

La forma e il vuoto per accogliere le voci delle cose: Ruth Ozeki e la ri-mediazione della materialità del libro nell'era digitale

Serena Fusco

Fin dal suo primo romanzo, intitolato *My Year of Meats* (1998), che ruota intorno alla realizzazione di un programma televisivo sponsorizzato da una multinazionale della carne, la scrittura di Ruth Ozeki (New Haven, 1956) si è caratterizzata per un alto grado e un'interessante commistione di metaletterarietà, intermedialità e autocoscienza autoriale con risvolti autofinzionali. I suoi ultimi romanzi sono *A Tale for the Time Being* (2013) e *The Book of Form and Emptiness* (2021), che colpiscono per numero di pagine, respiro, e per la fittissima rete di riferimenti e motivi storici e culturali che li percorre: dalle teorie dei mondi possibili, ai disastri ambientali, alla precarietà delle condizioni del pianeta Terra, alle idee di impermanenza e vuoto elaborate dalle filosofie buddhiste. In questi due romanzi, accanto all'atto della scrittura, sono l'atto della lettura e l'oggetto libro ad essere apertamente messi in scena. Si tratta però di una tematizzazione che avviene a partire da, e insieme a, un esplicito *engagement* del complesso orizzonte mediale dei nostri tempi, un orizzonte che l'espansione delle tecnologie digitali, con il loro potenziale di (per usare il termine reso celebre da Jay David Bolter e Richard Grusin) rimediazione apparentemente *ad infinitum* di media già esistenti, ha forse definitivamente cambiato. All'interno di questo orizzonte, l'atto della lettura e l'oggetto libro attraversano una profonda trasformazione e risistemazione, per via della crisi storica del supporto materiale che tradizionalmente incarna l'idea stessa di libro, cioè prima il manoscritto e poi il testo stampato e rilegato; nonché della crisi delle istituzioni che l'hanno accompagnato e ne hanno custodito la centralità, come le biblioteche. Il libro è sempre più un medium tra i media, secondo un processo di cui Giuliana Benvenuti ha recentemente rintracciato le origini nella cosiddetta *Age of Acquisitions* tra gli anni Sessanta e Ottanta del Novecento:

La *Age of Acquisitions* (o *Conglomerate Era*) è caratterizzata dall'acquisizione delle case editrici da parte di conglomerati multimediali e segna il passaggio dal "sistema delle arti" [...] al "sistema dei media", che ridimensiona la centralità della letteratura, sia per quanto concerne la sua funzione educativa e identitaria [...], sia per quanto riguarda quella di trasmissione della tradizione. La relazione di continuità o discontinuità con la tradizione [...] si sposta inevitabilmente su un altro piano. Un piano nel quale il supporto digitale consente la visione e l'ascolto di contenuti su piattaforme diverse (il libro è anche un ebook, un podcast, può essere pubblicato in rete, commentato sui social network ecc.), al punto da portare alcuni analisti a parlare di epoca post-mediale. In essa i nuovi media non costituiscono "un nuovo ramo nell'albero dell'arte", piuttosto introducono nuove possibilità e inducono a guardare in forme rinnovate i "vecchi media artistici", forzati a trasformarsi radicalmente per adattarsi a un nuovo ecosistema.¹

In quello che è poi divenuto il loro "classico", pubblicato per la prima volta nel 1999, Bolter e Grusin fotografavano e commentavano, attraverso il concetto di "rimediazione",

the rapid development of new digital media and the nearly as rapid response by traditional media. Older electronic and print media are seeking to reaffirm their status within our culture as digital media challenge that status. Both new and old media are invoking the twin logics of immediacy and hypermediacy in their efforts to remake themselves and each other.²

La risistemazione del sistema dei media nell'epoca contemporanea ha naturalmente avuto un intenso impatto sul lavoro critico e teorico. All'incrocio tra studi letterari e culturali, negli ultimi due decenni si è ad esempio riflettuto sul narrare come pratica che ha luogo nell'ambito di diversi media e nei passaggi tra essi, tentando tra l'altro di contrastare lo storico pregiudizio "letterariocentrico" degli studi narratologici.³

La mia ipotesi è che, proprio in risposta a trasformazioni come quelle appena elencate, soprattutto negli ultimi due romanzi Ozeki

1 Giuliana Benvenuti, "La letteratura nel sistema mediale contemporaneo", in Giuliana Benvenuti, a cura di, *La letteratura oggi. Romanzo, editoria, transmedialità*, Einaudi, Torino 2023, pp 3-71, qui pp. 3-4.

2 Jay David Bolter e Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, MIT Press, Cambridge 2000, p. 5.

3 A questo proposito si vedano, ad esempio, Marina Grishakova e Marie-Laure Ryan, a cura di, *Intermediality and Storytelling*, De Gruyter, Berlin 2010, e Marie-Laure Ryan e Jan-Noël Thon, a cura di, *Storyworlds across Media: Toward a Media-Conscious Narratology*, University of Nebraska Press, Lincoln 2014.

ricerchi e rivendichi una *materialità del libro*, ripensandola però in una chiave particolarmente adatta al nostro presente, alla nostra condizione intensamente transmediale e al nostro orizzonte imperativamente global-planetario. Si tratta di una materialità che parte dal libro come oggetto concreto ma che allo stesso tempo ne sfrangia i confini e lo mette in circolazione, in relazione; che ne rivela, per far riferimento a un recente saggio di Robert T. Tally Jr., la posizione “mediana”, “in the midst”,⁴ arrivando a farne un analogo della natura interconnessa e vulnerabile del mondo contemporaneo.⁵

In ambito letterario *Asian American*, Ruth Ozeki è una delle figure che hanno storicamente contribuito, fin dagli anni Novanta, ad allargare il campo di riferimento e aspettative di questa produzione: da un lato, ad esempio, insistendo su questioni di bi- e multirazzialità, soprattutto nei suoi primi romanzi, *My Year of Meats* e *All Over Creation* (2003);⁶ dall’altro, presentando vicende e scenari che, nel passato quanto nel presente, avvicinano parti del mondo apparentemente lontane attraverso la messa in scena di fattori dalla portata molto ampia che connettono queste parti le une alle altre: la produzione e il commercio globale della carne e la televisione in *My Year of Meats*; la coltivazione su larga scala delle patate, l’uso di OGM e Internet in *All Over Creation*. Già nel 2010, Eleanor Ty vedeva l’opera di Ozeki come caratterizzata da “an attitude of ‘critical globality’”,⁷ un atteggiamento condiviso da alcune scrittrici dell’area *Asian North American* (comprendente per Ty Stati Uniti e Canada):

[i]ssues of globality include concern for the earth and our environment, health and the spread of disease across national borders, the globalization of

4 Robert T. Tally Jr., “A Postmodern Mappa Mundi: Cosmopolitanism, Heterotopia, and the World System”, in Didier Coste, Christina Kkona e Nicoletta Pireddu, a cura di, *Migrating Minds: Theories and Practices of Cultural Cosmopolitanism*, Routledge, New York 2022, pp. 29-41, qui pp. 29, 38, 41.

5 A partire da un ambito mediale diverso, è forse possibile leggere in questa chiave anche alcune tra le suggestioni offerte da Giuliana Bruno, secondo cui la superficie di immagini, schermi e tessuti è per eccellenza lo spazio in cui si manifestano le tensioni intermediali della nostra epoca: la loro apparente piattezza è invece formata da livelli di profondità. Si veda Giuliana Bruno, *Surface: Matters of Aesthetics, Materiality, and Media*, The University of Chicago Press, Chicago 2014. Anche il mio lavoro sulle funzioni della pelle come motivo letterario e culturale parte da un’idea di superficie “multilivello”, analogo di un mondo orizzontalizzato ma mai veramente appiattito. Si veda Serena Fusco, *Confini porosi. Pelle e rappresentazione in quattro narrazioni della modernità*, Scripta, Verona 2018.

6 Jennifer Ann Ho, “Mixed Race Asian American Literature”, in Josephine Lee, a cura di, *The Oxford Encyclopedia of Asian American Literature and Culture*, Oxford University Press, Oxford 2020.

7 Eleanor Ty, *Unfastened: Globality and Asian North American Narratives*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2010, xiii.

markets, and the production of goods. [...] '[C]ritical globality' [is] a term Alys Weinbaum and Brent Edwards define as 'thinking about structures of domination as confluent across national borders, and at the same time unevenly felt within them'.⁸

Più recentemente, a proposito di *A Tale for the Time Being*, Tina Chen ha scritto che “[w]hat Ruth” (una delle due protagoniste del romanzo) “initially dismisses as garbage” – cioè un manoscritto e una serie di oggetti che lo accompagnano – turns out to be objects that catalyze the reordering of the time-space of transpacific relationality”.⁹ Chen legge il romanzo di Ozeki come un’esplorazione delle connessioni “asimmetriche” e “non allineate” che caratterizzano lo spazio e l’immaginario del Pacifico, tentando di riarticolare il Pacifico stesso secondo una prospettiva che privilegi una visione del mondo fondata sugli oceani e sugli arcipelaghi, non sulle nazioni che si espandono attraverso continenti e oceani. La lettura di Chen rientra nel quadro di una serie di elaborazioni critiche e teoriche degli ultimi due decenni (che comprende anche riflessioni più ampie della stessa Chen). Tra queste teorie, che mettono in discussione i modelli di lettura del mondo basati sulla dialettica centro-periferia e preferiscono modelli “arcipelagici”, che spesso risentono dell’influenza (diretta o indiretta) del pensiero di Édouard Glissant, rientra ad esempio l’idea di “transnazionalismo di minoranza” (*minor transnationalism*) elaborata da Françoise Lionnet e Shu-mei Shih,¹⁰ nonché l’idea di “comparatistica relazionale”, oggetto di una serie di interventi di Shih e particolarmente feconda per il discorso che sto tentando qui di elaborare:

With this model of relational comparison, I [...] hope to build on Glissant’s notion of Relation as a verb to suggest that relational comparison is an act, that it takes work, and that can be further broken down to a specific set of action items, depending on the particular objects that enter into a given relation. These action items would have to include archival and other research work on the texts in question to understand their relationalities in historical contexts, especially the suppressed relationalities that uphold the status quo.¹¹

8 Ibid.

9 Tina Chen, “(The) Transpacific Turns”, in Josephine Lee, a cura di, *The Oxford Encyclopedia of Asian American Literature and Culture*, Oxford University Press, Oxford 2020.

10 Françoise Lionnet e Shu-mei Shih, a cura di, *Minor Transnationalism*, Duke University Press, Durham 2005.

11 Shu-mei Shih, “Comparison as Relation”, in Rita Felski and Susan Stanford Friedman, a cura di,

Chen rivendica anche il potenziale di ciò che chiama “imaginable ageographies”, mappature che si inseriscono nella realtà geopolitica della regione transpacificca e che la riconfigurano attraverso l’immaginazione, mostrando nodi di rapporti (finora) sottoconsiderati; rapporti bisognosi di essere ripensati e in questo senso “immaginati”, ma pienamente esistenti.¹² In *A Tale for the Time Being*, una riarticolazione del tropo del manoscritto¹³ che attraversa gli oceani e arriva da un’isola all’altra diventa una componente imprescindibile di questa visione del mondo.

A Tale for the Time Being

A Tale for the Time Being (2013) presenta un intreccio tra la presenza tangibile di un oggetto-libro e un orizzonte molto più vasto in cui questo oggetto trova collocazione. Questo romanzo racconta di un’operazione di lettura su un supporto cartaceo, concreto e anche unico: un diario manoscritto. Questa operazione, però, si inserisce all’interno di un orizzonte fluido, multimediale e plurale, individuale e collettivo.

In *A Tale for the Time Being*, una scrittrice giapponese americana che vive in Canada e che, in una logica chiaramente autofinzionale, si chiama Ruth, legge il diario di Naoko detta Nao, un’adolescente giapponese americana che vive a Tokyo. Ruth ha trovato sulla spiaggia questo diario scritto con una penna dall’inchiostro viola, non all’interno di una bottiglia ma all’interno di una scatola da pranzo di Hello Kitty, a sua volta avvolta nella plastica, “bags within bags”.¹⁴ Dopo aver considerato l’oggetto nient’altro che spazzatura spiaggia-

Comparison: Theories, Approaches, Uses, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 2013, pp. 79-98, qui p. 95.

12 Chen, “(The) Transpacific Turns”, cit.

13 Questo saggio inserisce il tropo del manoscritto all’interno del più ampio tropo del libro, ipotizzando che nel lavoro di Ozeki vi sia una sostanziale linea di continuità tra i due romanzi qui analizzati; diversamente da *A Tale for the Time Being*, in *The Book of Form and Emptiness* il libro come oggetto concreto, delimitato da una copertina, è innanzitutto il libro a stampa. La scelta interpretativa alla base di questo saggio sacrifica inevitabilmente la specificità del manoscritto come motivo letterario con una propria storia e riconoscibilità. Per un riferimento enciclopedico, si veda Valentina Gallo e Remo Ceserani, “Manoscritto”, in Remo Ceserani, Mario Domenichelli, Pino Fasano, a cura di, *Dizionario dei temi letterari*, Garzanti, Milano 2007, pp. 1398-1402. Allo stesso tempo, una serie di associazioni legate al motivo del manoscritto, come il motivo del mare o dell’isola, sono chiaramente attive e rilevanti in Ozeki.

14 Ruth Ozeki, *A Tale for the Time Being*, Canongate, Edinburgh 2013, Kindle Edition, p. 9. I riferimenti al testo saranno da ora in poi forniti tra parentesi a seguito delle citazioni.

ta di cui disfarsi, spinta da suo marito Oliver¹⁵ Ruth lo spacchetta, scopre il diario e inizia a leggerlo. Nelle prime pagine del diario, dopo aver dichiarato di volersi concentrare sull'interessante storia della propria bis-bisnonna Jiko – una monaca buddhista anarco-femminista centenaria – Nao inizia invece a narrare, con modi tra il realistico, l'ironico e persino il comico, la *propria* storia di adolescente discriminata e bullizzata che ha deciso di uccidersi. La famiglia di Nao, che viveva a Sunnyvale, California, ha dovuto ricollocarsi con gran fatica in Giappone dopo il licenziamento del padre, che lavorava come programmatore nella Silicon Valley; il padre, che non si è riavuto dal licenziamento ed è senza lavoro, ha già tentato più volte il suicidio.

Sempre più emotivamente coinvolta nella vicenda di Nao, Ruth ritiene di dovere e potere intervenire in essa, nonostante l'evidente distanza che separa le due. Ruth non ha garanzie che il diario racconti una storia vera e che quindi Nao esista; anche in caso affermativo, non ha idea di dove si trovi "adesso" Nao;¹⁶ inoltre, è evidente che esiste una distanza temporale tra gli eventi narrati da Nao e il "presente" in cui Ruth legge, distanza che invece Ruth tende a rimuovere e persino a ignorare.

La struttura di *A Tale for the Time Being* funziona come un dialogo, alternando parti del diario di Nao, narrate in prima persona, a parti narrate in terza persona in cui Ruth interrompe e "incornicia" il suo atto di lettura, atto che finisce per intrecciarsi profondamente alla sua vita, alle vicende sue e degli altri abitanti dell'isola, e le influenza. Come si diceva, il diario è arrivato dal mare, ma non da solo. È invece accompagnato da una serie di altri materiali e oggetti, testuali e non, contenitori e contenuti. Innanzitutto, il diario di Nao, scritto in un inglese intervallato qui e là da kanji e romaji, è celato in una copertina rossa che riporta il titolo proustiano *À la recherche du temps perdu*. Nella scatola Hello Kitty si trovano anche un orologio da polso d'epoca e una pila di lettere manoscritte in giapponese. Si

15 Il personaggio ha lo stesso nome (e la stessa occupazione) del marito di Ozeki nella vita reale, l'artista canadese Oliver Kellhammer. Anche qui la logica all'opera è apertamente autofunzionale.

16 Il diminutivo "Nao" è chiaramente anche un gioco di parole, essendo omofono di *now*. Il tempo, in cui tutte/i siamo immersi, e l'impermanenza dell'*ora* sono altri motivi cruciali del romanzo, esplicitamente legati alla filosofia buddhista attraverso il riferimento intertestuale – fin dal titolo – a *Shōbōgenzō*, testo del maestro Zen Dōgen (1200-1253), e in particolare a "Uji" (有時), l'undicesimo capitolo di questo testo, il cui titolo Ozeki traduce come "For the Time Being".

scoprirà che le lettere sono state scritte da Haruki (chiamato da Nao "Haruki #1" per distinguerlo da "Haruki #2", cioè suo padre), figlio di Jiko, prozio di Nao e pilota durante la Seconda guerra mondiale. Nel corso del romanzo, in un'altra variante del motivo delle scatole cinesi, si scoprirà anche che una delle buste contiene non una lettera ma invece un piccolo "composition book" (99) in cui Haruki #1 ha scritto in francese un diario segreto per comunicare con sua madre Jiko ed esprimere così il suo pacifismo e la sua critica al militarismo in una lingua più difficilmente comprensibile per i militari del suo esercito. Grazie a questo diario, si scoprirà che Haruki #1, destinato a diventare un kamikaze, ha preferito morire inabissandosi in mare, piuttosto che colpire con il proprio aereo l'obiettivo indicato dagli ordini.

Il valore emotivo del libro per Ruth, il rapporto con il libro come veicolo e perfino oggetto di affetti, passano anche per la sua natura di manoscritto:

Print is predictable and impersonal, conveying information in a mechanical transaction with the reader's eye. Handwriting, by contrast, resists the eye, reveals its meaning slowly, and is as intimate as skin. Ruth stared at the page. The purple words were mostly in English, with some Japanese characters scattered here and there, but her eye wasn't really taking in their meaning as much as a felt sense, murky and emotional, of the writer's presence. The fingers that had gripped the purple gel ink pen must have belonged to a girl, a teenager. Her handwriting, these loopy purple marks impressed onto the page, retained her moods and anxieties, and the moment Ruth laid eyes on the page, she knew without a doubt that the girl's fingertips were pink and moist, and that she had bitten her nails down to the quick. (12)

Come osservato da Fulvia Sarnelli, Ruth rivendica un rapporto personale e persino intimo con il diario in quanto oggetto testuale, eppure, allo stesso tempo, la progressiva significazione del diario – nonché il paradossale investimento di Ruth nella vicenda di Nao e il suo desiderio di distoglierla dal suicidio – avvengono in un orizzonte che finisce per coinvolgere tutta la comunità della piccola isola su cui Ruth vive, e anche, attraverso la distanza, grazie alla circolazione di dati rimediati nello spazio della rete, attori lontani.¹⁷ Internet,

17 Fulvia Sarnelli, "When the Transpacific Encounter Becomes a Contagious Fluke: Ruth Ozeki's *A Tale for the Time Being*", in Vincenzo Bavaro, Gianna Fusco, Serena Fusco e Donatella Izzo, a cura di,

con le sue connessioni e le sue interruzioni, è uno dei motivi chiave del romanzo. L'isola al largo della costa della British Columbia dove Ruth e Oliver vivono è collegata al mondo in maniera particolarmente precaria per via di una combinazione di cause umane e non:

The Internet was their primary portal onto the world, and a portal that was always slamming shut. Their access was supplied by through a 3G cellular network, but the large telecommunication corporation that provided their so-called service was notorious for selling more bandwidth than it could provide. The closest tower was on the next island over, and their connection was achingly slow. In the summer, the problem was compounded by over-subscription and traffic. In the winter, it was the storms. (157)

È attraverso questo collegamento Internet precario che Ruth cerca – come probabilmente ognuna/o di noi oggi farebbe se si trovasse al suo posto – prove che corroborino la storia di Nao: “She searched the Internet for Haruki Yasutani, cross-referencing his name with every search term she could recall from Nao’s diary” (89). Il primo indizio che porta poi lentamente a un risultato concreto viene trovato per caso. Un errore di battitura di Ruth la porta su un sito che contiene materiali testuali relativi al tema del suicidio. Si tratta di uno spazio gestito da un docente di psicologia (fittizio) della Stanford University, il prof. Leistiko, e uno dei materiali è una lettera firmata con uno pseudonimo, “Harry”, che sembra celare Haruki, il padre di Nao.

La rete è anche uno spazio in cui i dati acquistano una permanenza malsana, formando un residuo di lunga durata che inquina e avvelena la vita dei soggetti coinvolti. Ciò vale per Nao, vittima a scuola di bullismo e pesanti molestie sessuali, episodi ripresi e postati in Internet. Suo padre Haruki, veniamo a sapere alla fine del romanzo, è riuscito a sviluppare un software in grado di oscurare i materiali riguardanti la figlia, impedendo che siano reperiti attraverso i motori di ricerca. Le dinamiche della memoria, la sua conservazione e la sua cancellazione, sono un altro motivo chiave del romanzo. La madre di Ruth era malata di Alzheimer, e Ruth ha paura di scoprire su di

Harbors, Flows, and Migrations: The USA in/and the World, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle Upon Tyne 2017, pp. 397-412. Tra questi attori lontani, in ossequio al *continuum* tra realtà e finzione che il modo autofinzionale del romanzo permette, troviamo ad esempio due docenti dell'università di Stanford: il prof. Rongstad Leistiko (fittizio), di cui si dirà a breve; e il Prof. P-L del Dipartimento di Letterature Comparete, le cui iniziali indicano il (reale) David Palumbo-Liu.

sé i segni della stessa malattia (97).¹⁸ Dimenticare è però anche, come Nao osserva, una caratteristica della mente umana (418). Memoria e conoscenza non sono al riparo da un uso distorto, e, all'opposto, la non-conoscenza può diventare il presupposto stesso di un avvicinamento:

In your diary, you quoted old Jiko saying something about not-knowing, how not-knowing is the most intimate way, or did I just dream that? Anyway, I've been thinking about this a lot, and I think maybe it's true, even though I don't really like uncertainty. I'd much rather know, but then again, not-knowing keeps all the possibilities open. It keeps all the worlds alive. (Ozeki 2013: 402)

D'altra parte, la cancellazione della memoria può essere non individuale ma storica, con altre connotazioni, molto inquietanti, come quelle evocate nella lettera di Haruki #2 a Leistikio, in cui Haruki racconta della tendenza, nelle politiche educative che ha sperimentato in Giappone, a preservare solo la memoria delle atrocità di cui i giapponesi sono stati vittime (come la bomba atomica) cancellando invece la memoria di quelle che hanno perpetrato (come l'invasione della Manciuria).

Attraverso il diario di Nao e la sua lettura da parte di Ruth, *A Tale for the Time Being* mette in scena l'oggetto-libro come incrocio, nodo relazionale. Il dialogo che si instaura tra Nao e Ruth si allarga quasi a dismisura a comprendere altri attori, al di là di separazioni nette tra epoche storiche, spazi, perfino mondi. Si considerino, in questa chiave, le ultime pagine del diario di Nao, in cui vengono riportate delle parole di Haruki #2:

... so that's why I cried today, when I read Uncle Haruki's diary. I understood how he felt, you see? Haruki Number One made his decision. He steered his airplane into a wave. He knew it was a stupid, useless gesture, but what else could he do? I made a similar decision, also stupid and useless, only my plane was carrying our whole family. I felt so sorry for you, and for Mom, and for everyone, on account of my actions.

18 Anche Momoko, la madre di Yumi Fuller, protagonista di *All Over Creation*, soffre di Alzheimer.

When 9/11 happened, it was clear that war was inevitable. They'd been preparing for it all along. A generation of young American pilots would use my interfaces to hunt and kill Afghani people and Iraqi people, too. This would be my fault. I felt so sorry for those Arab people and their families, and I knew the American pilots would suffer, too. Maybe not right away. At the time those young boys were carrying out their missions, it would all feel unreal and exciting and fun, because that's how we designed it to feel. But later on, maybe days or months or even years later, the reality of what they'd done would start to rise up to the surface, and they would be twisted up with pain and anger and take it out on themselves and their families. (416-417)

Si viene a scoprire infatti che Haruki #2 è stato licenziato non solo per lo scoppio della cosiddetta "bolla dot-com", ma anche perché non ha voluto che i videogiochi da lui progettati fossero, in piena logica di *dual use*, utilizzati come strumenti di addestramento militare. Attraverso l'analogia tra due guerre (apparentemente) lontane nel tempo e nello spazio, la Seconda guerra mondiale e la Seconda guerra del golfo, si delinea un contesto ampio, in cui una relazione ad ampio spettro prende il via da eventi storici che chiedono di essere confrontati. Secondo Kandice Chuh, in *A Tale for the Time Being* "time names a condition of radical connectedness [...]; it is every time at once, and the presence of every place in every other".¹⁹ Ritorna anche nel lavoro di Chuh il paradigma glissantiano della relazione, già citato nell'introduzione a proposito di Shih e della sua idea di "comparatistica relazionale". Altrove nel volume da cui si è appena citato, Chuh riprende proprio il saggio di Shih da me già citato nell'introduzione, in cui i testi stessi – che in una prospettiva comparatistica dialogano gli uni con gli altri e col contesto – appaiono parte di un'ampia rete di relazioni da riconoscere: "setting into motion historical relationalities between entities brought together for comparison, and bringing into relation terms that have traditionally been pushed apart from each other".²⁰

Assumendo una prospettiva, se possibile, ancora più ampia, l'interconnessione spaziotemporale di cui il rapporto scrittrice/lettrice tra Nao e Ruth e la concretezza del diario manoscritto fanno da perno si allarga fino a comprendere il pianeta nell'epoca preistorica, anzi,

19 Kandice Chuh, *The Difference Aesthetics Makes: On the Humanities "After Man"*, Duke University Press, Durham 2019, p. 77.

20 Shih, "Comparison as Relation", cit., p. 79.

fino a prendere in considerazione le ere geologiche in cui gli esseri umani non abitavano – e non abiteranno – la Terra, attraverso una “awareness of a scale beyond human witness”.²¹ Questa prospettiva è presentata, tra l’altro, attraverso l’illustrazione di un progetto artistico di Oliver:

Anticipating the effects of global warming on the native trees, [Oliver] was working to create a climate-change forest on a hundred acres of clear-cut, owned by a botanist friend. He planted groves of ancient natives—metasequoia, giant sequoia, coast redwoods, Juglans, Ulmus, and ginkgo—species that had been indigenous to the area during the Eocene Thermal Maximum, some 55 million years ago. “Imagine,” he said. “Palms and alligators flourishing once again as far north as Alaska!” This was his latest artwork, a botanical intervention he called the Neo-Eocene. He described it as a collaboration with time and place, whose outcome neither he nor any of his contemporaries would ever live to witness, but he was *okay with not knowing*. (63, corsivo mio)

La scala temporale evocata qui è quella delle ere geologiche: un motivo che richiama diversi sforzi, al di fuori del romanzo e da parte della critica contemporanea, di pensare la “lunga durata”. Questo significa non solo recuperare l’idea braudeliana di *longue durée*, ma anche elaborare nuove prospettive. Si pensi, ad esempio, al concetto di “deep time” proposto da Wai Chee Dimock come orizzonte di lettura dei testi letterari: “we take our place as one species among others, inhabiting a shared ecology, a shared continuum.”²² Il bisogno di pensare la lunga durata si accompagna al bisogno di pensare la dimensione planetaria dei fenomeni culturali e la loro esistenza come parte di ecosistemi molto più ampi – una prospettiva che Ozeki fa propria, come emerso dal passo appena citato e come emergerà anche nel prossimo paragrafo.²³

Infine – anche se non sarà possibile ora soffermarvisi diffusamente – il romanzo di Ozeki evoca un’altra questione di vastissima por-

21 Chen, “(The) Transpacific Turns”, cit.

22 Wai Chee Dimock, *Through Other Continents: American Literature Across Deep Time*, Princeton University Press, Princeton 2006, p. 6.

23 Il dibattito sulla dimensione mondiale e planetaria negli studi letterari e culturali, e in particolare nella comparatistica, è vastissimo e va avanti ormai da circa due decenni. Per un intervento recente che è anche un’utile sistematizzazione di alcuni filoni del dibattito, si veda Chiara Mengozzi, “Le monde ne suffit pas’. Rencontres littéraires avec la planète évanescence”, *Revue des Sciences Humaines* 347 (2022), pp. 137-54.

tata: quella del rapporto tra mondo finzionale (parte di un più ampio insieme di *mondi possibili*) e mondo reale, impedendo in molti sensi una separazione netta tra essi.²⁴ Il confine tra il “proprio mondo” e quello di Nao viene attraversato da Ruth in quello che sembra un sogno, in cui incontra Haruki #2 e fa sì che Nao trovi il diario segreto in francese di Haruki #1, depositandolo nel tempio di Jiko. Se questo è il punto del romanzo in cui la tenuta di un registro di realismo – non erano ancora emersi elementi palesemente soprannaturali – viene definitivamente meno, d’altra parte né il mondo di Ruth né quello di Nao sono esclusivamente definibili come finzionali, o, per contro, reali. I motivi sono vari. Da un lato c’è l’esplicito apparato autofinzionale del romanzo, che per definizione sfuma i confini tra finzione e realtà. Dall’altro, che Nao esista nello stesso “mondo” di Ruth è molto probabile, ma mai realmente provato; ciò non impedisce tuttavia il necessario dialogo tra le due, anzi, ne è in qualche modo una condizione. Secondo Chen, “Ruth and Nao remain separated by both time and water, a disarticulation that preconditions the nonetheless real connection between the two such that Ruth is somehow able through her reading of the diary and her dreams to affect the outcome of Nao’s story”.²⁵ In una qualche misura, *non importa* che il diario di Nao sia *autentico*; ciò che importa è che sia un oggetto-libro che viene *letto e messo in relazione*. Se, come nota Sarnelli,²⁶ l’atteggiamento di Ruth nei confronti del diario è nella parte centrale del romanzo stigmatizzato come “irrazionale” – tra l’altro, dallo stesso Oliver – una netta separazione tra approccio razionale e irrazionale al diario viene meno man mano che il romanzo si avvia alla conclusione.

The Book of Form and Emptiness

Anche *The Book of Form and Emptiness* (2021) è strutturato come un dialogo. Per tutte le cinque macrosezioni che lo compongono, però,

24 Su letteratura e mondi possibili, due riferimenti classici sono Thomas G. Pavel, *Fictional Worlds*, Harvard University Press, Cambridge 1986, e Lubomír Doležel, *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 1998. Si veda anche Marie-Laure Ryan, “From Parallel Universes to Possible Worlds: Ontological Pluralism in Physics, Narratology, and Narrative”, *Poetics Today* 24.7 (2006), pp. 633-74.

25 Chen, “(The) Transpacific Turns”, cit.

26 Sarnelli, “When the Transpacific Encounter Becomes a Contagious Fluke”, cit.

l'alternanza delle voci non è tra due personaggi/ persone, ma tra due personaggi che sono una persona e una *cosa*: "Benny" e "The Book". Il nome completo di Benny è Benjamin Oh. Il diminutivo Benny viene da Benny Goodman, clarinettista jazz e *swing band leader*, ed è legato alla sua storia familiare. Benny è figlio di Kenji, detto Kenny, un musicista jazz giapponese di origini coreane, giunto negli Stati Uniti per esplorare la scena musicale locale e rimasto in seguito alla sua storia d'amore e al suo matrimonio con Annabelle, bianca, bionda e aspirante bibliotecaria. Già alle prime battute del romanzo veniamo a sapere della morte di Kenji, che avviene quando Benny ha circa quattordici anni, e seguiamo il doloroso percorso di adattamento di Annabelle e Benny alla vita senza di lui.

The Book of Form and Emptiness si apre con una brevissima sezione – quasi paratestuale – intitolata "In the Beginning", in cui il Libro, più che essere generato da una voce autoriale, si auto-genera, presentandosi come un aggregato di segni materiali che "deve iniziare" da qualche parte: "A book must start somewhere. One brave letter must volunteer to go first, laying itself on the line in an act of faith, from which a word takes heart and follows, drawing a sentence into its wake. From there, a paragraph amasses, and soon a page, and the book is on its way, finding a voice, calling itself into being".²⁷ Subito dopo, un'altra sezione di circa tre pagine, intitolata "A Boy", introduce Benny che si rivolge a chi legge, e che simultaneamente evoca il Libro: "That's my Book, and it's talking to you" (nessun riferimento di pagina). Benny preesiste al Libro ed è allo stesso tempo portato in vita dal Libro. Andando avanti, il romanzo è strutturato secondo un'alternanza di microsezioni – a loro volta comprese nelle cinque macrosezioni – alternativamente intitolate "Benny" e "The Book" (tranne che in pochi casi, in cui "The Book" ha la parola per due o tre sezioni di fila). Il Libro, che parla alla prima persona plurale, narra in terza persona la storia di Benny, passando in alcuni momenti a interpellarlo direttamente in seconda persona. Benny, a sua volta, si rivolge al libro. Anche questa è però una storia che, oltre il dialogo tra i due, si fa corale e plurale, coinvolgendo direttamente innanzitutto Annabelle, la madre.

27 Ruth Ozeki, *The Book of Form and Emptiness*, Canongate, Edinburgh 2021, Kindle Edition, nessun riferimento di pagina. I riferimenti al testo saranno da ora in poi forniti tra parentesi a seguito delle citazioni.

Il Libro è una cosa [*thing*] tra le cose, e le cose tutte, non solo il libro, hanno una voce – voci che Benny riesce a sentire:

That's my Book, and it's talking to you. Can you hear it? It's okay if you can't, though. It's not your fault. Things speak all the time, but if your ears aren't attuned, you have to learn to listen. You can start by using your eyes because eyes are easy. Look at all the things around you. What do you see? A book, obviously, and obviously the book is speaking to you, so try something more challenging. The chair you're sitting on. The pencil in your pocket. The sneaker on your foot. Still can't hear? Then get down on your knees and put your head to the seat, or take off your shoe and hold it to your ear—no wait, if there are people around they'll think you are mad, so try it with the pencil first. Pencils have stories inside them, and they're safe as long as you don't stick the point in your ear. Just hold it next to your head and listen. Can you hear the wood whisper? The ghost of the pine? The mutter of lead? (n.p.)

All'interno di questo orizzonte di materia mormorante, il libro è una cosa ibrida: inorganico ma quasi-senziente, semi-vivo, dice *we* da un lato perché è cosciente della propria natura intertestuale, dall'altro perché è irriducibile a una natura puramente testuale. Tra l'organico e l'inorganico, tra il limitato e l'illimitato, dotato di pelle ma non di organi di senso, si presenta come un corpo che prova sentimenti ma non può provare sensazioni, e che sperimenta sensazioni per tramite del corpo umano, delle mani che lo toccano o degli organi di fonazione che lo animano:

We envy you your bodies. How can we not? Books have bodies, too, but ours lack the organs needed to experience the world. The skin that covers our boards and encloses our words is different from yours. Our skin, whether made from paper or parchment or cloth (or, these days, some combination of plastic, glass, and metal), fulfills a similar function of marking our perimeters, but even the most haptic and capacitive of our skins cannot experience pleasure the way yours can. (30)

Starting with the first syllable on the first page, [Benny] mouthed the words as he read them, pronouncing them out loud as they combined to form sentences, until he felt as if the words were animating his lips, borrowing his tongue as they whispered their way into the world. (135)

Nell'introduzione alla raccolta *Material Ecocriticism* (2014), Serenella Iovino e Serpil Oppermann sostengono che "the world's material phenomena are knots in a vast network of agencies, which can be 'read' and interpreted as forming narratives, stories".²⁸ La rimediazione e *rimaterializzazione* del libro come manifestazione dell'intraccio di nodi di materia/storie tenta di andare oltre quella che il romanzo chiama "[the] social hierarchy of matter" (65), in cui i libri sono al vertice in quanto prodotto della capacità creativa della mente umana:

Within this social hierarchy of matter, we books lived on top. We were the ecclesiastical caste, the High Priests of the Made, and in the beginning you even worshipped us. As objects, books were sacred, and you built temples for us, and later, libraries in whose hushed and hallowed halls we resided as mirrors of your mind, keepers of your past, evidence of your boundless imaginations, and testimony to the infinitude of your dreams and desires. Why did you revere us so? Because you thought we had the power to save you from meaninglessness, from oblivion and even from death, and for a while, we books believed we could save you, too. Of course we did. We were flattered! We prided ourselves on being semi-living, breathed into life by the animating power of your words. We thought we were so special. What folly. (65)

Parlando a Benny, e (indirettamente?) parlando anche a noi, il libro evoca una centralità perduta, che però sembra più una passata illusione di cui si è acquisita consapevolezza che una situazione reale da rimpiangere. Una visione alternativa a quella sopracitata immagina infatti i libri come contenitori provvisori e allo stesso tempo orizzonti dell'informe, come la sponda contro cui s'infrange il mare delle storie:

What is a story before it becomes words? Bare experience, a Buddhist monk might answer. Pure presence. The sensation, fleeting and ungraspable, of being a boy, of losing a father. Being a book, we wouldn't know. All we know are the thoughts that arise in the wake of bare experience, like shadows, or echoes, giving voice to what no longer is. And after these thoughts become words, and words become stories, what is left of bare experience,

28 Serenella Iovino e Serpil Oppermann, "Introduction: Stories Come to Matter", in Serenella Iovino e Serpil Oppermann, a cura di, *Material Ecocriticism*, Indiana University Press, Bloomington 2014, pp. 1-20, qui p. 1.

itself? Nothing, the monk might say. All that remains is story, like a molted exoskeleton or an emptied shell. But is that really all? We books would say no, that story is more than just a discarded by-product of your bare experience. Story is its own bare experience. Fish swim in water, unaware that it is water. Birds fly in air, unaware that it is air. Story is the air that you people breathe, the ocean you swim in, and we books are the rocks along the shoreline that channel your currents and contain your tides. Books will always have the last word, even if nobody is around to read them. (276)

Secondo una logica in parte analoga a *A Tale for the Time Being*, anche in *The Book of Form and Emptiness* la trasformazione storica del Libro e del contesto che lo circonda avviene in un orizzonte multimediale, apertamente affrontato – nella sua complessità – in diversi aspetti del romanzo. La madre di Benny, Annabelle, lavora già da tempo per un'agenzia di *media monitoring*, che svolge lavoro di ricognizione per conto di diversi (consolidati) gruppi di interesse. (Per ragioni economiche legate alla nascita di Benny, Annabelle ha abbandonato il percorso di *Master's Degree in Library Sciences* che stava seguendo, rinunciando al sogno di diventare bibliotecaria.) La divisione "Stampa" dell'agenzia è composta da quattro donne, soprannominate in modo piuttosto condiscendente "Scissor Ladies" dai colleghi, gruppo di cui col tempo Annabelle rimane l'unica rappresentante: "the rise of online news meant that Print, as a division, was struggling to survive. The banks of old tape decks and VHS recorders used for dubbing radio and TV had long ago been trashed and replaced by computers and digital equipment. The racks that had once held the machines sat empty, skeletal, gathering dust [...] She was the last of the Scissor Ladies, the end of an era" (16). Invece di licenziare anche Annabelle, l'azienda decide di farla lavorare da casa, col risultato di rendere unicamente lei responsabile sia dell'archiviazione obbligatoria che del successivo smaltimento di tutte le cose legate al lavoro, dall'analogico al digitale:

The agency required the print department to archive daily newspapers for a full month, and other periodicals for two months, and this was in addition to making backup discs of all the scans they processed. [...] In the old days, when they had an office to work from, there was an entire large storeroom to house all the printed matter that was now arriving on Annabelle's doorstep every morning, and a guy whose job it was to rotate the old news into the recycling.

But now all this fell to Annabelle. For the first few months, she dutifully organized the archives by date and client number in neatly labeled boxes, but there was just so much, and soon she fell behind. (46-47).

Il peso concreto delle attrezzature e delle cose che occupano e alla fine letteralmente invadono la casa di Annabelle e Benny è da un lato la conseguenza di un'esternalizzazione del lavoro mirata a tagliarne i costi a scapito dei diritti di chi lavora; e, dall'altro lato, è il correlativo oggettivo di una quantità n di dati digitali accumulati in qualche server che noi non vediamo, ma che esiste fisicamente da qualche parte,²⁹ e che, a tutti i livelli – come già abbiamo visto nel caso di *A Tale for the Time Being* – lascia delle scorie.

La rimaterializzazione corporea dell'oggetto libro in Ozeki va di pari passo con un'ampia riflessione sull'istituzione che tradizionalmente lo custodisce: la biblioteca. La *public library* della città senza nome dove Benny e Annabelle vivono è uno spazio cruciale. Il ripensamento della biblioteca in senso multifunzionale è narrato dal Libro (131-133): "The new assemblage was dubbed Library Square in spite of its decidedly ovoid footprint. The free-standing elliptical walls are laced with rows of arches in a strangely theatrical homage to the Roman Colosseum. The piazza, sandwiched within this enclosure, contains a number of franchise outlets" (133). Il Libro pone l'accento sulla disattenzione nei confronti dei libri insita nel progetto di rinnovo: "architects and city planners, concerned with ensuring their own immortality, [...] see the Library as a legacy project, and books as mere props, a motley assortment of mismatched objects that mar the clear lines of their design aesthetic" (131). Il Libro fa anche riferimento alla reale controversia scoppiata intorno alla costruzione della nuova sede e alla digitalizzazione dei cataloghi della San Francisco Public Library negli anni Novanta, che, è stato sostenuto, avrebbe avuto come conseguenza la messa in discarica di più di duecentomila volumi (132).³⁰

La biblioteca è – subito dopo il reparto psichiatrico dove viene ricoverato nei periodi di maggiore difficoltà a gestire le "voci" che sente – il luogo in cui Benny inizia a costruirsi una comunità, un cerchio di persone che lo aiutano a gestire il lungo trauma della morte di suo

29 Ringrazio Antonino Di Leva per avermi fatto riflettere su questo elemento fisico e concreto.

30 A questo proposito, si veda Nicholson Baker, "The Author vs. The Library", *The New Yorker*, 14 ottobre 1996.

padre e le enormi difficoltà nel rapporto con la madre. Questo “collettivo” comprende un senz’altro poeta filosofo rivoluzionario che viene dalla Slovenia e si chiama Slavoj (un trasparente riferimento a Žižek), detto anche “the Bottlemán” o “B-Man”, e una ragazza con aspirazioni da *guerrilla artist* che si fa chiamare “The Aleph”. Due figure storiche strettamente legate al motivo della biblioteca, Jorge Luis Borges e Walter Benjamin, sono ripetutamente ed esplicitamente presenti nel romanzo attraverso questa e altre citazioni, menzioni, tematizzazioni. Fornisco qui solo alcuni tra i numerosi esempi di questa doppia presenza: lo stesso nome di Benny; l’epigrafe all’apertura del romanzo, da “Unpacking my Library” (*Ich packe meine Bibliothek aus*) di Benjamin; e il motivo della piccola sfera di vetro che contiene un piccolo mondo, come nel racconto di Borges “El Aleph”, *biglia* (100-101, 244) o *snow globe* (106-107, 166, 240-243).

La vecchia biblioteca e le nuove aggiunte alla struttura sono collegate da un ponticello stretto e vertiginoso, sospeso sul vuoto, da cui lo sguardo di chi lo attraversa può arrivare giù fin nei sotterranei dove rimane, abbandonata, una legatoria (*bindery*), un tempo funzionante e poi, tra i tagli di budget, ritenuta superflua dato il crescente impiego di strumenti di pubblicazione e diffusione digitali. Come l’occhio di un ciclone, la legatoria è lo spazio in cui le parole, le storie, i libri stessi rivelano la propria natura paradossale di entità *un/bound* – entità s/legate, s/confinite, in una parola, *forme*:

He moved on, inspecting a kettle, a serrated knife, a bone folder, an open jar of pitch-like glue on a splattered countertop. He ran his finger along a worktable. The Bindery had been closed for some time now, but there was not a speck of dust. He passed a pile of book covers, like stiff new coats, waiting to be tried and fitted. They were sorted by color—forest green, bloodred—splashes of pigment. Around him on all sides, towering reams of blank white paper rose up like ghosts, waiting for words to be impressed upon them. They were like people without faces, lining up to receive their eyes and ears and mouths and noses. He walked carefully among them, the way you might walk through a crowded hospital ward, careful not to brush against them in case their blankness, their emptiness, might be contagious. Words would give them features. Words would give them voices to speak with. Words would animate them and transform them into semi-living things, but for the time being, they were menacing in their muteness, their meaning not yet fixed. *The Bindery contains everything*, the Bottlemán had said. *Anything is possible*, and now Benny understood. *The Bindery was pri-*

mordial, a place of vast, boundless silence that contained all sound, and emptiness that contained all form. Benny had never heard such silence before. Never felt such imminence. He shivered. (280-281, terzo corsivo mio).

Sopraffatto dalla vertigine dell'appello del "suo" Libro che, per la prima volta, gli si rivolge direttamente, Benny cercherà sostegno afferrando a mani nude, tra tutti gli oggetti possibili, una cesoia per la carta d'epoca, una Quintilio Vaggelli, tagliente come un rasoio e dalla forma di ghigliottina. Come appare dalle prime righe della citazione qui sopra, la legatoria è scritta in modo da far pensare anche a una camera di tortura. Al contrario di essere un luogo irenico, la legatoria è un posto tra l'articolato e l'inarticolato, al confine tra storia e non storia, sanguinario come la nascita.

D'altra parte, il vuoto (空), l'*emptiness* di questo passo e del titolo, è anche un concetto di matrice buddhista. Il buddhismo, specialmente nella sua variante Zen, agisce massicciamente negli ultimi due romanzi di Ozeki a livello tematico quanto formale. Il Libro sta di fronte al mondo materiale, fatto di forme vuote e mutevoli, immanenti, immerse nel divenire e nella storia, collegate e interdipendenti tra loro nel tempo e nello spazio. Stilisticamente, questa prospettiva si traduce in passaggi sinestetici in cui nodi di materia eterogenei si collegano in un moto ondoso, come in una litografia di Escher. Il Libro è come l'Aleph nel racconto di Borges del 1949, "una piccola sfera cangiante",³¹ un punto d'incontro in cui "[o]gni cosa [...] era infinite cose".³² Come in un passaggio in cui il Libro si trasforma nella natura, nelle cose, nella materia stessa. Benny, in biblioteca, è appena risalito dalla scoperta del nome di Walter Benjamin a un libro che contiene una riproduzione dell'*Angelus Novus* di Klee, che, come sappiamo, Benjamin rilegge come l'Angelo della Storia:

He started flipping through the Paul Klee book, trying to read about the Angel, but the book was written in a way he couldn't understand, and soon he was yawning and feeling very sleepy again. Maybe it was the meds, or just the soporific effect of the Public Library in the afternoon. He put his head down on the open book, with his nose on the Angel's lap.³³ He listened to

31 Jorge Luis Borges, "L'Aleph", in *L'Aleph*, trad. it. Francesco Tentori Montalto, Feltrinelli, Milano 1961, pp. 150-170, qui p. 165.

32 Ibid.

33 Questo passo ne ricorda uno in *The English Patient* (1992) di Michael Ondaatje, in cui un essere

the small, quick sounds of the typing lady's fingers. Earlier, her tapping had sounded like raindrops, but now it sounded more like a flock of starlings lifting from a wheat field and then settling again, blending back into the Library's ambient hush. Or maybe not starlings. Maybe waves. Maybe the starlings were changing into waves, washing up on the sand and tickling all the pebbles and tiny broken shells, before receding again. In and out, waves and starlings, the tapping of fingers on a keyboard, the rustle of a turning page, the exhalations of the stars, punctuated by an occasional snore—Benny heard all these sounds, rising and falling, and he knew, too, that they, like the voices he heard, were always there, and would always be there, coming and going, somewhere in the background. (170-171)

Abbiamo già menzionato il racconto "El Aleph" di Borges come uno dei motivi – e riferimenti intertestuali – più significativi. Un altro riferimento a "El Aleph" è uno dei progetti di Slavoj, che tenta di realizzare (forse con una componente di autoironia maggiore) l'idea di "versificare il pianeta" già portata avanti, nel racconto di Borges, dal patetico personaggio di Carlos Argentino Daneri (ironicamente, non meno patetico del Borges-fittizio che funge anche da voce narrante):

The briefcase on the table was open. Inside was an unruly manuscript, whose pages had once been white and smooth but now were rippled and creased and covered with wild scribbling and what looked like coffee stains and ketchup. "Are those your poems?" The old poet nodded. "Ya," he said modestly. "It is my life's work, an epic poem, my humble attempt to versify ze planet." "What's it called?" "Zemlja," he said. "In English, it is *Earth*. Not so original, perhaps, but it is just a working title. (268)

umano si addormenta una sera dell'ottobre 1943 ai piedi di un Angelo (e una Madonna), statue di terracotta che, formando una scena d'Annunciazione, decorano una cappella laterale della chiesa napoletana di San Giovanni a Carbonara. Per l'artefice Kip, in attesa dell'illuminazione della città o del suo crollare in un'esplosione, l'Angelo e la Madonna diventano momentaneamente una compagnia, una famiglia. Michael Ondaatje, *The English Patient*, Vintage International, New York 1996, 279-281. Marlene Goldman ha paragonato esplicitamente l'Angelo di questa scena all'Angelo della Storia di Klee/Benjamin: si veda "'Powerful Joy': Michael Ondaatje's *The English Patient* and Walter Benjamin's Allegorical Way of Seeing", *University of Toronto Quarterly* 70.4 (2001), pp. 902-22. In una recente conversazione con Meng Jin, Ozeki ha osservato che i suoi ultimi romanzi, rispetto ai primi, raccontano di giovani [*young people*] che si salvano la vita attraverso la lettura e la scrittura. Mahindra Humanities Center, *Ruth Ozeki in conversation with Meng Jin*, youtube.com. In questa chiave, si potrebbe dire che gli ultimi due romanzi di Ozeki vanno nella direzione indicata in un altro romanzo di Ondaatje, *Divisadero* (2007): "'We have art,' Nietzsche said, 'so that we shall not be destroyed by the truth.' The raw truth of an incident never ends, and the story of Coop and the terrain of my sister's life are endless to me". Michael Ondaatje, *Divisadero*, Bloomsbury, London 2008, Kindle Edition, 2.

Entrambi i romanzi di Ozeki finora analizzati potrebbero essere letti attraverso le categorie proposte nel 2015 da Stefano Ercolino per individuare una serie di testi recenti raggruppabili sotto la categoria "romanzo massimalista". Per Ercolino, tra le caratteristiche del romanzo massimalista vi sono "lunghezza", "modo enciclopedico", "coralità dissonante", "intersemioticità", "impegno etico" (la lista non è esaustiva),³⁴ caratteristiche che potrebbero definire anche la narrativa di Ozeki. Tuttavia, se è possibile inquadrare i romanzi di Ozeki come tentativi di (per parafrasare Daneri e B-Man) "scrittura del pianeta", dovrebbero essere inquadrati in senso non tanto massimalistico quanto (ironicamente) borgesiano: la minuscola Aleph contiene, o tenta di contenere, tutte le cose, il mondo, il pianeta, ma non può rinchiuderlo né fermarlo. Analogamente, il lavoro di Ozeki si fa specchio del nostro vasto "qui ed ora" svelandone la natura presente, cogente, e allo stesso tempo impermanente: reale e vuota. "[Slavoj] handed the Aloha glass to Benny. 'To reality!'" (225).

Considerazioni finali

Paradossalmente, all'interno di due romanzi che traboccano d'amore per la lettura e per i libri, la crisi contemporanea del supporto libro e delle sue istituzioni è forse un'occasione per ripensarne e recuperare la materialità proprio come parte di un'epoca caratterizzata da crescente transmedialità. Questo ripensamento passa attraverso un doppio gesto: da un lato – come gli studi intertestuali e più recentemente intermediali insegnano da tempo – un decentramento del libro, che si oppone all'idea che il libro sia primariamente un oggetto chiuso, indipendente e autoreferenziale; dall'altro, un ripensamento del primato della creazione e della significazione umana sull'orizzonte delle cose. Il romanzo di Ozeki contribuisce, mi sembra, a mettere in discussione la centralità di una prospettiva umana che, in un'unica mossa, oggettivizza e aliena il libro da sé, rinchiudendolo nei propri confini, rendendolo alternativamente o simultaneamente sacro e deperibile, come gli altri oggetti intrappolati nella spirale del consumo e nel feticismo delle merci. Il suggerimento è forse assumere una prospettiva diversa, come quella immaginata da "A Boy" in apertura del romanzo:

34 Stefano Ercolino, *Il romanzo massimalista*, Bompiani, Milano 2015, p. 12.

So just remember, you're like the air traffic controller—no wait, you're like the leader of a big brass band made up of all the jazzy stuff of the planet, and you're floating out there in space, standing on this great garbage heap of a world, with your hair slicked back and your natty suit and your stick up in the air, surrounded by all the eager things, and for one quick, beautiful moment, all their voices go silent, waiting till you bring your baton down. Music or madness. It's totally up to you. (n.p.)

Mi sembra che Ozeki non articoli un'elegia del Libro perduto, quanto piuttosto che porti avanti un tentativo di articolare forme di materialità alternativa del Libro, improntate a strategie (buddhiste) di non-attaccamento volte a un'ecologia della materia, a una gestione delle scorie materiali (comprese quelle apparentemente immateriali) che si accumulano nel mondo, a beneficio degli esseri umani quanto del mondo reale, comprensivo di entità naturali e create dagli esseri umani, entità biologiche e entità inorganiche.

Serena Fusco insegna Critica Letteraria e Letterature Comparete presso l'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale". I suoi ambiti di ricerca coinvolgono diverse lingue e ambiti culturali, e includono la cinesità nel contesto globale; la comparatistica est/ovest e la letteratura mondiale; la letteratura *Asian American*; intermedialità, transmedialità, fotografia e rapporti letteratura/fotografia; il corpo e le politiche culturali dell'allattamento.