

## Ritratto d'artista con fori d'uscita: *Night Sky with Exit Wounds* di Ocean Vuong

Emanuele Battiniello

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

La parabola dell'ascesa stellare di Vuong come voce rappresentativa della letteratura *Vietnamese American* ci permette di osservare le dinamiche di ricezione e consumo delle opere di autori etnici nel panorama letterario statunitense odierno. A partire proprio da *Night Sky with Exit Wounds* Ocean Vuong comincia a intessere un corpus di opere le cui scelte formali e tematiche, come tenterò di dimostrare in queste pagine, sono in aperto dialogo con i dibattiti critici sulle politiche delle identità e sui limiti e tropi della letteratura etnica: al lavoro nelle sue poesie vi è un impulso decostruttivo e un atteggiamento metaletterario, una vigilanza costante sulla lingua, e una strumentale messa in crisi del potere della letteratura di rappresentare l'esperienza vissuta.

1 Alexander Chee, "Sound of Silence", *BON Magazine*, 71 (Autumn/Winter 2016), bon.se.

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

In questo saggio propongo una lettura critica di alcuni componenti della raccolta che intende portare alla luce come la scrittura dell'autore sia attraversata in maniera consapevole dalle dinamiche costitutive di ciò che Vincenzo Bavaro ha definito "campo letterario etnico":<sup>3</sup> nella sua poesia, marcatamente autobiografica ed "etnica", l'autore contemporaneamente denuncia e si riappropria dei meccanismi di reificazione e feticizzazione a cui gli artisti minoritari sono sottoposti nel campo letterario statunitense. Illustrerò in queste pagine come Ocean Vuong sia capace di abitare con consapevole *agency* la sua posizione di autore etnico costretto a doversi misurare con la propria razzializzazione, esibendo un tipo di scrittura che se superficialmente appare come il prototipo perfetto della letteratura etnica, un prodotto pronto per essere consumato che incontra il gusto e le aspettative del mercato letterario, a un'analisi attenta e mirata rivela un interessante lavoro di rinegoziazione dei limiti del campo letterario.

### Ricezione della vita o dell'opera di Ocean Vuong?

Dando uno sguardo ai titoli degli articoli e delle recensioni sulle opere di Ocean Vuong risulta palese l'attenzione e il peso dato alla sua storia personale, nella continua enfasi sull'eccezionalità della sua figura: basti citarne per esempio due di *The Guardian* che hanno come intestazione "As a child I would ask: what's napalm?" e "War baby: the amazing story of Ocean Vuong, former refugee and prize-winning poet".<sup>4</sup> È evidente che questi titoli strizzano l'occhio al fascino esotizzante della guerra in Vietnam (ridotta a una tragedia solo personale e disinfettata dal suo portato storico conturbante) e all'attrattiva di una figura marginale, un *outcast* di cui seguire morbosamente le vicende personali come in un romanzo di formazione. L'impressione è che la voce poetica di Vuong sia attenuata dal ritornello eccezionale del suo vissuto riportato in tutti gli articoli a lui dedicati: nato in Vietnam, in una piantagione di riso vicino a Saigon, è emigrato come rifugiato all'età di due anni dapprima nelle Filippine, poi negli Stati Uniti, a Hartford, Connecticut. La seduzione narrati-

---

3 Vincenzo Bavaro, "Una Storia Etnica?": Capitale culturale e performance etnica nella letteratura degli Stati Uniti, La scuola di Pitagora editrice, Napoli 2013.

4 Emma Brockes, "Ocean Vuong: 'As a child I would ask: What's napalm?'", *The Guardian*, 22.7.2019, theguardian.com; Claire Armistead, "War baby: the amazing story of Ocean Vuong, former refugee and prize-winning poet", *The Guardian*, 3.10.2017, theguardian.com.

va della vita di Ocean Vuong sembra fantasmaticamente precedere come una prefazione l'effettivo discorso sul valore letterario delle opere dell'autore.

Oltre gli entusiastici trionfi qui riportati, vi sono recensioni negative che manifestano la medesima tendenza alla mercificazione preventiva della biografia dell'autore. Un esempio degno di nota è la recensione di William Logan di *Night Sky with Exit Wounds* nel numero del giugno 2018 di *New Criterion*, intitolata "Old Wounds".<sup>5</sup> Il critico sostiene che le poesie di Vuong risultano inadatte a raccontare le brutalità della guerra, proprio in virtù della *backstory* ingombrante di Ocean Vuong, che sottolinea essere sostanzialmente cresciuto a Hartford dall'età di due anni (implicando, in maniera a dir poco problematica, che la prossimità al conflitto in Vietnam abbia qualche significato ultimo nell'autenticare chi può e chi non può raccontare in arte le conseguenze di un conflitto). Egli afferma con una punta di veleno: "little in Vuong's work conveys the immigrant's wrenching dislocation or permanent sense of loss, the rupture of identity between two worlds and the knowledge of being orphaned in both";<sup>6</sup> si evince in queste parole come il critico stia proiettando sull'autore, proprio in quanto autore "etnico", delle aspettative precise riguardo i temi che le poesie di Vuong dovrebbero presentare per essere il frutto autentico di una voce diasporica. La leggibilità di Vuong come autore passa per il filtro di una versione stereotipica del "poeta-immigrato" che egli dovrebbe autenticamente incarnare, quasi che esistesse una sola monolitica identità essenziale disponibile per tutti gli autori *non-American-born*, basata sulla insormontabilità della dislocazione spaziale, sullo sdoppiamento traumatico della propria psiche divelta fra due mondi inintegrabili, e un ritornello di sofferenze associate alla propria condizione minoritaria. Per Logan, Vuong non è abbastanza "steeped in war",<sup>7</sup> e una corretta versione della sua poetica è piuttosto rappresentata dal lavoro di Joseph Conrad: "when Vuong touches on the horror of the war, the touching isn't quite enough. The debt incurred should demand something like *Heart of Darkness*".<sup>8</sup> Non può sfuggire che il riferimento proprio a *Heart of Darkness*, entrato ormai a far parte del canone occidentale come

5 William Logan, "Old Wounds", *The New Criterion*, 36, 10 (June 2018), newcriterion.com.

6 *Ibidem*.

7 *Ibidem*.

8 *Ibidem*.

testo sull'imperialismo inglese e sul senso di colpa degli imperialisti bianchi, rievoca l'adattamento filmico *Apocalypse Now* di Francis Ford Coppola, in cui tuttavia gli unici vietnamiti presenti sono mute vittime in forma di cadaveri. Egli lamenta inoltre di trovare i versi di Vuong poveri di dettagli sostanziali, come il riferimento all'imprigionamento del padre (nella poesia dal titolo "My Father Writes from Prison") a cui l'autore vietnamitamericano allude senza dare dettagli precisi: il fastidio che Logan prova è a tutti gli effetti un'insofferenza nei confronti dell'opacità strategica adottata da Vuong; laddove a uno scrittore bianco e canonico si riconoscerebbe una qualche forma di artificio e di intenzionalità autoriale nel modo di elidere e offuscare i propri dettagli autobiografici (magari nel nome di un *higher purpose* evocativa del principio di impersonalità dell'autore di T.S. Eliot), nel caso di un autore etnico siamo di fronte a un ventaglio di aspettative che vedono una distinta ricezione del proprio vissuto come unica forma preventiva di accesso al significato ultimo del testo.

In maniera paradossale il critico pare asserire che la gestione della componente autobiografica nei versi di Vuong è contemporaneamente troppo palese e troppo obliqua, e ancora una volta ricorre a paragoni con autori canonici (e bianchi) nel tentativo di screditare e smontare la poetica di Vuong come derivativa dai poeti confessionali degli anni Cinquanta e Sessanta, con un pizzico di *identity politics* di troppo: "Confessional poetry began shading into identity politics a decade or so ago, when the fraught psychology of Plath and Lowell became less important than the still-raw oppressions of biography; but biography has now become the whole sales-pitch".<sup>9</sup> Per quanto calzante possa apparire il paragone, il suo uso strumentale e riduttivo risulta *tone-deaf* nel contesto della poesia di Vuong. Il richiamo alle politiche delle identità è piuttosto un pregiudizio che il critico sembra riversare su di un autore che non gli sembra seguire un modello canonico che gli è familiare (e che nella sua recensione contribuisce a cristallizzare). È paradossale quindi l'affermazione "The poet's back story, as Hollywood would call it, is so affecting it gets in the way":<sup>10</sup> una dichiarazione del genere è in chiaro conflitto con quanto citato, nello stesso articolo, sulla scarsità di informazioni biografiche attendibili nei versi di Vuong. Il critico sembra concentrarsi più sulla

---

<sup>9</sup> *Ibidem.*

<sup>10</sup> *Ibidem.*

biografia del poeta vietnamitamericano che su un'analisi formale e contenutistica dei versi, peccando in conclusione della stessa ossessione identitaria che pretende di criticare.

Nel suo studio sull'intersezione tra dimensione estetica e dimensione sociale, *Thinking Its Presence: Form, Race and Subjectivity in Contemporary Asian American Poetry*, Dorothy J. Wang descrive e contestualizza perfettamente l'atteggiamento di critici come Logan per i quali il concetto di identità in letteratura è divenuto "a dirty word":<sup>11</sup> la posizione ideologica dei critici impegnati in una lotta snobistica nei confronti della letteratura delle minoranze, a loro parere contaminata da un eccesso di politica, da questioni identitarie, e per questo poco "letterarie", è abitata dallo "specter of race",<sup>12</sup> dalla difficoltà statunitense di articolare un dibattito sull'argomento che infesta come un grande rimosso i discorsi dei critici e la storia delle relazioni razziali in America. Come osserva acutamente Wang, il binarismo tra identità ed estetica, tra dimensione culturale e oggetto letterario, è frutto di una feticizzazione della letteratura come oggetto d'arte autonomo, retaggio di una certa interpretazione critica dello *high modernism*: "In the US academy and society at large, the words 'identity', 'identitarian' and 'identity politics' are often automatically conflated. Used synonymously, all three function as a reductive shorthand to refer to an essentializing and unthinking 'identity politics' [...] 'Identity politics' is a straw-man term".<sup>13</sup> E infatti Logan afferma, in un inciso tra parentesi che non ha niente di casuale o secondario: "I don't have a problem with the identity or the politics, but a lot of bad poetry has been written in the name of putting them together".<sup>14</sup>

Le riflessioni di Wang attestano come l'aporia nell'analisi del critico non è solo il frutto di un'idiosincrasia personale nei confronti dei versi di Ocean Vuong, ma è il riflesso dell'istituzionalizzazione e normalizzazione dei criteri di ricezione a cui tendono a essere sottoposti gli autori minoritari nel mercato letterario statunitense.

Vuong stesso, del resto, pare consapevole della possibilità seduttiva della sua biografia agli occhi dei lettori quando, in un'intervista con Viet Thanh Nguyen, afferma: "We think of origin stories, and I

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

12 Ivi, p. 16.

13 Ivi, pp. 12-13.

14 Logan, "Old Wounds", cit.

understand that in the literary context, in this privileged space of the literary world, my life is very 'unique'".<sup>15</sup> Vedremo ora come tale consapevolezza permei i versi dell'autore, nel laboratorio auto-mito-poietico che è *Night Sky with Exit Wounds*.

## Omero rifugiato e la città che brucia

Leggendo criticamente alcune poesie di *Night Sky with Exit Wounds*<sup>16</sup> mi propongo di riscontrare delle evidenze testuali che confermino quanto descritto fin qui. In particolare, tratterò di alcune poesie che delineano "un ciclo omerico" all'interno della raccolta. È Vuong stesso a suggerire, in un'intervista con Chris Stewart, una lettura in chiave autofinzionale del suo lavoro poetico: "my own work in 'auto-fiction,' or auto-mythology, which is how I view my poems. Taking the lived experience and then mythologizing it towards other tropes";<sup>17</sup> e sotto il segno della mitologia descrive anche l'attività di *storytelling* di sua madre e sua nonna in un'altra intervista: "It was almost intoxicating for them to create a mythology of their lives, because they were so powerless [...] But when it was time to tell the story, they held everything".<sup>18</sup>

Il lavoro che Ocean Vuong attua attraverso il mito sulla sua storia personale è quindi un processo di smontamento della macchina di *mythmaking*: se da un lato la presenza della mitologia nelle poesie di Vuong esibisce un certo capitale culturale che accredita l'autore come conoscitore del canone classico occidentale, dall'altro essa non può essere ridotta a mero sfoggio erudito. Il rimaneggiamento dell'iconicità del testo omerico in particolare, e della mitologia come modalità narrativa d'invenzione in generale, si traduce in un processo di infiltrazione: la potenza archetipica della guerra di Troia viene evocata come uno sfondo sfocato, una forma riempita dalla realtà materiale e specifica della guerra in Vietnam. Lo scrittore *Vietnamese American* sta a tutti gli effetti intervenendo sul canone fondativo del

---

15 Viet Thanh Nguyen, "Failing Better: A Conversation with Ocean Vuong", *Los Angeles Review of Books*, 24.6.2019, [lareviewofbooks.org](http://lareviewofbooks.org).

16 Ocean Vuong, *Night Sky with Exit Wounds*, Copper Canyon Press, Port Townsend, WA 2016. (*Cielo notturno con fori d'uscita*, trad. it. di Damiano Abeni e Moira Egan, La nave di Teseo, Milano 2017). Tutte le citazioni delle poesie provengono dalla versione italiana, che presenta il testo originale a fronte; il numero di pagina di ogni componente sarà segnalato tra parentesi.

17 Chris Stewart, "Interview with Ocean Vuong", *Gayletter*, 16 (April 2022), [gayletter.com](http://gayletter.com).

18 Brockes, "Ocean Vuong: 'As a child I would ask: What's napalm?'" , cit., corsivo mio.

genere poetico *tout court* inscrivendo sé stesso e “la sua gente” nella mitologia fondativa dell’occidente. È lo stesso Vuong a definire il potere del mito come modalità di *storytelling* legandolo al bisogno di raccontarsi come strategia di sopravvivenza, la scrittura come antidoto all’oblio. Nell’intervista già citata con Viet Thanh Nguyen del 2019,<sup>19</sup> Vuong cita esplicitamente il modello omerico dopo aver descritto il debito che sente nei confronti delle storie che ha ascoltato dalla sua famiglia, e afferma: “I see the inheritance of a story like the inheritance of an object that we create, except the neat thing is that it’s continuously being shaped and reshaped each time it’s told”.<sup>20</sup> È evidente, dunque, che il rimaneggiamento del mito non si limiti al potere di immortalare i suoi soggetti, ma abbia anche a che fare con la possibilità di abbracciare la molteplicità del vissuto, di poter essere ri-narrato tenendo insieme differenti versioni degli eventi che sconfessano la possibilità di una autorità monolitica sulla Storia.

“Threshold” è il titolo della prima poesia che apre la raccolta e che funziona verosimilmente come una sorta di manifesto poetico. La rilevanza di questa poesia è ulteriormente attestata, oltre che dai nessi tematici rintracciabili in altri componimenti, anche dalla posizione d’elezione di questo testo, isolato dal resto delle altre sezioni della raccolta e posto letteralmente e visibilmente sulla “soglia” della prima sezione, un punto di accesso necessario a entrare nel vivo della raccolta. Sebbene il testo non presenti legami intertestuali espliciti con i testi omerici (come accade invece con altre poesie), è plausibile a mio parere leggere il componimento come una variazione sul *topos* proemiale dell’invocazione alla musa: se a essere interpellate nei poemi omerici erano le muse figlie di Zeus e Mnemosine, chiamate ad attestare la veridicità dei fatti e accreditare quindi il proprio poema e la propria memoria come investite da una matrice divina, per Vuong il lavoro della musa è sostanzialmente dalla figura paterna, e in particolare dalla dimensione assolutamente materica e temporale del suo corpo. Nei versi di “Threshold” vediamo una figura filiale spiare il padre dal foro di una serratura, in un atto scopico che restituisce il corpo paterno connotato metaforicamente con lo scrosciare della pioggia: “I watched, through the keyhole, not / the man showering, but the rain / falling through him: guitar strings snapping / over his globed shoulders”

19 Viet Thanh Nguyen, “Failing Better”, cit.

20 *Ibidem*.

(p.18). Non vi è un ritratto realistico e mimetico del padre ma la resa della sua evanescenza: a essere evocata è una presenza-assenza, una sagoma che funziona come *placeholder* di un ritratto che “dovrebbe” essere visibile e non riesce a esserlo completamente; l’opacità del fluire torrenziale dell’acqua agisce tanto sul piano dell’artificio visuale quanto su quello epistemico: vale a dire, ciò che è rappresentato risulta anche semanticamente opaco, difficilmente conoscibile. Ad avvalorare la mia ipotesi che questo testo funzioni come un proemio, emulando l’atteggiamento letterario dell’invocazione alla musa, vi è il riferimento esplicito al “cantare” in connessione alla memoria; il ricordo della figura paterna è associato alla traccia residuale della sua voce: “He was singing, which is why / I remember it. His voice— / it filled me to the core / like a skeleton” (p.18); e ancora: “He was singing. It is all I remember. / For in the body, where everything has a price, / I was alive”. Ed è da questa prima poesia che il lavoro sulla forma “automitopoietica” dell’autore muove i primi passi, con la messa in scena in versi dell’entrata nel testo dell’autore, simultaneamente cantore e “cantato”: “I didn’t know the cost / of entering a song— was to lose / your way back. / So I entered. So I lost. / I lost it all with my eyes / wide open” (pp. 18-20). La dimensione corporale invocata in questa poesia prefigura il corpo paterno come oggetto di indagine al centro del *corpus* testuale di Ocean Vuong: egli si sofferma sulla sua fisicità con un misto di attrazione e paura, il suo corpo “a dark colt paused in downpour”<sup>21</sup> (p. 18). Ed è proprio dalla sua carne e dalla sua voce che emerge il racconto al confine tra il mitico e il fattuale dei ricordi relativi al Vietnam. Il fatto che la voce del padre sia ventriloquizzata e “doppiata” da Vuong tiene vivo il paradosso della vocalizzazione e dell’appropriazione: è un poeta *Vietnamese American*, che scrive in inglese, a permettere alla voce paterna (talvolta bilingue in altre poesie) di esistere nella traduzione e nella finzione, nello sforzo creativo che non si sottrae alla tensione etica ma fa della sua problematicità il proprio centro.

La simbologia dell’acqua acquisisce una sfumatura specifica nel contesto della letteratura *Vietnamese American*, come testimonia l’antologia *Watermark: Vietnamese American Poetry and Prose*. Il filo rosso che lega e organizza i testi di quest’antologia è proprio la presenza

---

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

dell'acqua nei testi di scrittori vietnamiti americani appartenenti alla *generation 1.5*.<sup>22</sup> Nel suo commento all'antologia Isabelle Thuy Pelaud aggiunge: "The image of water conveys an emotionally charged link to the loss of country that only Vietnamese Americans who experienced forced immigration, even decades ago, can fully understand".<sup>23</sup>

La centralità dell'acqua per gli scrittori di discendenza vietnamita, in un'antologia quasi fondante di un tentativo di canone contemporaneo *Vietnamese American* quale è *Watermark*, mi porta a leggere l'elemento acquatico dei versi di Vuong con particolare attenzione: è possibile ricondurre le numerose iterazioni del campo semantico dell'acqua (al punto tale da poter riconoscere una vera e propria isotopia dell'acqua in *Night Sky with Exit Wounds*), e conseguentemente le associazioni dell'acqua alla figura paterna, come una sorta di metafora estesa che evoca il Vietnam e il destino delle *boat people*, senza esplicitamente nominarli. L'acqua agisce quindi come una forma di cronotopo bachtiniano:<sup>24</sup> il mare, gli oceani e le spiagge dei versi di Vuong sono forme spazializzate del tempo, spazi in cui il fluire del tempo è reso "leggibile" in superficie, e la geografia diasporica disegnata nelle sue poesie risulta sovraccarica del peso della Storia della dislocazione geografica vietnamita americana. Il padre il cui corpo è sommerso dall'acqua è dunque un padre che eccede il mero aspetto di filiazione, è un padre che sta (anche) per qualcos'altro collocato nell'altrove del Vietnam, pur rimanendo contemporaneamente legato al padre "privato" del ricordo di Vuong. L'elemento acquatico rifrange il padre singolare aprendolo alla molteplicità dei padri possibili, dei corpi perduti in Vietnam.

Nella poesia "Telemachus", in cui la voce adottata dall'autore sembra essere quella di Telemaco, il figlio di Odisseo, la scena raffigurata è quella di un figlio che trascina lungo una spiaggia il corpo di suo padre: "Like any good son, I pull my father out / of the water, drag him by his hair // through white sand, his knuckles carving a trail / the waves rush in to erase" (p.24). Il gioco dei deittici attua una sospensione spazio-temporale dalla qualità mitica, limitandosi a marcare un movimento da una sponda della spiaggia all'altra, e l'u-

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

23 Ivi, p. 35.

24 Cfr. Michail Michajlovič Bachtin, "Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo. Saggi di poetica storica", in *Estetica e romanzo*, a cura di Clara Strada Janovič, Einaudi, Torino 1979, pp. 231-32.

niversalità ambivalente della figura del figlio (“like any good son”) in contrasto con la filiazione paterna univoca (marcata dal pronome possessivo), colora di dubbio l’attribuzione familiare di ciò che leggiamo, alludendo così alla natura *staged* di questa scena tra un padre archetipico e costruito e un figlio “possibile”. Degno di nota è il motivo ricorrente in tutta la raccolta della “cancellatura”: la dimensione marcatamente corporale del padre trascinato sulla spiaggia è in contrasto con l’impermanenza della sua traccia sulla sabbia; il mare che corrode, copre e fagocita la traccia del vissuto insinua un elemento di precarietà e instabilità, che Vuong associa all’atto scrittoriale stesso e alla possibilità di rappresentare i soggetti narrati in maniera etica, senza in qualche modo estinguerne la complessità e riappropriarsi violentemente della loro voce.

Immediatamente la figura filiale viene connotata dall’uso della lingua vietnamita: “*Do you know who I am, / Ba? But the answer never comes. The answer / is the bullet hole in his back, brimming / with seawater*” (p.24); l’uso del vietnamita e l’elemento dei proiettili, così dissonanti rispetto al *setting* mitico suggerito dal titolo, fanno fondere l’iconicità della guerra narrata nell’Iliade e nell’Odissea con la tragedia assolutamente reale e contemporanea del Vietnam. La dimensione geografica è vaga, viene solo contornata con l’allusione a un altrove, alle macerie di una città distrutta da un bombardamento: “*Because the city / beyond the shore is no longer / where we left it. Because the bombed / cathedral is now a cathedral / of trees*” (p.24). L’autore, vestendo i panni di un Omero rifugiato, sembra abitare una posizione di cantore testimoniale: la natura mediata dei ricordi “cantati” è incarnata nel correlativo oggettivo di una bottiglia arenata sulla spiaggia: “*he could be anyone’s father, found / the way a green bottle might appear // at a boy’s feet containing a year / he has never touched*” (p.24). Alla fine del componimento è proprio la voce narrante a descrivere il suo “lavoro di immersione” nella giuntura tra ricordo e Storia con un’immagine di annegamento: “*The face / not mine – but one I will wear / to kiss all my lovers good-night: / the way I seal my father’s lips // with my own & begin / the faithful work of drowning*” (p.26). Il Telemaco della poesia si rivela quindi vietnamita, in fuga da una guerra: vale a dire un rifugiato. Il padre, dapprima “proprio”, si smaterializza nella dimensione storica (“*he could be anyone’s father*”), diventando uno *stand-in* per tutti i padri caduti in guerra e cancellati dalla corrosione salina della Storia. La

costellazione di elementi qui descritti, con la formula lirica ed evocativa che chiude la poesia e ne rappresenta l'apogeo, sembra descrivere per immagini e in maniera calzante l'idea di postmemoria.

Il concetto di *postmemory*, che ha ottenuto una certa spendibilità accademica non solo nei *Memory Studies* e nel contesto degli *Holocaust Studies* in cui specificatamente nasce, è stato messo a punto da Marianne Hirsch per spiegare una struttura trans-generazionale di trasmissione del trauma e dei ricordi. La differenza sostanziale tra il termine più convenzionale di memoria e l'uso di *postmemory* sta nella sensazione di intimità di questa seconda tipologia di "ricordi incorporati", definiti come "emanations—of wartime experiences" che emergono in "flashes of imagery; in abrupt but broken refrains, transmitted through 'the language of the body'".<sup>25</sup> Non è solo la persistenza del trauma a essere chiamata in causa dal termine: il paradigma postmemoriale tenta di spiegare questa particolare forma di rimemorazione sottolineando l'aspetto di incorporazione mnemonica di un contenuto "già mediato",<sup>26</sup> in quanto coloro che appartengono alla *generation after* devono negoziare il significato storico di un evento traumatico facendo i conti con un ampio archivio pubblico e ufficiale che si scontra con l'intimità della propria storia personale e familiare, per cui i confini netti tra pubblico e privato si confondono divenendo inattendibili.

Domanda fondamentale per Hirsch, che risuona perfettamente nei versi del poeta, è "If we thus adopt the traumatic experiences of others as experiences that we might ourselves have lived through, if we inscribe them into our own life story, can we do so without imitating or unduly appropriating them?".<sup>27</sup> Come possono dunque gli artisti delle generazioni successive cercare di riempire il *gap* tra una filiazione verticale, che rimanda all'autenticità (nella sua declinazione etnica) e una affiliazione orizzontale come processo proiettivo, quindi attivamente investire di una pulsione identificativa il rapporto con la storia dei propri genitori e comunità?<sup>28</sup> Autenticazione e pro-

25 Marianne Hirsch, "The Generation of Postmemory", *Poetics Today*, 29, 1 (2008), pp. 103-128, qui p. 111.

26 "I would argue that, as public and private images and stories blend, distinctions and specificities between them are more difficult to maintain, and the more difficult they are to maintain, the more some of us might wish to reassert them so as to insist on the distinctiveness of a specifically familial second-generation identity", *Ivi*, p. 114.

27 *Ibidem*.

28 *Filiation e Affiliation* sono termini usati da Edward Said per suggerire modalità di lettura critica dei

iezione paiono opporsi l'una contro l'altra, e tuttavia, nei suoi versi, Vuong si muove tra i poli opposti di questo binarismo percorrendo una strada che tiene consapevolmente in tensione entrambe le posizioni, e in cui un ruolo fondamentale è svolto dalle strategie testuali postmoderne e dall'uso in chiave autofinzionale della mitologia.

Difatti, nella poesia "Trojan", che segue nella raccolta "Telemachus", Vuong riutilizza il materiale mitico in una scena dal *setting* privato, e dal contenuto all'apparenza allusivamente autobiografico. Il protagonista al centro di questa poesia è un generico *He* intento a studiare allo specchio la sua figura mentre indossa un vestito rosso, "he steps / into a red dress. A flame caught / in a mirror the width of a coffin" (p.28). La bara evocata da questi versi iniziali, unita all'associazione del fuoco, pare alludere alla violenza omofobica che un atto di trasgressione di *gender* come il *crossdressing* genera agli occhi della società eteronormativa statunitense.<sup>29</sup> La dimensione privata della *queerness* del personaggio descritto abita l'immaginario mitico dell'Odissea: il ragazzo che indossa un vestito di donna è il cavallo di Troia in seno all'unità della famiglia – "his horse / -head shadow thrown on the family / portraits, glass cracking beneath / its stain" (p.28). La *queerness* dell'autore e il suo vissuto personale si intrecciano all'immaginario mitico, in un deliberato tentativo di sciogliere la maschilità celebratoria e senza tempo dell'*epos* nella *worldliness* dell'esperienza di un rifugiato omosessuale e vietnamita nell'America contemporanea. L'ultimo verso della poesia richiama tanto il paesaggio bombardato di "Telemachus" ("They will see him clearest when the city burns", p.28), quanto l'episodio biblico della distruzione di Sodoma e Gomorra, divenuto l'archetipo della punizione

testi che denaturalizzano la loro trasmissione verticale canonica inserendoli in un contesto materiale. Si veda Edward Said, *The World, the Text, and the Critic*, Harvard University Press, Cambridge MA 1983, pp. 174-76.

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

inflitta a chi trasgredisce le norme di genere e sessuali. Ritracciato in questi versi è il richiamo alla violenza omofoba che salda presente fattuale e passato mitico, riattivando una versione della Storia all'incrocio tra il referente classico e l'iperreale; l'origine del primo si perde e archetipizza nello spettro storicamente radicato della guerra in Vietnam: in tal modo Ocean Vuong ci presenta una versione personale e idiosincratca del Vietnam che rimarca costantemente la sua natura costruita di automitologia.

### Ritratti di carta

In continuità con l'analisi precedente, analizzerò i componimenti in cui la riflessione metatestuale diviene più esplicita, nel deliberato tentativo da parte dell'autore di sabotare il mimetismo delle sue rappresentazioni.

In "Odysseus Redux", l'elemento mitico viene sovrascritto dalla storia personale. Come sostenuto in maniera convincente da Kelly Nguyen, questa poesia può essere letta in relazione alla già citata "Telemachus", riconoscendo nell'interlocutore evocato nella poesia proprio l'Odisseo rifugiato della poesia precedente, l'effigie del padre originario in fin di vita sulla spiaggia.<sup>30</sup> Singolare è la descrizione dell'entrata in scena del padre, che pare emergere dalla dimensione figurale di un quadro di Caravaggio: "He entered my room like a shepherd / stepping out of a Caravaggio" (p.168). Il riferimento a un artista canonico occidentale come Caravaggio attesta il capitale simbolico dello scrittore e agisce ulteriormente come spia per il lettore sull'evanescenza e la natura di ritratto della figura descritta.

Tale lavoro di matrice metatestuale si traduce, inoltre, in uno degli stilemi estetici più cari a Vuong: l'uso di metafore tipografiche che testualizzano la natura dei corpi narrati, quasi a voler insistere sull'aspetto finzionale e costruttivo di ciò che è rappresentato, tenendo presente in maniera ossessiva e ingombrante lo sforzo della scrittura. Nei versi "All that remains of the sentence / is a line / of black hair stranded / at my feet" (p.168), i capelli neri della figura paterna sono arenati come l'inchiostro nero di una frase (il richiamo quindi alla spiaggia di "Telemachus" è esplicitato dalla dimensio-

30 Kelly Nguyen, "Queering Telemachus: Ocean Vuong, Postmemories and the Vietnam War", *International Journal of the Classical Tradition*, 28, 4 (2021), pp. 1-19, qui p. 16.

ne litoranea della parola “stranded”); l’Odisseo rievocato è appunto quello morto sulla spiaggia, che torna come un cadavere: “Back from the wind, he called to me / with a mouthful of crickets – / smoke & jasmine rising / from his hair” (p.168). Come notato da Kelly Nguyen, il riferimento al fumo e al gelsomino richiama la pratica vietnamita di comunicare con i propri antenati defunti onorandoli con l’incenso:<sup>31</sup> l’*ethnic heritage* dello scrittore scivola impercettibilmente nel contesto mitico e surreale per cui l’Odisseo in questione è appunto *redux*, “guidato indietro” dal mondo dei morti dal canto della poesia e da una pratica ritualistica vietnamita di *ancestor worship*. L’atto resuscitatorio presenta le due figure danzare insieme in una prossimità omoerotica, che vede l’ombra del figlio mescolarsi a quella del padre – “Then we danced / without knowing it: my shadow / deepening his on the shag” (p.168); il desiderio *queer* descritto nella poesia “Trojan” riallaccia come un filo le poesie del ciclo omerico, con il riuso della stessa immagine dei petali rossi (“One of its red petals fell / through the window—& caught / on his tongue”, pp.168-169), e dello specchio: “I tried / to pluck it out / but was stopped / by my own face, the mirror, / its cracking, the crickets, every syllable / spilling through” (p.169). Alla fine della poesia vi è la sovrapposizione somatica tra la faccia del padre e quella del figlio: questa trasmissione ereditaria dei tratti somatici è una figura incarnata della trasmissione tanto del trauma bellico e storico della guerra in Vietnam quanto delle memorie personali del padre, una saldatura metaforica tra memoria, etnia, l’identità del *refugee* e identità *queer*.

Il componimento dal titolo “Logophobia”, che segue l’appena discussa “Odysseus Redux” nell’ordine della raccolta, ricongiunge i frammenti delle poesie precedenti presentandosi come una coda ideale al ciclo di argomento mitologico. Il titolo allude, in maniera quasi controintuitiva per un testo, alla paura irrazionale di parlare in pubblico e delle parole. I versi mettono in scena immediatamente l’atto scrittoria di una figura ancora una volta marcatamente vietnamita, intenta a scrivere la parola *famiglia*: “Afterward I woke / into the red dark / to write / gia dinh / on this yellow pad” (p.172). “Quickly— / I drill the ink / into a period / The deepest hole, / where the bullet, after piercing / my father’s back, / has come / to rest” (p.172): ecco che ritorna l’immagine del corpo paterno perfo-

---

31 *Ibidem*.

rato contenuta in "Telemachus", e stavolta la sua natura di figura descritta in una poesia è resa in maniera letterale, apertamente allusa in una strategia di *self-reference* dalla sensibilità postmoderna. Il buco di proiettile diventa il punto disegnato dall'inchiostro di una penna, in un tentativo di scavo della punta della penna nel corpo, accostato a un atto di riesumazione delle ossa: "Looking through the letters / I can see / into the earth / below, the blue blur / of bones" (p.172). Unite al titolo della poesia, queste immagini sembrano alludere alla paura di dissotterrare i morti attraverso la parola, il dilemma etico di esibire i propri morti e la propria sofferenza che attanaglia uno scrittore etnico che voglia mettere la sua vita in letteratura. Scavare nella vita della propria comunità diventa un atto epistemicamente violento: penetrare il silenzio, la riluttanza e la vera e propria fobia del raccontare dei sopravvissuti al Vietnam. Lo scrittore diventa così un carnefice che esercita la stessa violenza conoscitiva che il pubblico di critici e lettori esercita su di lui, rifrangendone il medesimo sguardo affamato: "Quickly—I climb / inside. / I enter / my life / the way words / entered me— / by falling through / the silence / of this wide / open mouth" (pp. 172-174). La chiusura di questo ciclo di poesie che ho idealmente rintracciato vede così il ritorno alla dimensione elementare della scrittura, allo scavo dello scrittore in se stesso, alla penna che si posa sul foglio.

Nei testi di Ocean Vuong qui analizzati emerge un movimento fondamentale all'opera nella sua scrittura: egli non si è limitato a seguire acriticamente le regole del campo letterario, fornendo ai lettori e ai critici una storia di successo che confermerebbe la benevolenza e l'eccezionalismo americano, ma ha messo in scena sulla pagina una versione spendibile del suo retaggio etnico che in qualche modo ne disturba una ricezione trasparente e pacificata. Le allusioni di stampo metatestuale all'atto scrittoriale, il rimaneggiamento del mito, e l'esibizione delle ferite del Vietnam sono a mio parere un tentativo (eccezionalmente efficace) da parte dello scrittore di seguire e al contempo torcere le aspettative che gravano sugli scrittori minoritari: il poeta restituisce sulla pagina la violenza dello sguardo americano, e il dolore della diaspora è un costante *reminder* del coinvolgimento statunitense in Vietnam.

L'ultimo componimento su cui voglio soffermarmi è "Self-Portrait as Exit Wounds", che dona il titolo alla raccolta. In questa poesia il riferimento alla diaspora vietnamita si fa più esplicito che

altrove, così come la componente marcatamente autobiografica. I riferimenti “a sinking boat”, “a city trying to forget”, “the refugee camp sick with smoke & half sung / hymns, a shack rusted black & lit with Bà Ngoai’s last candle” (p.66), parlano inequivocabilmente della diaspora vietnamita, in un’associazione di immagini che ricostruiscono l’itinerario delle *boat people* in fuga dal Vietnam in fiamme, i campi per rifugiati dove la nonna materna (Bà Ngoai) accende l’incenso. La macchina bellica americana si offre in tutta la sua seduzione di spettacolo violento e pirotecnico da imprimere sullo schermo: “everyone cheering as another / brown gook crumbles under John Wayne’s M16, Vietnam burning on the screen” (p.66). Non è soltanto la dimensione finzionale del cinema, e il suo impatto sulla memoria collettiva, a essere interrogata: Vuong inserisce qui una variazione della *war equation*<sup>32</sup> presente anche nella poesia “Notebook Fragments”, della stessa raccolta, nei versi “An American soldier fucked a Vietnamese farmgirl. Thus my mother exists. Thus I exist. Thus no bombs = no family = no me. / Yikes” (p.150). La ricostruzione genealogica della *war equation* in questa poesia si presenta così:

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

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

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

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

from his neck, that name they press to their tongues  
to relearn the word *live, live, live* [...] (pp.68-70)

Con riferimenti geografici e temporali precisi, Vuong scava nella sua propria storia personale, risalendo alla sua origine geograficamente

---

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

collocata in Vietnam, al nonno veterano americano che sposò sua nonna Lan, per poi abbandonarla in Vietnam. L'inferno bellico è riportato nella sua potenza di fuoco, nel napalm che genera un vento forte da scompigliare i capelli e nell'avvelenamento da *Agent Orange*, che ha devastato le vite, il paesaggio e la progenie del Vietnam ben oltre la fine cronologica e ufficiale della guerra (suggerendo quindi che i limiti del Vietnam non possano essere coerentemente disegnati dall'intervallo temporale che vede la fine della guerra all'aprile del 1975).

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

rato atto che lasci le ferite dei rifugiati vive *perché* infette,<sup>33</sup> lasciando che i corpi raffigurati buchino i margini della pagina scritta.

La poesia ricostruisce la traiettoria di un proiettile anche sul piano formale, con la struttura del componimento in blocchi di distici, che tuttavia non sempre rimano l'uno con l'altro, come la resa grafica della cadenza di fuoco di un'arma. L'iterazione anaforica dell'imperativo con referente ambiguo "let it", presente sin dal primo verso, occorre con numerose variazioni successive che culminano alla fine del poema nei versi "let me weave this deathbeam / the way a blind woman stitches a flap of skin back // to her daughter's ribs" (p.70). Il poeta si inserisce così nella trama del testo in prima persona, paragonando il suo lavoro di scrittura a un tentativo di ricucitura; il riferimento alla donna cieca rievoca la figura omerica del cantore cieco, in una inversione di *gender* che rende omaggio alle donne fondative della mitologia di Ocean Vuong stesso, la nonna e la madre, celebrate come primo modello di *storytelling* a cui attingere. Il lavoro testuale, così corporalmente marcato, è eseguito per mezzo di un *deathbeam*: il raggio di morte che Vuong manovra suggerisce un'ammissione di senso di colpa da parte del poeta, che mette in guardia il lettore sulla capacità mortifera della scrittura di lavorare con la mercificazione del materiale traumatico dei suoi antenati, riattivandone il potenziale dannoso per i soggetti coinvolti; la luce che getta sul passato e il presente diasporico non ha il solo effetto di dissotterrare i corpi vietnamiti dall'archivio della Storia, mettendo al centro di una *spotlight* gli elementi repressi dal discorso pubblico americano sulla guerra in Vietnam, ma richiama i fantasmi del Vietnam come entità ancora assolutamente presenti e *haunting* per la comunità vietnamita americana.

Lo scrittore pone strategicamente sotto inchiesta non solo il materiale trattato ma la sua stessa posizione autoriale, la sua identità di artista, e la modalità scelta per narrare: gli elementi metatestuali e autoriflessivi dei suoi versi, quali per esempio il *deathbeam* appena citato e tutte le metafore che testualizzano i corpi rappresentati rimandandoli alla loro natura di parola scritta, portano avanti una critica all'intero meccanismo della rappresentazione, manifestando

---

33 Il riferimento alla memoria come ferita ricalca volontariamente il lessico usato da Viet Thanh Nguyen in *Nothing Ever Dies*; nel saggio egli torna più volte sul genere delle *war stories* e sulle sue implicazioni etiche: "Nations prefer that wars finish quickly, the wounds cauterized in memory through the conventionally understood 'war story' rather than remaining open and infected": Viet Thanh Nguyen, *Nothing Ever Dies: Vietnam and the Memory of War*, Harvard University Press, Cambridge, MA 2016, p.48.

al contempo una profonda ansia relativamente al contenuto di verità e fedeltà della sua versione degli eventi. Ocean Vuong sta faticosamente decostruendo il genere delle *war stories* nel suo laboratorio poetico, alla ricerca di una modalità narrativa che non renda soltanto la dimensione tragica ed eccezionale della guerra in Vietnam ma che restituisca le conseguenze “a vita” dell’impresa bellica statunitense nel sud-est asiatico: vale a dire che l’autore sta tentando di posizionare la sua prospettiva sulla guerra in Vietnam marcatamente come quella di figlio di una generazione di rifugiati.

La poesia si conclude su un’immagine di affiliazione etnica, che chiama in causa il peso che uno scrittore, testimone vivente della storia negletta della sua gente, sente sulle sue spalle: “Yes—let me believe I was born / to cock back this rifle, smooth & slick, like a true / Charlie” (p.70). Ocean Vuong si identifica con un soldato viet-cong – “a true Charlie” si riferisce a “Victor Charlie”, nome usato dai soldati americani per indicare i loro nemici vietnamiti, investendo affettivamente lo stereotipo razzista che vorrebbe *tutti* i vietnamiti come viet-cong. Dopo aver elencato lungo il corso della poesia le conseguenze personali che questo evento apocalittico su scala globale ha avuto e continua ad avere sugli individui, il *poet-turned-vietcong*, nei versi finali, si inserisce nella mitologia del Vietnam abitandone il paesaggio, le trincee, e finisce per portare gli occhi (in una sorta di *zoom* che va dal globale al personale) sul mirino: “like the footsteps of ghosts misted through rain / as I lower myself between the sights—& pray / that nothing moves” (p.70). La versione della *war story* che Ocean Vuong mette in scena con questa immagine conclusiva è chiaramente frutto di un’invenzione che tuttavia non nasce *ex nihilo*: incarnato in questa immagine vi è tutto il precipitato dei racconti sul Vietnam che l’autore ha ereditato di seconda mano dalla sua famiglia, e la *war story* che Ocean Vuong racconta risulta, se non “vera” in senso autobiografico, assolutamente ancorata al “reale”, proprio perché frutto di uno sforzo creativo e di ricerca sul proprio vissuto che connette il genere del racconto di guerra alle storie dei rifugiati creati dalla guerra stessa.

---

Emanuele Battiniello si è laureato in Letteratura angloamericana all’Università di Napoli “L’Orientale” e ha trascorso un periodo di ricerca in qualità di *Fellow* dell’International Forum for U.S Studies presso la University of Illinois at Urbana-Champaign. Questo saggio è un primo estratto di una monografia dedicata ad Ocean Vuong, di prossima pubblicazione.