

I'll never forgive you if you stay: il perdono in *Dragonfish* di Vu Tran e *Vietnamerica* di GB Tran

Pasquale Concilio

Now I think, yes, I can forgive, in the abstract, America and Vietnam – in all their factions and variations – for what they have done in the past. But I cannot forgive them for what they do in the present because the present is not yet finished. The present, perhaps, is always unforgivable.
(Viet Thanh Nguyen, *Nothing Ever Dies: Vietnam and the Memory of War*)

Il presente contributo mira a ricostruire in che modo la rappresentazione del perdono viene articolata e interrogata in due opere di autori *Vietnamese American*:¹ *Dragonfish* di Vu Tran (2015) e *Vietnamerica* di GB Tran (2010).² In quanto relazione morale tra due individui, il perdono è qui inteso come l'intero processo che può portare (o meno) a un riavvicinamento tra le parti coinvolte in un torto: colpevoli e vittime. Ciò che si intende mettere in luce è che tale processo lascia una traccia nell'elaborazione scritta dei romanzi, attraverso la rappresentazione dei punti di vista dei personaggi, nelle loro posture e in quella dell'autore. La pluralità di situazioni e posizioni che emerge dalle opere scelte rappresenta un notevole banco di prova per questa nozione, che trova forza e validità soprattutto nei contesti interpersonali più che istituzionali, anche in virtù delle posizioni teorico-filosofiche dalle quali questo studio prende le mosse. La riflessione sul perdono è infatti declinata secondo la visione diadica e non religiosa di Charles Griswold e Jacques Derrida ed è qui utilizzata per leggere opere che costruiscono la propria materia narrativa a partire

1 In questo lavoro si è preferito mantenere la dicitura inglese *Vietnamese American* in luogo della traduzione "vietnamita americana" per conservare la riflessione terminologica che da decenni accompagna l'autodefinizione delle minoranze asiatiche negli Stati Uniti. La dicitura *Vietnamese American* (senza trattino divisorio) consentirebbe di affermare ciò che Donatella Izzo definisce "una soggettività che tende a descrivere se stessa sempre meno in termini di rivendicazione di cittadinanza nazionale americana, centripeta rispetto agli Stati Uniti, e sempre più in termini transnazionali, trasversali rispetto alla limitatezza di qualunque nazionalità intesa come esclusivo contenitore identitario". Cfr. Donatella Izzo, a cura di, *Suzie Wong non abita più qui. La letteratura delle minoranze asiatiche negli Stati Uniti*, ShaKe Edizioni, Milano 2006, p. 14.

2 Vu Tran, *Dragonfish*, No Exit Press, Harpenden 2016 (da qui in avanti *DF*); GB Tran, *Vietnamerica: A Family's Journey*, Villard Books, New York 2010 (da qui in avanti *VA*).

dal trauma intergenerazionale della guerra in Vietnam, approcciata attraverso lo sguardo di due autori appartenenti a generazioni successive a quelle che hanno vissuto la guerra in prima persona: opere, dunque, di chiara matrice postmemoriale.³

Date queste premesse, lo studio intende dimostrare come un approccio ai testi modellato su un paradigma interpretativo che pone al centro il perdono, i suoi attori e le sue dinamiche, fornisca un riscontro articolato e complesso dei rapporti tra diverse generazioni *Vietnamese American*, dei loro legami con gli Stati Uniti, il Vietnam e con una guerra che, sebbene permanga nelle espressioni più recenti di questa letteratura, viene in esse rielaborata e raccontata in forme differenti rispetto a quanto fatto in passato.

Nel suo fondamentale *Nothing Ever Dies: Vietnam and the Memory of War*, incentrato sulla produzione artistica riguardante il conflitto tra Vietnam e Usa, Viet Thanh Nguyen aveva già avanzato la possibilità di un'interpretazione basata sul perdono.⁴ Le due nazioni sono ancora lontane dall'ammettere colpe e responsabilità per gli orrori commessi, ed entrambe promuovono un ricordo degli eventi fondato su una prospettiva unilaterale e sciovinistica. In tale prospettiva, l'analisi fondata sul perdono fornirà una chiave interpretativa dell'evoluzione dell'identità diasporica *Vietnamese American*, in bilico tra integrazione in America e recupero delle proprie radici vietnamite.

Tales of Witness, Tales of Imagination

Con la cessazione dell'intervento militare statunitense in Vietnam e la presa di Saigon nel 1975 da parte dell'Esercito Popolare del Vietnam del Nord e del Fronte di Liberazione Nazionale, la popolazione *Vietnamese American*⁵ – fino ad allora limitata a studenti accolti

3 "Postmemory describes the relationship that the generation after those who witnessed cultural or collective trauma bears to the experiences of those who came before, experiences that they "remember" only by means of the stories, images, and behaviors among which they grew up." In Marianne Hirsch, "The Generation of Postmemory", *Poetics Today*, 29, 1 (2008), pp. 103-28, qui p. 106.

4 Si veda a tal proposito Viet Thanh Nguyen, "Just Forgetting", in *Nothing Ever Dies: Vietnam and the Memory of War*, Harvard University Press, Cambridge (MA), e London 2016, pp. 279-300. In questo capitolo, dal quale è tratta anche la citazione in epigrafe a questo articolo, Nguyen elabora su quelle che egli ritiene siano le "giuste" maniere di ricordare e dimenticare: *just memory* e *just forgetting*. In tale processo, la riflessione sul perdono viene presentata come necessaria.

5 Si è qui scelto di applicare la definizione di *Vietnamese American* anche alle prime fasi della migrazione vietnamita in America, seguendo la definizione data da Monique Truong: "the term 'Vietnamese Americans' refers to Americans of Vietnamese descent, including immigrants who may have arrived

in programmi di scambio promossi dal governo statunitense con l'interesse di allontanare la "tentazione" comunista⁶ – aumenta a dismisura. L'esodo dei sudvietnamiti, in fuga dalle ritorsioni del nuovo governo rivoluzionario, avviene in forme e modalità differenti a seconda del periodo, della disponibilità economica e dei legami dei singoli con gli Stati Uniti.⁷ Molti sono coloro che affidano la propria salvezza a imbarcazioni di fortuna, per raggiungere paesi limitrofi o attraversare l'oceano Pacifico e approdare sulle coste statunitensi e australiane: è per loro che è stata coniata la definizione di *boat people*.⁸ L'approdo degli esuli in America è accompagnato dalla proliferazione quasi immediata di una produzione letteraria dominata da storie di guerra e da racconti della traversata del Pacifico.⁹ Dalle inchieste antropologiche ai primi romanzi in lingua inglese – tra i quali *Blue Dragon, White Tiger: A Tet Story* (1983) di Tran Van Dinh e *When Heaven and Earth Changed Places* (1989) di Lê Lý Hayslip – nelle sue prime fasi la letteratura *Vietnamese American* è fondata sul ricordo e sulle testimonianze della guerra, esperienza collettiva che condiziona inevitabilmente sia la produzione che la percezione delle opere stesse.¹⁰

prior to 1975, refugees who started arriving in 1975, those who entered the United States as immigrants, starting in 1979 through the Orderly Departure Program, as well as the subsequent generations who have been and will be born in the United States." In Monique T.D. Truong, "Vietnamese American Literature", in Cheung, King-Kok, a cura di, *An Interethnic Companion to Asian American Literature*, Cambridge University Press, New York 1997, pp. 219-46, qui p. 220.

6 Uno sforzo che – unito agli eventi che avrebbero portato gran parte di sudvietnamiti in USA per sfuggire alle ritorsioni del Nord comunista – ha prodotto risultati duraturi, considerando l'attitudine fortemente anticomunista di molti cittadini *Vietnamese American*. Si veda Viet Thanh Nguyen, "What Is Vietnamese American Literature?", in Boyle, B. M. / Lim, J., a cura di, *Looking Back on the Vietnam War: Twenty-first-Century Perspectives*, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, e London 2016, pp. 50-63.

7 Per un resoconto sui dati e le differenti modalità di arrivo dei rifugiati vietnamiti in America si veda Isabelle Thuy Pelaud, *This Is All I Choose to Tell: History and Hybridity in Vietnamese American Literature*, Temple University Press, Philadelphia 2011.

8 Michele Janette, a cura di, *My Viet: Vietnamese American Literature in English, 1962–Present*, University of Hawai'i Press, Honolulu 2011, pp. xv-xvi: "Thus began the 'boat people' exodus in which more than one million people fled Vietnam between 1976 and 2000 – most before 1982. (More than 250,000 Vietnamese – mostly ethnic Chinese – also fled over land into China.) In addition to suffering from fear of recapture, hunger, and cold, these refugees were preyed upon by Thai pirates who looted the passenger's possessions and often raped and murdered refugees. The plight of the boat people became a humanitarian crisis as overburdened nations near Vietnam turned away refugees, and even those refugees who were able to land experienced terrible conditions in the [refugee] camps".

9 Il resoconto dei metodi attraverso i quali le voci dei rifugiati vietnamiti in America venivano raccolte da antropologi e scrittori americani, trasformando la biografia degli esuli in un racconto collaborativo in cui la parte americana assumeva l'onere di dare voce al dolore delle persone, si può trovare in Monique T.D. Truong, "Vietnamese American Literature", cit.

10 Non è un caso che Viet Thanh Nguyen si esprima così a proposito di Lê Lý Hayslip: "For American

Una presenza talmente ingombrante da indurre Michele Janette a elaborare una bipartizione della produzione in gruppi distinti sia da un punto di vista tematico che – più debolmente – cronologico. Le prime opere, caratterizzate da un intento autobiografico e quasi documentaristico, vengono definite *Tales of Witness*: “[t]hey follow the mainstream American association of ‘Vietnam’ with ‘war’, centering their stories on military and political experiences [...] [*Tales of Witness*] are based in personal experience and driven by the need to inform, to educate, to correct the record and claim a spot in the American psyche”.¹¹ L’altro filone, invece, si allontana coscientemente da tali propositi, sia formalmente che tematicamente: si tratta di opere di stampo non necessariamente testimoniale, che affrontano tematiche legate all’esperienza diasporica vietnamita in maniera più ampia e complessa, attraverso una narrazione che sperimenta stili e narratori dallo statuto più vario: “the exceptional, the idiosyncratic, the deconstructive, and the experimental works of Vietnamese American literature in English”.¹² Le opere afferenti a questo gruppo vengono definite *Tales of Imagination*.

Tale cambio di paradigma si realizza nella produzione letteraria delle generazioni successive a quella dei testimoni diretti del conflitto: prima tra tutte, la cosiddetta Generazione 1.5, nata a ridosso della fine della guerra in Vietnam ed espatriata sin dall’infanzia negli Stati Uniti a seguito di un esodo familiare forzato. I membri di questa generazione assumono un ruolo da *cultural broker* – indipendentemente dalla propria volontà – per il semplice fatto di posizionarsi a metà non solo tra due nazioni, ma anche tra le generazioni a loro precedenti, nate in Vietnam, e quelle successive alla propria, nate in America.¹³ All’alba della propria maturità artistica, la Generazione 1.5 – di madrelingua inglese, spesso beneficiaria di un’educazione accademica – adopera i mezzi espressivi a sua disposizione per av-

readers, Hayslip has become representative of those anonymous millions of Vietnamese in whose name the Vietnam War was fought by both sides. Through her extraordinary personal story, she not only symbolically bears their collective pain but also bears the victim’s burden of forgiveness.” In Viet Thanh Nguyen, *Race and Resistance: Literature & Politics in Asian America*, Oxford University Press, New York 2002, p. 108.

11 Janette, *My Viet*, cit., pp. xviii-xix.

12 Ivi, p. xxii.

13 Cfr. Sucheng Chan, *The Vietnamese American 1.5 Generation: Stories of War, Revolution, Flight and New Beginnings*, Temple University Press, Philadelphia 2006.

venturarsi in generi e forme diverse da quelle già tentate dalle generazioni precedenti.¹⁴

Sotto la spinta della Generazione 1.5 la letteratura *Vietnamese American* si è progressivamente emancipata dall'onere documentaristico che ne aveva inevitabilmente caratterizzato le prime manifestazioni, rivendicando al contrario un'identità segnata più dall'esperienza diasporica della comunità vietnamita in America che dagli eventi bellici in sé, ormai sempre più distanti dalla memoria delle sue voci emergenti.¹⁵ Attraverso le parole di Dao Strom, la Generazione 1.5 rivendica il proprio diritto a raccontare: "our war and refugee stories, alongside our postwar, pre-war, beyond-war, aside-from-war, and war-irrelevant/irreverent stories, our direct and oblique approaches to subject matter, our aesthetic experiments and our conventional narratives, our loud stories and our quieter ones".¹⁶

Una tale evoluzione di prospettive investe dunque lo stesso racconto della guerra, e sottintende un processo di ricostruzione della propria identità, ancorché letteraria, tramite la scelta accurata di come e cosa ricordare, e perdonare. È nella traccia lasciata dalla Generazione 1.5 che si muovono anche le generazioni successive, nate in America, a partire dalla Seconda Generazione, anch'essa impegnata nell'ampliamento e ri-definizione dell'identità *Vietnamese American* con una prospettiva che guarda oltre il suolo americano, attraverso il Pacifico e verso il paese asiatico dal quale provengono le loro famiglie. Tra le voci emergenti di questa generazione, ci sono quelle del collettivo Vietnamese Artists Collective, al quale si deve l'antologia *As Is*, dichiaratamente proiettata verso temi posteriori alla guerra.¹⁷

Fin dai suoi albori, l'immaginario della letteratura *Vietnamese*

14 Nguyen, "What Is Vietnamese American Literature?", cit., pp. 57-8: "Vietnamese American literature in English, produced mostly by the 1.5 or second generation in the United States, magnifies the underlying educational influence. While Vietnamese Americans are socioeconomically diverse, Vietnamese American authors are not, at least in terms of their education [...] While none of these [former] authors had a master of fine arts in creative writing, more and more of the new authors emerging would, such as Aimee Phan and Nam Le. The impact of college and creative writing education on writers is hard to measure and quantify, but, as Mark McGurl argues, the master of fine arts program has helped to shape twentieth-century American literature. Vietnamese American literature is no exception, for it is the expression not of Vietnamese Americans in general, but of their most educated class".

15 Momento di svolta in questo processo è la pubblicazione di Barbara Tran, Monique T.D. Truong, Luu Truong Khoi, a cura di, *Watermark: Vietnamese American Poetry & Prose*, Asian American Writers' Workshop, New York 1998.

16 Dao Strom, "Preface", in *The Gentle Order of Girls and Boys*, Counterpoint, Berkeley (CA) 2019, p. xxi.

17 Si veda a tal proposito Pelaud, *This Is All I Choose to Tell*, cit., pp. 40-3.

American ha abbracciato il tema del tradimento e, di pari passo, quello del perdono.¹⁸ Si pensi al già citato *When Heaven and Earth Changed Places*, che si apre con il perdono concesso dall'autrice ai soldati americani, anch'essi vittime del conflitto.¹⁹ Ancor più rilevante esso appare per le opere selezionate per questo studio, sebbene, apparentemente, queste presentino forme e temi molto lontani tra loro. *Dragonfish*, è una *crime fiction* ambientata negli Stati Uniti, posteriore alla guerra e alla traversata del Pacifico, la cui eco permane nei racconti e nelle storie dei rifugiati; *Vietnamerica* è un *memoir* a fumetti, nel quale la guerra è sempre al centro della ricostruzione operata dall'autore attraverso la rappresentazione grafica del ritorno in Vietnam e interviste ai superstiti. In quanto racconto scopertamente *fictional*, *Dragonfish* rientra perfettamente nella categoria *Tales of Imagination*; e tuttavia anche *Vietnamerica*, nonostante l'approccio testimoniale, presenta profondità e interferenze narrative che ne fanno molto più di un *Tale of Witness*.

Si è scelto dunque di investigare il divario generazionale al centro di entrambe le opere, soffermandosi in particolare sulle rappresentazioni del perdono e delle posizioni coinvolte in tale processo. La prospettiva maggiormente rappresentata è quella dei sudvietnamiti: un popolo costretto a fuggire dal proprio paese per paura di ritorsioni da parte del Nord vincitore, e tradito dal presunto alleato americano che avrebbero dovuto portare benessere e prosperità. Il passaggio dalla generazione dei testimoni diretti a quelle dei due autori – rispettivamente 1.5 per Vu Tran e Seconda Generazione per GB Tran – consente di valutare come il risentimento e la disposizione al perdono assumano significati diversi tra le generazioni, testimoniando dunque quanto il perdono sia un “temporally bound process”.²⁰

18 Nguyen, “What Is Vietnamese American Literature?”, cit., p. 60: “Betrayal is hence an omnipresent theme in Vietnamese American literature, but not only for these formal and racial reasons. Betrayal is a part of Vietnamese history as well, particularly in the era of war and revolution, when politics encouraged partisans to betray each other, or to betray family members of different political stripes, or to betray certain sides or even the nation”.

19 Più recentemente, enfasi sul perdono è stata posta anche da Kim Phuc con i suoi interventi pubblici e le sue partecipazioni a commemorazioni di veterani americani della guerra in Vietnam.

20 Charles L. Griswold, *Forgiveness: A Philosophical Exploration*, Cambridge University Press, New York 2007, p. 114.

Resentment is a story-telling passion

Analizzare come il concetto di perdono agisca in un'opera letteraria significa anzitutto porsi all'interno di una riflessione che attinge sia dal campo degli studi religiosi che da quelli filosofici. L'influenza del pensiero giudaico e cristiano, in effetti, è stata determinante nell'articolazione di un discorso sul perdono nel mondo occidentale; tale costruzione religiosa è tuttavia reinterpretabile in termini secolari, come affermato da Hannah Arendt: "[t]he discoverer of the role of forgiveness in the realm of human affairs was Jesus of Nazareth. The fact that he made this discovery in a religious context and articulated it in religious language is no reason to take it any less seriously in a strictly secular sense".²¹

Come già anticipato, per costruire l'impianto teorico di questa analisi ci si avvarrà delle nozioni di perdono – dichiaratamente secolari – proposte da Charles Griswold e Jacques Derrida, autori scelti per la particolare attenzione al *racconto* che emerge dalla loro formulazione del processo di perdono. Per Griswold l'atto di perdonare assume la forma di una procedura con attori e regole ben definite, direttamente riscontrabili con quanto avviene nelle vicende riportate nelle due opere. La prospettiva derridiana, invece, controversa e iperbolica, offre un appiglio teorico alla trattazione di un tema così delicato in un contesto ancor più delicato come quello bellico, dove perdonare può risultare in più istanze impossibile, o persino fuori luogo.

In *Forgiveness: A Philosophical Exploration*, Charles Griswold definisce il perdono come una relazione morale diadica tra due individui instaurata sulla rinneazione del *risentimento*, inteso come odio morale deliberato e non subitaneo o improvviso, generato da un torto (*wrongdoing*) fatto da un colpevole (*wrongdoer*) a una vittima (*victim*).²² L'atto di perdonare non può limitarsi, tuttavia, a "rimuovere" il torto subito e in tal senso non è un "dono" conferito dalla vittima (o un suo *rappresentante*) al colpevole; piuttosto, esso mira a creare

21 Hannah Arendt, *The Human Condition*, The University of Chicago Press, Chicago 1958, p. 238.

22 Vale la pena sottolineare come in questa, così come in tutte le altre concezioni del perdono prese in esame in questo studio, il perdono può essere concesso unicamente a un individuo e non all'atto incriminato. Cfr. Griswold, *Forgiveness*, cit., pp. 47-8: "The victim's resentment is normally provoked by a person's action, but is properly focused on the person for doing the deed; we forgive the agent, not the deed (even though we forgive the agent for doing the deed)".

una nuova relazione morale tra le parti coinvolte. Il perdono per Griswold rappresenta dunque una maniera di approcciare il passato che è decisamente *future-oriented*:

Forgiveness accepts that the past is unchangeable, but asserts that our responses to it are not (and these include our decisions about the future). It denies that the alternatives to vengeful violence are either condonation or resigned and submissive acceptance. And it claims to express both respect for self and the dead or injured.²³

Nella sua ricerca, il filosofo americano mette a fuoco un processo di perdono "paradigmatico", presupponendo delle condizioni ideali per pervenire a quella che egli ritiene essere la migliore versione possibile di riconciliazione: *forgiveness at its best*.²⁴ In tale formulazione, la narrazione degli eventi dalla prospettiva di entrambe le parti assume un valore centrale. Griswold muove, in effetti, dall'asserzione che il risentimento è un sentimento propedeutico alla narrazione: "resentment is a story-telling passion".²⁵ Il passaggio completo dal risentimento al pentimento e alla comprensione reciproca si articola dunque attraverso la produzione in forma narrativa delle rispettive versioni dei fatti: veri e propri racconti che seguono la struttura della *fabula*, presentando un inizio, uno sviluppo e una conclusione.²⁶

Nella prospettiva griswoldiana, la concessione del perdono è auspicabile per entrambe le parti coinvolte. Se chi ha commesso il torto può richiedere il perdono per senso di colpa, la sua tensione verso un'assoluzione sta anche nel desiderio di poter prendere nuovamente parte alla *comunità* dalla quale si è allontanato perpetrando un atto ostile:

23 Ivi, p. 29.

24 Griswold, *Forgiveness*, cit., p. 38.

25 Ivi, p. 30.

26 "Resentful people create narratives about their injurers, the injury, and their victimization. The classic formal elements of narrative are normally present – a beginning, middle, end, plot structure, conflict and resolution, vividly drawn characters who learn (in this case) through suffering, and a 'moral' to the story. A person in the grip of resentment often demands that the narrative be heard, and yearns that it be published, so to speak (resentment loves company). The content of the narrative will of course depend in large part on the type of injury, and thus the type of resentment, in question [...] the forgiver too tells a narrative, but one that requires changes in resentment's tale. This is achieved in part by virtue of its incorporation into a larger account in which resentment becomes but a chapter" (*Ibidem*).

Why should [the offender] seek forgiveness? The wish to alleviate the burden of guilt is surely the most common and pressing *motive* for requesting forgiveness [...] As the result of an internalized voice of moral authority, [guilt] assumes the existence of a moral community. And the thought that guilt is *alleviated* through forgiveness makes sense if the offender sees herself through the eyes of a moral community (this may be a national community), wishes to rejoin that community, and understands that the injured party has the *standing* to release her from moral isolation.²⁷

La vittima partecipa col racconto dell'esperienza del proprio trauma, rendendolo manifesto al colpevole. Omettere le ragioni del proprio risentimento rischia di trasformare l'intero processo in un atto di ritorsione e vendetta.²⁸ Al contrario, il reciproco racconto delle proprie esperienze mira a porre il colpevole in una luce nuova, che ne consenta il perdono da parte della vittima.

Alla luce di quanto presentato, *forgiveness at its best* presuppone una relazione narrativa, ma soprattutto esclusiva tra colpevole e vittima. Nella concezione griswoldiana, così come per quella derri-diana che verrà presentata in seguito, è impossibile per una "terza parte" prendere il posto di una delle due nell'atto del perdono paradigmatico, senza che ciò corrompa irrimediabilmente la validità del processo. Si tratta di un nodo cruciale per l'analisi delle opere scelte, tenuto conto che i loro autori riproducono in forma narrativa traumi che non hanno vissuto in prima persona. Le tematiche della guerra in Vietnam e della migrazione espongono il processo di *forgiveness at its best* al fallimento – perché una delle due parti è assente, non è più in vita o non è disponibile a concedere o a chiedere perdono. Si generano così situazioni nelle quali l'unica modalità attuabile di perdono è ciò che Griswold chiama *imperfect forgiveness*, ossia qualsiasi contesto che punti a un condono del colpevole e a una riconciliazione tra le due parti che non soddisfi le condizioni sopra elencate. Sebbene manchi della spinta verso il futuro che caratterizza la prospettiva griswoldiana, l'*imperfect forgiveness* si dimostra inevitabile nelle situazioni in cui il perdono paradigmatico risulta inaccessibile.

27 Ivi, p. 52; corsivo nel testo.

28 C. Griswold, *Forgiveness*, cit., pp. 53-4: "The commitment to forgive is conceptually incompatible with behavior that signals a failure to forgive. I have in mind someone who claims to have forgiven – excepting perhaps the letting go of lingering resentment – but then keeps reminding the offender of her misdeeds. This is a form of manipulation, even humiliation. Forgiveness would then have metamorphosed into an instrument of revenge; yet forgiveness is, in part, the forswearing of revenge".

Forgiveness is mad

Jacques Derrida propone invece una prospettiva sul perdono “utopica”, da lui stesso definita *iperbolica*, e non paradigmatica.²⁹ Il perdono nella sua forma più pura può essere concesso solo a chi è, a tutti gli effetti, *imperdonabile*:

In order to approach now the very concept of forgiveness, logic and common sense agree for once with the paradox: it is necessary, it seems to me, to begin from the fact that, yes, there is the unforgivable. Is this not, in truth, the only thing to forgive? The only thing that calls for forgiveness? [...] there is only forgiveness, if there is any, where there is the unforgivable. That is to say that forgiveness must announce itself as impossibility itself.³⁰

La nozione può risultare controversa, soprattutto se applicata a un contesto bellico, nel quale i crimini commessi sembrano irreparabili. Derrida articola la propria riflessione sul perdono opponendola a quella che Vladimir Jankélévitch presenta ne *L'Imprescriptible* (1986), secondo la quale la possibilità di perdonare un colpevole è sovrapposta e subordinata a quella di punirlo. Nel fare ciò, Jankélévitch traccia un limite oltre il quale i crimini vengono definiti *inespiabili*. Derrida non rinnega la necessità di una punizione per chi commette un crimine, ma non ritiene il perdono subordinato o in alcun modo correlato ad essa: il perdono è irriducibile rispetto al concetto di *punizione*, punto sul quale si accorda alla visione di Griswold. Al di là, poi, dell'arbitrarietà alla quale è sottoposto il tracciamento del confine di ciò che è perdonabile o meno, per Derrida l'unico “oggetto” di una discussione sul perdono si pone esattamente *oltre* questo limite.

Secondo questa visione, qualsiasi atto di “perdono” che miri a ricomporre una normalità turbata non può essere considerato un vero perdono. Esso non può essere normativo, né mirare a ristabilire un equilibrio precedente o provare a operare una normalizzazione, ma deve tendere all'eccezionalità, allo straordinario, all'*imperdonabile*, appunto. Risulterebbe quindi superflua l'elaborazione di dolore e pentimento in forma narrativa proposta da Griswold: nella prospet-

29 J. Derrida, *Cosmopolites de tous les pays, encore un effort!*, Editions Galilée, Paris 1997 (*On Cosmopolitanism and Forgiveness*, tr. inglese di Mark Dooley e Michael Hughes, Routledge, London e New York 2001), p. 51.

30 Ivi, pp. 32-3.

tiva di Derrida, non c'è nemmeno bisogno che il colpevole compia il passo di richiedere il perdono della vittima, in quanto ciò inserirebbe l'atto di perdono all'interno di una logica condizionale di scambio che va rifuggita. Persino la condivisione di una lingua per comunicare risulta un ostacolo in questa inflessibile concezione; l'uso di un idioma chiama in causa la presenza di un *terzo* (una cultura, una società, un'eredità transgenerazionale) che, come nella visione di Griswold, è un impedimento al raggiungimento del perdono ideale, inteso anche da Derrida come una relazione diadica:

Can there be, in one way or another, a scene of forgiveness without a shared language? This sharing is not only that of a national language or an idiom, but that of an agreement on the meanings of words, their connotations, rhetoric, the aim of a reference, etc. It is here another form of the same aporia: when the victim and the guilty share no language, when nothing common and universal permits them to understand one another, forgiveness seems deprived of meaning; it is certainly a case of the absolutely unforgivable, that impossibility of forgiveness, of which we just said nevertheless that it was, paradoxically, the very element of all possible forgiveness.³¹

L'accettazione di un certo grado di incomprensibilità e incomunicabilità da entrambe le parti è necessaria per un perdono che non deve essere compromesso da alcuna finalità di convenienza. Il perdono è, per Derrida, "folle", inintelligibile.³² È in questa nozione che si sostanzia la fondamentale differenza con l'approccio di Griswold, che fonda il suo intero processo di *forgiveness at its best* sulla comprensione reciproca. La visione derridiana assume una particolare valenza in un contesto diasporico come quello preso in esame, nel quale atti linguistici mancati e resi intraducibili da divergenze culturali e generazionali rendono quasi sempre impossibile la realizzazione di una comprensione reciproca come quella auspicata da Griswold. Il perdono che Derrida definisce "puro" (*pure forgiveness*) è diverso da

31 Ivi, p. 48.

32 "[I]t is necessary in effect that alterity, non-identification, even incomprehension, remain irreducible. Forgiveness is thus mad. It must plunge, but lucidly, into the night of the unintelligible. Call this the unconscious or the non-conscious if you want. As soon as the victim 'understands' the criminal, as soon as she exchanges, speaks, agrees with him, the scene of reconciliation has commenced, and with it this ordinary forgiveness which is anything but forgiveness. Even if I say 'I do not forgive you' to someone who asks my forgiveness, but whom I understand and who understands me, then a process of reconciliation has begun; the third has intervened. Yet, this is the end of pure forgiveness" (Ivi, pp. 48-9).

qualsiasi forma di riconciliazione, amnistia, o perdono politico: forme “diluite” e istituzionalizzate di perdono, alle quali è comunque riconosciuto un certo tipo di funzione nelle relazioni internazionali, ma non tra singoli individui.

Le prospettive appena presentate forniscono un paradigma per l’individuazione e classificazione delle istanze di perdono nelle opere oggetto d’analisi: letti alla luce delle concezioni di perdono di Griswold e Derrida, i due romanzi analizzati appaiono come una sfida costante alle nozioni di perdono paradigmatico e perdono puro.

On the day you were born, I lost my voice: perdonare e dimenticare in *Dragonfish*

In *Dragonfish* l’eco ingombrante dei traumi collettivi della guerra e della migrazione forzata si moltiplica e si fraziona a livello personale in tradimenti e vendette tra i personaggi. La protagonista del romanzo, Hong, è una *boat person*. Vedova e con al seguito la figlia Mai, durante la traversata del Pacifico incontra Son, anch’egli vedovo e con un figlio, Junior. Hong e Son intraprendono una problematica relazione che si interrompe prima dell’approdo negli USA e che riprenderà, anni dopo, a Las Vegas. Nel frattempo, Hong abbandona Mai e sposa un poliziotto americano, Robert, dal quale poi divorzierà. È proprio Robert il narratore della storia: dopo la misteriosa sparizione di Hong da Las Vegas, l’uomo sarà costretto a confrontarsi con la sua conoscenza pressoché nulla del passato dell’ex moglie e, nel tentativo di riavvicinarsi al suo fantasma, arriverà a comprendere, anche solo marginalmente, il dolore da lei vissuto.

Il romanzo appartiene al genere *crime fiction*, che ben si presta a un’analisi incentrata sul perdono inteso alla maniera griswoldiana, se si considera che la struttura narrativa tipica del genere è volta a ricostruire gli eventi che hanno portato a un misfatto e circoscrive i limiti di gruppo o di una comunità attraverso il racconto delle violazioni al codice di regole che determina il gruppo stesso. Il recupero dell’equilibrio turbato della comunità è compito del *detective*, il cui intervento attiva la narrazione degli eventi e riafferma il funzionamento del sistema.³³

33 Cfr. Heather Worthington, *Key Concepts in Crime Fiction*, Palgrave Macmillan, Houndmills 2011, pp. 16: “Central to most attempts to control and contain crime is the need to demonstrate the apparent

La ricostruzione del mistero della scomparsa di Hong – e dell’annesso crimine che la accompagna, ossia il furto del denaro di Son – avviene in una comunità chiusa, quella vietnamita di Las Vegas, sulla quale l’intervento americano, rappresentato da Robert in quanto poliziotto, fallisce. La narrazione di *Dragonfish* si articola, inoltre, su una serie di confessioni, delle quali due assumono una posizione prominente nel romanzo. In primo piano c’è quella di Robert, che propone il proprio personale resoconto della vicenda lasciando affiorare occasionali momenti di pentimento all’interno di un racconto altrimenti ben poco autocritico.³⁴ La seconda macroscopica confessione corre parallela a quella della voce narrante, ed è quella di Hong, vera motrice degli eventi. Interpolate al racconto di Robert, infatti, vengono proposte tre lettere nelle quali è Hong in prima persona a raccontare la sua versione dei fatti a Mai, abbandonata poco dopo il loro approdo in America. La strutturazione del romanzo secondo una duplice testimonianza sembra ricalcare la procedura paradigmatica del perdono griswoldiano; sono invece la distanza temporale e spaziale di queste due confessioni, e la presenza di una terza parte come interlocutrice (Mai) a problematizzare una struttura altrimenti canonica.

Il romanzo, in effetti, presenta una variegata casistica di episodi in cui è impossibile arrivare ad un perdono paradigmatico: ciò è dovuto principalmente all’*assenza* di una delle due parti contemplate nel processo di *forgiveness at its best*.

Il primo assente può essere il colpevole. È ciò che avviene quando la protagonista Hong viene picchiata da Son, una volta ritrovatisi a Las Vegas, con la stessa violenza da lui già esercitata su di lei e sua figlia Mai nel periodo del loro primo incontro. In quell’occasione l’aggressione aveva significato la rottura traumatica del loro rapporto; questa volta, invece, la violenza è seguita da un goffo tentativo di richiesta di perdono che Son realizza attraverso suo figlio Junior:

certainty that crime will be detected and the criminal punished. Such a demonstration serves both to warn potential criminals of the consequences of their unlawful acts, and also to reassure the public who are the potential victims of crime that the system works. Crime fiction is implicated in this system, frequently representing in the very structure of its narrative the containment of crime: as a criminal act is carried out; the motive ascertained; the criminal discovered and delivered to justice. And the most common facilitator of this process and this narrative is the detective”.

34 Si prenda ad esempio questo passo: “[M]aybe that was when I accepted that I’d have to give up on Suzy and on everything that tied me to her” (V. Tran, *DF*, cit., p. 304). È da notare come Robert si riferisca a Hong chiamandola Suzy: l’uomo non riesce a pronunciare correttamente il nome della donna, decidendo di ribattezzarla con il nome della propria fidanzata del liceo.

She awoke on a hospital bed with Junior sitting beside her. He looked even more severe than usual. He insisted his father was devastated, had not known what he was doing, would never do anything like it again. Junior would see to it. He'd make him quit drinking. He'd move back into the house with them both if necessary. She just had to try to forgive him and say nothing to the police. He swore to protect her from then on.³⁵

La sgradevolezza dell'episodio e della supplica, verso la quale chi legge non può che provare un senso di diffidenza, è ampliata dall'abuso di quella facoltà di fare e mantenere promesse che Hannah Arendt considera implicita al perdono.³⁶ Promesse puntualmente non mantenute, che spingeranno Hong a pianificare il furto di denaro ai danni di Son e la sua successiva sparizione.

In altri casi, è la vittima a essere assente: la richiesta di perdono viene fatta ad altri, generando un'*impasse*. È il caso di Happy – unica amica di Hong in America – colpevole di aver tradito la sua fiducia intraprendendo una relazione sentimentale con Son. La donna rivelerà solo a Mai (una terza parte) di provare rimorso per le proprie azioni, evitando di farne menzione a Hong o di giustificarsi con lei. La distanza di questa vicenda dalle condizioni paradigmatiche del perdono viene amplificata dalla scelta di Hong di assolvere (apparentemente) l'amica senza che quest'ultima abbia avuto il coraggio di mostrarle apertamente il suo pentimento: concessione che si ritorcerà contro Happy fino a conseguenze estreme.³⁷ Il narratore-detective Robert, conscio del fine vendicativo di un "perdono" accordato a tali condizioni, lo definirà "[a] final offer of redemption. The price of forgiveness".³⁸ Anche alle vittime assenti perché decedute è riservata

35 Tran, *DF*, cit., pp. 185-86.

36 H. Arendt, *The Human Condition*, cit., p. 237: "The possible redemption from the predicament of irreversibility – of being unable to undo what one has done though one did not, and could not, have known what he was doing – is the faculty of forgiving. The remedy for unpredictability, for the chaotic uncertainty of the future, is contained in the faculty to make and keep promises. The two faculties belong together in so far as one of them, forgiving, serves to undo the deeds of the past, whose 'sins' hang like Damocles' sword over every new generation; and the other, binding oneself through promises, serves to set up in the ocean of uncertainty, which the future is by definition, islands of security without which not even continuity, let alone durability of any kind, would be possible in the relationships between men".

37 Una volta scoperta la relazione tra Happy e Son, è Hong stessa a rivolgersi all'amica concedendole il perdono, in cambio però della promessa di prendersi cura di sua figlia. Avendo già pianificato il furto ai danni del compagno, tuttavia, Hong è consapevole del rischio al quale sottopone Happy con questa richiesta: la vicenda terminerà infatti con l'assassinio di Happy da parte di Son.

38 Tran, *DF*, cit., p. 262.

poca indulgenza. Hong non perdonerà mai il suo primo marito – imprigionato in un campo di rieducazione per la sua vicinanza agli USA e costretto a restare in Vietnam per una malattia incurabile – per averle imposto di partire verso gli Stati Uniti con la figlia. Le ultime parole che egli rivolge a Hong sono a loro volta una minaccia di non concedere il perdono: *“He could not bear the thought of his daughter seeing him die. You must go now for her, he said. I’ll never forgive you if you stay”*.³⁹ Ciò influenzerà per sempre il rapporto di Hong con la figlia, le cui criticità si rivelano in un altro episodio luttuoso: durante la traversata oceanica, una donna si getta in mare disperandosi per la sparizione del figlio, in realtà finito sotto un telo e ritrovato poche ore dopo il suicidio della madre. Hong ricorderà il disprezzo provato per lei: *“The boat was quiet for hours save the sound of the engine and the old women reciting their rosaries. I prayed alongside them, but only for the boy [...] She had no right giving up”*.⁴⁰ Riflettendo sul suo rapporto con Mai a partire da questo episodio, Hong scrive in una delle sue lettere:

*I imagined myself losing you, and realized that I could not have done what she had done. I would have mourned you for the rest of my life, there is no doubt, but your death would not have been, back then, the death of anything inside me.*⁴¹

L’esercizio di scrittura delle lettere ha una funzione cruciale nel romanzo. Oltre a dare voce ad una parte di sé rimasta repressa fin dai tempi del suo primo matrimonio in Vietnam, le lettere riavvicinano Hong a sua figlia attraverso il racconto della sua versione dei fatti e della sua tentata redenzione, realizzata consegnandole il denaro rubato a Son. Se il romanzo è interamente in inglese, è lasciato tuttavia intendere che le lettere riportate siano scritte in vietnamita, unica lingua nella quale Hong sa di esprimersi come desidera.⁴² Di conseguenza, Mai ha bisogno di tradurle e chiederà a una cameriera di aiutarla. Del resto, la stessa Hong si chiede quanto sua figlia riesca ancora a comprendere il vietnamita:

As I write down these thoughts, I wonder if you can read Vietnamese, if any of these words make sense or if they are as foreign to you as the sound of my voice. It is the

39 Ivi, p. 114, corsivo nel testo.

40 Ivi, p. 104, corsivo nel testo.

41 Ivi, p. 105, corsivo nel testo.

42 “In Vietnam I speak beautifully” (Ivi, p. 175).

*only way I can speak honestly to you because it is the only language, the only world, in which I truly exist.*⁴³

Conservando le vestigia di questa barriera linguistica, dunque, Hong sembra quasi appellarsi ad una forma derridiana di perdono: fondato sull'accettazione dell'incomprensibilità del suo abbandono per Mai, e che non potrà che realizzarsi se non con l'eventuale decisione di sua figlia di accettare delle spiegazioni che per lei resteranno, in ogni caso, insoddisfacenti.

Va tuttavia ricordato come, per Griswold, il perdono sia auspicabile per avere la possibilità di rientrare nella *comunità morale* dalla quale si è estromessi compiendo l'atto che genera risentimento. E se l'intero romanzo può essere valutato come il tentativo di Hong di avvicinarsi e fare ammenda verso l'unica comunità che le è rimasta – sua figlia Mai – è pur vero che ella rimane una figura sfuggente, che mai appare nel romanzo se non tramite ricordi altrui, le lettere scritte a sua figlia e un diario che verrà bruciato da Junior senza che nessuno possa leggerlo.⁴⁴ Di fatto, Hong cerca in tutti i modi di *uscire* da qualsiasi comunità abbia provato – secondo il suo punto di vista – a imprigionarla; il suo desiderio di libertà viene più volte evidenziato nelle lettere e il punto di svolta nella sua consapevolezza risiede nel momento in cui comprende di non desiderare alcun tipo di perdono:

*I watched communion end and realized that no priest or prayer or ritual could ever make things right, not because what I did was unforgivable but because forgiveness suddenly meant nothing to me. As we walked home afterward, I felt a lightness inside, like an absence, as though some spirit had burrowed into me and then burrowed back out, taken part of me with it and left me unrecognizable to myself.*⁴⁵

Sentimento reiterato e confermato nel momento in cui Hong racconta di aver conosciuto Son:

43 Ivi, p. 105, corsivo nel testo.

44 Con questa motivazione: "‘Very many years ago’, he said, ‘when I first knew Miss Hong, I asked her what she was writing in this book, and she replied that she was writing letters to someone who would never read them. I didn’t quite understand that at the time, but I took it very seriously. I still do. You took this from my father’s house five months ago. I would say you stole it from him, but it wasn’t his. Nor is it mine or yours. That’s the way it should remain’" (Ivi, p. 307).

45 Ivi, p. 209, corsivo nel testo.

*For days, I'd been driven by the sensation that I was once again the person I'd been before you [Mai] came into the world, only touched now by a profound loneliness that that person never knew. This loneliness, though vast and terrifying, was the most genuine thing I'd ever felt. If I had become someone worse, someone undeserving of forgiveness or understanding, at least it was someone I had created.*⁴⁶

L'allontanamento di Hong da qualsiasi tipo di comunità morale rappresenta il definitivo fallimento del perdono, che in questo romanzo non può che limitarsi al *dimenticare*. L'exasperazione dell'equivalenza tra *perdonare* e *dimenticare* rappresenta, in effetti, l'unica (*imperfetta*) forma di perdono che questi sopravvissuti sono disposti a concedere. È quanto avviene al momento del ricongiungimento di Hong con Son: "*So when Son once again offered me a future with him, I accepted this time. Out of love and regret and fear and also, I suppose, exhaustion. We forgave each other by not mentioning the past*".⁴⁷ Ciò appare ancor più chiaramente in una considerazione di Hong sul rapporto tra i suoi zii cattolici, dopo aver scoperto un tradimento di suo zio nei confronti della moglie:

*He ended the letter by asking again for her forgiveness and swearing to the Lord that he would spend the rest of his days making amends for what he had done. Nowhere in the letter did he say that he still cared for your grandaunt, that his feelings for her had not changed since they parted, that his love for the other woman was just a temporary displacement of his real love for her.*⁴⁸

È da questo episodio che Hong elabora ciò in cui consiste il perdono dal suo punto di vista: "*The only true way to forgive someone, it seems to me, is to forget what they have done to you and, in turn, forget them. Whether that is possible is another question*".⁴⁹

Il romanzo rappresenta quindi una concezione del perdono prettamente non paradigmatica, limitandosi a forme latenti di irrisolutezza e incomunicabilità tra i personaggi, preferendo l'oblio al perdono. A Mai e al lettore, unici destinatari delle lettere di Hong, la scelta di poter concedere un perdono derridiano, accettando cioè l'inafferrabilità del trauma vissuto dalla donna.

46 Ivi, p. 215, corsivo nel testo.

47 Ivi, p. 231, in corsivo nel testo.

48 Ivi, pp. 233-34, corsivo nel testo.

49 Ivi, p. 234, corsivo nel testo.

***That's where the family tree stood: Vietnamerica* e l'eredità del perdono**

Vietnamerica ricostruisce la storia della famiglia dell'autore-narratore Gia Bao (GB) – presente egli stesso come personaggio all'interno del fumetto – attraverso un racconto collettivo. La narrazione non lineare è divisa in sezioni articolate a partire da ricordi dei superstiti della guerra o interviste fatte da GB ai suoi familiari, e approfondisce i diversi periodi di dominazione straniera in Vietnam e i loro strascichi nella vita del paese dalla prospettiva di una famiglia lontana dalle pulsioni patriottiche del Nord e, al tempo stesso, poco propensa alla fuga verso gli Stati Uniti. L'esilio forzato della famiglia al momento della ritirata statunitense fa emergere tradimenti, sensi di colpa, e accuse nei confronti sia di un Vietnam prima diviso, poi unito – un paese “ruled by man, not law”⁵⁰ – che degli Stati Uniti, luogo in cui la sua identità vietnamita è minacciata dalle pressioni di integrazione. Il taglio post-memoriale dell'opera è reso dalla maniera in cui il narratore ripercorre le progressive fasi del suo avvicinamento alla storia diasporica della propria famiglia, passando dall'indifferenza degli anni giovanili alla ricezione del trauma della guerra e dell'emigrazione vissuto dai genitori Tri e Dzung, dalla nonna paterna Le Nhi e dai suoi fratelli nati in Vietnam, dei quali GB traspone le testimonianze in immagini.⁵¹

L'imperfetto legame tra *perdonare* e *dimenticare*, già emerso in *Dragonfish*, si ripropone in forme diverse anche in *Vietnamerica*, principalmente tramite la ripetuta e sfaccettata rappresentazione dei traumi vissuti dai diversi personaggi. L'organizzazione del racconto contribuisce a riaffermare più volte questa associazione: i personaggi sono spesso colti in momenti delle loro vite nei quali l'oblio di un passato traumatico sembra essere l'unica cosa a tenerli ancora legati tra loro. Si pensi ai genitori di GB, che vengono bruscamente riportati sul piano temporale di un presente complicato e litigioso subito dopo il racconto dell'idillio del loro innamoramento.⁵² L'impatto visivo del collage di foto, che rompe la continuità del fumetto, assume

50 GB Tran, VA, cit., p. 236.

51 Hirsch, “Postmemory”, <https://postmemory.net/> (consultato il 31/03/2025): “‘Postmemory’ describes the relationship that the ‘generation after’ bears to the personal, collective, and cultural trauma of those who came before experiences they ‘remember’ only by means of the stories, images, and behaviors among which they grew up”.

52 Ivi, pp.138-59.

una valenza di *memento mori* simile a quella delle foto presenti in *MAUS* di Art Spiegelman, attestando in questo caso il fallimento delle promesse di vita in Vietnam, cancellate dalla guerra.⁵³

Le scelte stilistiche di Tran sono orientate a rendere il trauma con tutti gli strumenti grafici a sua disposizione: tra le tecniche da lui più impiegate c'è, in effetti, il *page bleed* (in italiano, vignetta "al vivo"), ossia lo sconfinamento delle vignette al di fuori dei bordi che usualmente ne delimitano l'estensione, tale che sia il bordo stesso della pagina a ritagliare l'immagine. Il "sanguinamento" che ne deriva genera un'estensione temporale della scena tramite l'estensione spaziale che il disegno guadagna: una manipolazione dello spazio fumettistico che Harriet Earle definisce "violenta" e particolarmente adatta a raccontare il trauma.⁵⁴ Oltre alla pagina 136, in cui la vignetta al vivo contribuisce a cristallizzare i momenti ritratti dalle foto, uno dei momenti più emblematici dell'uso di questa tecnica in *Vietnamerica* è la sequenza alle pagine 166-78, in cui Vinh, zio di GB, rimane vittima di una sparatoria. L'episodio culmina con l'immagine di Vinh steso al suolo, mentre lo sguardo del lettore è portato a soffermarsi sulla ferita sanguinante sul bordo inferiore della pagina. Se la tavola colpisce per la sua posizione in *verso* e per il forte contrasto tra il colore vivo del sangue e le tonalità sabbiate del resto della scena, risulta di grande interesse il modo in cui GB Tran sfrutta il meccanismo di *page bleeding* per far letteralmente "sanguinare" questa e le pagine che la precedono.

Tradimenti e ritorni di traumi collettivi e personali si susseguono dunque in *Vietnamerica*; nel fumetto, tuttavia, non viene mai fatto esplicito riferimento al perdono, né parole legate alla sua sfera semantica vengono mai pronunciate, anche in situazioni che parrebbero adatte ad una loro formulazione. Tale omissione sembra promuovere un'immagine del perdono come irrealizzabile per i superstiti, o quantomeno impossibile da concepire nello spazio narrativo del

53 Si veda Hirsch, "Family Pictures: Maus, Mourning, and Post-Memory", *Discourse*, 15, 2, (1992), pp. 3-29, qui p. 21: "in the Orpheus story, we should recall, Orpheus may not turn around to look at Eurydice's face. In 'Hell Planet', Spiegelman draws Anja and even hands us her photograph – Anja's face and body, connected to the body of her son, is there for everyone to see. Seeing her photograph is an act of 'memento mori': her picture a sign of the 'having been', of Anja's one-time presence and of her subsequent, perpetual, and devastating absence".

54 "Bleeds are, by their nature, violent. The image's domination of the page is striking and demands the reader's complete attention. The absence of frames on the page edges removes any sense of constriction or confinement—the image has total control of the page", Harriet E. H. Earle, *Comics, Trauma, and the New Art of War*, University Press of Mississippi, Jackson 2017, p. 49.

romanzo. Uno degli episodi più esplicativi in tal senso è l'incontro, dopo decenni di lontananza, tra Tri (padre del narratore) e suo padre Tran Huu Nghiep. Viet Minh dal forte spirito patriottico, Nghiep aveva lasciato la sua famiglia per combattere l'occupazione francese del Secondo dopoguerra senza più fare ritorno, tagliando i ponti per evitare di mettere in pericolo i propri cari. Vinta la battaglia anche contro il successivo invasore statunitense, Nghiep aveva poi scoperto che la sua famiglia si era rifugiata proprio nel paese del vecchio nemico. Quando nel 1994 Tri torna per la prima volta in Vietnam, si presenta finalmente l'occasione per una riunione tra i due.⁵⁵ È Nghiep a prendere la parola fornendo la propria versione dei fatti al figlio, che si rifiuta invece di parlare, sabotando, di fatto, ogni possibilità di *forgiveness at its best*. Quella che inizia come una confessione assume ben presto i tratti di un rimprovero, risentito e deluso: "Why did you leave? Why did you abandon your family? Friends? I could have taken care of all of you".⁵⁶ Al silenzio di Tri segue un nuovo tentativo di avvicinamento: Nghiep gli dona il portapranzo che usava nell'esercito e uno dei camici che Tri indossava per dipingere, ma non ciò che il figlio desidererebbe ricevere da lui: un quadro che egli stesso aveva dipinto ed esposto alla sua prima mostra. Tri, infatti, aveva una passione per la pittura che stava iniziando a dare i suoi frutti poco prima che la guerra lo costringesse all'espatrio; passione che verrà totalmente messa da parte al suo approdo negli USA. La forza evocativa del dipinto è sottolineata dalle illustrazioni del fumetto, che raccontano momenti del passato di Tri legati indissolubilmente a quell'opera. Alla velata richiesta di farselo donare ("Is there... anything else you want to give me?"),⁵⁷ però, Tri riceve un esitante ma inappellabile no come risposta. Il confronto testimonia un approccio al perdono che si sostanzia in forme diverse – il racconto di Nghiep, l'ostinato silenzio di Tri – ma che ha gli stessi, scarsi risultati: se il padre resta convinto della necessità di aver combattuto e non mostra volontà di chiedere perdono al figlio per la sua lontananza ("nothing is dearer than independence and liberty!"),⁵⁸ Tri sembra quasi esigere la comprensione di un uomo che lo ha abbandonato e caricato della responsabilità di proteggere la propria famiglia. Per

55 GB Tran, *VA*, pp. 183-200.

56 Ivi, p. 196.

57 Ivi, p. 200.

58 Ivi, p. 188.

entrambi il perdono, se deve esserci, è subordinato all'ammissione di colpevolezza dell'altro.

Il fallimento dell'avvicinamento e del perdono reciproco è reso ancor più traumatico e sfaccettato se si tiene in considerazione che la tavola a p. 200 è l'esatta riproduzione di quella a p. 24. Nella sua prima apparizione, l'illustrazione – composta da immagini che mostrano in retrospettiva vari momenti della vita di Tri e sua moglie Dzung – offriva al lettore la possibilità di stabilire un legame tra Tri e suo figlio GB basato sul comune estro artistico. La sua riproposizione dopo il fallito ricongiungimento con il padre Nghiep funge da commento amaro all'impossibilità di una trasmissione di valori tra i due. Il proverbio vietnamita posto alla fine della pagina rappresenta simbolicamente questa frattura:

Sometimes doing what's right means leaving things behind.

There's an old Vietnamese saying:

'Our parents care for us as our teeth sharpen...

...So we care for them as theirs dull'.⁵⁹

La ripetizione della stessa scena risulta quindi in due sviluppi opposti. Da una parte, essa rappresenta il rapporto inconciliabile tra la generazione di chi si è opposto con tutte le proprie forze al dominio straniero (Nghiep) e quella che invece ha plasmato la propria identità con i modelli sociali ed economici che arrivavano dall'esterno (Tri). Dall'altra, inscena il rapporto tra questi ultimi e la nuova generazione che, lontana dal conflitto sia per esperienza che per memoria, si dimostra tuttavia pronta ad accogliere il peso di un passato traumatico, assumendo la responsabilità di fungere da ricevitore delle storie familiari, di convalidarne la testimonianza e di prestare la propria voce per raccontarle in una maniera nuova. Così facendo essi realizzano *l'imperativo a raccontare* di cui necessitano i superstiti,⁶⁰ ed esercitano una maniera estremamente personale di raccontare le loro storie di guerra.

⁵⁹ Ivi, p. 24; p. 200.

⁶⁰ Dori Laub, "Truth and Testimony: The Process and the Struggle", in Cathy Caruth, a cura di, *Trauma: Explorations in Memory*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore e London 1995, pp. 61-75: "To a certain extent, the interviewer-listener takes on the responsibility for bearing witness that previously the narrator felt he bore alone, and therefore could not carry out. It is the encounter and the coming together between the survivor and the listener, which makes possible something like a reposition of the act of witnessing. This joint responsibility is the source of the reemerging truth", p. 69.

L'analisi del perdono in *Vietnamerica* può anche essere ampliata da una prospettiva focalizzata sulle interazioni tra i singoli personaggi a una valutazione sulla condotta storica e politica degli stati coinvolti nella guerra. La penultima sezione del memoir mette in atto una combinazione tra queste due prospettive.⁶¹ Qui sia la riluttanza della famiglia al racconto del proprio vissuto traumatico che l'indifferenza di GB trovano finalmente risoluzione.⁶² GB, infatti, si mostra nell'atto di intervistare i propri familiari e i loro amici: le interviste sono graficamente concatenate e inserite in una cornice, nella quale è rappresentato il racconto del viaggio che dal Vietnam porta la famiglia fino al South Carolina. È lì che, davanti a una giudice, i Tran iniziano un altro "viaggio": quello verso la cittadinanza americana. I volti sorridenti rappresentati nella cornice all'inizio del viaggio stridono violentemente con i volti scuri e le traversie raffigurati nelle pagine successive. Le interviste realizzate da GB, infatti, mettono in luce le difficoltà affrontate da ciascuno dei componenti della famiglia nella nuova vita americana: Dzung perde progressivamente i contatti con il resto della famiglia rimasta in Vietnam, mentre Tri cerca in ogni modo di mantenere i suoi cari compatti e "al riparo" dalle pressioni di integrazione che arrivano dall'esterno. Terminata la sequenza di interviste, il viaggio volge al termine: "Your journey has ended", la famiglia ottiene la cittadinanza, ma il sorriso è rimasto solo a GB e sua sorella Vy, i più giovani dei Tran.⁶³ Chiusa su questa immagine, la sezione risulta altamente critica nei confronti di entrambe le nazioni. Accostando le immagini del patriota Nghiep – in esilio volontario e disgustato dal modo in cui il Vietnam si è allontanato dai principi che avevano animato lui e gli altri Viet Minh⁶⁴ – e della famiglia Tran, travolta dall'impatto con una nazione che si rivelerà a loro ostile,⁶⁵ c'è da chiedersi dunque se il risentimento che si prova verso un'entità collettiva come uno stato possa essere ricomposto con un perdono paradigmatico. Le concezioni di Derrida e Griswold concordano nel non conferire all'apologia politica (*political apology*) lo status di perdono canonico. È forse possibile perdonare il Vietnam –

61 GB Tran, *VA*, cit., pp. 226-45.

62 "My family's unwillingness to share the most basic facts was as much to blame as my decades of disinterest and insensitivity", GB Tran, *VA*, cit., p. 98.

63 Ivi, p. 243.

64 Ivi, p. 237.

65 Ivi, p. 243.

in tutte le sue forme – e Stati Uniti per ciò che hanno fatto in passato, ma risulta impossibile perdonarli nel presente, come espresso dalle parole di Viet Thanh Nguyen trascritte in epigrafe a questo contributo. Un trionfo nazionalista per gli uni, una disfatta traumatica per gli altri: all'interno di tale contesto dicotomico, il toccante recupero della storia familiare rende *Vietnamerica* un racconto cruciale nell'individuazione di ciò che deve essere, se non perdonato, quantomeno ricordato nella maniera corretta.

To give meaning beyond nonmeaning: perdono e scrittura

Forgiveness—if it has a sense, and if it exists—constitutes the horizon common to memory, history, and forgetting.

(Paul Ricœur, *Memory, History, Forgetting*)

L'indagine relativa al perdono ha messo in luce, nelle opere considerate, istanze relative alla storia, alla memoria e all'oblio. La scelta di cosa ricordare, e ancor di più di cosa dimenticare, assume un ruolo cruciale nella comprensione della misura in cui le *vittime* rappresentate in queste opere concedono (o meno) la propria personale, inevitabilmente incompleta versione del perdono. Nonostante le differenze stilistiche e tematiche, in entrambe le opere gli autori innestano le criticità del discorso sul perdono su riflessioni relative alla propria identità *Vietnamese American*. È nei finali delle due opere che esse si mostrano maggiormente.

Se *Dragonfish* si conclude con la definitiva sparizione di Hong, nonché della stessa Mai, è perché Robert non può che restare escluso da una comunità alla quale non appartiene. Nelle ultime pagine del romanzo, Robert si dimostra capace di lasciar andare il risentimento provato nei confronti di Hong per averlo lasciato; e anche da Hong arriva una sorta di assoluzione per i suoi torti tramite l'unico frammento di lettera a lui rivolta che Robert riesce a leggere: "*never forget. First time I see*".⁶⁶ Per il poliziotto non c'è possibilità di approfondire oltre la conoscenza dell'ex moglie: non gli rimane che la consolazione di ricevere metà del denaro rubato da Hong a Son, che riduce però l'atto di perdono ad una semplice transazione economica, restituendo al processo l'insoddisfacente forma di uno scambio materiale.

66 V. Tran, *DF*, cit., p. 298, in corsivo nel testo.

Per Mai, invece, il denaro ha un significato e uno scopo ben preciso: "I've been saving up for a trip to Vietnam. I want to travel the entire country. Start in Saigon and go up to Hanoi, maybe find an apartment by Halong Bay. Live there for a year and see how it goes. That'll all be easier now".⁶⁷ La ragazza resta una rappresentante della Generazione 1.5, contesa tra l'integrazione in suolo americano e l'ingombrante bagaglio del proprio retaggio vietnamita, che si manifesta anche nel complicato rapporto con la lingua materna. La tensione verso il paese d'origine manifesta una posizione prettamente diasporica da parte della giovane, consapevole di condurre la propria esistenza all'interno di una bolla – quella vietnamita a Las Vegas – che resta chiusa, non integrata negli schemi statunitensi, e decisamente poco propensa al perdono. La presenza cruciale di Mai come intermediaria tra Hong e Robert ripropone la Generazione 1.5 al centro del dialogo tra America e Vietnam: l'unica a poter accogliere le verità delle due voci principali del romanzo e, in quanto tale, vera destinataria dell'opera.

Così come lasciato intendere in *Dragonfish*, anche *Vietnamerica* si conclude con un ritorno. Dopo anni di disinteresse, la redenzione di GB arriva con la stesura del fumetto stesso che, simbolicamente, si apre e si chiude con il suo viaggio in Vietnam. La scena finale, in particolare, mostra l'esplicita richiesta di GB a sua madre di poterla accompagnare nel paese d'origine, convinto dalla lettura di un regalo di suo padre: un libro storico sulla Guerra in Vietnam, con una dedica speciale: "To my son, Gia-Bao Tran. 'A MAN WITHOUT HISTORY IS A TREE WITHOUT ROOTS – CONFUCIUS'".⁶⁸ Come già affermato da Winona Landis, questa traiettoria autoconclusiva nel paese asiatico presenta una chiara presa di posizione dell'autore, ben deciso a non essere semplicemente grato agli Stati Uniti per il "dono" dell'accoglienza e dell'integrazione sul suo suolo: "[b]y beginning his family's story with a return (or more accurately, an arrival), Tran challenges the notion that all refugees must eventually assimilate or that they must be grateful for the 'gift' of life and freedom that the United States bestows on them".⁶⁹ In maniera ancor più diretta,

⁶⁷ Ivi, p. 253.

⁶⁸ Ivi, p. 278.

⁶⁹ Winona Landis, "Mapping the nation and reimagining home in Vietnamese American graphic narratives", in Leigh Anne Howard e Susanna Hoeness-Krupsaw, a cura di, *Performativity, Cultural Construction, and the Graphic Narrative*, Taylor & Francis Group, Milton Park 2019, pp. 88-102; qui p. 94.

"[i]n emphasizing the Tran family's refusal to remain in one place, *Vietnamerica* illuminates the distinctions between immigration and diaspora", con la differenza tra i due termini *immigration* e *diaspora* posta nel telos ultimo del rifugiato: l'integrazione negli Stati Uniti nel primo caso, il ritorno in Vietnam nel secondo.⁷⁰ Se quindi resta impossibile per i due autori rappresentare un perdono che vada oltre il consapevole oblio del passato, emerge comunque la chiara volontà di non lasciar scomparire la storia (vera o verosimile) della propria famiglia e del proprio popolo, quello sudvietnamita, consapevoli dell'ingerenza delle forze storiche che hanno determinato la loro stessa identità di *Vietnamese Americans*.

È infine possibile affrontare il tema del perdono in queste due opere secondo un'altra, decisiva interpretazione dell'atto del perdonare: quella suggerita da Julia Kristeva, secondo cui la scrittura stessa è una forma di perdono:

Writing causes the affect to slip into the effect – *actus purus*, as Aquinas might say. It conveys affects and does not repress them, it suggests for them a sublimatory outcome, it transposes them for another in a threefold, imaginary, and symbolic bond. Because it is forgiveness, writing is transformation, transposition, translation.⁷¹

Tale perdono può essere rivolto sia ad altri, che in prima persona a chi scrive.⁷² Perdonare significa, in effetti, "to give meaning beyond nonmeaning".⁷³ Per le principali voci delle due opere – Hong, Robert, e GB – realizzare un racconto – scritto o disegnato – del vissuto proprio e dei propri cari porta con sé anche il raggiungimento della consapevolezza di chi si è disposti a perdonare, e tra i possibili destinatari del perdono figurano loro stessi. Nella ricerca di un significato che consenta ai coinvolti di ricominciare e superare il torto originario, la scrittura e con essa il perdono rappresentano, per Vu Tran e GB Tran, uno strumento di definizione identitaria e di recupero di una

70 *Ibidem*.

71 Julia Kristeva / Alison Rice, "Forgiveness: An Interview", *PMLA*, 117, 2 (2002), pp. 278-95; qui p. 287.

72 *Ibidem*: "Even if the writer's story turns in circles, writing is nonetheless a way of coming out of the trauma, of forgiving oneself or the other and translating it for someone else. This constitutes a distancing from the place of the crime through sharing".

73 *Ivi*, p. 281.

realtà storica che continua a far sentire la sua eco anche nelle generazioni successive a quelle che l'hanno vissuta.⁷⁴

Pasquale Concilio è dottorando presso il Dipartimento di studi letterari, linguistici e comparati dell'Università di Napoli "L'Orientale". Ha conseguito la Laurea Magistrale presso la stessa università, con una tesi intitolata "Memoria e perdono nella letteratura Vietnamese American: i casi di *Vietnamerica* di GB Tran e *Dragonfish* di Vu Tran" e premiata col Premio AISNA Caterina Gulli 2023. È stato due volte Fellow for a Research Residency presso la University of Illinois at Urbana-Champaign (2021, 2024). È attualmente impegnato all'interno del PRIN "California letteraria, 1884-2022: spazi di eccezione, spazi di disastro".

74 *Ibidem*: "[S]ince it does not constitute an erasure, forgiveness is a question of hearing the request of the subject who desires forgiveness and, once this request has been heard, of allowing renewal, rebirth".