

Stefano Rosso

Pubblico/privato, misoginia e “male bonding” nelle narrazioni della guerra del Vietnam

* Stefano Rosso, fa parte della redazione di “Ácoma” ed è ricercatore di letteratura angloamericana presso l’Università degli Studi di Bergamo, dove è coordinatore del “Gruppo di ricerca sui linguaggi della guerra e della violenza” (guerra@unibg.it).

Che la guerra comporti sconvolgimenti radicali nella struttura sociale e nel mondo privato degli affetti è ben noto e gli studiosi delle grandi guerre ne hanno trattato ampiamente. La mobilitazione per periodi abbastanza lunghi di un numero altissimo di maschi ha determinato lo spostamento di grandi masse femminili da attività domestiche “anonime” ad attività considerate “più produttive” e di maggiore responsabilità pubblica, generalmente prerogativa degli uomini. Queste situazioni di emergenza più o meno lunga hanno ripetutamente dimostrato che le donne sono perfettamente in grado di sostituire gli uomini, e anzi, in vari settori e in numerosi casi, ne hanno messo in luce efficienza e capacità superiori.

Dunque, al di là del luogo comune in base al quale la donna condannerebbe o rifiuterebbe la violenza in generale e quella bellica in particolare, il “tempo di guerra”, paradossalmente, sembra sovvertire i rapporti “maschile/femminile” e “pubblico/privato” forse più di quanto non facciano i movimenti di idee, anche se si tratta di una sovversione generalmente non duratura. Le donne hanno da “guadagnare” in termini di potere e di responsabilità dalle guerre, sebbene non si tratti, ovviamente, di un guadagno privo di sofferenza. Non penso solo alle privazioni e al lutto che colpiscono quanti rimangono a casa, ma anche al fatto che, al termine delle guerre di lunga durata e di grande coinvolgimento, si assiste a una ricomposizione dei rapporti sociali e di lavoro frequentemente dolorosa sia per le donne sia per gli uomini. I reduci sono restii a riconoscere quanto le donne sono riuscite a realizzare: riconoscerlo significherebbe accettare una rivoluzione sociale e familiare e relegare in secondo piano il proprio ruolo di “eroici” guerrieri difensori della Patria. Per le donne il ritorno alla vita domestica significa una ricaduta nella routine e nella subaltermità, tanto più dolorosa in quanto successiva all’euforia più o meno esplicita della “libertà” del periodo bellico e al tipo di “presa di coscienza” che ne deriva. Il ritorno alla pace e alla vita “normale”, che segue i grandi conflitti del Novecento, ha dunque rappresentato per una parte delle donne la fine di un’i-

dentificazione acritica e “soddisfacente” con il proprio ruolo di “angelo della famiglia”, e le ha riproiettate in una posizione più frustrante di quella prebellica, in quanto legata a una delusione.

Il periodo in cui viene combattuta la guerra del Vietnam (per convenzione 1961-1975), si può molto schematicamente considerare caratterizzato, in una prima fase, da una contrapposizione dicotomica tra pubblico e privato che viene rinegoziata e ridiscussa soprattutto a partire dalla metà degli anni Sessanta.

Nella retorica kennediana, che spinge tutti i giovani a chiedersi che cosa possono fare per il loro paese, la categoria di “pubblico” appare dominante.¹ E questo sembra l’aspetto “nuovo” di quel discorso: nuovo perché contrapposto al culto privato della famiglia (borghese) degli anni Cinquanta. Tuttavia, tale appello all’impegno pubblico rimane strettamente congiunto con l’individualità e la privatezza (di ascendenza puritana, come il discorso di Kennedy non manca di dimostrare) dell’atto di scelta personale, né è collegato ad alcuna svalutazione dell’istituzione famiglia: pubblico e privato, nazione e famiglia sono visti in una prospettiva ideologica organicistica e totalizzante.

Ma al di là della retorica della nuova frontiera kennediana, che tanta influenza ebbe sui giovani che partirono volontari per il Vietnam,² gli anni Sessanta segnano il progressivo sgretolamento della netta contrapposizione tra “casa” e “mondo”, tra “spazio privato come sfera dell’immaginazione” e “spazio pubblico come sfera del comportamento”³ che avevano caratterizzato la cultura americana fino all’inizio del secolo tanto da spingere Henry Adams a parlare di “frattura abissale”.⁴

Sebbene la fase dicotomica ed essenzialista del Movimento delle donne venga oggi criticata per essersi spesso servita di una retorica maschile semplicemente “rovesciata” e non “decostruita”,⁵ essa ha comunque il merito di aver fortemente indebolito in quegli anni il carattere rigido delle pertinenze di pubblico e privato. Dopo un secolo di tentativi in questo senso da parte di un movimento delle donne ancora abbastanza marginale, è solo in quel momento che viene messa in discussione in modo radicale e definitivo l’idea che agli uomini spetti la sfera del pubblico e alle donne quella del privato e che i motivi della separazione siano di ordine sostanzialmente biologico. *La guerra del Vietnam per certi aspetti accelera e al tempo stesso complica e frena il processo di questa rinegoziazione.*

Se si prende in considerazione sia il cinema bellico hol-

1. Si veda John Fitzgerald Kennedy, *Inaugural Address*, January 20, 1961 <<www.cs.umb.edu/jfklibrary>>.

2. Su questo si veda John Hellman, *American Myth and the Legacy of Vietnam*, New York, Columbia University Press, 1986.

3. Judith Fryer, *Women and Space: The Flowering of Desire*, “Prospects”, vol. 9 (1984), p. 191.

4. Henry Adams cit. in Judith Fryer, *Women and Space*, cit., p. 192.

5. Per una ricostruzione storico-teorica di questa fase si veda, ad esempio, Donatella Izzo, *La teoria della critica femminista* in Id., a cura di, *Teoria della letteratura. Prospettive dagli Stati Uniti*, Roma, Carocci, 1996, pp. 57-88.

6. Ciò emerge anche nel recente film omonimo di Terence Malik (1998), dove peraltro la modalità narrativa lascia chiaramente vedere i quasi quarant'anni che intercorrono tra romanzo e film. Su questo si veda Barbara Grespi, *La guerra tra parentesi*, dattiloscritto.

7. Joanna Bourke, *An Intimate History of Killing: Face-to-Face Killing in Twentieth-Century Warfare*, London, Granta Books, 1999; trad. it. parziale di M.C. Coldagelli e D. Ballarini, *Le seduzioni della guerra*, Roma, Carocci, 2001.

8. Sul carattere impopolare della guerra di Corea si veda Marilyn B. Young, "La lunga marcia" fino a "Il grande Lebow-ski": il ri-emergere della guerra di Corea, trad. it. di S. Rosso, "Ácoma", 15 (inverno 1999), pp. 35-44, poi in G. Mariani, a cura di, *Le parole e le armi*, Milano, Marcos y Marcos, 1999, pp. 391-415.

lywoodiano sulla Seconda guerra mondiale, sia la narrativa *mainstream*, si vede che l'articolazione delle categorie di pubblico e privato è posta in genere in termini abbastanza semplici e ruota essenzialmente intorno al dilemma che contrappone "Patria-vita militare-rischio-lontananza" a "affetti-vita domestica-tranquillità-vicinanza"; questo emerge, ad esempio, nella ricostruzione romanzata della biografia di Frank "Spig" Wead nel film di John Ford *The Wings of Eagles* (Le ali delle aquile, 1957), dove tale problema è centrale, oppure nel romanzo *The Thin Red Line* (La sottile linea rossa, 1962) di James Jones, dove invece è un tema tra gli altri.⁶ Nella maggior parte dei casi, come avveniva nella tradizione western, il dilemma sembra senza soluzione. La guerra, tuttavia, è considerata un'emergenza alla quale non ci si può sottrarre e in questo differisce dalla scelta del "lonesome cowboy": è indipendente dalla volontà del combattente, che, per giunta, non sarebbe riconosciuto nel suo ruolo di *maschio* se rifiutasse di combattere. La conclusione della guerra, se i protagonisti hanno la fortuna di sopravvivere, riporta a una sostanziale conciliazione e a una ricomposizione dei ruoli. Il nucleo privato della famiglia ha svolto il suo compito pubblico e può dedicarsi nuovamente alla felicità e alla prosperità privata concepita come fondamento della felicità pubblica.

Nella narrazione letteraria e cinematografica della Seconda guerra mondiale, i soldati che rientravano dal fronte erano in genere accolti con onore ed era difficile per mogli e fidanzate non partecipare a questa commovente ricomposizione. Spesso si parla di "sacrificio della separazione" per due, tre, quattro e perfino cinque anni di guerra, come se ogni gioia derivasse dal rapporto con l'amata/o. Nella realtà storica spesso il sacrificio era costituito proprio dalla ricomposizione della coppia: la donna, come era già avvenuto all'epoca della Prima guerra mondiale, perdeva la sua libertà e, soprattutto, parte del potere decisionale sui figli. Anche per il maschio il rientro era traumatico: spesso risultava inadatto a reinserirsi nella vita domestica e in un'attività lavorativa segnata dal ritmo capitalistico. Non che il ritmo della vita di guerra fosse particolarmente piacevole, ma esso era percepito in modo assai meno negativo di quanto si tenda a credere, come emerge dalla grande quantità di documenti storici e di *fiction*, esaminati, tra l'altro, dalla storica Joanna Bourke.⁷

Con la guerra di Corea, una guerra molto meno popolare di quella contro il nazismo,⁸ sia per le mogli abbandonate sia per i soldati inviati in un territorio di cui non conoscono neppure l'ubicazione nella geografia del pianeta, i dubbi si fanno più profondi, come emerge in *The Long March* (1956) di William Sty-

ron, o in *The Bridges of Toko-Ri* (1953) di James Michener. Le famiglie piangono, ma si danno una ragione (pubblica) della perdita. Il lutto per la morte del marito, del padre, del fratello o del figlio, è un lutto che oscilla tra dimensione privata e pubblica e frequentemente serve a saldarli (e questa è in genere la strategia di molti monumenti ai caduti).⁹

Nella produzione narrativa che mette in scena la guerra del Vietnam, una guerra che fu percepita come profondamente "diversa" dalle precedenti,¹⁰ i casi di conciliazione e di dialogo tra i poli di pubblico e privato diventano progressivamente più rari, anche quando ci si aspetterebbe di trovare una convergenza per fini ideologici, vale a dire quando il discorso soggiacente è interventista. La "coscienza", o meglio la "sensazione", di trovarsi a combattere in una guerra "anomala" e combattuta con una strategia "sbagliata" induce non solo i personaggi, ma talvolta anche le voci narranti, a ridefinire le sfere di privato e di pubblico.

Le eccezioni sono rare. Un noto esempio è il best seller *The Green Berets* di Robin Moore (1965), un romanzo che descrive il conflitto del Vietnam e il ruolo delle *Special Forces* usando le categorie dicotomiche di "good guys" e "bad guys" applicate alla Seconda guerra mondiale. In *The Green Berets*, e nel film che John Wayne ne trasse nel 1968, il privato dei sentimenti più intimi del capitano Steve Kornie e dei suoi compagni trova ancora una sua collocazione nel pubblico della causa politico-militare attraverso la metafora dell'esercito come un'ampia famiglia organica. E l'affetto per l'orfano vietnamita, che diventa la mascotte della base (insieme al suo cagnolino), viene inquadrato nell'impegno a salvare tutti i bambini, e potenzialmente tutti i vietnamiti del Sud dalla "malvagità" comunista distruttrice di ogni valore, compreso quello della famiglia.¹¹

Fino a *The Green Berets*, dunque, c'è ancora una relazione abbastanza fluida tra privato e pubblico: è questa una prospettiva in cui il conflitto è concepito solo tra il sé e l'"altro", dove il sé è il sostenitore collettivo della "democrazia" e l'altro è il fautore del "totalitarismo comunista". Tra pubblico e privato, comunque li si concepisca, possono esistere incomprensioni o attriti, ma la famiglia borghese e piccolo borghese¹² e la grande famiglia dell'esercito riflettono una struttura potenzialmente analoga, basata al tempo stesso su autorità e comprensione, su una precisa definizione dei ruoli, su valori morali condivisi, e un "fisiologico" desiderio di ribellione, funzionale in ultima istanza a una formazione intesa nel senso di *Bildung* ottocentesca. Fino a quest'epoca il dilemma "famiglia versus esercito" sembrava ancora risolvibile in una visione sostanzialmente ire-

9. Sulla funzione dei monumenti ai caduti si veda Jay Winters, *Sites of Memory, Sites of Mourning*, New York, Cambridge University Press, 1995, cap. IV; trad. it. di N. Rainò, *Il lutto e la memoria*, Bologna, Il Mulino, 1998.

10. Su questo rinvio al mio *I testimoni "autentici" della guerra del Vietnam*, "Nuova Corrente", XLVII (2000), n. 126, soprattutto le pp. 282-87.

11. Robin Moore, *The Green Berets*, New York, Ballantine Books, 1965 (trad. it. di G. Cella, *I berretti verdi nella giungla del Vietnam*, Milano, Feltrinelli, 1965). Va osservato qui che il discorso relativo all'esercito come metafora di un'ampia famiglia organica è in genere trascurato dalle analisi del romanzo e del film che si sono essenzialmente concentrate sull'esplicita ideologia anticomunista.

12. Il discorso si può estendere alla famiglia proletaria quando questa assume come proprio modello i valori di quella borghese diffusi soprattutto dal cinema hollywoodiano.

nica o solo moderatamente problematica, ben collocata all'interno dell'"ideologia del consenso comunitario" del precedente decennio; consenso concepito come un concetto trascendentale, come un valore assoluto e inattaccabile e non, semplicemente, come una costruzione storica dell'uomo legata al "fantasma di una comunità perduta", uno spettro che non ha mai smesso di aggirarsi per gli Stati Uniti.¹³

Ma nella maggior parte dei romanzi e dei film successivi a *The Green Berets* il privato viene radicalmente scisso dal pubblico ed è generalmente costituito dal mondo dei rapporti interni al plotone o addirittura alla squadra, l'unità tattica più piccola dell'esercito americano. In *Gunfighter Nation*, al termine della sua formidabile trilogia sulla costruzione del mito della frontiera nella cultura americana, Richard Slotkin dedica opportunamente una ventina di pagine all'analisi di *The Wild Bunch* (Il mucchio selvaggio, 1969). Slotkin sembra sostenere che il film di Sam Peckinpah rappresenta una delle metafore più riuscite dell'esperienza statunitense in Vietnam: i dilemmi etici e politici alla base di *The Wild Bunch* sarebbero molto simili a quelli che divisero gli Stati Uniti degli anni di guerra. Al tempo stesso, Slotkin non manca, anche se di sfuggita, di fare riferimento alla struttura familiare del *bunch*, il "mucchio", in cui Pike (William Holden) rappresenterebbe la figura paterna, Dutch (Ernest Borgnine) quella materna, mentre Angel e i fratelli Gorch rappresenterebbero i figli. La ricostruzione del nucleo familiare è importante per comprendere l'impulso che determina la decisione del *bunch* di opporsi al generale Mapache nella palinogenetica scena conclusiva: non è una presa di coscienza politica che spinge Pyke e i suoi ad affrontare il viscido generale parafascista, autore di violenze e soprusi – che Slotkin, con una forzatura nemmeno troppo azzardata arriva a paragonare al dittatore vietnamita Diem. La presa di coscienza politica è decisamente secondaria e infatti Slotkin scrive che il mucchio "fa la cosa giusta per le ragioni sbagliate".¹⁴ L'impulso all'azione è costituito dal desiderio (suicida) di ricomporre la famiglia originaria salvando Angel, il giovane messicano membro del *bunch* che è stato catturato e torturato da Mapache. Dunque, il valore supremo per cui battersi non è né il piccolo nucleo della famiglia eterosessuale, assente nel film, né uno scopo "pubblico" (il bene della nazione o, in questo caso, di una popolazione locale sfruttata e angariata), ma piuttosto il legame interno a un piccolo nucleo esclusivamente maschile – le donne del film di Peckinpah sono bambine, vecchie o prostitute, oppure compaiono come un nostalgico ricordo di impossibili amori romantici del passato. In questo, *The Wild Bunch* segue un percorso che segnerà profondamente

13. Si veda Jean Luc Nancy, *La communauté désœuvrée*, "Alea" 4 (1983), pp. 11-50, poi in Id., *La communauté désœuvrée*, Paris, Christian Bourgois, 1986 e 1990; trad. it. di A. Moscati, *La comunità inoperosa*, Napoli, Cronopio, 1992, pp. 17-92.

14. Richard Slotkin, *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*, New York, Atheneum, 1992, p. 607.

sia il *Vietnam movie* sia la narrativa della guerra del Vietnam, un percorso che rimanda all'iconografia western piuttosto che a quella del cinema bellico classico, come emerge molto chiaramente in *Apocalypse Now* (1979) di Coppola.¹⁵

L'unica "famiglia" per cui vale la pena sacrificare la vita è il *bunch*, la *posse*, il "gruppo di fuoco", quella piccola struttura di rapporti privatissimi e taciti (per la quale quello che contano sono i gesti più che le parole) che si oppone e ciclicamente entra in conflitto con il "pubblico" della società e dei suoi codici; quella piccola struttura che risolve le tensioni interne con i gesti tipici del "male bonding", il legame maschile:

bere whisky dalla stessa bottiglia, e condividere il riso con cui scherniscono i loro nemici e si liberano (*senza affrontarli*) dei conflitti e delle contraddizioni che li dividono. Le loro risate sono le risate di uomini e di vincitori. *Le donne e i bambini sono esclusi*, e si gusta il riso in genere a spese dei "civili" e in particolare dei nemici che vengono sconfitti. Dunque non è soltanto un segno di solidarietà del Mucchio ma della sua superiorità.¹⁶

Nelle narrazioni della guerra del Vietnam, quelle non semplicemente metaforiche, è da quest'epoca che i termini di ciò che è privato, collettivo, comunitario e pubblico tendono a confondersi e a rimescolarsi. Nel momento in cui il soldato si accorge – grazie al *male bonding* introiettato definitivamente durante il periodo di addestramento militare –¹⁷ che la sfera dei suoi affetti non riguarda più la fidanzata lontana o la famiglia di origine, li sostituisce prontamente con i compagni che condividono la sua stessa situazione. Il distacco dal privato familiare è frequentemente legato alle lettere ricevute da casa, lettere che mettono in luce l'abisso che separa la vita in Vietnam da quella in patria. In altri casi, la radicale ricostituzione del "privato" è legata a un singolo episodio traumatico – una situazione che crea terrore, il senso di solitudine e di isolamento, la morte di un compagno, la scoperta del proprio potenziale di violenza o addirittura il riconoscimento del piacere di uccidere, eccetera – che assume, come per cortocircuito, un valore iniziatico. Quando tale ricostruzione del "privato" della famiglia dell'esercito (con tutte le relative articolazioni edipiche) non si realizza sufficientemente – è il caso del destino del soldato soprannominato Pyle in *Full Metal Jacket* (1987) di Kubrick, ("Palla di lardo" nella versione italiana) – l'esito è quasi sempre l'isolamento, il suicidio o la follia.

Nella tipologia del plotone, il "privato di guerra" ha in comune con quello della famiglia (patriarcale) il numero limita-

15. Cfr. Giaime Alon-ge, *Tra Saigon e Bayreuth*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1993.

16. Richard Slotkin, *Gunfighter Nation*, cit., p. 605, mio il corsivo.

17. Il sadismo dei superiori contribuisce a creare il *male bonding* e lo stretto legame tra fare la guerra, uccidere e il ruolo sessuale violento e "sovra-stante" del maschio.

18. Sulla relazione tra la "dicotomia pubblico/privato" e "società di uguali/società di disuguali" si veda Norberto Bobbio, *Pubblico/privato*, in *Enciclopedia*, Torino, Einaudi, 1980, vol. 11, soprattutto le pp. 402-403.

19. Come osserva Fiedler, è noto che la letteratura americana ha dato particolare spazio alla narrazione di forti legami tra maschi anche al di fuori dell'emergenza bellica (Leslie Fiedler, *Love and Death in the American Novel*, New York, Criterion, 1960; trad. it. di V. Poggi, *Amore e morte nel romanzo americano*, Milano, Longanesi, 1963). A questo va aggiunta tutta quella letteratura che tematizza lo "spirito di corpo" delle squadre sportive, come il regista Robert Aldrich ha evidenziato (si vedano *Quella sporca dozzina*, 1967 e *Quella sporca ultima meta*, 1974). Ringrazio Antonio Scurati per aver richiamato la mia attenzione sul *compagnonnage*.

20. Cfr. Susan Jeffords, *The Remasculinization of America: Gender and the Vietnam War*, Bloomington, Indiana UP, 1989, p. xi. Susan Jeffords sostiene questa tesi in modo ben articolato ma totalizzante come ho cercato di evi-

to di componenti e il fatto di essere costituito da "una società di diseguali":¹⁸ come nel caso della famiglia, nei momenti di grande emozione (combattimento, ferimento, morte di un compagno eccetera) il carattere di disuguaglianza viene rimosso, per ripresentarsi nei momenti di routine della vita militare o nel caso dell'autoritarismo sadico dei sergenti o di altri superiori. Quando la disuguaglianza permane, il motivo può essere ricercato in una duplice articolazione del ruolo paterno. Esempio, in questo senso, è il film *Platoon* (Oliver Stone, 1986) in cui il protagonista concepisce la vita del suo plotone come quella di una famiglia conflittuale, in cui si trova a dover scegliere tra due figure paterne, una autoritaria e sadica, l'altra protettiva e non priva di tratti "femminili".

Come può notare chi ha una certa conoscenza della letteratura di guerra del Novecento, il tentativo di ricostruire una sfera privata all'interno dell'esperienza di guerra non è una novità (i francesi parlavano di *compagnonnage*).¹⁹ La novità della guerra del Vietnam sta nel carattere *radicale* di questa ricostruzione. Nel caso degli altri conflitti il legame con i compagni d'arme generalmente non veniva concepito in termini totalmente antagonisti al privato familiare. Tutto questo non ha spazio significativo nella letteratura e nel cinema della guerra del Vietnam, ed emerge anche con particolare evidenza nelle storie dei reduci. Le possibilità di reinserimento sono scarse o inesistenti e quando si realizzano rimandano alla struttura della fiaba o dell'intreccio picaresco più che a quella del romanzo di guerra: è il caso del romanzo *Forrest Gump* di Winston Groom (1986) e soprattutto del film omonimo (Robert Zemeckis, 1994), dove non è casuale che la ricomposizione familiare abbia luogo solo a metà: Forrest si prende cura del figlio e la madre muore.

Nella letteratura della guerra del Vietnam la pervasiva ridefinizione della soggettività e al tempo stesso del rapporto tra ciò che è pubblico e ciò che è privato dipende in gran parte dal fatto che l'esperienza narrata tende a sottolineare la costruzione di interessi di genere.²⁰ Questa centralità del *gender* è resa evidente dalla rimozione parziale o totale delle altre differenze: razza, classe, cultura, età e generazione, origine geografica ed etnica. Tali differenze erano ingredienti fondamentali di tanta letteratura di guerra del Novecento; anzi, il corpus statunitense di narrazioni del secondo conflitto mondiale si serviva proprio del microcosmo dell'esercito per mettere in scena conflitti sociali, razziali, eccetera. Anche nella "Vietnam literature" esistono testi che tematizzano questi problemi; tuttavia non si tratta di opere particolarmente rappresentative della produzione complessiva.

Nella maggior parte dei romanzi di guerra del Vietnam, cioè di quei romanzi che non si limitano al racconto del combattimento (*combat novels*), il luogo comune più diffuso è quello della brutale realtà del rientro in patria. Le differenze relative all'origine familiare dei soldati non vanno in genere al di là degli stereotipi del plotone multi-etnico e multirazziale e di qualche osservazione arguta sui nomi e i cognomi.²¹ Un caso a parte è costituito da *Streamers*, un testo teatrale di David Rabe (1975) da cui Robert Altman ha tratto il film omonimo (1981). Il dramma mette in scena due giorni di vita in un alloggiamento di soldati in un campo di addestramento militare. Qui la tensione sociale, quella razziale e quella sessuale impediscono la creazione di un gruppo omogeneo, a testimonianza del fatto che quando si manifestano conflittualità estranee a quelle di maschile e femminile, il *male bonding* e la costruzione del "nuovo privato" che ne derivano, non riescono a prevalere, non riescono a funzionare come meccanismo interclassista, interrazziale e omofobico. La tesi sembra questa: nel caso in cui il *male bonding* non sia in grado di affermarsi l'esito inevitabile sono la tragedia e la morte.

Uno strumento evidente di marca del *gender* è costituito dal linguaggio, sia verbale sia gestuale. Il trasferimento della sfera affettiva privata sui commilitoni più vicini è quasi sempre sottolineata da una comunicazione esclusivamente "maschile", che non permette parole e gesti troppo affettuosi: i soldati si abbracciano raramente, ma "battono un cinque" e si danno virili pacche sulle spalle. Solo di fronte al ferimento o alla morte la cortecchia maschile e omofobica può talvolta incrinarsi, ma per brevi momenti. Come scrive Steve Neale, "in una società eterosessuale e patriarcale, il corpo maschile non può essere caratterizzato come l'oggetto erotico di un altro sguardo maschile".²² Perché un corpo maschile possa essere contemplato senza mettere in discussione il *male bonding* è necessario ricorrere a dispositivi discorsivi come la tecnologizzazione del corpo, evidente nel personaggio affidato a Sylvester Stallone nella serie di Rambo, oppure attraverso una contemplazione apparentemente asessuata simile a quella dello sport.

Esistono alcuni romanzi che narrano di relazioni omosessuali nate in Vietnam e continuate al rientro in Patria. In genere sono poco significativi per uno studio sulla letteratura di quella guerra in quanto l'accento non è posto sull'esperienza bellica. Si tratta, per lo più, di testi ipercodificati di pornografia omosessuale, segnalati chiaramente dai richiami iconografici delle serie di cui fanno parte.²³ Decisamente meno formulaico è lo stravagante *In a Shallow Grave* (1976), nonché l'operazione autoironica della voce narrante gay in *The Boy Who Picked*

denziare nel mio *La mascolinità problematica nella narrativa di guerra di Tim O'Brien*, in M. Corona e G. Lombardo, a cura di, *Methodologies of Gender*, Roma, Herder, 1993, pp. 493-504.

21. Va segnalato che i nomi dei soldati vengono progressivamente abbandonati in favore di soprannomi che sanciscono la costruzione di una nuova identità grazie al *male bonding* e l'allontanamento definitivo dal mondo precedente.

22. Cfr. Steve Neale, *Masculinity as Spectacle: Reflections on Men and Mainstream Cinema*, "Screen" 24, n. 6 (1983), p. 8.

23. Si veda, ad esempio, Ray Douglas Jr., *Passion to Disaster*, National Library Books, 1969.

the Bullets Up (1981) di Charles Nelson; ma si tratta di casi abbastanza isolati.²⁴

Per quel che riguarda il linguaggio verbale, i soldati hanno dato vita, anche in un passato meno recente, a un lessico e a una fraseologia particolarmente creativi; tuttavia, come dimostrano i dizionari di slang militare, la "creatività" linguistica dell'epoca del Vietnam è stata di proporzioni enormemente più vaste che nei conflitti precedenti.²⁵ La grande elaborazione di questo "gergo" comporta l'esclusione automatica dalla comunicazione di chi non è in grado di comprenderlo, e in particolare delle donne; non solo perché vengono inviate in Vietnam in numero relativamente basso (i dati oscillano tra 7 e 15.000 donne contro circa 3 milioni di uomini) e quindi non hanno modo di apprendere questo gergo attraverso l'uso, ma soprattutto perché il carattere osceno e scurrile del linguaggio ha spesso una funzione aggressiva e provocatoria dal chiaro contenuto misogino.

24. James Purdy, *In a Shallow Grave* (1976), London, GMP, 1988 (trad. it. di M.P. Tosti Croce, *Come in una tomba*, Milano, SE, 1990); Charles Nelson, *The Boy Who Picked the Bullets Up*, New York, Avon, 1981.

25. Cfr. il mio *Narrativa statunitense e guerra del Vietnam: un'introduzione*, in S. Ghisloti e S. Rosso, a cura di, *Vietnam e ritorno: la 'dirty war' nel cinema, nella letteratura e nel teatro*, Milano, Marcos y Marcos, 1996, pp. 122-23. Tra i dizionari si veda Paul Dickson, *War Slang*, New York, Pocket Books, 1994.

Come sostiene Susan Jeffords, il linguaggio degli americani in Vietnam marca una differenza che rimane attiva anche dopo il rientro dalla guerra. Se, dunque, durante i tredici mesi di ferma, ha soprattutto la funzione di separare gli uomini dalle donne, al rientro in patria esso attiva una barriera nei confronti di *tutti* i civili, senza distinzione di sesso. La funzione di elemento aggregante di comunità alternative alla famiglia durante il conflitto, permette al linguaggio "militare" di radicarsi profondamente in chi ha avuto esperienza di guerra. Il reduce se ne serve per costruirsi un ambito "privato" più o meno ampio da contrapporre al resto della popolazione che quella esperienza non ha fatto. A questo punto il "pubblico" comprende sia le donne sia gli uomini rimasti a casa e il carattere maschile dell'esperienza di guerra induce, per sillogismo, a considerare in qualche modo "femminili" *tutti* i soggetti che non hanno combattuto.

Poiché il linguaggio costruisce barriere così rigide, non deve stupire se il rapporto con l'altro sesso viene in genere concepito come violenza (stupro) o mercificazione (prostituzione). Sempre più frequentemente la sfera privata della sessualità scompare e il sesso diventa qualcosa di esibito e di spettacolare (simile a una drammatica performance sportiva), a dimostrazione del fatto che il "privato" si estende al rapporto comunitario con altri attori-voyeur. Nella letteratura della guerra del Vietnam i casi di violenza carnale sono frequenti, come pare fossero nella realtà quotidiana, secondo quanto ci raccontano vari testimoni. Tra i casi che fecero più scalpore vi è un articolo di Stephen Lang uscito sul "New Yorker" nel 1969, da cui il drammaturgo David Rabe trasse la sceneggiatura per *Ca-*

sualties of War (Vittime di guerra, 1989) di Brian de Palma e a cui Elia Kazan si era già ispirato per il suo tetro *The Visitors* (I visitatori, 1971). Esiste poi il settore dei porno-horror, pare quasi un centinaio di "opere", in cui l'ambientazione in Vietnam è assolutamente pretestuosa e serve a creare una logica della violenza che sembra quasi naturale. Situazione tipica (e non nuova) è quella della descrizione analitica dello stupro attraverso vari stadi, fino alla "ovvia" ed entusiasta partecipazione della donna che si trasforma poi in "schiava del sesso". In questi casi la violenza carnale non è quasi mai opera di un unico soldato: la sfera del privato relativa al sesso riguarda in genere un piccolo gruppo di "buddies", di amici.

Il problema della comunità "esclusiva" dei reduci si intreccia, a questo punto, con quello più ampio della "possessive memory", un problema generazionale che va al di là delle distinzioni di *gender*. Secondo Peter Braunstein la "Sixties generation" – a cui si oppone la successiva "Generation X" – avrebbe circondato la memoria della propria esperienza giovanile con un "filo spinato" per impedire agli "altri" di condividere ricordi cari o traumatici.²⁶ Tale memoria, intimamente legata alla "ricerca del sé autentico", sarebbe stata condivisa da giovani di varie tendenze: dai figli dei fiori agli studenti impegnati nella contestazione, dalla *New Left* al movimento femminista, dai reduci del Vietnam ai militanti contro la guerra, comunque da individui che avevano vissuto, come mai negli Stati Uniti, una forte identificazione in un "gruppo". Ora, il caso dei reduci è peculiare perché si tratta di un gruppo esclusivamente maschile. Questa caratteristica, ulteriormente monologica, può trasformare il "possessivismo della memoria" non solo in un più o meno innocuo isolazionismo, ma in pericolosa aggressività, come emerge dal rinnovato interesse per la *New Right* e per il militarismo sviluppatosi negli anni successivi alla prima vittoria elettorale di Reagan e che trova nella serie di Rambo e soprattutto di *Missing in Action* la sua espressione cinematografica più evidente.

Una volta chiarito che, nella stragrande maggioranza delle narrazioni della guerra americana in Vietnam, la definizione dei termini di pubblico e privato si inquadra in una cornice sostanzialmente antifemminile e omofobica, vale la pena di accennare a quei rari testi che sembrano sfuggirle. In genere le studiose americane di formazione femminista hanno sottovallutato la letteratura che non rientra nel processo di rimascolinizzazione, forse perché parzialmente accecate dalla dimensione esplicitamente ideologica del loro discorso critico.²⁷ Tra i testi che sembrano opporsi alla tendenza omogeneizzante a ri-

26. P. Braunstein, *Possessive Memory and the Sixties Generation*, "Cultu-refront", Summer 1997, pp. 66-69; trad. it. di M. Luciano, *La memoria possessiva e la generazione degli anni Sessanta*, "Ácoma", VI, 15 (inverno 1999), pp. 70-75.

27. Si vedano in particolare Susan Jeffords, *The Remasculinization of America*, cit. e Renny Christopher, *The Vietnam War. The American War*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1995.

badire dicotomie rigide e discorsi “possessivi”, ho già fatto riferimento, in alcuni saggi scritti negli anni scorsi, alla vasta produzione narrativa di Tim O’Brien, uno dei pochi scrittori che mi pare sia andato, almeno parzialmente, controcorrente rispetto alla trattazione di questi temi. A O’Brien si potrebbe almeno aggiungere la produzione narrativa di Robert Olen Butler, ma qui, per motivi di spazio, mi limiterò a citare *Hearts in Atlantis*, uno dei più recenti romanzi di Stephen King.²⁸

28. Stephen King, *Hearts in Atlantis*, New York, Scribner, 1999; trad. it. di T. Dobner, *Cuori in Atlantide*, Milano, Sperling & Kupfer, 2000. Nella versione più ampia di questo saggio ho presentato alcuni esempi tratti dalle opere di Tim O’Brien e di Robert Olen Butler. Per O’Brien rimando anche ai miei *La mascolinità problematica nella narrativa di guerra di Tim O’Brien*, cit., e *Raccontare la guerra del Vietnam*, in Giorgio Mariani, a cura di, *Le parole e le armi*, cit., pp. 417-57.

Questo testo eccentrico, curiosamente estraneo alla tradizione horror che ha caratterizzato la produzione di King, è costruito sull’intrecciarsi di cinque storie distinte, ambientate tra il 1960 e il 1999, in cui alcuni personaggi ricompaiono. Tutte hanno un legame più o meno diretto con la guerra americana in Vietnam. Nella prima, intitolata *Low Men in Yellow Coats* (Uomini bassi in soprabito giallo), si racconta dell’undicenne Bobby che vive in una cittadina del Connecticut con la madre vedova. La vita tranquilla del ragazzo si anima all’arrivo di Ted, l’anziano inquilino del piano di sopra, che da un lato spinge Bobby verso le buone letture e dall’altro lo ingaggia per spiare l’eventuale arrivo di pericolosi e misteriosi “uomini bassi in soprabito giallo”. La storia oscilla tra la realistica descrizione della vita del decoroso quartiere ai limiti della città e un’atmosfera moderatamente fantastica. Il lettore abituale di King viene indotto dal titolo di questa lunga sezione (250 pagine su un totale di poco più di 500) e dall’ovvia aspettativa creata da qualsiasi storia pubblicata dal maestro dell’horror, a credere che il fatto saliente di questo primo intreccio sia il rapimento “soprannaturale” di Ted da parte dei “low men”. Tuttavia, come emerge nelle storie successive, l’episodio più significativo risulta essere il gratuito pestaggio di Carol, l’amica e coetanea di Bobby, da parte di due ragazzini poco più grandi. Quest’atto di violenza – crudele anche se privo di gravi conseguenze fisiche per la bambina e quasi contemporaneo al tentativo di pesante molestia sessuale che la madre di Bobby sembra aver subito da parte del suo principale – segna profondamente il destino di Bobby, di Carol (che crescendo parteciperà tragicamente alle azioni di un gruppo terroristico che ricorda i “Weathermen”), dell’amico Sully e di Willie, uno dei giovani aggressori.

In tutta l’articolazione del romanzo, la relazione tra maschi non assume carattere centrale, né tantomeno mitico. Il rapporto tra Bobby e il vecchio Ted è piuttosto quello di padre e figlio, di discepolo e maestro. Quello di Bobby con l’amico Sully risulta di gran lunga secondario rispetto alla profonda intesa e all’affetto tra Bobby e Carol.

Nella breve sezione *Perché siamo in Vietnam*, in cui l’espe-

rienza della guerra viene più esplicitamente tematizzata – nelle altre parti il Vietnam è soprattutto un richiamo metaforico (che allude a *Why Are We in Vietnam?* di Norman Mailer, 1967) o uno sfondo storico – il cameratismo militare non costituisce un luogo di articolazione rigida delle due sfere, privata e pubblica. Anche qui, come in tante altre narrazioni, il Vietnam è essenzialmente il luogo della distruzione della giovinezza. E tuttavia, a differenza di quanto si verifica nella maggior parte delle narrazioni, nella nuova famiglia maschile costituita dai *buddies* non si può trovare la salvezza; quello è semmai il luogo in cui ci si interroga sul proprio fallimento. Perfino Kurt Vonnegut, noto per pagine amaramente ironiche sulla guerra e sul sistema militare, non aveva mancato, nel suo tardo *Fates Worse Than Death* (1991), di rendere un sincero ed esplicito omaggio al “buddy system” della Seconda guerra mondiale.²⁹ In *Hearts in Atlantis*, invece, lo stesso termine “buddy” viene utilizzato con cautela, come emerge con chiarezza durante il funerale di un compagno di Sully:

Tutte le volte che moriva uno dei vecchi compagni di Sully (sì, d'accordo, non erano propriamente *compagni* quelli che erano stati con lui in Vietnam, per la maggior parte avevano un pezzo di granito al posto del cervello e per Sully erano solo uomini che il destino gli aveva fatto incontrare, ma *compagni* era il termine che usavano perché non ne era stato inventato uno migliore con cui definire ciò che erano l'uno per l'altro) [...]³⁰

Il legame tra *buddies* non ha più quell'aura sacrale, è un legame di ripiego, prodotto dagli eventi della guerra, al termine della quale lascia solo amarezza: *Hearts in Atlantis* non si fonda su quel senso di completezza perduta che pervade il ricordo della maggior parte delle narrazioni della guerra del Vietnam.

Anche l'idea di coraggio, così centrale nel costruire una netta divisione tra “noi” (i combattenti maschi) e gli “altri” (le donne e i civili in generale), si applica in questo caso solo in modo problematico: “Erano ragazzi coraggiosi. E se il loro coraggio era stato sprecato in una guerra inventata da vecchi rincoglioniti, voleva forse dire che era coraggio di nessun conto? Se è per questo, la causa per cui lottava Carol Gerber era sbagliata perché una bomba era esplosa nel momento sbagliato?”³¹ Dunque, se il coraggio esiste ancora, esso non è quell'ineffabile aspetto del carattere del maschio e dei gruppi maschili, ma riguarda chiunque sia riuscito a opporsi al senso comune, come è il caso di Carol divenuta terrorista e omicida (colposa), forse per propria volontà, forse per un destino già scritto.

29. Kurt Vonnegut, *Fates Worse than Death: An Autobiographical Collage of the 1980s*, New York, Putnam, 1991; trad. it parziale di S. Rosso, *Il bombardamento di Dresda, “Il piccolo Hans”*, 74 (estate 1992), pp. 149-165. Tutto il volume è implicitamente dedicato al “buddy” Bernard V. O'Hare. Si vedano in particolare le pp. 95-96 e la conclusione (p. 201).

30. Stephen King, *Cuori in Atlantide*, cit., pp. 521-22.

31. Ivi, p. 538.

Persino l'episodio di guerra più drammatico e agghiacciante, più volte evocato nel testo di King, comporta una inaspettata frattura del *male bonding*. Quando il plotone di cui fa parte Sully – secondo una modalità che ricorda la strage di My Lai del 1968 – spara all'impazzata contro gli abitanti indifesi di un povero villaggio vietnamita, il tenente che guida il gruppo dà l'ordine, subito eseguito, di uccidere uno dei propri uomini che si stanno distinguendo per brutalità. Questa violazione del tacito codice di fratellanza del gruppo maschile provoca un'immediata battuta d'arresto della folle carneficina.

32. Una serie di testi in cui viene messa in scena un'interessante rinegoziazione di maschile e femminile, e di pubblico e privato riguarda la vita di alcuni reduci del Vietnam che si dedicano alla professione del detective. Si vedano in particolare le storie di Michael Connelly (e del suo detective Harry Hieronymus Bosch), di James Lee Burke (e del suo detective Dave Robicheaux), di James Crumley (e del suo detective C.W. Sughrue), oltre a *Night Dogs* (1998) di Kent Anderson.

Anche le nevrosi, le ossessioni, le fantasie a occhi aperti, riguardano la messa in questione del *male bonding*. Sully continua a vedere vicino a sé l'anziana donna vietnamita, la "mamasan" che il compagno d'armi Malenfant ha trapassato con la baionetta in modo spietato e gratuito, mentre il tenente Diefenbaker è torturato dalla presenza ossessiva di Malenfant stesso, che gli ricorda la follia che si sprigiona dalla "famiglia" dei suoi guerrieri. Ma ciò che è soprattutto significativo è che la tragica esperienza del Vietnam e la grottesca espiazione di Willie (nel capitolo intitolato *Blind Willie*) trovi una problematica origine nell'episodio di violenza infantile e maschile subito da Carol, cui ho fatto accenno prima.

In questo modo King, uno dei pochi scrittori della guerra del Vietnam che non vi abbia preso parte direttamente, sostiene la possibilità di una testimonianza letteraria parassitaria e (semi)immaginaria: la testimonianza di quanti non hanno vissuto direttamente i combattimenti, ma sono stati "testimoni di testimonianze altrui" (oltreché testimoni di un'epoca), e quindi hanno diritto di parola. E questa, come quella di O'Brien e di Butler, mi pare una buona mossa della letteratura per uscire dall'impasse della "possessive memory" e di una concezione isolazionistica e ineffabile del privato che ha caratterizzato gran parte delle narrazioni legate alla guerra del Vietnam.³²