

«My big statement»
Arte, esperienza politica e
ricerca identitaria in
Chinese Opera di Alex Kuo

Fulvia Sarnelli

Fin dalla sua nascita negli anni Settanta, il movimento Asian American si è definito in reazione ai discorsi politici ufficiali prodotti tanto negli Stati Uniti quanto nei paesi asiatici di origine, e a sua volta ha creato i propri discorsi, spesso altrettanto normativi. Le riflessioni e i dibattiti interni alla comunità hanno prestato la massima attenzione ai processi di soggettivazione e creazione identitaria (in un primo momento soprattutto in termini etnici e razziali), nonché alle modalità con cui quei processi sono stati formati e influenzati dagli stereotipi culturali, così come dalle pratiche storiche, politiche e demografiche. Le analisi prodotte dal e nel movimento Asian American sono dunque sempre 'anche' discorsi politici, nella misura in cui svelano il rapporto operativo tra cultura, storia e politica nel generare, consumare e regolare le posizioni identitarie di soggetti individuali e collettivi attraverso sistemi simbolici di rappresentazione. Se, dunque, la cultura è il luogo in cui vengono definite le identità, la manipolazione delle immagini che rappresentano l'Altro è storicamente uno dei modi per esercitare potere soggettivando e differenziando.

Politica, storia e cultura sono, quindi, tre assi centrali e strettamente connessi nella formazione di narrazioni identitarie, tanto più operativi nel caso di soggetti "etnici", sia che essi subiscano gli stereotipi identitari in chiave discriminatoria, sia che se ne appropriino in senso affermativo e rivendicativo, anche se talvolta in modo

altrettanto omologante. Tuttavia, la cultura e l'arte in senso ampio possono operare su queste stesse immagini decostruendole. Il poeta e romanziere cinese americano Alex Kuo, figura prolifica e affascinante, è estremamente impegnato nella demistificazione degli stereotipi e delle percezioni culturali, da qualunque sistema geopolitico provengano. Nel suo recente *My Private China* (2013), per esempio, mette in dubbio l'identità di studente dell'uomo del carro armato delle proteste di piazza Tiananmen del 1989, mettendo in questione così una delle icone più note e visualizzate del Novecento per sottrarne all'Occidente la strumentalizzazione ideologica. In un'intervista del 2013 all'*Ambassadors Magazine* ha commentato così la sua operazione:

Hopefully readers will acknowledge that there is another view of China than what most of us are exposed to in the media. [...]

But sometimes these perceptions are pretty difficult if not impossible to reverse, as with the visual icon of the Tank Man from the 1989 Tiananmen Square Massacre, either taken by Charlie Cole, or Jeff Widener or Stuart Franklin that won him a World Press Award, since all three were taken from the sixth floor west facing windows of the Beijing Hotel. That Tank Man was not only wrongly identified as a student, but Time magazine later named him one of the most influential persons of the entire 20th century. More like, was it really a bookbag he was carrying, or a field radio? And weren't the 105 mm cannons on those Norinco Type 59 barrels plugged? Who was that masked man clearing the student obstacles for Gorbachev's motorcade?

By force of history, as a nation we seem to be blind at not looking at what's in front of us, and have somehow slipped China into our Cold War view of the old Soviet Union. Put in a different way with tremendous ironies, we have lost China a second time. (Kuo 2013b)

Lo scrittore ha però ricevuto un'attenzione critica e accademica estremamente limitata nel panorama degli intellettuali Chinese American. In questo *paper* considero la rappresentazione letteraria dell'intellettuale cinese americano e della sua esperienza politica in

Chinese Opera, il romanzo di Kuo del 1998, che nell'offrire una campionatura del rapporto intellettuale-sistema di potere nel quale il soggetto è inserito, chiama in causa e complica il racconto storico, le pratiche politiche e i discorsi ideologici tanto cinesi quanto americani.

Alexander Kuo è nato a Boston nel 1939, ma durante la seconda guerra mondiale la sua famiglia è vissuta in Cina tra Chongqing, la capitale provvisoria del governo di Chiang Kai-shek bombardata dai giapponesi, Shanghai occupata dai giapponesi e quindi bombardata dai caccia americani, e poi Hong Kong di colonizzazione inglese. Nel 1955 è ritornato negli Stati Uniti e da allora ha risieduto principalmente nel nord e Mid-west dove ha studiato e poi insegnato letteratura americana, scrittura creativa e culture comparate in diverse università americane (South Dakota State University, the University of Wisconsin, Roger Williams College, Northern Illinois University, Washington State University). Tra il 1989 e il 1998, ha insegnato di nuovo dall'altra parte del Pacifico, a Pechino, Changchun, e Hong Kong. Come si nota dai suoi spostamenti geografici, la vita di Alex Kuo si sviluppa in mezzo ai due contesti, statunitense e cinese, eppure lontano dai centri più comuni di attivismo della comunità Chinese American (la California e New York City). E, sebbene le sue esperienze lo abbiano portato a scrivere storie di individui in transito tra la Cina e gli Stati Uniti, e quindi abbondino nei suoi scritti i temi connessi ai conflitti razziali, all'immigrazione, alla politica e alla cultura cinese nonché all'imperialismo americano, Kuo non fa parte del canone Asian American così come esso è stato formalizzato dall'antologia *Aiiieeee!* curata nel 1974 da Frank Chin, Lawson Inada, Shawn Wong e Jeffery Paul Chan, che incarna l'atto fondativo del movimento¹.

¹ Cfr. Chin - Chan - Inada - Wong 1974. *Aiiieeee! An Anthology of Asian-American Writers* sebbene oggi appaia ampiamente selettiva, inadeguata a rappresentare tutto quello che la categoria Asian American comprende, normativa in termini di genere letterario (con tecniche narrative realiste e/o autobiografiche), di gender (con il rappresentante classico nel maschio guerriero), e di lingua (solo testi scritti in inglese), è indubbiamente pionieristica. Essa rappresenta un'affermazione della propria esistenza dal

Tale esclusione può apparire sorprendente se si tiene conto che i primi due curatori erano stati compagni di studi di Alex Kuo alla University of Iowa quando i tre studiavano Creative Writing con Donald Justice e Philip Roth. All'epoca della pubblicazione dell'antologia, inoltre, Kuo era già uno scrittore conosciuto, avendo iniziato la sua carriera letteraria all'inizio degli anni Sessanta pubblicando su riviste e giornali e poi nel 1971, tre anni prima dell'uscita di *Aiiieeee!*, la sua prima raccolta di poesie intitolata *The Window Tree*. Al di là delle incomprensioni personali, le ragioni per cui il nome di Kuo non compare né in *Aiiieeee!* né nella sua versione aggiornata del 1991 *The Big Aiiieeee! An Anthology of Chinese American and Japanese American Literature* sono connesse a ragioni estetiche e identitarie: se da una parte il suo stile anticonvenzionale e sperimentale si allontanava troppo dalla narrativa essenzialmente lirica, autobiografica e realista sponsorizzata dai curatori dell'antologia, dall'altra le storie di Kuo non solo non sono racconti dettagliati dell'esperienza di immigrazione, ma complicano le stesse definizioni di letteratura e di comunità etnica. Come spero di mostrare attraverso l'analisi del suo romanzo breve *Chinese Opera*, Kuo fa propria la dimensione dell'intellettuale impegnato sul piano transnazionale e multidirezionale piuttosto che etnico e comunitario.

In tutta la produzione di Alex Kuo gli aspetti socio-politico-economici di entrambe le sponde del Pacifico si intrecciano, ma in genere essi vengono sviluppati a partire dal nucleo, apparentemente privilegiato, dei discorsi cinesi, rispetto ai quali lo scrittore è più esplicitamente critico. L'"audacia" di Kuo nel rappresentare e problematizzare i dispositivi ideologici del sistema di potere cinese ha prodotto un enorme *gap* temporale tra la scrittura e le date di

punto di vista ideologico-politico e uno strumento di lotta nei confronti della società statunitense bianca, borghese e razzista: "It is fifty years of our whole voice" (*Ibid.*: VIII). Per informazioni analitiche sulla struttura, sul ruolo e sulla portata dell'antologia, nonché sui dibattiti che ha prodotto si veda il volume a cura di Donatella Izzo, *Suzie Wong non abita più qui. La letteratura delle minoranze asiatiche negli Stati Uniti* (2006).

pubblicazione delle sue opere: *Chinese Opera* è stato pubblicato da Asia 2000, una piccola casa editrice di Hong Kong ora chiusa, nel 1998 sebbene Kuo lo avesse scritto nel 1989, il premiato *Lipstick and Other Stories* è stato rifiutato da 46 case editrici prima che Asia 2000 lo pubblicasse, *Panda Diaries* e *The White Jade and Other Stories* sono usciti nel 2006 e 2008 ma rispettivamente terminati nel 1991-92 e 2003-4. Difatti, nelle sue opere Kuo instaura un dialogo attivo e critico con la Storia cinese e americana stabilendo un sistema di corrispondenze in base al quale rigetta la pretesa di rappresentazioni totalizzanti, “autentiche” e oppositive, e destabilizza le mistificazioni che perpetuano gli stereotipi culturali. Nella già citata intervista all' *Ambassadors Magazine*, lo scrittore ha dichiarato:

From those early formative years [quelli della seconda guerra mondiale trascorsi in Cina], I have been attentive to the political culture of power, oppression, and lateral violence wherein we mimic the behavior of our colonizers and pass on the pain and destruction.

Since my earliest political awakening, I have been disturbed by my country's racist coverage of culture and news in the country of my parents.

In my own writing about China I have tried to present a countervailing voice, traveling back-and-forth across the Pacific for seventy-five years meeting and talking with people about their wishes, dreams, and lies. And I try not to make up anything, even in my fiction, unless it's true. (Kuo 2013b)

Un dialogo tra Cina e Stati Uniti, voci storiche e narrative “veritiere” e quindi non ufficiali è questo il senso della scrittura politica di Kuo, come appare manifesto in *Chinese Opera*.

Chinese Opera è ambientato nei mesi immediatamente precedenti alle dimostrazioni di piazza Tiananmen del 1989, e si sviluppa a partire dal viaggio da Chicago a Pechino – in direzione opposta, quindi, a quella tipica del romanzo d'immigrazione dalla Cina agli Stati Uniti – della cantante jazz nativoamericana Sissy George che raggiunge il suo partner, il pianista Chinese American Sonny Ling. Sonny vive e lavora

temporaneamente al conservatorio di Pechino, dove tiene un corso di piano e storia della musica, ed è in Cina perché gli è stato programmato un grande concerto che avrà uno strepitoso successo di pubblico. Nel paese dei suoi genitori, il protagonista intraprende un cammino alla ricerca della sua storia familiare, scavando nella Storia cinese per fare luce sulla vita del padre, uno psicologo famoso morto diciannove anni prima, e sulla scelta di questi di esiliare se stesso e la sua famiglia negli Stati Uniti nel 1946. Sissy invece si trova in Cina perché, come lei stessa ammette, voleva prendersi una vacanza per stare con Sonny, visitare Pechino e recitare la *Carmen* nello spettacolo che la direttrice d'orchestra Zheng Xiaomei sta mettendo in scena. Sissy conosce Zheng ad una cena organizzata da Madame Zhou, la direttrice del conservatorio, e, dopo le prime esitazioni, accetta il ruolo da protagonista nella rappresentazione della *Carmen* di Bizet che di nuovo è un gran successo.

Intorno ai due protagonisti ruotano altri personaggi, tutt'altro che marginali. Le due già citate Madame Zhou e Zheng Xiaomei svolgono il ruolo di referente cinese con cui i protagonisti instaurano un dialogo circa le proprie storie nella Storia. Il confronto, apparentemente costruito per contrapposizione, in realtà rivela come i dispositivi di potere cinesi e statunitensi operino in modo simile. Entrambi infatti intervengono nei processi che creano l'identità dei soggetti, soggettivando e differenziando attraverso una serie di pratiche e di discorsi, di esercizi e di saperi. Le due donne, insieme con le loro controparti maschili, il giornalista Cao Feng e il professore Luo Zhiquan, costituiscono così il paradigma dell'intellettuale cinese. L'indagine circa la posizione, l'identità e l'attività degli intellettuali permette all'autore una messa a fuoco delle vicende storiche nelle quali essi sono stati coinvolti come vittime e come complici più o meno consapevoli del potere normativo. Allo stesso tempo, tale messa a fuoco istituisce una dialettica tra Storia e storie, tra "realtà" e immaginazione individuale.

Cao Feng ha una specie di doppia attività giornalistica, quella tesa alla ricerca del "vero" e trasformata in storie di fantasia che però nasconde nella tasca del suo cappotto, sorta di archivio storiografico, e

quella “reale-pubblica” per la quale scrive su *Xinhua* (新□通讯社), l'agenzia di stampa ufficiale della RPC, in modo quasi automatico e secondo formule standard. Cao Feng recensisce il concerto di Sonny e, sebbene desideri trarre un racconto da questa vicenda, la situazione politica della primavera del 1989 lo deconcentra e terrorizza costantemente. Luo Zhiqian è «Associate Professor of mathematics, Tsinghua University, Beijing», come appare stampato sul biglietto da visita che nel primo capitolo lui stesso dà a Sissy sull'aereo per Pechino col quale torna in Cina. Dopo aver trascorso un periodo in Australia come professore all'università di Canberra, Luo è intenzionato a partecipare alla vita politica nel suo paese e, a differenza del passato, a cambiare le cose concretamente. Finisce, invece, nei guai per una lezione “sediziosa” nella quale invita gli studenti ad andare a piazza Tiananmen per vedere come la Storia sta cambiando e, inseguito dalla polizia, è costretto a nascondersi aiutato da Sissy. La ragazza dona “le sue storie” ataviche di fuga all'amico che aveva appena incontrato alla prima della Carmen.

In *Chinese Opera*, dunque, il clima politico fa da sfondo all'intera vicenda. Il 1976, l'anno della morte di Mao Zedong e dell'arresto della “Banda dei Quattro”², segna la fine dell'esperienza della Rivoluzione Culturale. Il periodo che segue è caratterizzato da un intenso entusiasmo e da una rinnovata fiducia nelle istituzioni: uomini politici e intellettuali precedentemente allontanati dalle proprie cariche e/o espulsi dal partito sono reintegrati; è incoraggiata la denuncia e la correzione degli errori del passato; le opere letterarie messe al bando cominciano ad essere ripubblicate; nel 1979 Deng Xiaoping tiene un discorso al Quarto Congresso degli Scrittori e degli Artisti a Pechino in cui promette la fine delle interferenze politiche nella creazione artistica

² I quattro erano la moglie di Mao Jiang Qing 江青, Wang Hongwen 王洪文, Zhang Chunqiao 张春□, e Yao Wenyuan 姚文元. Durante la Rivoluzione Culturale, il loro compito era quello di promuovere la cultura proletaria e rivoluzionaria. Jiang Qing si occupò particolarmente di teatro — le otto commedie modello furono le uniche permesse. Alla morte di Mao, i componenti della banda furono arrestati e processati.

e incoraggia le sperimentazioni nelle cosiddette “aree proibite”. In realtà, la demaoizzazione è un processo complesso colto nella dialettica tra aperture e liberalizzazioni tendenti alla modernizzazione da una parte, e ritorni autoritari e repressioni degli “eccessi” dall'altra, alla ricerca costante dell'equilibrio tra libertà e controllo³. Tra queste oscillazioni che si (ri)producono per tutti gli anni Ottanta si registrano sia le lotte di potere interne al partito sia le contestazioni studentesche che vertono sui temi di libertà e democrazia: la svolta politica in direzione conservatrice e lo sforzo degli studenti di precisare e politicizzare il proprio ruolo caratterizzano e nutrono tutto il movimento di protesta che opera per fasi fondamentalmente dal 1985 fino al 4 giugno 1989⁴.

In *Chinese Opera* questo momento storico si riflette nell'atteggiamento degli intellettuali cinesi che ragionano sulla propria eredità storico-politica e sul ruolo che essi stessi vi hanno svolto in quanto individui e categoria di classe. In seguito ad un'analisi sulle proprie responsabilità di intellettuale cinese che ha vissuto la Rivoluzione Culturale senza combattere «his country's fascist government» (Kuo 1998⁵: 97), il professore Luo decide di agire. Terminata la lezione di storia cinese, si unisce alle proteste degli studenti che a piazza Tiananmen chiedono libertà e democrazia, affinché la storia non si ripeta. Non fare nulla, per paura della punizione, si è già dimostrato fallimentare: uno strumento che reitera i meccanismi di potere e ne fa il gioco.

Se, come dice Michel Foucault (1975), una punizione è iscritta nel sistema e quindi comunque storicamente prevista, questa volta Luo è intenzionato almeno a decidere la ragione per la quale sarà punito. Così si ritrova in una Tiananmen gremita di studenti, operai e

³ Cfr. Jing 1996, Xudong 1997, Dirlik – Xudong 2000, Xiaobin 2005, Ning 2006.

⁴ Per un'analisi del periodo storico a cui si fa riferimento cfr. Bergère 2003.

⁵ Tutte le citazioni del testo sono tratte da questa edizione; d'ora in poi fornirò soltanto il numero di pagina tra parentesi.

poliziotti, tutti altrettanto attenti ai discorsi che si tengono ad ogni angolo. Eppure, sotto le bandiere rosse che coprono il cielo di Pechino c'è qualcosa di «grotesque», «as if at any moment the whole scene could break apart» (101), rovesciandosi nel suo contrario. I discorsi diventano ripetitivi e demagogici, si trasformano in slogan, e gli argomenti vengono banalizzati. A questo punto, avendo già fatto esperienza di una situazione storica simile, Luo decide di agire scrivendo una lettera al *Quotidiano del Popolo* (*Renmin ribao* 人民日报), l'organo del Partito Comunista Cinese, in cui riconoscendo i meriti delle politiche sociali di Mao prima, e di Deng poi, propone delle soluzioni pratiche ai problemi della Cina⁶. La necessità di agire e il rigetto della posizione passiva dell'osservatore accomunano tutti gli intellettuali cinesi, i quali sembrano condividere le parole di Madame Zhou:

I only hope China will not kill its best again and dash our hope for dreams. Always the wrong ones getting killed. It seems that we have never known what to do with our disobedient children, our next generation, except to subjugate them to their parents' illusions, demolish their dreams, or banish or kill them. (124)

Attraverso la scrittura passa anche la presa di coscienza e l'impegno del giornalista Cao Feng, che affianca all'attività giornalistica ufficiale quella più affascinante che consiste nella creazione segreta di racconti tratti dalle più svariate vicende politiche. Sembra infatti che la politica sia l'aspetto imprescindibile che fa nascere in Cao la necessità

⁶ Storicamente nel gennaio 1989 fu il professore di astrofisica Fang Lizhi 方励之, già espulso dal partito nel gennaio 1987 per aver tenuto lezioni pro-democrazia, a scrivere una lettera aperta a Deng Xiaoping chiedendo un'amnistia generale per i prigionieri politici. Ad essa fecero seguito molte altre lettere di accademici e personaggi influenti, cinesi e non, che il partito ignorò. Durante la protesta di piazza Tiananmen, Fang e la moglie si rifugiarono all'ambasciata americana dal 5 al 25 giugno quando la U.S. Air Force li fece scappare nel Regno Unito. Oggi Fang Lizhi tiene lezioni di fisica alla University of Arizona e discorsi su diritti umani e democrazia.

di scrivere una storia di fantasia. È il caso di “Smoke”, un racconto di oppressione e resistenza, e ancora di più di “Point Blank”, possibile titolo per una storia su Sonny, poiché

Ever since Zhang Xiaomei had confirmed his suspicions that there had been something very political about Ling's recital, Cao Feng had wanted to write a story about him, and not just a review of his performance. (78)

Raccontare la storia di Sonny è, dunque, l'occupazione di una triplice funzione autoriale: Cao Feng, Alex Kuo lo scrittore reale, ed il *fictional* Alex Kuo ovvero il narratore esplicito del romanzo che abita la cornice narrativa in cui dichiara di raccontare la storia di Sonny così come gliela ha riferita Sissy. Ne deriva una storia che è una *mise en abyme* del testo che leggiamo:

He had decided that in order to replicate the recital as much as language would permit, he would have to find a metaphor that would hold up under several levels of interpretation and translation (82)

che è esattamente una delle possibili letture di *Chinese Opera*.

In realtà Cao scrive solo la frase d'apertura, le cui parole, però, abbiamo già incontrato in un iniziale sogno di Sonny. Nel sogno come nella storia, Sonny – diminutivo programmatico di 'son', 'figlio' – è «The exiled son of China's last revolution» (86) tornato a Pechino circa un secolo dopo aver provato a sconfiggere le tre montagne del feudalesimo, dell'imperialismo e del capitalismo burocratico⁷, in cerca

⁷ Kuo allude al mito *Yugong yishan* 愚公移山 (Il vecchio pazzo rimuove le montagne), riportato per la prima volta nello *Zhuangzi* 庄子. La storia racconta di un vecchio che viene deriso dai vicini perché ha deciso di spostare, insieme ai figli, le due montagne che impediscono al sole di raggiungere la sua casa. Ma il vecchio replica che dopo la sua morte i suoi figli e nipoti continueranno il suo lavoro, mentre le montagne non possono crescere più alte. La divinità ne è commossa e rimuove le due montagne.

di risposte per «this sacrifice for which his parents had already paid the price» (86). Tuttavia, così come il sogno è interrotto, anche la storia di Cao resta incompiuta e al lettore rimangono solo gli intenti dell'autore. Cao, come Alex Kuo (sia reale che testuale), investe la sua arte, il suo racconto, della necessità di riflettere e fare domande. La storia su Sonny diventa il luogo per una storia sulla rivoluzione, per indagarne gli sviluppi e problematizzarne i risultati. Viene così messa in discussione la stessa Storia cinese che, rivoluzione dopo rivoluzione, non ha prodotto cambiamenti sostanziali, ma «un'oscena guerra civile nella quale il nemico poteva essere chiunque», tradendo la promessa di restituire dignità e benessere sociale ai cittadini. Cao ritiene che

only fiction could understand and explain how a revolution could culminate in a nation that colonized itself, unfit for death, day by day little wisps of hope evaporating into instant lies four hundred times every day, and feigned exaggerations in the burgeoning bureaucracy. (86)

Il racconto abbozzato su Sonny, dunque, copre la duplice valenza che le storie possiedono secondo Cao. Se da un lato esse rappresentano l'evasione individuale da un ruolo legato al potere e piuttosto alienante, quale è il suo lavoro all'agenzia di stampa della RPC, dall'altro lato l'arte produce verità e/o la verità funziona solo nell'arte. La fantasia costituisce pertanto il filtro per la realtà: Cao rende artistica la vita reale, e allo stesso tempo la vita reale riceve verità solo nell'arte, luogo privilegiato in cui mettere a fuoco le mistificazioni del potere. È per questo motivo che il giornalista trasforma fatti di cronaca in «the

Mao Zedong reinterpreta questa storia in uno dei suoi *Lao sanpian* 老三篇, i tre articoli che incarnavano il suo messaggio al popolo (cfr. Zedong 1968). Nella sua lettura il vecchio diviene il Partito Comunista, le due montagne sono l'imperialismo e il feudalesimo, la divinità è personificata nelle masse del popolo cinese.

story from his imagination, which he thought would be more truthful anyway» (78).

Sullo sfondo di questo contesto politico, il viaggio di Sonny alla ricerca della propria identità — un viaggio vero e proprio, dato che il testo inizia su un aereo e si conclude all'aeroporto — si fonde con il viaggio nel Novecento cinese per indagare le radici di quella violenza di cui l'esilio della sua famiglia, così come le attuali contestazioni, sono una testimonianza. Sonny, proprio come nella storia delineata da Cao, ritorna in Cina alla ricerca di risposte importanti:

I wanted to find out what had happened to the revolution that destroyed my father and made him — a rebel in his own profession — run away, a bitter and silent man living the rest of his life in an alien lie, like so many, many of his generation. (120)

ma non arriverà a nessuna rivelazione: «There doesn't seem to be any answers for what happened» (123) è la sua conclusione. Alex Kuo sceglie di conservare il silenzio del padre, manifestando così il fatto stesso che non abbia voce. Di quest'uomo, infatti, si parla continuamente nel testo, ma non viene mai riportato un suo discorso diretto. Del padre “senza nome” di Sonny ci vengono date solo generiche descrizioni filtrate dal punto di vista del figlio, insieme con le riflessioni e le ipotesi di questi. Parafrasando Gayatri Spivak (1985), si può quindi dire che Kuo, mettendo in scena il sistema di potere che ha obbligato il padre a chiudersi nel suo silenzio, in una vita in esilio totalmente alienata, segnala questa assenza di voce e, così facendo, la rende sovversiva. Il suo silenzio rende parziale la voce del potere politico, dal momento che comunica l'esistenza di un punto di vista differente: «Perhaps he [il padre] wanted to denounce them both [Mao e Chiang] and what they stood for by choosing to exile himself and his entire family too» (121).

Diverse le possibilità del figlio: lui una voce ce l'ha, nonostante il limite della lingua. Sonny non conosce che poche parole di mandarino, e allora, l'unico canale aperto per la comunicazione col pubblico cinese è ancora una volta l'Arte, e nel caso specifico la musica, sorta di lingua

universale attraverso cui veicolare significati profondi. Se ne rendono conto gli intellettuali cinesi che assistono al recital di Sonny alla Beijing Concert Hall: *Kreisleriana* di Schumann; *Mazeppa Revenge* di Liszt; *la III* di Beethoven; niente intervallo. Il giornalista Cao Feng e Zheng Xiaomei commentano:

“Yes, I think there was more than just music tonight in your playing.”

“Mr. Cao,” Xiaomei interrupted. “I agree. I think Sonny made a statement tonight.”

“Shenme?”

“I think Mr. Ling said something *defiant and assertive and hopeful* to us tonight,” she clarified. (74, corsivo mio)

Questo programma diventa la sua dichiarazione, la sua rivendicazione e insieme anche la sua vendetta. Sonny, infatti, non permette l'intromissione di altre voci, anzi ad ogni passaggio lotta per impedirle facendo resistenza contro l'applauso del pubblico. Questo è il suo grido e la voce dell'altro è ammessa solo quando lui ha finito. E dunque Zheng Xiaomei lo recensisce così:

the Liszt death-defying piece tucked in the middle, to throw in the face of the country that had killed both or all three of his parents, and to proclaim his personal statement of the triumph of individual will and talent not wasted. (61)

Padre e figlio si trovano in una condizione diversa dall'inizio alla fine del romanzo. Il testo non costituisce una parabola il cui punto d'arrivo è un riavvicinamento tra i due; anzi, questa possibilità è negata su qualsiasi piano. Il padre sceglie l'America come luogo in cui vivere la sua vita, ma rimane profondamente legato ad un'idealizzazione della patria che continua a rappresentare il suo “centro”. Difatti, il padre di Sonny non continua la sua vita lavorativa e politica negli Stati Uniti, né tantomeno ne crea una nuova, ma dedica tutte le sue energie alla stesura della propria autobiografia e di uno studio sul carattere

nazionale della Cina. Sonny, al contrario, non si riconosce come cinese, non conosce la lingua, e rivendica il suo essere americano per nascita, cittadinanza e residenza:

I'm an American by birth, and anyone claiming that I'm Chinese hasn't looked closely enough. I am a foreigner here. Sissy and I have a place to go back to, our *home*, and we have our own political life to live there in Chicago. (123)

Il figlio rinuncia ad una parte della sua identità, non identificandosi come Chinese American, ma al contrario, sceglie per se stesso una posizione di forte contrasto. In realtà, in tutto il romanzo non è quasi mai contemplata la possibilità delle identità miste, sempre invece rivendicate nei discorsi contemporanei della comunità Asian American: qui le posizioni sono sempre piuttosto nette ed estreme, cinese o americano.

Del resto, il commento dell'ambasciatore americano al concerto di Sonny è «You've done justice to all the oriental Americans» (72). L'americano del testo legge, quindi, Sonny in chiave orientalista, nei termini di una dimostrazione di superiorità artistica degli americani, sia pure etnicamente marcati. "Oriental", scritto con la lettera minuscola, non indica un'identità composita né tantomeno che tutte le identità sono equivalenti, ma diventa attributo di omologazione razzista di "American", che a sua volta mostra la sua faccia di contenitore solo falsamente inclusivo e invece ampiamente fondato sulla razza. Dal canto suo, il *Quotidiano del Popolo* definisce Sonny solo come "American" laddove, con un'inversione delle stesse definizioni che veicola uno slittamento semantico, Cao Feng scrive sull'influente *Xinhua* «the American Chinese virtuoso Sonny Ling» (83). Quest'ultima determinazione rovescia la prospettiva Chinese American e gerarchizza chiaramente i due termini a favore del polo cinese, che in questa costruzione diventa il centro identitario principale⁸. Alex Kuo

⁸ Questa posizione appare particolarmente problematica nell'ottica del contemporaneo discorso teorico interno alla comunità Asian American a

mette così in scena un rapporto decostruttivo fra cinese e cinese americano, nella misura in cui le etichette identitarie, modificandosi a seconda dei punti di vista e delle posizioni politiche e geopolitiche delle figure di autorità, mostrano chiaramente la loro arbitrarietà e inconsistenza ontologica. In questo modo, Kuo porta in primo piano il “big statement” del personaggio Chinese American che rifiutando le classificazioni predefinite e proponendo, al contrario, una propria definizione attraverso le parole “Io sono americano”, nega al potere normativo, tanto cinese quanto americano, la possibilità di soggettivarlo e inserirlo in qualsivoglia contenitore.

La fine del romanzo ha luogo nel clima politico che vede l'intensificazione delle proteste e della risposta delle istituzioni che culminerà col 4 giugno. *Chinese Opera* si conclude col rientro di Sonny e Sissy negli Stati Uniti, alla loro vita e alla loro attività politica a Chicago. Dopo l'esperienza nel paese con «too much history», Sissy desidera tornare alle sue origini

partire dal saggio di Lisa Lowe del 1991 “Heterogeneity, Hybridity, Multiplicity: Marking Asian American Differences”. Tale testo, che propone un ripensamento delle politiche identitarie all'interno della categoria Asian American, ha inaugurato un lungo dibattito sul paradigma diasporico. Esso è proposto come possibile prospettiva che, riconoscendo il desiderio di appartenenza ad una comunità transnazionale, avvicina l'asiatico all'asiatico americano, il centro alla periferia, l'uno necessario per la costituzione e definizione dell'altro. Ne deriva che l'idea stessa di un centro unico perde il suo statuto ontologico in questa decostruzione. Sau-ling Cynthia Wong, che rivendica la posizione “domestica” (ovvero americana) degli studi asiatici americani per scongiurare il rischio di depoliticizzazione, mette in luce il rapporto tra il concetto di diaspora e quello di nazionalismo dal momento che la diaspora è lo spargimento dei semi a partire da un centro, un “essentialist core”. Per una discussione analitica su questi temi cfr. Fusco 2006.

near the magic of her father's river and its healing stories where place and description have tangible meanings, and where she would know the days by how the sun and the winds move, and the nights by the many voices coming up from the shadows of the water. (128)

Sembra, quindi, che Alex Kuo metta in opera una vera contrapposizione tra Cina e America, tra il paese della Storia, delle mistificazioni, delle violenze sul popolo, e il paese della Natura, delle cose semplici e concrete, della pace. Che le cose non stiano così lo sappiamo fin da quella scena iniziale, simmetrica rispetto a questa partenza conclusiva. Sull'aereo per Pechino, Sissy sta compilando il modulo per la dogana e ripensa al suo vero nome "Sister George", come «my father's family name» (13). Sissy è figlia di un Native American, sebbene non sia mai utilizzata nel testo questa espressione.

Sissy ha incontrato suo padre una sola volta dieci anni prima, quando seguendo le indicazioni della madre, era andata a cercarlo al Wenatchee River (nello stato di Washington). Padre e figlia passano la notte parlando delle loro vite e raccontandosi storie. Ma le ultime parole del padre — «Be careful with yourself Sissy, you are the only one of us left» (19) — sono cariche di tutta la tristezza, la delusione, la violenza che è stata rivolta agli indiani americani nell'intera storia degli Stati Uniti. Il padre di Sissy si trova in una riserva, e in una tale ambientazione è evidente che la descrizione idealizzata del ritorno a una natura benevola è una falsa alternativa. E allora se Sissy è figlia di un uomo e di un popolo oppresso ed esiliato, la sua ricerca delle proprie origini, ricordata in quel *flashback-daydreaming* all'inizio, dà l'avvio alla ricerca di Sonny sull'esilio della sua famiglia, in un altro tempo e in un altro luogo. Con questo, gli Stati Uniti smettono di essere il polo opposto rispetto alla Cina e il romanzo universalizza sia l'oppressione sia la necessità di attivismo politico: siamo in una storia di esili e violenze fin dall'inizio e la scelta di vivere in America non è, quindi, legata alla possibilità di sfuggire alle sopraffazioni. Rimane che esse vanno combattute ovunque e che la vita politica non può essere abbandonata.

La contrapposizione geopolitica delineata nel corso del romanzo si rivela in effetti inconsistente fin dalle prime mosse del testo: i padri di entrambi i protagonisti vivono una vita isolata, silenziosa, «in an alien *lie*» (120), dove pure il dettaglio sul padre di Sonny pensato come «a radical environmentalist, [...] both rebellious and innovative» (60) ricorda la generica caratterizzazione dell'Altro. Sissy è in posizione simmetrica rispetto a Sonny, anche lei erede di una storia di vessazioni. Quanto il legame sia stretto risulta evidente nella scena, al capitolo 8, in cui Sissy aiuta a scappare uno spaventatissimo professor Luo, ricercato dalla polizia: nel silenzio dell'appartamento di Sissy, in forte contrasto con l'agghiacciante rumore delle sirene della polizia all'esterno, si concentra per un attimo tutta la Storia «mile after mile and generation before generation» (108), e Sissy nota «This is like Sand Creek. This is Wounded Knee [...] My people have been doing this for many generations. I can help you disappear; no one will find you» (108-109).

La storia degli esili subiti dai nativi americani ha una possibilità di riscatto qui: per quanto richiami una violenza spaventosa, ancor più perché si fonde con la nascita stessa degli Stati Uniti, il suo lascito, correttamente interpretato da Sissy, permette di salvare delle vite. Se, dunque, i massacri a Pechino nel presente, che all'epoca ricordavano il terrore della Rivoluzione Culturale, possono sovrapporsi a quelli degli indiani in America nel passato, allora il cerchio di violenza passato-presente-Cina-Stati Uniti si chiude definitivamente e le dinamiche di potere e di oppressione esulano dai confini nazionali.

Alex Kuo dunque non ascrive una fondamentale alterità all'Altro, né si colloca in una posizione di sospensione tra diverse strutture di cittadinanza e appartenenza, ma attraverso l'analogia lancia quella che si può definire una 'doppia critica'. Il critico argentino Walter Mignolo usa il termine *double critique* sulla base dell'archeologia della decolonizzazione del filosofo marocchino Abdelhebir Khatibi. Questi riesamina la stessa logica binaria di concetti come Io e Altro, Est ed Ovest, e le tradizioni filosofiche, metafisiche e teologiche che ciascun dominio porta con sé. La doppia critica è quindi una doppia sovversione che cerca di evitare il binarismo adottando una strategia che decostruisce le opposizioni radicali sovvertendole entrambe. Tale

metodo comprende una problematizzazione delle rappresentazioni che parlano nel nome dell'Altro a partire da uno specifico sistema ideologico. Vale a dire che la doppia critica è l'effetto di una genealogia plurale, un ripensare le egemonie nella differenza e nell'identità evitando di ricorrere a centri essenziali. Costruendo la falsa opposizione di sistemi di potere tra i liberi e democratici Stati Uniti e la repressiva e dittatoriale Cina e al tempo stesso destabilizzandola, Alex Kuo adotta in *Chinese Opera* una strategia simile. Così, indagando la Cina e gli Stati Uniti, Kuo adopera un comparativismo critico capace di far sì che i due poli si decentrino e defamiliarizzino a vicenda, in un approccio interpretativo transnazionale.

Bibliografia

- Bergère, Marie-Claire, *La République populaire de Chine de 1949 à nos jours*, Paris, Armand Colin, 1989, trad. it. *La Repubblica Popolare Cinese dal 1949 ai giorni nostri*, Bologna, Il Mulino, 2003.
- Chin, Frank - Chan, Jeffery Paul - Inada, Lawson Fusao - Wong, Shawn (eds.), *Aiiieeee! An Anthology of Asian-American Writers*, Washington D.C., Howard University Press, 1974.
- Chin, Frank - Chan, Jeffery Paul - Inada, Lawson Fusao - Wong, Shawn, (eds.), *The Big Aiiieeee! An Anthology of Chinese American and Japanese American Literature*, New York, Meridian, 1991.
- Dirlik, Arif - Zhang, Xudong (eds.), *Postmodernism and China*, Durham-London, Duke University Press, 2000.
- Foucault, Michel, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Éditions Gallimard, 1975, trad. it. *Sorvegliare e Punire. Nascita della prigione*, Torino, Einaudi, 1993.
- Fusco, Serena, "Blurring the Lines: dal nazionalismo culturale alla diaspora", *Izzo* 2006: 94-124.
- Izzo, Donatella (ed.), *Suzie Wong non abita più qui. La letteratura delle minoranze asiatiche negli Stati Uniti*, Milano, Shake, 2006.
- Khatibi, Abdelhebir, "Double Critique: The Decolonization of Arab Sociology", *Contemporary North Africa: Issues of Development and Integration*, Ed. Halim Barakat, London, Croon Helm, 1985.
- Khatibi, Abdelhebir, *Maghreb pluriel*, Paris, Denoël, 1983.
- Kuo, Alex, *Chinese Opera*, Hong Kong, Asia 2000, 1998.
- Id., *My Private China*, Hong Kong, Blacksmith Books, 2013a.
- Id., "Exclusive Interview with Alex Kuo Author of *My Private China*", *The Ambassadors Magazine* 2013b, <http://ambassadors.net/archives/issue34/features.htm>, online (ultimo accesso 09-05-2015).
- Lowe, Lisa, "Heterogeneity, Hybridity, Multiplicity: Marking Asian American Differences", *Diaspora*, 1.1 (1991): 24-44.

- Mao, Zedong, *Mao Zedong xuanji* (Antologia degli scritti di Mao Zedong), Beijing, Renmin chubanshe, 1968.
- Mignolo, Walter, *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*, Princeton, Princeton University Press, 2000.
- Spivak, Gayatri, "Can the Subaltern Speak? Speculations on Widow-Sacrifice", *Wedge*, 7.8 (1985): 120-130.
- Sugano, Douglas, "Alex Kuo", *Asian American Novelists: A Bibliographical Critical Sourcebook*, Ed. Emmanuel S. Nelson, Westport (CT), Greenwood Press, 2000: 168-171.
- Vastolo, Manuela, "Mao Zedong from a Trans-Pacific American literary perspective", *American Solitudes: Individual, National, Transnational. Proceedings of the XVIII International AISNA Conference, Bari October 5-8 2005*, Eds. Donatella Izzo - Giorgio Mariani - Paola Zaccaria, Roma, Carocci, 2007: 442-447.
- Wang Jing, *High Culture Fever: Politics, Aesthetics, and Ideology in Deng's China*, Berkeley, University of California Press, 1996.
- Wang Ning, "Postmodernity, Postcoloniality, and Globalization: a Mainly Chinese Cultural and Literary Prospective", *Frame*, 19.2 (2006): 31-49.
- Wong, Sau-ling Cynthia, "Denationalization Reconsidered: Asian American Cultural Criticism at a Theoretical Crossroads", *Amerasia Journal* 21, 1.2 (1995): 1-27.
- Yang Xiaobin, "Toward a Theory of Postmodern/Post-Mao–Deng Literature", *Contested Modernities in Chinese Literature*, Ed. Charles A. Laughlin, New York, Macmillan, 2005: 81-97.
- Zhang, Xudong, *Chinese Modernism in the Era of Reforms*, Durham and London, Duke University Press, 1997.

L'autrice

Fulvia Sarnelli

Fulvia Sarnelli si è laureata in Letterature Comparete all'Università di Napoli "L'Orientale". La sua tesi di laurea magistrale, intitolata "What Maisie e Rong Knew: epistemofilia, immaginazione e potere in What Maisie Knew e Yuqing Sao", ha vinto il premio Paolo Zanotti per gli studi letterari nel 2013. Attualmente svolge il Dottorato di ricerca in Letterature Comparete all'Università di Napoli "L'Orientale" lavorando sulla rappresentazione della soggettività nella letteratura cinese e cinese americana contemporanea. Da settembre 2013 a giugno 2014 è stata language lecturer nel dipartimento di italiano al Bowdoin College (USA).

Email: fulviasarnelli@gmail.com

L'articolo

Data invio: 15/05/2015

Data accettazione: 30/09/2015

Data pubblicazione: 30/11/2015

Come citare questo articolo

Sarnelli, Fulvia, "«My big statement»: arte, esperienza politica e ricerca identitaria in *Chinese Opera* di Alex Kuo", *L'immaginario politico. Impegno, resistenza, ideologia*, Eds. S. Albertazzi, F. Bertoni, E. Piga, L.

Fulvia Sarnelli, «*My big statement*»

Raimondi, G. Tinelli, *Between*, V.10 (2015), <http://www.Between-journal.it/>