

“La lunga marcia” fino a “Il grande Lebowski”: il ri-emergere della guerra di Corea

Marilyn B. Young

Già, nelle memorie, un passato fittizio occupa il luogo dell'altro, di cui nulla sapevamo con certezza [...] neppure se fosse falso (Jorge Luis Borges, *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*).¹

In *Il grande Lebowski*, il recente film dei fratelli Cohen, la guerra di Corea e quella del Vietnam compaiono per la prima volta nello stesso scenario. Le due guerre sono personificate dai loro reduci: quello di Corea è diventato un ricco uomo d'affari, paralizzato dalla “pallottola di un cinese”. La sua vita ruota intorno a storie di corruzione per fare più soldi e al suo desiderio per la moglie infedele, molto più giovane di lui. Il reduce del Vietnam vive in uno stato di rabbia costante, spesso violenta. Collega tutto quello che gli succede al Vietnam dove, come dice a quanti lo offendono, aveva visto “i compagni morire con la faccia nel fango” per gente come loro. Passa le giornate a giocare a bowling perché il gioco “ha delle regole, non è come il Vietnam”. Ma nessuno dei due reduci è al centro del film: il posto è riservato al Dude,² la cui singolare (e unica) impresa è di aver scritto la prima versione del “Manifesto di Port Huron”³ che egli distingue accuratamente dal più noto “documento di compromesso” finale. Il Dude, incarnazione politica e culturale degli anni Sessanta, il più lungo decennio della recente storia americana, passa le sue giornate fumando marijuana e guardando gli amici che giocano a bowling. È impossibile immaginarselo in uniforme o emotivamente coinvolto dalla guerra del Vietnam o da altre guerre. Attraverso il Dude, la sua andatura stanca, i suoi vestiti da anni del Movimento e la sua incredibile distanza dalle passioni dei due reduci, i fratelli Cohen hanno scritto quello che mi pare sia il primo film del dopo-Vietnam. È del dopo-Vietnam non nel senso che il Vietnam “ce lo siamo lasciato alle spalle”, per usare una frase ormai familiare, ma piuttosto che deve essere visto in un contesto storico più ampio. L'America, come ci ricorda il “Grande Lebowski”, non ha seguito una linea retta dalla buona guerra contro il fascismo a quella del Vietnam; in mezzo c'è stata la Corea.

La facilità con cui la Corea è stata “saltata” deriva forse dal fatto che il paese la assorbì prontamente e senza discutere. Samuel Hynes, Jr., in un recente volume, si limita a sostenere senza particolare passione di dover riflettere ulteriormente sulla questione: “Non ho nulla da dire [...] sulla guerra di Corea, una guerra che è venuta e se n'è andata senza gloria e non ha lasciato alcun segno sull'immaginazione americana”.⁴ Il poeta e reduce del Vietnam W.D. Ehrhart, convinto che la Corea dovesse aver lasciato delle tracce, è riuscito a scoprire un piccolo corpus di opere, per la maggior parte scritte molto tempo dopo la fine della guerra. “La guerra del Vietnam”, scrive Ehrhart

* Marilyn B. Young insegna storia alla New York University. Tra le sue pubblicazioni più recenti: *The Vietnam Wars, 1945-1990* (New York, Harper, 1991) e *Vietnam and America: A Documented History of the Vietnam War* (edited with Marvin Gettleman, and Bruce and Jane Franklin, 1985, New York, Grove Press, revised 1995). Questosaggio verrà pubblicato nel corso del 1999 nel volume *Le parole e le armi*, a cura di Giorgio Mariani (Milano, Marcos y Marcos). La traduzione è di Stefano Rosso.

1. Jorge Luis Borges, *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, in *Id., Ficciones (1941-1947)*, trad. it., Finzioni, Torino, Einaudi, 1955, p. 25.

2. Con “Dude” si intendeva nel secolo scorso un individuo che presta una certa attenzione al proprio aspetto e al proprio comportamento (quasi un dandy ma meno affettato); oggi si intende genericamente “tipo”. Nel doppiaggio italiano del film è stato scelto poco opportunamente “Drugo”, termine che peraltro viene utilizzato per indicare certi tifosi delle “curve”. “Drughi” si chiamavano anche tra loro i protagonisti dell'Arancia meccanica di Kubrick, termine modellato sul russo “drug” (amico) (n. d. t.).

3. Il “Port Huron Statement” o Manifesto di Port Huron, del 1962, è il lungo documento-piattaforma politica di fondazione dell'SDS (Students for a Democratic Society), l'organizzazione giovanile studentesca che sarebbe stata protagonista della contestazione nelle università e contro la guerra fino al 1969, anno del suo ultimo congresso (n. d. t.).

4. Samuel Hynes, Jr., *Soldier's Tale: Bearing Witness to Modern*

nell'introduzione a un'antologia di sei poeti, "sembra aver funzionato da catalizzatore per la maggior parte di questi poeti, liberando sentimenti repressi che erano stati tenuti sotto scacco dallo stoicismo personale e culturale tramandato dai loro fratelli maggiori".⁵

Tuttavia, sotto molti aspetti, la guerra di Corea fu più simile a quella del Vietnam che a quella conclusasi solo cinque anni prima.⁶ Essa fu caratterizzata, come quella del Vietnam, da una guerriglia in cui era difficile distinguere il civile amichevole dal nemico traditore; dalla natura elusiva della vittoria in un conflitto la cui soluzione non poteva consistere in una resa incondizionata; dal contributo americano sproporzionato per uno sforzo internazionale; dagli armamenti da guerra totale contro un paese molto piccolo; e dalla iniziale e decisa illusione del pubblico americano. Nel 1968, Charles Wolf, un ricercatore della Rand Corporation, sosteneva, in un'intervista su "Kokubo", la rivista delle forze di difesa giapponesi, che "sebbene retrospettivamente non appaia, la guerra di Corea, dopo due anni, era diventata molto impopolare negli Stati Uniti". Si tratta di una sottovalutazione: dopo alcuni mesi la guerra di Corea era già la più impopolare delle guerre della storia americana. Il tasso di consenso non andò mai oltre il 40 per cento.⁷ La disparità osservata da Wolf tra la visione retrospettiva di una guerra di Corea così ampiamente accettata e compresa dalla popolazione americana e l'attestazione contemporanea del suo contrario pone una domanda: come è possibile che questa impopolarità, e la guerra stessa, siano state così rapidamente dimenticate? Quali furono i meccanismi della sua cancellazione? La memoria, come sostiene con insistenza il recente flusso di pubblicazioni, è politica. La storia politica del mondo in cui la guerra di Corea è stata ricordata in modo selettivo e ampiamente dimenticata viene esplorata dagli studiosi solamente ora.

Mentre preparava la sua raccolta antologica, W.D. Ehrhart domandò a molte persone, tra cui ai poeti stessi, per quale motivo, secondo loro, la guerra aveva lasciato un retaggio letterario così ridotto. Dopo tutto, più di un milione di americani vi aveva prestato servizio, più di 50.000 erano morti e altri 150.000 erano stati feriti. Un numero variabile tra due e tre milioni di coreani e cinesi erano morti in una guerra che era durata soltanto un terzo di quella del Vietnam. La maggior parte di coloro con cui Ehrhart parlò, rievocarono l'atmosfera specifica degli anni Cinquanta. Il poeta Reg Saner sostiene che coloro che combatterono in Corea "erano troppo influenzati dallo stato d'animo della seconda guerra mondiale per pensare di esprimere le proprie lamentele a stampa". Len Fulton, editore e amico di uno dei poeti compresi nel volume, invoca "il gelo della 'guerra fredda' ... e la mentalità da 'rappresaglia di massa' che aiutò a far cessare quel tipo di fermento culturale che riscalda i processi di pensiero e genera la scrittura dei libri..." La giornalista Gloria Emerson cita l'"ombra monumentale" della seconda guerra mondiale, il pericolo di essere "considerati 'infedeli' o sovversivi" e, poiché la Corea seguì così da vicino la seconda guerra mondiale, "una generale apatia da parte del pubblico". Molti di coloro che risposero citano aspetti specifici della guerra di Corea e non il suo contesto più ampio. William Childress, uno dei poeti della raccolta, osserva che "la Corea fu una 'non-guerra' [...] Fu priva di qualsiasi nobiltà e non servì a risolvere un accidente". Anche Saner rileva che "ufficialmente non si trattò di una guerra". Il critico letterario Paul Fussell sostiene che "un'azione di polizia non può generare poesia". Lo

War, New York, Allen Lane/Penguin Press, 1997, p. xiii.

5. W.D. Ehrhart, *Soldier's Poets of the Korean War*, "WLA" 9, 2 (Fall/Winter 1997), p. 8. Molte delle pubblicazioni sulla Corea, come pure due documentari televisivi sulla guerra, sono esplicitamente il prodotto della guerra del Vietnam. Il titolo del libro di Callum McDonald ne è una succinta e-spressione: *Korea: The War Before Vietnam* (Corea: la guerra prima del Vietnam), New York, Free Press, 1986.

6. Philip K. Jason sostiene questa tesi in modo articolato nel suo saggio *Vietnam War Themes in Korean War Literature*, "South Atlantic Review", 61, 1 (Winter 1996), pp. 109-20.

7. Charles Wolf, Jr., *Asian Futures*, May 1968, Rand Document N. P-3852.8. W.D. Ehrhart, *Soldier's Poets of the Korean War*, cit., pp. 39, 40, 41, 42, 43.

9. Ivi, p. 42.

10. Cit. in Arne Axelsson, *Restrained Response: American Novels of the Cold War and Korea, 1945-1962*, Westport, Ct, Greenwood Press, 1990, pp. 62, 86.11. David McCann, *Our Forgotten War: The Korean War in Korean and American Popular Culture*, in Phillip West, ed., *America's Wars in Asia*, Armonk, NY, M.E. Sharpe, 1988, pp. 77, 79.

12. Ivi, pp. 81-2.

13. Thomas Anderson, *Your Own Beloved Sons*, New York, Random House, 1956, p. 8, il corsivo è nell'originale. Milton Bates in *The Wars We Took to Vietnam*, Berkeley, University of California Press, 1996, lo chiama "copione di frontiera" e lo collega al Vietnam. Ma qui si svolge in Corea, molti anni prima e Bates, lui stesso reduce dal Vietnam,

studioso britannico Jeffrey Walsh descrive la Corea come uno di quei conflitti che sono “misteriosamente impopolari per la creatività”. Non rappresentò la “futilità” come la prima guerra mondiale o quella del Vietnam; non fu una grande crociata come la seconda. “Retrospektivamente”, sostiene Walsh, “la Corea risulta particolarmente noiosa da un punto di vista ideologico (sic), sanguinosa, un conflitto sporco e inaccettabile con poche immagini positive”.⁸ Molti di coloro che furono interpellati da Ehrhart considerarono inadeguate le proprie risposte. Nessuno, però, osservò che molti dei fattori chiamati in causa per spiegare il silenzio che avvolse la Corea erano in gioco anche in Vietnam, ma con risultati radicalmente diversi. Anche quella del Vietnam fu una guerra non dichiarata e priva di nobili obiettivi; anch’essa fu sanguinosa, sporca, inaccettabile e con poche immagini positive. Tuttavia, per tutti gli interpellati, fu la “visibilità” del Vietnam a strutturare il loro punto di vista sull’assenza della Corea. “La Corea si trovò schiacciata”, scrive Len Fulton, “tra la nostra grande ascesa e la nostra grande caduta: fu un periodo di transizione...”. Per Fulton, la Corea rappresenta “un legame tra ciò che eravamo e ciò che siamo. È stata una lezione che avremmo dovuto apprendere, ma ci è voluta l’esperienza molto più lunga e molto più dura del Vietnam per farla decantare”.⁹

Il governo americano pensava di aver imparato bene la lezione in Corea per cui poteva impegnarsi con successo in una guerra in Vietnam. Il resto del paese non riuscì ad apprendere la lezione di cui parla Fulton poiché parve dimenticare la guerra di Corea perfino mentre la stava combattendo. Quasi tutti i quaranta romanzi scritti su quel conflitto condividono l’amara protesta del generale Matthew Ridgway: “Se vi è mai stata una guerra del nostro paese che si possa considerare dimenticata, questa è stata la guerra di Corea...”. “Quello che mi fa veramente star male”, dice con tono rabbioso un personaggio di *Bridges of Toko-ri* di James Michener, “è che a casa non c’è guerra [...] Mi sono quasi messo a urlare di dolore perché tutto era esattamente come nel 1946. In tutta l’America della Corea non gliene è fregato niente a nessuno”.¹⁰

Un recente saggio di David McCann, *Our Forgotten War: The Korean War in Korean and American Popular Culture*, sostiene che uno dei motivi della cancellazione della guerra di Corea va ricercato nel cambiamento di retorica della letteratura di guerra, dalla maestosa retorica delle orazioni pubbliche di Pericle per gli ateniesi morti in battaglia al rifiuto da parte di Dylan Thomas del lutto pubblico. L’oratoria periclea aveva trovato una mediazione tra il lutto individuale e la necessità dello stato “di procedere nell’espansione e nella guerra per l’impero”. Questo modo classico durò fino all’inizio della prima guerra mondiale; fu allora, infatti, che, secondo McCann, risultò privo di efficacia e fu rimpiazzato da un’“ironia modernista”. Wilfred Owen, come Dylan Thomas quindici anni più tardi, rifiutò esplicitamente le forme di lutto pubblico che permettevano allo stato di andare avanti. McCann osserva che i poeti e i romanzieri della seconda guerra mondiale rifiutarono in genere “di fare ricorso ai cerimoniali dell’oratoria e della monumentalizzazione sul tema di un qualche superiore significato della morte in guerra”. La risposta americana alla guerra di Corea, allora, fu in parte modellata da questa nuova “età ‘postretorica’ [...] Il silenzio, l’ironia e il reportage [della guerra di Corea] furono condizionati dalla reazione letteraria della seconda guerra mondiale, come predisposizione a non cercare eroismo letterario in connessione con la guerra di Corea”.¹¹ McCann

e nessuno degli altri testi che analizza, pare cosciente del fatto che il Vietnam non sia stato affatto il primo caso in cui gli americani abbiano portato all’estero le loro guerre contro gli indiani.¹⁴ Stephen J. Whitfield, *The Culture of the Cold War*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1991, p. 61.

15. Martin Russ, *The Last Parallel: A Marine’s War Journal*, New York, Rhinehart, 1957, p. 293.

16. “Time”, January 7, 1957, p. 88.

17. John P. Roche, *Semper Precocious*, “The New Republic”, April 8, 1957, p. 18.18. Seth Kupferberg and Greg Lawless, *Joseph Heller: 13 Years from “Catch 22” to “Something Happened”*, in Adam J. Sorkin, ed., *Conversations with Joseph Heller*, Jackson, University Press of Mississippi, 1993, pp. 119, 120.

19. Creath Thorne, *Joseph Heller: An Interview*, in Adam J. Sorkin, ed., *Conversations with Joseph Heller*, cit., p. 133.

20. I numeri di pagina (in parentesi) rimandano all’edizione più recente, *The Long March and the Clap Shack*, New York, Vintage, 1993; per la trad. italiana si veda *La lunga marcia*, Torino, Einaudi, 1964. 21. Tim O’Brien, *If I Die in A Combat Zone*, New York, Dell, 1973, *Going After Cacciato* (1978), New York, Dell, 1992 (trad. it., *Inseguendo Cacciato*, Milano, Leonardo, 1989) e più recentemente *The Things They Carried*, New York, Houghton Mifflin, 1988 (trad. it., *Quanto pesano i fantasmi*, Milano, Leonardo, 1991). Su questo argomento cfr. Stefano Rosso, *La mascolinità problematica nella narrativa di guerra di Tim O’Brien*, in Mario Corona e Giuseppe Lombardo, a cura di, *Methodologies of Gender*, Roma, Herder, 1993, pp.

osserva che il pubblico stesso non aveva alcun desiderio di ricordare un conflitto che, dopo una breve, iniziale promessa di vittoria, si era impantanato in un'interminabile guerra di trincea esattamente nel medesimo luogo dove era cominciato. Inoltre il maccartismo aveva giocato un ruolo importante nel far passare sotto silenzio la guerra, cancellando la Sinistra politica e lasciando il paese prono a "un sentimento di paranoia nazionale".¹²

Forse si può non essere d'accordo con il ruolo predominante assegnato da McCann alla letteratura, ma è vero che nei decenni successivi alla prima guerra mondiale ci fu un grande cambiamento nello scrivere sulla guerra. Tuttavia penso che la constatazione della morte del modo pericleo sia prematura. Sopravvisse alla prima guerra mondiale, alla seconda, alla Corea nelle opere di John Del Vecchio e James Webb, per citare solo alcuni. Per esempio in *Your Own Beloved Sons* di Thomas Anderson, un romanzo sulla guerra di Corea che ha ottenuto molti consensi, un sergente di guardia evoca momenti passati ugualmente eroici: ha la

sensazione di essere guardato da qualcosa laggiù di fronte alla sua posizione [...] Forse cento anni prima un altro uomo molto simile a lui si era trovato così, a guardare la notte sul continente americano mentre, dietro di lui, nel centro di un cerchio formato da carri ben serrati, la sua donna e i suoi bambini, e le donne e i bambini di altri uomini, dormivano insieme su un terreno racchiuso in un cerchio e catturato all'ignoto.¹³

La Corea è letteralmente scomparsa; il soldato fa la guardia alla terra stessa d'America, sebbene a una distanza di diecimila miglia. Se non è proprio pericleo, certo Anderson non è per niente ironico. Va aggiunto che uno dei romanzi più popolari degli anni Cinquanta fu *L'ammutinamento del Caine* di Herman Wouk, che vendette milioni di copie e che nella sua riduzione teatrale rimase in scena a Broadway per due anni e procurò al suo autore un premio Pulitzer. Come ha osservato Stephen Whitfield, il messaggio di questo romanzo è l'autorità assoluta della gerarchia militare. Il vero cattivo è il leader dell'ammutinamento, non il capitano pazzo. "Ciò che si può arguire dall'incredibile successo di *L'ammutinamento del Caine*", osserva Whitfield, "è come facilmente il gusto popolare potesse accogliere un'ideologia autoritaria, giustificando la sottomissione a un superiore impazzito".¹⁴

A mio parere l'egemonia ironica di McCann deve essere ulteriormente articolata. Il grande cambiamento avvenuto all'inizio degli anni Sessanta non riguarda tanto la pubblicazione di storie di guerra scritte in una modalità ironica, ma semmai l'accresciuta capacità da parte dei lettori di seguirle; la diffusione del dominio del postretorico dipende da un pubblico che è in grado di ascoltare. Durante la guerra di Corea tale pubblico a mala pena esisteva. Esistevano alcune riflessioni ironiche sulla guerra che venivano pubblicate; un esempio è costituito da *The Last Parallel: A Marine's War Journal*, le memorie di guerra di Martin Russ. Il tono di quest'opera risulta immediatamente familiare per i lettori del post-Vietnam. L'autore descrive se stesso mentre va alla guerra con un quaderno e un esemplare di *The Greek Way* di Edith Hamilton. Possiede ancora la sua copia in cui ha sottolineato alcune parole: "Perché la morte di un uomo qualunque è una cosa squallida, che fa venire i brividi, mentre la morte di un eroe, sempre

493-504. Per quel che riguarda Heller si veda Paul Krassner, *An Impolite Interview with Joseph Heller* in Adam J. Sorkin, ed., *Conversations with Joseph Heller*, cit., p. 8. Per Grant si veda Gerald Linderman, *Embattled Courage: The Experience of Combat in the American Civil War*, New York, The Free Press, 1987, p. 210.22. Frank Pierson, *The Censorship of Television*, "The New Republic", March 23, 1959, p. 24. Sia l'esercito sia l'aeronautica inviarono lettere di protesta alla NBC dopo che il dramma fu trasmesso. Ho cercato di trovare una copia di *A Fine Cutting Edge*, ma senza successo.

23. William Styron, *If You Write for Television...*, "The New Republic", April 6, 1959, p. 16. Styron raccontò che la produzione fu così scadente che il suo fruttivendolo, che non era riuscito a vederne più di metà, lo spinse a fare causa alla rete.

24. William Styron, *The Long March* in Id., *This Quiet Dust and Other Essays*, New York, Vintage, 1993, pp. 333-35. Il saggio è comparso per la prima volta nella traduzione norvegese di *La lunga marcia*, pubblicata nel 1963. Non è stato pubblicato in inglese fino al 1975 - ("Mississippi Quarterly" 18, Spring 1975). Cfr. James L.W. West III, *William Styron: A Descriptive Bibliography*, Boston, G.K. Hall, 1977.

25. William Styron, *The Long March*, in Id., *This Quiet Dust and Other Essays*, cit., pp. 333, 334.

26. Michael West, *An Interview with William Styron*, in James L.W. West III, *Conversations with William Styron*, cit., p. 224.27. William Styron, *The Wreckage of an American War*, ristampato da "New York Times Book Review", June 16, 1991, in Id., *This Quiet Dust and Other Es-*

tragica, ci dà il senso di una vita abbreviata?”. “Non lo so, Signora Hamilton”, risponde Russ. “Me lo dica lei. È lei quella che ha sentito la sensazione di una vita abbreviata. Non io”. Nel suo quaderno Russ ha annotato alcune frasi da un monumento visto al fronte. “Frase isolate che ricordo. ‘... in gloria [...] che non saranno morti invano [...] mai dimenticati,’ ecc. Ma nessuno di questi uomini è morto gloriosamente”, osserva Russ. “E la maggior parte di loro è morta invano. Soltanto coloro che sono morti salvando vite altrui non sono morti inutilmente. La cosa che crea maggior turbamento è che nessuno di loro sapeva perché moriva”.¹⁵ La rivista “Time” pubblicò una recensione favorevole a Russ, ma che ne capovolgeva completamente il messaggio. “La [...] verità contenuta in [...] *The Last Parallel* è che l’America è fortunata nei suoi combattenti. Di loro, così come degli ateniesi caduti che Pericle aveva pianto più di mille anni prima (sic!), si potrebbe dire che considerando il coraggio come libertà e la libertà come felicità non stettero a soppesare troppo i perigli della guerra”.¹⁶ Altri recensori furono soltanto leggermente meno sordi e quando colsero il tono profondamente antierico di Russ, lo rifiutarono. John P. Roche, su “*The New Republic*”, lesse l’ironia di Russ come adolescenziale, una “maschera cosciente di cinica precocità”. Roche osserva che il sergente Russ era stato un “ottimo e coraggiosissimo marine, ma Russ l’intellettuale non si accontenta di quel punto di vista antiquato, e deve continuare a pronunciare battute basate sull’indifferenza per dimostrare di sapere che per lui il coraggio è soltanto un atto”.¹⁷

Le domande si moltiplicano. Perché i poeti che avevano combattuto nella guerra di Corea rimasero in silenzio finché la guerra del Vietnam li spinse a parlare, mentre i poeti della guerra del Vietnam cominciarono a parlare anche prima di tornare a casa? Perché Russ fu interpretato erroneamente mentre, solo cinque anni più tardi, la brillante ironia di *Catch 22* fu accolta con tutti gli onori e non fu mai collegata con il conflitto terminato soltanto alcuni anni prima? La Corea era la norma e il Vietnam l’aberrazione? Heller ambientò il suo romanzo nella seconda guerra mondiale perché, come disse a un recensore, quella era la guerra che conosceva. Ma era stato attento a situare l’azione proprio in prossimità della fine della guerra, “quando il fattore Germania non era più determinante” e la diserzione di Yossarian non sarebbe risultata una forma di tradimento. Né veniva chiesto al lettore di dubitare della giustezza della guerra stessa. Il testo era appesantito dai riferimenti, deliberatamente anacronistici, alla situazione politica del momento e le forze armate prese di mira in *Catch 22* non erano, secondo il suo autore, quelle della seconda guerra mondiale, ma semmai quelle “della guerra di Corea, della guerra fredda” e soprattutto della guerra del Vietnam, che stava cominciando proprio quando il romanzo fu pubblicato.¹⁸ In altre interviste Heller lascia cadere completamente la Corea, osservando, con una locuzione curiosa, che il suo romanzo “deriva dalla mia esperienza personale, ma la guerra di cui veramente ho trattato non è la seconda guerra mondiale, bensì quella del Vietnam”.¹⁹ Ancora una volta la Corea si mescola con la guerra che seguì, mentre le circostanze del suo significato indipendente rimangono oscure e impenetrabili.

Il mio obiettivo, qui, è esplorare il silenzio che circonda la guerra di Corea attraverso un esame del modo in cui la versione fornitane da un autore è cambiata nel corso del tempo. Il racconto di William Styron *La lunga marcia* fu scritto nel 1952. Poco più di un decennio più tardi Styron scrisse una postfazi-

says, cit., p. 252.

28. W.D. Ehrhart, *Soldier’s Poets of the Korean War*, cit., pp. 27, 41.

29. Ivi, p. 34.

30. Jorge Luis Borges, Tlön, Uqbar, Orbis Tertius, cit.

31. Si vedano, per esempio, le risposte di due reduci del Vietnam al saggio di un terzo, James Webb, in “*The Wall Street Journal*”, July 15, 1998, e July 24, 1998.

32. Rick Lyman, True to the Timeless Fact that War Is Hell, “*New York Times*”, July 19, 1998.

33. Hendrik Hertzberg, Theatre of War, “*The New Yorker*”, July 17, 1998, p. 33.

34. Janet Maslin, Panoramic and Personal Visions of War’s Anguish, “*New York Times*”, July 24, 1998, Arts /Weekend Section.

one alla traduzione norvegese, in cui rifletté sui temi del suo racconto. Nel 1991, quarant'anni dopo la prima pubblicazione, Styron ritornò brevemente sull'argomento della guerra di Corea. Col passare dei decenni il significato da lui attribuito a quel conflitto passò dal terribile incubo di una guerra interminabile a un conflitto comprensibile.

La lunga marcia apparve nel primo numero della rivista "Discovery" nel 1952 e fu poi ripubblicato nel 1956 in un'edizione della Modern American Library.²⁰ La storia si basa sull'esperienza di Styron in un reparto di riservisti richiamato al dovere nell'estate del 1950. La narrazione si concentra su due incidenti: una breve raffica di mortaio che colpisce un gruppo di reclute mentre si stanno allineando per il pranzo e una marcia forzata ordinata dall'ufficiale in capo subito dopo. La storia si apre con la scena della carneficina: "Un mezzo-giorno, nella vampa di un'estate senza nuvole della Carolina, ciò che rimaneva di otto ragazzi morti era sparpagliato per tutto il paesaggio, tra l'edera del Canada, gli alberelli e gli aghi di pino". Sembrava che fossero stati "innaffiati da una canna, erano solo brandelli di ossa, budella e pezzi di tessuto penzolanti..." (3). In tempo di guerra, scrive Styron, la vista di cadaveri è qualcosa che ci si aspetta e l'osservatore è in grado di difendersi. Ma contro queste morti accidentali, il tenente Culver, la voce narrante di Styron, non ha alcuna protezione e "la liscia e nuda immondizia di intestini e di ossa bluastre frantumate, in mezzo alle quali spuntavano le forchette e i cucchiari, quasi dei patetici fiori di metallo, [gli] provocò un colpo terribile al ventre, come un pugno" (6). Il capitano Mannix, l'amico di Culver, in piedi vicino al corpo dilaniato di una vittima giovanissima, guarda nella direzione di un ufficiale un po' più lontano: "Ma ci lasceranno mai in pace, quei figli di puttana?", mormorò piangendo. 'Ci lasceranno mai in pace?'" (63). Il racconto è strutturato proprio dalle modalità in base alle quali non si viene mai lasciati in pace e di come si dovrebbe reagire.

L'azione principale è costituita dalla marcia forzata di 36 miglia che il colonnello Templeton, l'ufficiale comandante di una compagnia composta di reduci della seconda guerra mondiale, richiamati in servizio per la Corea, ritiene necessaria come esercitazione contro un'"aggressione nemica" (26). Per Culver la marcia, i corpi, l'idea di un nemico aggressore sono una violenza:

Era successo tutto troppo improvvisamente e Culver aveva avuto la strana sensazione di essersi addormentato in qualche baraccamento nel 1945 e di essersi risvegliato mezza dozzina d'anni più tardi per scoprire che la libertà, lo sviluppo e la serenità erano stati soltanto un sogno stupendo e prolungato. Un mare di protesta lo aveva inondato poiché ormai aveva completamente rimosso ogni idea di guerra e i brevi anni trascorsi da Okinawa erano stati i più ricchi della sua vita (7).

Il senso di violenza subita, di pace come di un sogno dal quale ci si sveglia per trovarsi alla guerra, viene espresso con particolare efficacia dal protagonista del racconto, l'unico personaggio inventato di *La lunga marcia*, Mannix, l'insubordinato capitano dal nome allegorico, un ebreo di Brooklyn che protesta ripetutamente poiché è stato strappato alla vita di civile per sottomettersi ancora una volta all'autorità assoluta del corpo dei marine. Mannix è chiaramente insubordinato. A una domanda postagli dopo una lezione che fa parte

dell'addestramento risponde placidamente che non lo sa e aggiunge: “Signore, con tutto il rispetto, vorrei aggiungere, se mi è concesso, che è improbabile che in questa stanza vi sia qualcuno in grado di rispondere. Hanno dimenticato tutto ciò che avevano imparato sette anni fa [...] Sono troppo vecchi. Dovrebbero trovarsi a casa con le loro famiglie” (52). Ma la sua ribellione è trattenuta. “Mannix – come tutti loro – in realtà era rassegnato. Nato in una generazione di conformisti, perfino Mannix [...] era consapevole che i suoi gesti non erano simbolici, ma individuali e quindi senza speranza, forse addirittura assurdi...” (51; 55-56). Ma soprattutto, malgrado avessero “dormito un sonno catalettico, sognando beatamente la pace” per sei anni, erano “soltanto dei marine che rispondevano di nuovo ai vecchi comandi” (69).

Il colonnello non è il vero nemico. Sebbene Styron non difenda l'autorità assoluta della gerarchia militare, come aveva fatto Herman Wouk, egli evita di demonizzare il militare di professione rappresentato da Templeton. Tutte le simpatie di Styron sono per Mannix, ma questo non gli impedisce di comprendere Templeton. “Non è cattivo, Al”, dice Culver a Mannix, “è semplicemente un soldato di professione. Culo e camicia con i marine. Un po' suonato come tutti loro”. Il corpo dei marine è una vocazione religiosa e Templeton è uno dei suoi sacerdoti. “In uomini come Templeton tutte le emozioni [...] emanavano da un fervore sacerdotale, religioso, pulsando all'interno come la cadenza delle parate e del passo degli stivali [...] Il colonnello era devoto, ma incline alla misericordia. Non era un tiranno...” (33-34).

La colpa principale di Mannix è di continuare a parlare degli uomini della sua compagnia come di civili. Per Templeton sono dei “marines. Comprendi?” La differenza tra marine e riservisti è puramente tecnica: “Perché prima di tutto sono dei marines. Non voglio che i miei marine si addormentino. Devono comportarsi da marine. Devono essere in forma. Se la prossima settimana incontreranno un Aggressore nemico forse dovranno fare una marcia lunghissima. Ecco che cosa gli deve insegnare questa marcia. Comprendi?” (28-29). Rimproverando aspramente Mannix, Templeton fa capire che quelli troppo esausti per camminare potranno salire sui cingolati che seguono la colonna, ma ovviamente coloro ai quali questo succederà “andranno fuori gioco”; e poi dà l'ordine di “montare in sella”. Ma è Mannix che comunica gli ordini, obbligando alla marcia forzata gli uomini della sua compagnia grazie alla sua “volontaria e orgogliosa sottomissione, una ribellione alla rovescia” (73). Culver esorta Mannix a rallentare, ricordandogli che la marcia è inutile, che non importa se nessuno la porta a termine. Ma ormai Mannix si è chiuso nella sua lotta contro Templeton. Farà arrivare la sua compagnia a destinazione “anche a costo di portarmeli sulle spalle” (82); Culver, da parte sua,

non era abbastanza indipendente, non era sufficientemente dotato di libero arbitrio, non era abbastanza uomo per mandare tutto al diavolo e mettersi fuori gioco [...] non era abbastanza uomo per rinnegare tutta la sua determinazione, la sua capacità di resistenza e di sofferenza, per chiudere i conti, e grazie a quell'atto ostentare il suo disprezzo per la marcia, per il colonnello, per tutto il maledettissimo corpo dei marine. Ma non era abbastanza uomo [...] era soltanto un marine [...] e sembrava che fossero stati marine per tutta la vita e avrebbero continuato a esserlo per sempre...(102-3).

L'idea di non essere abbastanza uomo per non combattere è un tema familiare nella scrittura di guerra. Tim O'Brien ne parla in termini analoghi nei suoi romanzi e nelle sue memorie, Joseph Heller ha sostenuto con decisione che ci voleva maggiore coraggio a rifiutarsi di andare in guerra che ad andarci e lo stesso si può dire di Ulysses S. Grant.²¹ Si tratta indubbiamente di un sincero rimpianto che tuttavia implica il suo contrario: i veri uomini confessano che non sono abbastanza uomini per non combattere e allora vanno avanti e compiono il proprio dovere. Mannix, che era "a tal punto marino da diventare a volte completamente folle", continua a marciare finché i suoi piedi sono troppo gonfi e sanguinanti da permettergli di togliersi gli scarponi, per cui deve camminare sulle punte dei piedi (103).

Ma il colonnello non si mette a competere con Mannix; per Templeton la marcia non ha alcun rapporto con il coraggio e il sacrificio, è soltanto "un compito da eseguire". Avendo visto lo stato dei piedi di Mannix, il colonnello gli ordina di salire sul cingolato. Mannix rifiuta, giura che marcerà fino in fondo, e accusa il colonnello di essersi messo lui "fuori gioco". La risposta del colonnello è rapida e omicida. Con una pistola in pugno accusa Mannix di insubordinazione, dichiara che lo farà processare e mandare in Corea, e ordina che venga rinchiuso nel suo alloggio (113). Culver è sconvolto ma non può odiare Templeton perché "era un uomo di tipo diverso, così diverso che quasi non pareva umano, con quel suo comportamento a tal punto estraneo al mondo di Culver che odiarlo sarebbe stato come odiare un cannibale semplicemente perché trangugiava carne umana" (117).

Nella scena finale Culver vede Mannix, avvolto in un asciugamano, che si muove lentamente verso le docce, trascinandosi dietro un piede grottescamente gonfio. Mentre si avvicina per aiutarlo, una donna delle pulizie, nera, che avanza dondolando nel corridoio con uno spazzolone in mano, canticchiando un motivo, scorge Mannix e si ferma impietrita: "Accidenti", dice, "poveraccio. Cosa ha fatto? Fa male? [...] Scommetto di sì. Altroché se fa male" (119). Mannix e la donna si guardano in un istante di tacita intesa, poi l'asciugamano di Mannix cade ed egli rimane là "ondeggiando vertiginosamente, aggrappandosi al muro per sostenersi", con il suo mucchio di cicatrici [della seconda guerra mondiale], incapace di recuperare l'asciugamano; rimane in piedi "enorme e nudo nella luce obliqua e polverosa, e alla fine, rivolgendosi alla donna con un amaro sorriso di scuse, le risponde con parole pronunciate [...] non con autocommiserazione, ma semplicemente con il tono di un uomo che, dopo aver a lungo sopportato e resistito, era troppo esausto per dirle qualcosa di diverso dalla verità. 'Altroché se fa male', disse" e così termina il racconto. Questo "Altroché se fa male" di Mannix, come il "sorry about that" (mi dispiace) della guerra del Vietnam, comprime una verità in una singola frase ironica.

Nel 1959 Styron scrisse una lettera al direttore di "New Republic" in risposta a un articolo di Frank Pierson sulla censura televisiva. Pierson aveva raccontato l'episodio di censura di un breve testo teatrale di Robert Dozier su un tema vicino a quello di La lunga marcia, il conflitto tra un "coscritto ribelle e poco portato alla vita militare, il quale crede che il cittadino sia la parte migliore del cittadino-soldato" e il sergente determinato a spezzare la sua volontà "per mezzo delle tanto venerate umiliazioni della vita militare". (Ma nel dramma di Dozier

il coscritto vince.) Tutti gli scritti che riguardavano in qualche modo il governo venivano sottoposti alla competente attività governativa, in questo caso l'Army Public Information Officer. Costui non aveva particolari obiezioni, a condizione che l'autore aggiungesse una scena in cui il tirannico sergente veniva condotto davanti alla corte marziale. Quando Dozier si rifiutò, lo sponsor commerciale bloccò la produzione. Alla fine *A Real Fine Cutting Edge* andò in onda sulla NBC, ma soltanto perché la rete aveva erroneamente creduto che il testo fosse stato approvato dall'esercito. I programmi televisivi, Pierson concluse, “subiscono ufficialmente la censura e vengono ridisegnati in modo da mettere l'autorità in una luce costantemente favorevole”.²²

La lettera di Styron descriveva la sua esperienza con la CBS, che aveva acquistato *La lunga marcia* per la serie “Playhouse 90”. Nella versione della CBS, che, come era prevedibile, ricevette l'approvazione del corpo dei marine, Mannix era diventato “una nullità che si autocommiserava, e lungi dal suscitare la comprensione del pubblico, meritava in realtà tutte le punizioni che il corpo dei marine poteva infliggergli”. Effettivamente Mannix viene punito, in una scena di corte marziale aggiunta alla fine, in cui “si chiariva in modo rassicurante che il corpo dei marine è sempre il meglio, da qualsiasi punto lo si guardi”. Styron fece notare con veemenza che il suo libro aveva trattato l'esercito “con più garbo di quanto meritasse” e aveva dimostrato comprensione per il comandante in capo. Mannix non è un piagnucolone, ma un eroe tragico distrutto dalla sua resistenza al sistema. “Non puoi opposti al Sistema – è questo che forse cercavo di dire,” scrisse Styron, “perché se lo fai ti rovini.” Lo sponsor avrebbe dovuto accontentarsi di “una fedele trasposizione di questa storia che tenta di dimostrare la verità nota persino ai vicepresidenti della Union Carbide, e cioè che la vita militare corrompe e che saremmo molto migliori senza”.²³

La lunga marcia fu qualcosa di più della dimostrazione che non si può combattere contro i vertici militari e non riuscì affatto a persuadere che il paese sarebbe stato meglio senza militari. Si può interpretare come un sogno surreale in cui i personaggi “si sono smarriti a metà del secolo nell'infinità della guerra” (118). Grazie all'unico personaggio immaginato della storia, il capitano Mannix, Styron esprime la sua protesta equivoca, individuale e sostanzialmente destinata al fallimento. La rabbia di Mannix per essere stato “risucchiato dalle guerre” era “feroce e ribelle [...] al tempo stesso coraggiosa e in qualche modo estremamente rischiosa” (45-46). Ma come di fatto si verifica, rischiosa solo per lui poiché l'unica forma di protesta disponibile era una sottomissione arrabbiata e autodistruttiva.

Dieci anni dopo aver completato il libro, scritto con “miracolosa facilità” a Parigi durante l'estate del 1952, Styron ricordò il senso di “costrizione e di necessità” che segnò la composizione di quest'opera “intensamente e specificamente” autobiografica. La Corea non era altro che un “massacro di massa” e i soldati degli “zeri senza volto”. In *La lunga marcia*, Styron sperava di esprimere “un incubo anche più grande” che “fornisce all'opera tutto il potere simbolico che ha la fortuna di possedere”. L'idea stessa di un rinnovamento della guerra, “qui quella remota e strana di Corea, e solo cinque anni dopo il conflitto più catastrofico che mai abbia sconvolto l'umanità – era dotata di un'irrealtà così tenebrosa, surreale, semi-demenziale che misericordiosamente ci viene risparmiata da svegli, ma che talvolta ci troviamo ad affrontare in sogni orribili”.

La seconda guerra mondiale era stata sufficientemente brutta, ma “almeno le questioni in ballo erano riconducibili a una definizione ragionevole”. Essere “nuovamente e all’improvviso gettati in guerra, in una guerra, tra l’altro, dove le questioni erano confuse e ambigue, se non disoneste”, una guerra invincibile, “un conflitto senza senso e così impopolare che anche il politico più sanguinario o più amante della guerra evitò di incitare la gente allo zelo patriottico”, una guerra inoltre “senza slogan, ballate né eroi – dover sopportare questo tipo di guerra sembrò, alla maggior parte di noi che vi eravamo coinvolti a quell’epoca, più di quello che potessimo sopportare. La guerra non era più semplicemente una follia momentanea [...] La guerra era finalmente diventata la condizione umana”.²⁴

Due volte, in un saggio molto breve, Styron descrive la guerra di Corea “senza eroi” come nessun’altra, una guerra “sinistra” che “presagiva le guerre del futuro, guerre senza volto, senz’anima, con il dito sul pulsante”. E tuttavia, egli conclude la sua breve riflessione sul racconto con un volto, un’anima e un eroe. Quali che fossero le sue intenzioni originali, scrive Styron, “emergono dei volti, malgrado tutto, dall’aggregato senza volto delle cifre, e nel mezzo della marcia che stavo creando, trovavo il capitano Mannix che sgobbava e sudava, torturato, battuto ma indomabile”.²⁵ Così Styron leggeva la sua storia nel 1963. Non sono sicura che questo sia il modo in cui l’aveva scritta nel 1952. Culver, la voce di Styron all’interno della storia, è disperato per Mannix. Per quanto possa essere sanguigno e indomito è anche un uomo incapace di comprendere se stesso, il colonnello o i marine. La sua “missione di sfida” è comunque un atto di sottomissione e le guerre del futuro avranno tanto bisogno di uomini come Mannix quanto di dita appoggiate sui bottoni. Styron stesso chiama quella di Corea una guerra “senza eroi come nessun’altra”. Tuttavia ne ha creato uno.

Nel 1959 Styron sembrava pronto a disfarsi completamente delle forze armate. Nel 1977 rifiutò la “fallacia liberal” che i militari sono un male: “è un aspetto necessario del mondo in cui viviamo”, disse in un’intervista. “Gran parte della vita militare è sgradevole e la gente civilizzata generalmente la accetta a malincuore. D’altra parte non manca di aspetti attraenti”. Templeton, per esempio, è un “uomo dotato di una certa distinzione e di certe buone qualità. È ovvio che a Culver non piaccia il colonnello, ma ha per lui grande rispetto”.²⁶ Questa sincera manifestazione di affetto nei confronti del colonnello risulta un po’ lontana dal testo originale in cui ammette con riluttanza e tra virgolette: “A Culver il colonnello quasi piaceva, nel modo negativo che non aveva nulla a che vedere con l’affetto, ma che si avvicinava al ‘rispetto’, sebbene egli odiasse la parola”. (30)

Nel 1991 pareva che la Corea stessa si fosse dissolta nella memoria, come si era dissolta dal paese nel suo complesso. Nel recensire *Fortunate Son*, le memorie del Vietnam di Lewis Puller, Jr., Styron ricordò il padre di Lewis, il leggendario generale dei marine Chesty Puller, combattente in Nicaragua, nella seconda guerra mondiale e in Corea. A differenza del figlio, osserva Styron, Chesty Puller aveva “servito eroicamente in varie guerre giuste – o almeno in guerre comprensibili...” Quella del Vietnam, invece, era una “guerra che non avrebbe mai dovuto cominciare, ma una volta intrapresa aveva corrotto l’anima di tutti quelli che vi furono coinvolti”. Styron aveva scritto esattamente la stessa cosa sulla Corea; in effetti il saggio viene ripubblicato nello stesso vol-

ume in cui compare la recensione nel testo di Puller. Ferito gravemente da una mina, Lewis Puller era ritornato dal Vietnam con un uso limitato delle braccia e completamente senza gambe. Puller senior, come scrisse il figlio gravemente ferito, “tornò due volte in trionfo dall’estremo oriente...” Styron non commenta la natura di quel trionfo in Corea. Lewis Puller, conclude Styron, rappresentava il “relitto vivente di una guerra americana in cui le diffuse atrocità sarebbero servite da irresistibile memoria storica, al posto della sofferenza e del sacrificio, e per il quale non ci sarebbe stata una Guadalcanal o una Iwo Jima, una Belleau Wood, una Shiloh o una Chicamauga”.²⁷

Quando W.D. Ehrhart domandò a Reg Saner perché non aveva scritto sulla Corea, Saner rispose che “scriverne mi avrebbe fatto piangere, ed ero cresciuto nella convinzione che gli uomini non piangono. Il dolore terapeutico può andarsene al diavolo”. Saner espresse la sua ammirazione per l’opera di Tim O’Brien e proseguì domandandosi “come può un uomo che ha già da tempo passato la mezza età tollerare di fissarsi sulla sua esperienza del Vietnam [...] Come fa uno scrittore a continuare a riciclare tali orrori? Per quel che mi riguarda, potete tenerveli. Sono tutti vostri, ovviamente soprattutto i miei. Io non li voglio”.²⁸ Keith Wilson si fece tre turni di ferma in Corea ma non scrisse su quella guerra per quindici anni finché “la rabbia e la paura” che provava guardando un’altra generazione lanciata “in una guerra non dichiarata, in una situazione che, in base alle mie esperienze in Corea, sapevo che non avremmo mai vinto”, mise fine al suo silenzio.²⁹

Il silenzio e i rifiuti dei reduci dalla Corea non sono responsabili degli orrori del Vietnam; ma forse Tim O’Brien e i suoi amici romanzieri e poeti non sarebbero andati alla guerra con lo stesso spirito se Saner e gli altri poeti avessero scritto negli anni Cinquanta ciò che riuscirono a scrivere solo dopo il Vietnam.

Invece O’Brien descrive se stesso come uno che è cresciuto “passando da una guerra a un’altra”, dove la prima non è quella di Corea, ma la seconda guerra mondiale. In una piccola città del Minnesota meridionale, comperava le “reliquie ammaccate” della guerra paterna in un negozio di roba militare usata e lui e i suoi amici diventavano “i nostri padri, che si battevano contro i giapponesi e i crucchi sulle rive del lago Okabena”. La Corea era stata quasi completamente annientata dai bombardamenti, decine di migliaia di americani tornavano sulle rive del lago Okabena in bare ornate di bandiere, mentre O’Brien si dimenava “indifferente sotto gli sbarramenti delle batterie costiere ben mimetizzate dalla parte opposta del lago”, presidiate non da comunisti cinesi o coreani, ma da giapponesi e tedeschi. Nel suo racconto dell’infanzia, dell’adolescenza, dell’età degli amori, fino alla chiamata alle armi e alla ferma in Vietnam, O’Brien non fa mai riferimento alla Corea. È come se nessun americano avesse mai combattuto in Asia tra Okinawa e My Lai.

Talvolta, leggendo la storia dell’America post-1945 si ha la sensazione di consultare l’Enciclopedia di Tlon, la convincente ma falsa opera in molti volumi che Borges aveva immaginato si fosse infiltrata nelle biblioteche di tutto il mondo.³⁰ Nel volume K-M dell’edizione 1954 (seconda ristampa), c’è un breve trafiletto su un’operazione di polizia nella penisola coreana tra il 1950 e il 1953, con rimandi a: Nazioni Unite, Mao Tze-Tung, Giuseppe Stalin, lavaggio del cervello, guerra circoscritta, Vietnam.

La memoria selettiva della guerra di Corea come il generale oblio delle sue

atrocità, del suo inutile prolungarsi e della sua terribile distruzione ha ancora una storia politica solo parzialmente visibile, una parte della quale mi pare si rifletta nel racconto di Styron. Egli aveva pensato, come ci racconta dieci anni più tardi, di scrivere della creazione di un esercito di uomini, automi senza volto. E invece, a sua insaputa, aveva dato a Mannix un volto e aveva reso la sua sfida non folle ma eroica. È certamente molto difficile scrivere la storia di una guerra in modo diverso. Per Styron, e forse anche per la generazione in gran parte silenziosa che combatté in Corea, doveva esserci un eroe, indipendentemente dall'insensatezza del conflitto.

Discutere del modo in cui la Corea scomparve sottolinea il fatto che il Vietnam, invece, non è scomparso affatto. Su quella guerra continuano a essere pubblicate riflessioni di storici, giornalisti, romanzieri, poeti, e il dibattito sul modo in cui dovrebbe essere ricordata è oggi acceso come trent'anni fa.³¹ Nella maggior parte dei casi i romanzi, i film e la poesia del Vietnam non hanno offerto eroi, ma rimane un ardente desiderio di averne. Il film sulla guerra del golfo *Courage Under Fire* ("Coraggio sotto il fuoco"), rende esplicita questa necessità e l'intreccio ruota intorno all'ingiunzione ufficiale di trovarne uno. Un recupero più completo della gloria e del significato della guerra è l'ultimo acclamato film di Steven Spielberg, *Saving Private Ryan*, incentrato sull'unica guerra dei tempi moderni che quasi tutti pensano sia stata necessaria. Spielberg stesso crede che il suo film si opponga ai cliché dei film di guerra mostrando l'esperienza crudele, caotica e terrificante del combattimento. "La guerra non riguarda la gloria", ha spiegato il regista in un'intervista. "Sentivo che dovevamo essere fedeli per rendere onore a quei soldati". Il film paga un "debito d'onore" alla generazione di suo padre "per anni spettatrice di una guerra che veniva sepolta nel sentimentalismo e nello sciovinismo edificante".³² "Penso veramente di aver fatto questo film come fosse un monumento", ha dichiarato Spielberg.³³ I recensori si trovano d'accordo nel sostenere che il film, come ha scritto Janet Maslin, "guarda la guerra come se non fosse mai stata guardata prima".³⁴

Tuttavia la pellicola apre con un troppo familiare: una enorme bandiera americana che sventola, un campo lungo di interminabili file di croci e di stelle di David. La bandiera, il cimitero, il vecchio che manifesta il suo dolore, creano un clima di commemorazione. Non vi è qui lo spazio per mettere in questione la ragione di queste morti, ma soltanto per onorarle. Come siano morti è descritto nei successivi venti minuti del film e lo shock visivo della ricostruzione dello sbarco di Omaha Beach da parte di Spielberg è forte. Al posto delle solite riprese aeree di mezzi da sbarco che avanzano rapidamente verso la costa e lo stacco a effetto sul tentativo riuscito di formare una testa di sbarco, Spielberg segue l'azione dall'interno degli LST, in modo che il durissimo impatto del fuoco tedesco sugli americani che si arrampicano selvaggiamente risulti particolarmente concreto. I corpi non si limitano a cadere, vengono fatti a pezzi; le pallottole inseguono gli uomini sott'acqua uccidendoli in silenzio; essi lottano per liberarsi dell'equipaggiamento e lo lasciano cadere solo per essere colpiti appena emergono. La sequenza dura più di venti minuti e termina con un'inquadratura lunga e contemplativa delle onde che si frangono sulla spiaggia della Normandia arrossata dal sangue, piena di pezzi di equipaggiamento, pesci morti, membra che galleggiano, corpi. Il rumore del combattimento lascia il posto non al silenzio, ma agli accordi stucchevoli della musica da cinema, una musica che redime,

che fa capire che andrà tutto bene, che sulla terra ci sono ancora degli eroi. L'ultima sequenza di combattimento, quasi lunga quanto lo sbarco, mantiene quella promessa. Ambientate in un piccolo villaggio dove gli americani, inferiori per numero e per armi, subiscono gravi perdite finché non vengono salvati dall'aviazione, queste scene di combattimento sono più intime di quelle dello sbarco. I soldati si muovono furtivamente da una soglia all'altra, attraversano di corsa strade piene di macerie, combattono corpo a corpo con i tedeschi, saltano da un cratere all'altro. Si tratta di materiale familiare, tipico di quei film di guerra che Saving Private Ryan sostiene di voler rimpiazzare. Spielberg ha affermato di sperare che non sia concesso di vedere il suo film ai bambini sotto ai tredici anni, ma che se lo dovessero vedere si metterebbero certamente a giocare ai vecchi giochi di guerra nei luoghi abbandonati e negli spiazzati urbani di tutto il paese.

Il coraggio individuale, così come la paura e il panico ritratti da Saving Private Ryan, sono comuni a tutte le guerre e a molte rappresentazioni della guerra. La squadra che il capitano Miller guida nella sua missione è il solito miscuglio etnico, con Miller stesso che si comporta da saggio padre dotato di sufficienti debolezze umane da rendersi amabile piuttosto che temibile e il giovane e coudardo interprete con la sua macchina da scrivere e le sue citazioni da Emerson è il diretto erede di Henry Fleming, l'eroe di *The Red Badge of Courage* di Stephen Crane. E poiché il coraggio, la paura e il panico sono presenti in tutte le guerre, mi aspetto che vengano prodotti altri film di questo genere e che alcuni siano ambientati in Vietnam e in Corea. Saving Private Ryan non si limita a rendere onore ai reduci di Omaha Beach; contribuisce a rendere onore alla guerra nel suo complesso.

