

“Narrativa statunitense e guerra del Vietnam: un canone in formazione” *Stefano Rosso*

I came to cover the war and the war covered me.
(Michael Herr)¹

*You can tell a true war story by the way it never
seems to end.*
(Tim O'Brien)²

Pro-memoria sulla guerra del Vietnam. *Vietnamiti*: circa 1.350.000 morti (tra militari e civili del Nord e del Sud) e 900.000 feriti solo tra i civili. *Statunitensi*: più di 58.000 morti, quasi 2.500 “Missing in Action”, 303.000 feriti, 500/700 mila affetti da alterazioni da stress post-traumatico. Bombe americane sganciate sul Vietnam: 8 milioni di tonnellate.³

Se è vero che è impossibile leggere la narrativa degli Stati Uniti dalla fine degli anni Sessanta

a oggi senza conoscere, almeno sommariamente, la vicenda della guerra del Vietnam, è forse altrettanto vero che è difficile farsene una visione complessiva senza avere letto qualche romanzo dedicato a quel tragico momento storico. Infatti, sebbene la guerra nel Sudest asiatico sia giunta negli Stati Uniti soprattutto grazie alla spettacolarizzazione televisiva, anche la letteratura bellica è stata ed è ancora un mezzo notevole di trasmissione culturale e ideologica, oltre che estetica.⁴ A differenza di quanto si era verificato durante e dopo la guerra di Corea, la produzione letteraria legata al conflitto in Vietnam ha continuato a crescere e non sembra per ora destinata a esaurirsi. Il fatto che costituisca un fenomeno di grandi numeri – un migliaio di romanzi, centinaia di racconti, poesie, testi teatrali, canzoni, oltre a innumerevoli reportage giornalistici e testimonianze scritte di vario tipo – non significa che si tratti di una produzione particolarmente so-

1. “Andai là per seguire la guerra e fu la guerra a seguire me”, in *Dispatches* (1977), New York, Avon, 1978, p. 20 (tr. it. M. Bignardi, *Dispacci*, Milano, Leonardo, 1990, p. 23).

2. “La vera storia di guerra si può distinguere per il modo in cui non sembra mai concludersi”, in *The Things They Carried*, Boston, Houghton Mifflin/Seymour Lawrence, 1990, p. 83 (tr. it. B. Draghi, *Quanto pesano i fantasmi*, Milano, Leonardo, 1991, p. 78).

3. I dati relativi ai vietnamiti sono ancora oggi poco attendibili. Per quel che riguarda le alterazioni da stress post-traumatico i vietnamiti hanno sempre sostenuto che il problema della ricostruzione era così grave da far passare sotto silenzio qualsiasi turba psichica.

4. Le indicazioni complete dei testi letterari citati nel presente saggio sono fornite nella bibliografia. Ho inoltre cercato di non appesantire le note con troppi dati. Per riferimenti bibliografici più ampi cfr. il mio *Forme di antirealismo nella letteratura americana della guerra del Vietnam*, “Quaderni del Dipartimento di Linguistica e Letterature Comparete” (Università di Bergamo, Guerini Editore), n. 10, 1994, pp. 165-84 (con bibliografia sulla saggistica dedicata all’argomento) e S. Ghislotti e S. Rosso (a cura di), *Vietnam e ritorno*,

Milano, Marcos Y Marcos, in corso di stampa. Per ampie bibliografie cfr. inoltre John Newman, *Vietnam War Literature: An Annotated Bibliography of Imaginative Works About Americans Fighting in Vietnam*, Metuchen (NJ), Scarecrow Press, 1988 (comprende solo testi letterari) che si basa sul più completo archivio sulla guerra del Vietnam che ha sede presso la Colorado State University, e Sandra M. Wittman, *Writing About Vietnam: A Bibliography of the Literature of the Vietnam Conflict*, Boston, G.C. Hall & Co., 1989 (contiene anche 250 titoli di critica letteraria, ma non è privo di inesattezze).

Per quel che riguarda il teatro cfr. Guido Fink, *La guerra dietro le quinte: il teatro americano e il Vietnam*, in S. Ghislotti e S. Rosso, *Vietnam e ritorno*, cit.; per la poesia cfr. Philip B. Beidler, *Poets After Our War*, in Id., *Re-Writing America*, Athens and London, The University of Georgia Press, 1989, pp. 145-205 e W.D. Ehrhart, *Soldier-poets of the Vietnam War*, in Alf Louvre e Jeffrey Walsh (eds.), *Tell Me Lies About Vietnam*, Milton Keynes-Philadelphia Open University Press, 1988, pp. 149-66; per la canzone cfr. John Storey, *Rocking Hegemony: West Coast Rock and Amerika’s War in Vietnam*, ivi, pp. 181-98 e Franco Minganti, *Pop Goes Vietnam*. Cultura musicale

fisticata: nella maggioranza dei casi si incontrano opere rozze, ripetitive e superficiali (come quelle pornografiche, più di una cinquantina, che utilizzano il Vietnam quale semplice pretesto).

Nella prima fase dell'intervento americano (1961-65) i romanzi dedicati al conflitto non furono molti,⁵ negli anni successivi vennero pubblicati almeno una ventina di titoli all'anno, con un leggero calo dal 1975 al 1977 e un sensibile aumento a partire dal 1984.⁶

Gli storici della cultura sostengono che gli abitanti degli attuali Stati Uniti si sono in genere considerati poco inclini alla guerra. Tuttavia non mancano nella storia americana numerosi conflitti, dalle guerre indiane, alla guerra civile, ai conflitti mondiali, al Vietnam, alla guerra del Golfo, ai tanti interventi armati minori, dai quali ha tratto ispirazione una ampia gamma di scrittori che già nell'Ottocento aveva dato vita a opere in seguito accettate all'interno della letteratura *mainstream*: James Fenimore Cooper, John William de Forest, Ambrose Bierce e soprattutto Stephen Crane (tra i poeti, Whitman e Melville).

La produzione letteraria che tematizzò la prima guerra mondiale contribuì a radicalizzare, come emerge in alcune opere di Hemingway, la demistificazione della figura del combattente romantico ancora ambigualmente presente in *The Red Badge of Courage* di Crane,⁷ e attraverso moduli frammentari modernisti, antirealistici o pluriprospectivi cercò di articolare l'inesprimibile trauma bellico (come fecero in vario modo Faulkner, Cummings e Dos Passos, per citarne soltanto alcuni). La caduta delle illusioni rimase viva in bu-

ona parte dei testi della seconda guerra mondiale, ma non ne costituì più il nucleo centrale, lasciando spazio alla messa in scena di conflitti di classe o di etnia.

Mentre la guerra di Corea non stimolò una produzione particolarmente cospicua o innovativa, sulla seconda guerra mondiale non si smise di scrivere e negli anni Sessanta furono pubblicati due romanzi che lasciarono una traccia profonda nella tradizione letteraria bellica, *Catch-22* (1961) di Joseph Heller e *Slaughterhouse-Five* (1969) di Kurt Vonnegut, molto vicini (soprattutto il secondo), per modalità narrative, sensibilità e tematiche, al nascente romanzo del Vietnam.

Gli scrittori che cominciano a rivolgere il proprio interesse al nuovo conflitto hanno dunque alle spalle una grande tradizione che si è ormai mescolata con la variegata produzione mondiale. Tuttavia, se si esaminano soprattutto le opere dei primi anni, si ha la sensazione che spesso tale tradizione sia stata assorbita solo superficialmente: ciò dipende dal fatto che molti degli "scrittori" sono giovani alle prime armi (in senso sia letterale sia metaforico).⁸

Ogni generazione che partecipa a una guerra tende a considerarla come diversa, più drammatica e disumana delle precedenti,⁹ sia perché vi è direttamente coinvolta, sia perché assiste all'utilizzazione di armi sempre più terrificanti. Con la seconda guerra mondiale si ebbe la sensazione di essere giunti a un livello "ineguagliabile" di atrocità e orrore. Tuttavia la guerra del Vietnam fu percepita, soprattutto dopo l'offensiva del Tet (gennaio 1968), come "diversa" se non

giovane e "fiction" di guerra, in S. Ghislotti e S. Rosso, Vietnam e ritorno, cit.

5. Uno dei primi a raggiungere la notorietà fu il bellicista *The Green Berets* (1965) di Robin Moore, di cui uscì una versione cinematografica diretta e interpretata da John Wayne (1968). Pur ambientato in Vietnam, possiede tratti distintivi tipici della narrativa della seconda guerra mondiale.

6. Nel 1987, l'ultimo anno di cui si disponga di dati precisi, sono apparsi almeno 41 romanzi. Cfr. John Newman, Vietnam War Literature, cit.

7. Su questo punto cfr. il saggio di Giorgio Mariani, Ideologia come spettacolo e spettacolo dell'ideologia in "The Red Badge of Courage" di Stephen Crane, "Ácoma", 1 (primavera 1994), pp. 78-89

e Id., *Spectacular Narratives*, New York, Peter Lang, 1992.

8. La stragrande maggioranza dei narratori della guerra del Vietnam è costituita infatti da reduci la cui età media, all'epoca del conflitto, era di 19 anni, a differenza dei 27 della seconda guerra mondiale.

9. Per gli occidentali la guerra del Golfo potrebbe aver rappresentato un'eccezione, ma sicuramente diverso è il punto di vista degli iracheni.

10. Fredric Jameson, Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism, "New Left Review" 146 (1984); (Il postmoderno, o la logica culturale del tardo capitalismo, tr. it. S. Velotti, Milano, Garzanti 1989, pp. 83-34).

11. Secondo una stima approssimativa più di 4 milioni di ameri-

“peggiore”. Emblematiche, a questo proposito, le parole di Fredric Jameson: “Questa prima, terribile guerra postmoderna non può essere raccontata all’interno di uno dei paradigmi tradizionali del romanzo o del film di guerra [...] e si può dire che inauguri lo spazio di un’intera nuova riflessività”.¹⁰

Molteplici sono gli elementi che impedirono la creazione di una stabile prospettiva di lettura: le caratteristiche geografiche (una giungla intricata e un clima insopportabile) e culturali (una popolazione radicalmente “altra” non solo per motivi linguistici) della penisola indocinese; la profonda crisi ideologica che in patria sfociò in un’opposizione militante al conflitto e che indebolì anche lo spirito di combattenti privi di coscienza politica; la difficoltà di adattarsi alla guerriglia e di comprendere una strategia bellica dove non esisteva un fronte, dove singole vittorie potevano essere totalmente prive di significato, dove la strenua difesa di alcune postazioni risultava successivamente inutile e incomprensibile ecc. Questa situazione “oggettiva” non giustifica un determinismo abbastanza diffuso nella critica. Il modo in cui la guerra si svolse e soprattutto quello in cui essa fu percepita si mescolò con la nuova sensibilità letteraria, epistemologica e culturale che emergeva in quegli stessi anni e che è stata convenzionalmente definita “postmoderna”.

In realtà buona parte della produzione ricalca moduli tradizionali e tenta di conquistare, grazie

alla spettacolarità e all’intreccio avventuroso, il pubblico potenzialmente molto ampio dei reduci e delle loro famiglie, oltre agli appassionati del genere bellico.¹¹ Ma a fianco di opere commerciali, in buona parte autoassolutorie e revansciste, ne esistono altre dotate di notevole impegno sia sul piano ideologico-etico, sia su quello stilistico-formale.¹²

Per ragioni di chiarezza si è cercato, nelle pagine seguenti, di evidenziare solo sottogeneri, modalità narrative e nuclei tematici principali, intorno ai quali sembra ruotare la maggior parte della narrativa in questione. Ma prima di dare inizio a questa panoramica è necessario sottolineare che i migliori romanzieri che si cimentano con il conflitto del Vietnam sono quelli che dimostrano di aver appreso la lezione di *The Quiet American* di Graham Greene.¹³

Sebbene apparso nel 1956, subito dopo la sconfitta francese, quando il coinvolgimento statunitense era ancora lontano dall’*escalation* del 1965, il testo del romanziere inglese colpisce per la lucidità dell’analisi storico-culturale, per la scelta della modalità narrativa e per il suo carattere profetico. Da un lato prevede con precisione la futura disfatta americana, denunciando nella figura di Pyle, l’ingenuità, lo scarso senso storico, l’arroganza culturale e il cieco idealismo degli statunitensi, dall’altro articola con grande completezza l’*impasse* etica in cui si trova il giornalista (Fowlair) che ha conradianamente intravisto

cani presero parte al conflitto.

Notevole è anche l’interesse per i fumetti di guerra. Cfr. David Huxley, *Naked Aggression: American Comic Books and the Vietnam War*, in A. Louvre e J. Walsh (eds.), *Tell Me Lies...*, cit., pp. 88-110 e Robert Hamilton, “The Real Thing”: *New Images of Vietnam in American Comic Books*, in Jeffrey Walsh and James Aulich (eds.), *Vietnam Images: War and Representation*, London, Macmillan, 1989, pp. 160-70.

12. La saggistica sulla letteratura della guerra del Vietnam è ormai abbastanza ampia: in *Writing about Vietnam*, cit., del 1989, Sandra M. Wittman cita circa 250 titoli tra volumi, saggi brevi e articoli su quotidiani. Per un elenco della scarsa produzione italiana cfr. S. Ghisloti e S. Rosso (a cura di), *Vietnam e ritorno*, cit. che contiene oltre a saggi sul cinema e sulla cultura bellica degli Stati Uniti, anche interventi sulla letteratura di Franco Minganti, Giorgio Mariani, Guido Fink, Alessandro Portelli e di chi scrive.

13. New York, Viking, 1956. In *The Ugly American* (1958),

di William J. Lederer e Eugene Burdick traspare già l’influenza di Greene.

14. Ben diversa è la lettura anticomunista fattane dal regista Mankiewicz nel film omonimo del 1957, il cui finale viene trasformato in un’apologia del “disinteressato” imperialismo statunitense. Un altro importante testo di riferimento per i romanzieri americani è *La vie royale* (1935) di André Malraux.

15. Su questo cfr. ancora il mio *Forme di antirealismo...*, cit. In buona parte della critica letteraria che si occupa di narrativa di guerra si nota una certa confusione fra l’uso storico e metastorico (quest’ultimo estremamente vago) del termine realismo.

16. Il *combat novel* è il romanzo che si limita a descrivere episodi dello scontro bellico, a differenza del *war novel* che comprende anche momenti della vita sociale precedenti e successivi alla guerra, nonché personaggi non coinvolti in prima persona nel conflitto.

17. Tale senso di rabbia trova ampio sfogo nel reportage *Winners and Losers* (1972) della giornalista Gloria Emerson (vincitrice

l' "orrore".¹⁴ Per ottenere tutto questo Greene fa ricorso a un realismo che ricorda per certi aspetti il genere poliziesco di cui è stato maestro, preferendo al documentarismo una forte selettività del materiale narrativo.

"Realismo"

È opinione abbastanza diffusa che il "realismo" sia la modalità più confacente al racconto di guerra. Benché l'ovvietà di questa tesi sia sospettata,¹⁵ va rilevato che la maggior parte dei "Vietnam War novels" si servono effettivamente di tecniche narrative ascrivibili alla tradizione del realismo ottocentesco. Dimostrando di ignorare o più raramente di rifiutare la lezione modernista, buona parte di questi romanzi fa ricorso a un mimetismo e a un documentarismo molto accentuati, con il risultato di apparire molto simili l'uno all'altro. Si tratta in genere di *combat novels*¹⁶ in cui vengono messi in scena vita di campo, battaglie, assedi, imboscate, bombardamenti, marce estenuanti in condizioni climatiche avverse, con un'attenzione quasi ossessiva per il dettaglio. Romanzi come *The Prisoners of Quai Dong* (1967) di Victor Kolpacoff, *The Lionheads* (1972) di Josiah Bunting, *365 Days* (1971) e *Another War, Another Peace* (1985) di Donald Glasser, *Close Quarters* (1974) di Larry Heinemann, *Sound in the Wind* (1973) di Robert Roth, *Better Times Than These* (1978) di Winston Groom, *American Boys* (1975) di Steven Smith, come pure la trilogia del neoconservatore James Webb (cfr. bibliografia), tentano con risultati diseguali di trovare un metodo originale di selezione del materiale per evitare l'appiattimento del realismo fotografico. In *Coming Home* (1971) l'afroamericano George Davis riprende il tema ormai classico dei rapporti interetnici, mentre in *Fragments* (1984) Jack Fuller pone l'accento sul tema della sopravvivenza.

Tra i romanzi dei primi anni i critici dimostrano interesse particolare per *One Very Hot Day* (1967) di David Halberstam, la storia di un'unica drammatica giornata trascorsa nella giungla da un gruppo di soldati americani e sudvietnamiti. In sole duecento pagine Halberstam riesce a fornire un quadro storico-culturale e psicologico articolato, nella migliore tradizione di Greene, e concede notevole spazio al punto di vista dei sudvietnamiti generalmente ignorati o trattati con superiorità o con disprezzo dai narratori americani. Un classico del realismo tradizionale è considerato anche il voluminoso *The 13th Valley* (1982) di John Del Vecchio (del quale si veda anche il recente *For the Sake of All Leaving Things* del 1991, dedicato al genocidio cambogiano), che cerca di esprimere la complessità irriducibile della guerra grazie al pluriprospektivismo e alla continua mescolanza di fatti e finzione.

Autobiografie

Buona parte dei romanzi che fanno ricorso alle modalità del realismo tradizionale (rispetto per la cronologia degli eventi, profonda caratterizzazione dei personaggi, chiara delineazione dei rapporti causa-effetto, attenzione per la descrizione dell'ambiente ecc.), possiedono le caratteristiche dell'autobiografia o del libro di memorie, che anche in America hanno una lunga tradizione (dai primi puritani, a Benjamin Franklin, a Henry Adams ecc.). L'intreccio consiste in genere in un'equa distribuzione tra episodi dell'adolescenza, del durissimo e "formativo" addestramento militare, dei combattimenti in Vietnam ed eventualmente del ritorno in patria, e ha lo scopo di mettere in luce una *Bildung* abbastanza prevedibile. Questo è il caso, ad esempio, di *Born on the Fourth of July* (1976) di Ron Kovic, ben noto grazie al film di Oliver Stone. Sicuramente importante come stimolo

del National Book Award), nonché nelle raccolte di storie orali citate più avanti.

18. Tra gli altri racconti biografici e autobiografici, cfr. almeno *The Killing Zone* (1978) di Frederick Downs, *Chickenhawk* (1983) di Robert Mason, *Payback* (1984) di Joe Klein e *A Field of Innocence*

(1987) di Jack Estes. Sandra Wittman in *Writing about Vietnam*, cit., elenca ben 290 volumi di questo tipo.

19. Su questo cfr. John Hellmann, *American Myth and the Legacy of Vietnam*, New York, Columbia University Press, 1986.

20. Su questo cfr. Alessandro Portelli, *Come se fosse una storia*.

per la memoria anestetizzata dell'America, il romanzo non riesce ad andare al di là del senso di rabbia provato dai reduci che scoprono, troppo tardi, di essere stati sacrificati in nome di falsi ideali.¹⁷

Tradizionali ma inconsueti per la proposizione del punto di vista di una donna (sebbene scritti in collaborazione con maschi), sono anche *When Heaven and Earth Changed Places* (1990) and *Child of War, Woman of Peace* (1993) della scrittrice vietnamita-americana Le Ly Hayslip, anch'essi resi noti da Stone nel recente film *Tra cielo e terra*.¹⁸

Esplicite caratteristiche autobiografiche ha *If I Die in a Combat Zone* (1973), la prima opera di Tim O'Brien, considerato quasi unanimemente il migliore scrittore della "generazione del Vietnam". L'intreccio è costituito dai ricordi dell'autore che, appena uscito dal college, è incapace di trovare il coraggio di disertare e viene proiettato in una guerra che ritiene fin dall'inizio sbagliata. Modulando la narrazione tra episodi non cronologicamente ordinati della vita vissuta e brevi meditazioni (che cosa è il coraggio? come si può combattere sapendo di essere dalla parte sbagliata? qual è il punto di vista vietnamita? ecc.) O'Brien si discosta dalla pur sincera retorica di Kovic e si avvia verso un interessante esperimento di autoriflessività che caratterizzerà più propriamente le sue opere successive.

Anche Philip Caputo in *A Rumor of War* (1977) tenta di interrogarsi, in modo forse più tradizionale di O'Brien, su questioni complesse come la pervasività del fascino della guerra: come è possibile che la situazione "disumana" di una guerra ingiusta possa continuare a esercitare un'attrazione morbosa in chi l'ha combattuta? Che si tratti di una variante aggiornata del mito della fuga oltrefrontiera che tanto ha popolato

la letteratura americana?¹⁹ Carattere estremamente poetico possiede *Fatal Light* (1988) di Richard Currey, che tenta nei suoi settantasette capitoli, talvolta lunghi solo mezza pagina, di cogliere in un'unica immagine il dramma, l'assurdità e l'incomunicabilità del conflitto.

Strettamente legate alla problematica autobiografica, sebbene con uno statuto discorsivo diverso, sono anche le storie orali dei reduci, come quelle raccolte da Al Santoli in *Everything We Had* (1981), da Mark Baker in *Nam* (1982) e da Wallace Terry in *Bloods* (1984) – quest'ultimo interamente dedicato al racconto degli afroamericani – per le quali sarebbe necessaria una trattazione a parte.²⁰

Reduci

Molti dei testi citati tentano di riflettere più globalmente sulla storia degli Stati Uniti affrontando, in modo più o meno approfondito, la figura del reduce, analizzando il dramma fisico e psicologico del combattente (mutilazioni, alterazioni da stress post-traumatico, dipendenza dalle droghe di cui si faceva ampio uso in guerra) e considerando gli enormi problemi sociali del reinserimento che l'amministrazione statunitense non ha saputo o voluto affrontare. In molti casi il termine chiave è *rancore* e il romanzo consiste allora in una dolorosa elencazione degli ostacoli incontrati al ritorno in patria. Altre volte si privilegia un unico aspetto simbolico: ad esempio il complesso di colpa per il compagno morto in *Indian Country* (1987) di Philip Caputo, dove il territorio indiano ha la duplice valenza di terra incontaminata d'America e di giungla del Vietnam ("Indian country" veniva infatti chiamato dai combattenti). Per quanto si sforzi, il reduce

Racconti dei reduci e storia orale del Vietnam, in S. Ghislotti e S. Rosso, Vietnam e ritorno, cit.

21. Gustav Hasford, *The Short-Timers* (1979), New York, Bantam, 1987 (tr. it. P.F. Paolini, *Nato per uccidere*, Milano, Bompiani, 1987, p.180).

22. Cfr. l'articolata analisi di Thomas Myers in *Walking Point*, cit., pp. 112-24.

23. Cfr. H. Bruce Franklin, "The Vietnam War as American Sci-

ence Fiction and Fantasy", *Science-Fiction Studies*, vol. 17 (Nov. 1990), pp. 341-57, dove vengono considerate anche opere di Robert Heinlein, Joe Poyer, Jerry Pournelle, Norman Spinrad, Roy Prosterman, Kate Wilhelm, Ronald Anthony Cross, Lewis Shiner e Lucius Shepard, divise tra guerrafondaie e antimilitariste.

24. Cfr. Thomas Myers, *Walking Point*, cit., p. 147.

25. Sul New Journalism cfr. John Hellman, *The New Journalism as New Fiction*, Chicago, University of Illinois Press, 1981 e Guido

non riesce a sfuggire alle immagini di orrore di cui è stato spettatore e autore e non perviene alla pacificazione con il proprio passato né con il presente dei compatrioti rimasti in America. Egli non trova le parole per evocare quello che ha visto e soprattutto quello che ha “provato” ed è comunque determinato a riservare la sua comunicazione fatta di silenzi, di affermazioni nascoste tra le righe, di espressioni quasi oracolari ai soli compagni reduci.

In *Paco's Story* (1986, anch'esso vincitore del National Book Award), il protagonista, unico sopravvissuto alla carneficina che ha sterminato la sua squadra, zoppicante, imbottito di antidolorifici, affronta il mondo anonimamente, salendo su un Greyhound. Fermatosi in una cittadina di provincia, trova una momentanea pace lavorando come lavapiatti nel ristorante di un comprensivo reduce della seconda guerra mondiale. Ma Paco deve interrompere la parentesi di convalescenza spirituale oltre che fisica per sfuggire all'interesse di una ragazza che sogna, in un misto di attrazione e repulsione, di fare l'amore con il suo corpo segnato da profonde cicatrici. Con determinazione egli continua la sua lotta contro l'intolleranza dei compatrioti e contro i ricordi che l'assalgono in sogno, risalendo sul Greyhound per una destinazione indeterminata.

Altrettanto profondo (anche se più intellettuale) è il disagio del protagonista anonimo di *The American Blues* (1984) di Ward Just, un giornalista reduce che non riesce a completare il libro a cui sta lavorando. Il suo incontro con una ragazza dell'America postbellica, apparentemente priva della memoria tragica che egli porta con sé, non può realizzarsi proprio perché significherebbe l'oblio del passato: “Sapevo di non esistere al di là della guerra. Ero una sua creatura”.

Anche in *In Country* (1985) di Bobbie Ann Mason non sono le parole che permettono a Sam (diminutivo di Samantha), orfana di un soldato morto in guerra, di comprendere perché un muro insormontabile divida i reduci (coloro che sono stati “in country”, in Vietnam) da quanti sono rimasti in America (“in the world”) o che sono cresciuti dopo il conflitto. Qui, come in altre opere in cui emerge la coscienza dell'instabilità del rapporto linguaggio-esperienza (ad esempio in

quelle di O'Brien, di Stephen Wright e di alcuni scrittori cresciuti alle scuole di *creative writing*), i veterani non riescono a ricreare le sensazioni vissute nei dodici mesi trascorsi in Indocina. Tra Sam e lo zio reduce si crea una sintonia esplicita, che va al di là dell'affetto basato sul legame consanguineo, soltanto grazie al carattere iniziatico di una notte nel bosco e della commovente visita al Vietnam Veterans Memorial di Washington.

L'alternativa al silenzio o alla tacita intesa è quella della comunicazione (anche stilisticamente) frammentaria scelta dalla voce narrante di *Meditations in Green* (1983) di Stephen Wright. Qui, come spesso avviene in questi romanzi, il reduce è socialmente alienato e il ricorso alla droga non è altro che la logica prosecuzione dell'esperienza di guerra. Un “recupero” integrale non è possibile. Meglio riconoscere il legame tra la follia in Indocina e quella in patria e cercare, all'insegna della *sopravvivenza*, l'unica possibile continuità tra esperienza bellica e vita civile.

Lo strettissimo legame tra la logica aberrante della guerra e la vita nel mondo “civile” è anche il motivo strutturante di *Dog Soldiers* (1973) di Robert Stone, un altro romanzo giustamente insignito del National Book Award.

Riservando all'ambientazione in Vietnam soltanto i primi capitoli, la narrazione procede con un episodio di contrabbando di droga verso un'America la cui follia non appare certo meno perturbante di quella della guerra: sebbene apparentemente articolato come romanzo d'azione (con droga, sesso, inseguimenti e sparatorie) e quasi del tutto privo delle pause riflessive, tipiche di O'Brien, *Dog Soldiers* è un lucido tentativo di analizzare nel profondo la natura violenta della società statunitense.

L'“alterità” del reduce si complica innestandosi sul punto di vista di un quoziente intellettuale inferiore alla media in *Forrest Gump* (1986), il best-seller di Winston Groom da cui è stato tratto il film di Zemeckis. Ciò non impedisce al protagonista di cogliere con candore l'insensatezza della guerra. E il suo inserimento nella vita sociale avviene grazie a una didattica della sopravvivenza messa in moto fin dall'infanzia, e non certo per i dispositivi di integrazione previsti dallo stato

americano.

Black humor

Una modalità ampiamente pervasiva nella narrativa di guerra è quella del *black humor*. Come alcuni critici hanno sottolineato, l'insensatezza dell'esperienza statunitense in Vietnam e la divaricazione tra storia ufficiale e storia individuale costituiscono in quanto tali materiale "umoristico" e "grottesco". Alcuni scrittori si sono cimentati nella difficile impresa di scrivere storie *totalmente* all'insegna dell'umorismo nero, cercando di recuperare sia la migliore tradizione ottocentesca (gli umoristi della frontiera, Mark Twain ecc.), sia quella più recente di Heller, Vonnegut e Pynchon. Per questo sono stati accusati di scetticismo, scarsa progettualità ed escapismo. In realtà il *black humor* è uno strumento con alto potenziale di critica, capace di cogliere, nei suoi brutali cortocircuiti, ambiguità e contraddizioni in campo sociale, etico e conoscitivo. Se opere come *War Games* (1971) di James Park Sloan, *The Man Who Won the Medal of Honor* (1973) di Len Giovannitti e *Sweet Reason* (1974) di Robert Littell utilizzano l'umorismo nero in modo formulaico, altre denotano grande attenzione per il rapporto tra linguaggio ed esperienza, come avviene nel viaggio surreale di Jamie Hawkins, il protagonista di *No Bugles, No Drums* (1976) di Charles Durden. Anche *The Short-Timers* (1979) di Gustav Hasford (reso noto grazie a *Full Metal Jacket*, 1987, il film di Stanley Kubrick a cui lo stesso Hasford collaborò) è dominato da un'atmosfera surreale, emblematicamente riassunta nella figura del marine "Joker", che porta un distintivo di pace e al tempo stesso un elmetto con la scritta "Nato per uccidere". L'implacabile linguaggio brutale – di fronte al corpo straziato dell'amico che egli stesso

ha "finito" per sottrarlo a ulteriori sofferenze, Joker esclama: "Sembra un sacco di ossi avanzati dopo un barbecue..."²¹ – costituisce una trama di superficie sotto la quale emerge interesse per l'"altro" e desiderio di denunciare situazioni esistenziali raccapriccianti.²²

Michael Herr e Tim O'Brien

Da questa concisa carrellata, alla quale è necessario aggiungere almeno i romanzi in cui la guerra del Vietnam fornisce lo spunto per storie fantascientifiche più o meno apocalittiche – come in *The Word for World is Forest* (1968) di Ursula Le Guin e, più esplicitamente, in *The Forever War* (1975) di Joe Haldeman²³ – emerge come la "Vietnam War narrative" sia un agglomerato di testi variegati e complessi. *Dispatches* (1977) di Michael Herr e *Going after Cacciato* (1978) di Tim O'Brien (entrambi vincitori del National Book Award) rappresentano in modo particolare il carattere innovativo e vitale di questo fenomeno letterario.

Il testo di Herr non è propriamente un resoconto giornalistico come ci si aspetterebbe da un corrispondente di guerra. Pubblicato a otto anni di distanza dall'esperienza dell'autore in Vietnam e quattro dopo il disimpegno statunitense, conserva tutta l'urgenza di un racconto in diretta, ma dimostra, al tempo stesso, il contributo che l'immaginazione può fornire alla memoria. Come sottolineano *Breathing In e Breathing Out*, il primo e l'ultimo dei sei "dispacci" in cui il testo è diviso, il racconto non viene narrato ma "respirato", in quanto il coinvolgimento è l'unico modo "per cogliere il terreno emotivo e spirituale della guerra".²⁴ Herr smaschera l'idea profondamente metafisica per cui esisterebbe una conoscenza immediata (la verità, di cui si dovrebbe occupare il giornalismo) e una mediata (la finzione, dominio

Carboni, *La finzione necessaria*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1984.

26. Cfr. ad esempio James Wilson, *Vietnam in Prose and Film*, Jefferson (NC), McFarland & Co., 1982, e Philip Melling, *Vietnam in American Literature*, Boston, Twayne, 1990.

27. Anche le altre opere di O'Brien (cfr. bibliografia) hanno un legame con la guerra del Vietnam, soprattutto *The Things They Carried* (1990) e il recentissimo *In the Lake of the Woods* (1994).

28. Su questo cfr. Michael Raymond, *Imagined Responses to Vietnam: Tim O'Brien's "Going after Cacciato"*, "Critique", vol. XXIV (Winter 1983), 2, pp. 97-104.

29. Per una più ampia presentazione di queste opere cfr. ancora il mio *Forme di antirealismo...*, cit. Su O'Brien cfr. anche Giorgio Mariani, *Guerra, "fiction", e verità*, in S. Ghislotti e S. Rosso, *Viet-*

della letteratura). Egli radicalizza così la proposta innovativa sostenuta polemicamente negli anni Sessanta dai “New Journalists” contro la stampa ufficiale,²⁵ contribuendo a demistificare il carattere “oggettivo” dell’informazione e al tempo stesso decostruendo il confine tra due generi di scrittura (giornalismo e *fiction*). Un’operazione di questo tipo, dove si susseguono agghiaccianti episodi in cui le vittime sono alternativamente vietnamiti e statunitensi, aneddoti quasi epigrammatici leggibili in modo letterale e simbolico, spezzoni di dialogo che ricordano il *cinema-verité* o l’umorismo macabro di Hasford e Durden, riflessioni storiche, metanarrative ed etiche, ha suscitato perplessità in alcuni critici.²⁶ In particolare, coloro che si rifanno a concezioni estetiche organiciste, rimproverano a Herr il carattere frammentario e autoriflessivo di una scrittura che si sforza, senza moralismi, di mettere in scena la difficoltà di penetrare il significato dell’esperienza.

In *Going after Cacciato* O’Brien affronta l’analisi della drammatica situazione del combattente dotato di scarsa coscienza storica e morale, già iniziata nell’autobiografico *If I Die in a Combat Zone*.²⁷ Ma se nella sua opera prima prevaleva una modalità descrittivo-mimetica, ora la narrazione segue tre diversi livelli narrativi che si intrecciano costantemente: il racconto “fattuale” di episodi di vita quotidiana della pattuglia di cui fa parte il soldato Berlin; dieci capitoli più brevi costituiti

da monologhi interiori indiretti di Berlin durante un unico turno di guardia; la narrazione picaresco-surrealista della fuga del soldato Cacciato dal Vietnam a Parigi (8600 miglia!) e del suo fantastico inseguimento da parte della pattuglia a cui si è aggiunta una giovane vietnamita. Ciò che risulta particolarmente ironico è il fatto che, mentre la narrazione “fattuale” non viene presentata, come ci si aspetterebbe, con una tecnica realistico-mimetica, i due livelli più propriamente di finzione (monologo e inseguimento) contengono molti elementi tipici della mimesi.²⁸ Anche in questo caso, come in *Dispatches*, l’attenzione del lettore è stimolata non da un’attività documentaristica monologica, ma dallo sconvolgimento dei moduli narrativi.²⁹ Va inoltre sottolineato che O’Brien, e con lui Herr, Hasford, Durden, Caputo e molti altri, si servono abilmente del supporto esplosivo della musica rock e di riletture ironiche del cinema hollywoodiano, e valorizzano il carattere estremamente creativo del linguaggio dei soldati in Vietnam, procurando tra l’altro non pochi problemi ai rari traduttori italiani.³⁰

Gender

L’insieme della narrativa statunitense che racconta l’esperienza del Vietnam si presta in modo particolare a essere analizzata secondo una

nam e ritorno, cit.

30. La creatività del linguaggio dei soldati è inversamente proporzionale alla piattezza e al carattere eufemistico di quello burocratico dei vertici militari che viene ridicolizzato, ad esempio, attraverso un uso fantasioso degli acronimi (FNG è il “fucking new guy”, il pivelino, mentre AMF sta per “Adios Mother-Fucker” e CYA per “Cover your ass”). Si vedano inoltre le storpiature di termini correnti (“Special Forces” diventa “special feces”), i rovesciamenti ironici (con “Hilton” si intende un luogo orrendo come le prigioni di Hanoi), o le nuove espressioni prive di un legame evidente con il significato veicolato (la razione di fagioli e prosciutto diventa “beans and motherfuckers”). Per riuscire a leggere questi e altri romanzi di guerra è pertanto necessaria una particolare competenza sia per l’uso dello slang militare sia per i frequenti giochi di parole. Cfr. Roberto Cagliero e Chiara Spalino, *Dizionario di slang americano*, Milano, Mondadori, 1994 e Paul Dickson, *War Slang: Out of the Jungles of Southeast Asia*, in *Id., Slang! Topic-by-Topic Dictionary of American Lingoes*, New York, Pocket Books, 1990.

31. *The Remasculinization of America: Gender and the Vietnam*

War, Bloomington, Indiana University Press, 1989.

32. Ho cominciato a muovermi in questa direzione nel mio *La mascolinità problematica...*, cit.

33. I testi tradotti in italiano sono preceduti da asterisco.

prospettiva di *gender*, soprattutto per la ricorrente tematizzazione del “legame maschile” (*male bonding*). Susan Jeffords che ha studiato questo corpus (in particolare quello cinematografico, ben più noto),³¹ sostiene che la narrativa in questione rappresenta, soprattutto dopo la fine degli anni Settanta, un tentativo del punto di vista maschile di recuperare gli spazi che il movimento femminista aveva faticosamente conquistato nei due decenni precedenti. Tale tesi è convincente, soprattutto per quel che riguarda una serie di testi riconducibili al revisionismo storico dell’epoca reaganiana su cui si basano ad esempio le note serie cinematografiche di Rambo o dei “Missing in Action”. Sebbene moltissimi testi scritti, anche tra quelli citati nelle pagine precedenti, si prestino a una lettura critica di questo tipo, altri, come ad esempio quelli di O’Brien, sembrano proporre una prospettiva decisamente più problematica, in cui la natura culturale del punto di vista maschile viene interrogata e decostruita. Ciò apre inaspettatamente nuovi percorsi di ricerca.³²

Bibliografia selettiva delle opere letterarie sulla Guerra del Vietnam³³

- ANDERSON, Kent, *Sympathy for the Devil* (1987), New York, Warner, 1989.
- BAKER, Mark, *Nam* (1982), London, Abacus, 1990.
- BUNTING, Josiah, *The Lionheads*, New York, George Braziller, 1972.
- BUTLER, Robert Olen, *The Alleys of Eden* (1981), New York, Holt, Henry & Co., 1994; *On Distant Ground* (1985), New York, Holt, Henry & Co., 1994; *Sun Dogs* (1982), New York, Holt, Henry & Co., 1994.
- CAPUTO, Philip, *A Rumor of War* (1977), New York, Ballantine, 1994; *Indian Country* (1987), New York, Harper Collins, 1991.
- *CURREY, Richard, *Fatal Light*, New York, Dutton-Seymour Lawrence, 1988 (tr. it. M.L. Petta, *Luce Fatale*, Milano, Mondadori, 1989).
- DAVIS, George, *Coming Home* (1971), Washington (DC), Howard University Press, 1984.
- DEL VECCHIO, John, *The 13th Valley* (1982), New York, Bantam, 1984; *For the Sake of All Leaving Things* (1990), New York, Bantam 1991.
- DOWNS, Frederick, *The Killing Zone, My Life in the Vietnam War* (1978), New York, Norton, 1993.
- DURDEN, Charles, *No Bugles, No Drums* (1976), New York, Avon, 1984.
- EASTLAKE, William, *The Bamboo Bed* (1969), Albuquerque, University of New Mexico Press, 1989.
- EMERSON, Gloria, *Winners and Losers: Battles, Retreats, Gains, Losses and Ruins from the Vietnam War* (1976), New York, Norton, 1992.
- ESTES, Jack, *A Field of Innocence* (1987), New York, Warner, 1990.
- FULLER, Jack, *Fragments*, New York, Morrow, 1984.
- GIOVANNITTI, Len, *The Man Who Won the Medal of Honor*, New York, Random House, 1973.
- GLASSER, Donald, *365 Days*, New York, George Braziller, 1971; *Another War, Another Peace*, New York, Summit Books, 1985.
- GROOM, Winston, *Better Times Than These*, New York, Summit Books, 1978; **Forrest Gump*, Garden City (NY), Doubleday, 1986 (tr. it. A. De Vizzi, *Forrest Gump*, Milano, Sonzogno, 1994).
- HALBERSTAM, David, *One Very Hot Day*, (1967), New York, Bantam, 1984 (con nuova postfazione).
- HALDEMAN, Joe, *War Year*, New York, Holt, Rineheart & Winston, 1972.
- *HASFORD, Gustav, *The Short-Timers* (1979), New York, Bantam, 1987 (tr. it. P.F. Paolini, *Nato per uccidere*, Milano, Bompiani, 1987).
- *HAYSLIP, Le Ly (con James Hayslip), *Child of War Woman of Peace* (1993), New York, Doubleday, 1994 (tr. it. *Figlia della guerra*, Milano, Sonzogno, 1994); *(con Jay Wurts), *When Heaven and Earth Changed Places* (1989), New York, Plume, 1990 (tr. it. M. Papi, *Quando cielo e terra cambiarono posto*, Milano, Mondadori, 1993).
- HEINEMANN, Larry, *Close Quarters* (1974), New York, Viking Penguin, 1986; *Paco’s Story* (1986), New York, Penguin, 1989.
- *HERR, Michael, *Dispatches* (1977), New York, Random, 1991 (tr. it. M. Bignardi, *Dispacci*, Milano, Leonardo, 1991).

- JUST, Ward, *The American Blues*, New York, Viking, 1984.
- KLEIN, Joe, *Payback*, New York, Knopf, 1984.
- KOLPACOFF, Victor, *The Prisoners of Quai Dong*, New York, New American Library, 1967.
- *KOVIC, Ron, *Born on the Fourth of July* (1976), New York, Pocket Books, 1990 (tr. it. A. Avenu, *Nato il quattro luglio*, Milano, Sperling & Kupfer, 1990).
- LEDERER, William J. e BURDICK, Eugene, *The Ugly American* (1958), New York, Fawcett Book Group, 1987.
- LITTELL, Robert, *Sweet Reason*, Boston, Houghton Mifflin, 1974.
- McDONALD, Walter, *A Band of Brothers: Stories from Vietnam*, Lubbock, Texas Tech University Press, 1989.
- MAHONEY, Tim, *Hollaran's World War*, New York, Delacorte, 1985.
- *MAILER, Norman, *Why Are We in Vietnam?* (1967), New York, Holt, Henry & Co., 1982 (tr. it. A. Veraldi, *Perché siamo in Vietnam?*, Milano, Mondadori, 1968).
- *MASON, Bobbie Ann, *In Country*, New York, Harper, 1985 (tr. it. P. Castelnuovo, *Laggiù*, Roma, e/o, 1991).
- MASON, Robert, *Chickenhawk*, New York, Viking, 1983.
- MAYER, Tom, *The Weary Falcon*, Boston, Houghton Mifflin, 1971.
- *MOORE, Robin, *The Green Berets*, New York, Ballantine Books, 1965 (tr. it. G. Cella, *I berretti verdi nella giungla del Vietnam*, Milano, Feltrinelli, 1965).
- *O'BRIEN, Tim, *Going After Cacciato* (1978), New York, Dell, 1992 (tr. it. S. Ossola, *Inseguendo Cacciato*, Milano, Leonardo, 1989); *If I Die in a Combat Zone* (1973), New York, Dell, 1992; *In the Lake of the Woods*, New York, Houghton Mifflin, 1994; *Northern Lights*, New York, Delacorte Press-Seymour Lawrence, 1975; *The Nuclear Age* (1985), New York, Dell, 1993; *The Things They Carried*, New York, Houghton Mifflin/Seymour Lawrence, 1990 (tr. it. B. Draghi, *Quanto pesano i fantasmi*, Milano, Leonardo, 1991).
- PELFREY, William, *The Big V*, New York, Liveright, 1972.
- PRATT, John Clark, *The Laotian Fragments* (1974), New York, Avon, 1985.
- ROTH, Robert, *Sound in the Wind*, Boston, Little, Brown, 1973.
- SANTOLI, Al, *Everything We Had* (1981), New York, Random House, 1985.
- SCHAEFFER, Susan Fromberg, *Buffalo Afternoon*, New York, Ballantine, 1989.
- SLOAN, James Park, *War Games*, Boston, Houghton Mifflin, 1971.
- SMITH, Steven Phillip, *American Boys* (1975), New York, Avon, 1984.
- STONE, Robert, *Dog Soldiers* (1978), New York, Viking, 1987.
- TATE, Donald, *Bravo Burning*, New York, Scribner's, 1986.
- TERRY, Wallace, *Bloods* (1984), New York, Ballantine, 1992.
- WEBB, James, *A Country Such as This*, Garden City (NY), Doubleday, 1983; *Fields of Fire* (1978), New York, Pocket Books, 1991; *A Sense of Honor*, New York, Bantam, 1981.
- WRIGHT, Stephen, *Meditations in Green*, New York, Scribner's Sons, 1983.