

LO SPETTRO DELLA GUERRA IN "WHY ARE WE IN VIETNAM?" DI NORMAN MAILER

DI ERMINIO CORTI

Edito nel 1967, quando il coinvolgimento militare degli Stati Uniti nel conflitto indocinese era all'apice, "Why Are We in Vietnam?" suscitò un acceso dibattito nell'opinione pubblica americana. Il saggio esamina alcuni aspetti della narrazione attraverso cui Mailer, rispondendo alla domanda posta dal titolo del romanzo, denuncia le logiche ideologico-culturali che spinsero il suo paese a intraprendere una guerra sanguinosa e fallimentare.

A distanza di oltre quarant'anni dalla sua pubblicazione, *Why Are We in Vietnam?*¹ rimane, nell'ambito della produzione letteraria statunitense generata dal conflitto indocinese, un romanzo quanto mai atipico, pur tenendo conto della varietà di forme e modalità espressive che questo filone narrativo ha dispiegato nel corso dei decenni. Il testo di Norman Mailer non appartiene infatti a quella scrittura memoriale che nasce dall'esperienza diretta del reduce e neppure si configura come una riflessione a posteriori generata da un evento bellico che divise la società americana, aspetti questi che caratterizzano pressoché tutte le opere narrative legate alla guerra del Vietnam. Tuttavia, l'interrogativo che il titolo del romanzo pone può essere letto come l'emblema di quel punto di viraggio esistenziale che, nell'esperienza bellica di molti giovani soldati, si rivelò determinante per l'avvio di un processo che dalla lettura critica della realtà vissuta nel teatro di guerra condusse alla narrazione di questa esperienza e alla sua demistificazione. Chiedersi le ragioni della propria presenza nel Vietnam si tradusse quasi inevitabilmente nella ribellione dell'individuo, che si manifestò attraverso un ampio spettro di modalità, le quali andarono dalla critica nei confronti della conduzione del conflitto sino all'isolamento totale proprio della follia². L'esperienza quanto mai complicata e lacerante del Vietnam a lungo andare incrinò i fondamenti stessi dell'ideologia militarista, facendo progressivamente riaffiorare e affermare la soggettività individuale, trasformando (naturalmente nel caso di coloro che avevano una certa predisposizione in questo senso) il soldato o l'ex-combattente nello scrittore e l'atto di ribellione in un momento di pubblica razionalizzazione e di ripensamento. La peculiarità della narrazione di *Why Are We in Vietnam?* è quella di concludersi proprio là dove comincia la "Vietnam literature": dalla presa di coscienza dell'individuo, dal suo bisogno di interrogarsi e dalla sua volontà di trovare una forma di rigenerazione dopo il trauma. Il rapporto tra la letteratura del Vietnam e il romanzo di Mailer è di natura per così dire speculare, ed è il Vietnam stesso a costituire la superficie di questo metaforico specchio. Significativamente, dove termina il racconto del protagonista e narratore D.J. inizia la guerra: "Vietnam, hot damn"³.

Molto puntualmente Robert J. Begiebing in un suo saggio del 1980⁴ legge *Why Are We in Vietnam?* come il racconto di una rigenerazione mancata, di un percorso interiore che si snoda attraverso un intrico di riferimenti mitici, simbolici, allegorici quanto mai 'instabili', che costringono il lettore a interrogarsi incessantemente sulla loro natura e che riecheggiano con insistenza la domanda posta nel titolo. La narrazione di *Why Are We in Vietnam?*, strutturata come un *talk-show* radiofonico in undici capitoli e dieci brevi 'stacchi' introduttivi, si svolge



[« HOME](#)

[ARCHIVIO](#)

[EVENTI](#)

[INFORMAZIONI](#)

[NEWSLETTER](#)

[PERCORSI TEMATICI](#)

[REDAZIONE](#)

[RISORSE ONLINE](#)

[RUBRICHE](#)

Nessuna categoria

[FEEDS RSS](#)

[Tutti gli articoli](#)

IPERSTORIA

© 2020 Iperstoria

[Informazioni tecniche](#)

Powered by [WordPress](#)

Compliant: [XHTML](#) & [CSS](#)

[Collegati](#)

SEARCH

attraverso la voce di D.J., "Disc Jokey to the world", adolescente texano che rievoca una spedizione di caccia svoltasi in Alaska due anni prima. La battuta venatoria è stata organizzata dal padre Rusty, dirigente di una multinazionale, a cui si aggregano due suoi sottoposti, "Medium Asshole" Pete e "Medium Asshole" Bill, nonché Tex, l'amico di D.J. A guidare il gruppo vi è l'esperta guida di caccia Big Luke Fellinka, coadiuvata dal suo staff. Nel corso degli eventi narrati, D.J. comprenderà di essere complice e al contempo vittima di un meccanismo volto a sovvertire l'ordine naturale; per sottrarsi a questa fuggirà in compagnia di Tex verso il Circolo Polare Artico, attratto da un invincibile richiamo e spinto dal bisogno inconscio di sottoporsi a una catarsi rigeneratrice. Questo percorso porterà tuttavia il protagonista e il suo alter ego Tex al cospetto dell'essenza stessa di ciò a cui intendevano sottrarsi, che si manifesterà nella forma di un'entità di natura demoniaca la cui influenza si rivelerà fatalmente irresistibile.

Why Are We in Vietnam? riprende con il suo intreccio un tema caro alla tradizione letteraria nordamericana: il confronto del maschio adolescente con l'ambiente ostile della natura e la sua iniziazione alla caccia, attività che sancisce il dominio dell'uomo sulla *wilderness*. In questo senso l'opera di Mailer instaura quindi un rapporto 'genealogico' con precedenti illustri, tra i quali vanno annoverati i racconti "Fathers and Sons" di Ernest Hemingway e "The Bear" di William Faulkner. Tuttavia, se per un verso tale rapporto appare innegabile ed evidente - soprattutto per quanto concerne il racconto di Faulkner -, per l'altro bisogna osservare che lo scrittore newyorkese con il suo romanzo opera uno scarto fondamentale rispetto a questa tradizione. Mentre i giovani eroi dei testi canonici riescono sempre a superare la loro prova iniziatica - che non necessariamente comporta un successo venatorio -, l'esperienza del protagonista di *Why Are We in Vietnam?* si conclude invece con un fallimento totale. Ostacolato dalla presenza del padre Rusty, la cui smania di competizione trasforma la battuta di caccia in una pratica di violenza insensata, D.J. si vede infatti preclusa sin dal principio la possibilità di instaurare un rapporto simbiotico o di sintonia con la *wilderness*. In seguito, quando abbandonerà il gruppo per dirigersi a nord, il tentativo di trovare una forma di palingenesi verrà frustrato dalla sua capacità di leggere i segni della natura selvaggia e comprendere il messaggio trasmessogli dall'entità che la personifica. Mailer riproduce questa *impasse* semiotica ed esistenziale del protagonista attraverso la modalità di scrittura che caratterizza tutto il romanzo, il quale si presenta come un contenitore denso di allegorie, metafore, simboli, citazioni e allusioni che, dispiegando una polisemia virtualmente illimitata⁵, costituiscono una sfida esplicita⁶ e incessante alle capacità interpretative del fruitore. Il senso di disorientamento generato dalla lettura di *Why Are We in Vietnam?*, che sembra riflettere una crisi della comunicazione e del linguaggio che colpisce la società contemporanea, è accentuato dall'uso di un'ampia varietà di gerghi e registri linguistici, tra cui spicca il ricorso sistematico all'oscenità e alla scatologia. A questo proposito vale la pena di sottolineare che la funzione del discorso 'volgare' nel romanzo non è intesa soltanto a caratterizzare in senso mimetico la modalità espressiva dell'adolescente ribelle, ma anche a innescare un meccanismo di demistificazione della cultura dominante, pronta a trovare l'oscenità - e a censurarla - tra le pagine del libro di Mailer piuttosto che tra le foreste di un Vietnam devastato dal conflitto⁷. Se è vero che il libro si costruisce in funzione della domanda-titolo, è altrettanto vero che esso non fornisce alcuna risposta esplicita; l'autore lascia questo compito al lettore, a cui ripetutamente D.J. si rivolge direttamente durante il suo racconto. Le frequentissime interruzioni narrative, segnalate opportunamente da Richard Poirier⁸, lo stratificarsi e il proliferare caotico dei significati, il ricorso alla decostruzione del rapporto stabile tra significante e significato⁹, nonché l'incertezza che il narratore stesso insinua a proposito della sua identità¹⁰, sono tutti elementi che costringono il lettore a riconfigurare e a mettere costantemente in dubbio la propria decodifica testuale.

Tra gli artifici narrativi più efficaci impiegati da Mailer vi è il ricorso

all'ambiguità e alla citazione, che consente al romanzo di espandersi in modo esponenziale, 'autoreplicandosi' e dando a tratti l'impressione di fagocitare e metabolizzare tutto ciò che nomina¹¹ che, oltre a fornire lo spunto per un dissacrante gioco di parole, dà a Mailer la possibilità di accentuare la connotazione mitica del tema della caccia. È pressoché impossibile a quel punto leggere *Why Are We in Vietnam?* senza ricevere suggestioni dall'opera di Melville. Il potere 'fagocitante' del romanzo di Mailer sembra inoltre alludere all'immagine metaforica del cancro, che compare ripetutamente nella narrazione e che costituiva una delle ossessioni dell'autore.)). Così, ad esempio, l'Alaska è contemporaneamente il territorio di caccia ma anche la dimensione mitica entro la quale si opera una palingenesi mancata, l'arena di uno scontro tra il Bene e il Male e, naturalmente, la metafora del Vietnam.

Pur essendo il toponimo menzionato tre sole volte in tutto il romanzo – la prima nel titolo e le altre due nell'ultima pagina – all'immagine della caccia si viene gradualmente a sovrapporre la rappresentazione della guerra. E ciò diventa particolarmente evidente se si presta attenzione alla terminologia impiegata nella descrizione delle scene venatorie. Big Luke Fellinka appare come un generale che dispiega, secondo una tattica militare, il suo schieramento di fanteria per 'bombardare' gli animali: "So Big Luke General Fellinka makes his military disposition. They must be in position to bomb and superblast any grizzer who attacks. (...) General Luke has his double line of infantry (...) "¹². I cacciatori scatenano insomma una vera e propria guerra nei confronti degli animali¹³, avvalendosi di un arsenale assortito che conta armi sovradimensionate¹⁴. Anche l'elicottero - "Cop-Turd" lo chiama D.J. - usato inizialmente solo come mezzo di trasporto, verrà in seguito a una "military decision" impiegato per stanare e terrorizzare le prede: "the Cop just went circling around until the sheep were fixed, (...) hypnotized"¹⁵. Ed è in particolare la presenza di questa icona-simbolo del conflitto indocinese che contribuisce a suggerire al lettore lo sdoppiamento Alaska-Vietnam.

Iniziato con la narrazione tendenzialmente referenziale di una battuta di caccia, il romanzo assume via via connotazioni simboliche che trasformano i personaggi in figure allegoriche e l'ambiente naturale stesso in un'entità viva e, in un certo senso, senziente. Usando in chiave metaforica il concetto dell'elettromagnetismo, Mailer rappresenta infatti la regione del Circolo Polare Artico come la zona della magnetosfera terrestre in cui si vengono a concentrare le energie psichiche negative e le pulsioni distruttive generate dalla cultura dominante¹⁶ - e concentra in sé tutte le caratteristiche che Mailer attribuisce al Maligno, occhi di brace compresi, nel cui bagliore giallastro si può cogliere un'allusione agli effetti devastanti del napalm¹⁷. Rusty, è il 'prodotto'¹⁸ e l'incarnazione di un intero sistema politico-economico: dirigente della CCCCP, multinazionale in continua espansione¹⁹, è legato alle più svariate organizzazioni, tra cui CIA, FBI e Republican Party²⁰. Ogni sua azione è determinata dallo spirito del corporativismo finanziario²¹ - ciò che Fredric Jameson definisce come tardo capitalismo - da cui deriva quel faustiano spirito di competizione che lo spinge alla caccia all'orso nell'Alaska-Vietnam²² e che lo porterà a 'tradire' lo stesso D.J. Questa sorta di entità demoniaca proiettata e amplificata nel campo elettromagnetico artico si manifesterà ai due adolescenti con tutto il suo potere, reclamando il diritto di possesso su coloro che ha generato, cresciuto e contaminato. I pensieri ricorrenti di Rusty rivelano inoltre che egli è maschilista e antifemminista, razzista e antisemita, classista, anticomunista, pervaso da paranoie sessuali, patriottiche e religiose²³. La sua necessità di imporsi nel confronto con l'orso e con gli altri cacciatori²⁴ è un imperativo che metaforicamente rende comprensibile l'esigenza degli Stati Uniti, in quanto potenza economica e militare, di affermare la propria supremazia sul mondo²⁵, dimostrando così di meritare quella

benevolenza divina riservata a eletti²⁶ che l'ideale puritano associa al successo sociale e materiale.

Rusty personifica insomma tutto ciò che D.J. dovrebbe affrontare e vincere al fine di realizzare quella rigenerazione catartica che, a un certo punto, si rende impellente, ma che sarà destinata a non realizzarsi. Per comprendere le ragioni di questo fallimento che condurrà i due adolescenti dal Vietnam allegorico della battuta di caccia al Vietnam reale del conflitto, bisogna anzitutto osservare come in D.J. sembra covi una 'predisposizione' culturale e ancestrale che determina nel personaggio un legame indissolubile con ciò che Mailer identifica con il Male e la pulsione di morte. D.J. il protagonista porta infatti il nome di famiglia Jethroe/Death-row²⁷, e appare quindi intrinsecamente tanatofilo per discendenza. D'altro canto, Tex Hyde, che di D.J./Doctor Jekyll rappresenta chiaramente una sorta di alter ego, è figlio di un impresario di pompe funebri, ha ricevuto l'eredità spirituale dei caduti di Alamo²⁸ e possiede, come afferma lo stesso narratore, l'indole del killer potenziale²⁹. La civiltà in cui i due ragazzi sono cresciuti è considerata infetta, sifilitica, sproporzionatamente sviluppata come un cancro³⁰; D.J. avverte un senso di repulsione nei suoi confronti³¹, una repulsione che si farà intollerabile e spingerà il protagonista/narratore a fuggire verso nord, verso l'ingannevole miraggio della rigenerazione.

Il processo che determina la rottura temporanea tra D.J. e la logica culturale della civiltà che lo ha plasmato e ne rivendica il possesso, è scandito da una successione di momenti rituali. Ciascuno di essi si traduce nell'attivazione di particolari facoltà che mettono il protagonista in sintonia con un mondo sovrasensibile che, forse solo apparentemente, si oppone all'aggressione condotta da Rusty. Il primo di questi rituali è una sorta di battesimo di sangue che una delle guide indiane somministra ai due adolescenti³². Il lupo che è stato abbattuto da Tex, il "cacciatore naturale"³³, diviene così il *medium* tra i due ragazzi e il mondo della natura selvaggia: il sangue dell'animale che D.J. beve risveglia in lui l'atavico istinto della caccia³⁴, ma al contempo lo mette in 'risonanza' con ciò che Big Ollie, la guida indiana, definisce una forma di follia animale – "animal no wild no more, now crazy"³⁵ – causata dall'impatto della tecnologia sull'ambiente e da un occulto sovvertimento dell'ordine naturale³⁶. L'ambiente nel quale agiscono i cacciatori è pervaso da una rete di comunicazione telepatica (generata dal campo elettromagnetico a cui si fatto cenno in precedenza), la quale connette tutti gli esseri e consente uno scambio incessante di messaggi tra gli esseri viventi³⁷. Il caribù e l'orso uccisi da M.A. Pete e sottoposti all'effetto micidiale delle armi pesanti³⁸ – Tex rappresenta il "cacciatore naturale" anche perché, a differenza degli altri personaggi, sa uccidere con *fair play* – comunicano in modo dirompente la loro sofferenza a tutto l'ambiente naturale che, in seguito a ciò, proclama una tacita dichiarazione di guerra nei confronti degli invasori. Se l'impulso che spinge Tex e D.J. alla caccia è un'aggressività istintiva che sembra rientrare nell'economia naturale della predazione, ciò che muove Rusty, e con lui "M.A." Bill, "M.A." Pete e lo stesso Big Luke Fellinka, è una vera e propria rapacità fomentata da un'insana smania competitiva fine a se stessa.

Nonostante il parere contrario di Big Luke Fellinka, Rusty decide di cercare ad ogni costo il confronto con il grizzly, facendosi accompagnare dal solo D.J. Questi intuisce che l'unica possibilità di trovare sé stesso, e, quindi, di liberarsi dalla nefasta influenza di una civiltà che avverte malata, sta nello sfidare e vincere la propria paura di morire-perdersi. L'orso, "Herr Dread-Death", è la cifra di questa paura. L'uso che D.J. fa del linguaggio, esasperandone – anche con intenti parodici – l'instabilità e l'incessante deriva del senso, è forse ciò che più di ogni altra cosa testimonia il bisogno del narratore protagonista di trovare la propria identità. Se il linguaggio è lo strumento mediante cui il soggetto concepisce e comprende la Realtà e l'Essere, è chiaro che la frattura nella relazione significativa/significato postulata già dagli studi di

Saussure – secondo cui la lingua è costituita da un sistema di differenze senza termini 'positivi' – non può che tradursi nell'impossibilità di una piena comunione dell'individuo con sé stesso. D.J. è alla ricerca di un significante trascendentale, che spezzi questa infinita deriva del senso e stabilisca un punto fermo su cui sia possibile costruire un'ontologia. L'orso morente al quale D.J. si avvicina durante l'episodio di caccia in compagnia del padre, appare in procinto di rivelare qualcosa che si annuncia determinante per il ragazzo, ma il momento epifanico e intensamente drammatico che dovrebbe dischiuder gli la comprensione di sé stesso³⁹ e del mondo, è bruscamente interrotto dalla fucilata del padre: "All forgiveness is gone"⁴⁰. A quel punto D.J. comprende di non avere altra possibilità che la fuga da tutto ciò che Rusty rappresenta; insieme a Tex, che ormai appare sempre più come la forma complementare per la costituzione di un androgino mitico, intraprende il viaggio iniziatico che dovrebbe condurlo verso le nevi eterne, teatro simbolico nel quale dovrebbe compiersi la sua catarsi.

D.J. e Tex si lasciano alle spalle ogni legame tangibile con la società da cui fuggono abbandonando le loro armi, simboli di quella cultura tecnologica che ha sovvertito l'ordine naturale.

Questa cerimonia di purificazione⁴¹, che il narratore concepisce come una liberazione dall'"escremento", dal rifiuto, investe anche la sfera del linguaggio⁴², e quanto più i due ragazzi si avvicinano al Circolo Polare Artico, tanto più la prosa di D.J. assume inaspettati accenti lirici. Le rievocazioni del loro incontro con la volpe artica e dell'apparizione di uno stormo di uccelli che migrano possiedono una delicatezza espressiva e toni idilliaci che non si trovano altrove nel testo⁴³. Persino le scene intrinsecamente cruente della lotta tra un lupo e un'aquila e di un orso che ghermisce e sbrana un cucciolo di caribù vengono descritte in modo sobrio, quasi contemplativo, come a sottolineare l'idea che nell'ambiente primigenio e inviolato dei Brooks Range anche la morte e la violenza rientrano nell'economia dell'equilibrio naturale. Mailer distingue nettamente tra una violenza 'personale', eticamente giustificabile in quanto lotta per la sopravvivenza, e una violenza 'impersonale', al servizio del potere. La collettivizzazione di questa violenza impersonale assume la sua forma più tipica con il conflitto militare, l'omicidio legalizzato per eccellenza, la cui metafora è costituita, come già visto, dai metodi di caccia di Big Luke Fellinka e Rusty.

Una tappa che si rivela determinante per l'esito della catarsi tentata da D.J. è costituita dalla sua mancata 'unione' con Tex. Abbiamo già osservato come i due ragazzi appaiano spesso complementari l'uno all'altro, tanto da chiamare in causa il mito dell'androgino: in generale, D.J. rappresenta la ragione e Tex l'istinto. L'indole di D.J. appare dominata da un influsso femminile, mentre la natura di Tex è stata forgiata dal padre⁴⁴; la metafora di questa loro mancata unione, nonostante la reciproca attrazione, sottolinea l'impossibilità di una completezza e unità dell'essere, condizione essenziale per poter resistere al richiamo di quel dio "tutto zanne e artigli", la cui apparizione segna la 'condanna' dei due ragazzi. Tale manifestazione di un'entità non definitivamente ascrivibile al Male o al Bene⁴⁵, alimenta il sospetto che la concezione dualista di Mailer⁴⁶, notata sia da Poirier sia da Begiebing, non sia poi tanto scontata. Questo dio dagli attributi così primordiali che si manifesta tra le luci fantasmagoriche di una tempesta elettromagnetica per affermare il suo funesto imperativo – "Go out and kill-fulfill my will, go and kill"⁴⁷ – suggerisce piuttosto l'ipotesi che il Dio e il Diavolo di Mailer siano in definitiva il "Medesimo, l'esattamente Rassomigliante"⁴⁸, e che la "Tentazione", la quale rende D.J. e Tex "killer brothers"⁴⁹, non sia "uno degli episodi del grande antagonismo, ma piuttosto la sottile insinuazione del Doppio (...)."⁵⁰ D.J. pare essere la vittima di un processo di mitificazione-mistificazione: la cultura dominante, nel senso che ha da sempre posto un'ipoteca sul giovane Jethroe/Death-row, ha assunto il volto dell'essere mitologico per

eccellenza al fine di rendersi credibile e incontestabile. Il narratore/protagonista entra nell'impressionante campo di forze costituito dalla divinità, proprio perché sembra inconsciamente ancora alla ricerca del significante trascendentale che possa definitivamente cristallizzare il significato. Attratto in primo luogo fisicamente – il campo di forza elettromagnetico – dal miraggio di trovare il suo Essere, egli si perde completamente, ingoiato dalle fauci di una cultura-società-ideologia dalla quale non può prescindere. Il Vietnam del conflitto che, a distanza di due anni dagli eventi narrati, attende i due giovani, ora uniti nel Male, è la prova più evidente di tale inesorabilità: "tomorrow Tex and me, we're off to see the wizard in Vietnam."⁵¹

Accettato per la pubblicazione il 10 dicembre 2010.

1. N. MAILER, *Why Are We in Vietnam?*, New York, G. P. Putnam's Sons, 1967 (trad. it. A. Veraldi, *Perché siamo in Vietnam?*, Milano, Mondadori, 1968). L'edizione di riferimento è quella pubblicata a Londra da Weidenfeld & Nicolson nel 1969.[\[↵\]](#)
2. Tale processo di riaffermazione dell'individualità, a cui segue una ribellione nei confronti dell'istituzione militare e di ciò che essa rappresenta, è particolarmente evidente nel romanzo più famoso di P. CAPUTO, *A Rumor of War*, New York, Ballantine, 1977 (trad. it. A. Carena, *La voce del Vietnam*, Casale Monferrato, Piemme, 2004).[\[↵\]](#)
3. N. MAILER, *Why Are We in Vietnam?*, cit., p. 208.[\[↵\]](#)
4. R. J. BEGIEBING, *Norman Mailer's 'Why Are We in Vietnam?': The Ritual of Regeneration*, "American Imago", 37 (1), Spring 1980, pp. 12-37.[\[↵\]](#)
5. "There is probably no such thing as a totally false perception". N. MAILER, *Why Are We in Vietnam?*, cit., p. 8.[\[↵\]](#)
6. "D.J. is going to make you fly up your own ass before you get to read him right". Ivi, p. 133.[\[↵\]](#)
7. A giudicare dalle prime reazioni negative della critica che seguirono la pubblicazione del libro, bisogna riconoscere che Mailer ha messo in atto una strategia narrativa efficace. Le stroncature del romanzo ponevano infatti in rilievo un uso inammissibile della volgarità e consideravano l'opera viziata da un'involontaria frammentarietà e da mancanza di fini narrativi. In Australia il libro fu subito censurato.[\[↵\]](#)
8. R. POIRIER, *The Minority Within*, "Partisan Review", Vol. XXXIX (1), 1972, p. 23.[\[↵\]](#)
9. Ciò appare evidente sia nell'uso dei nomi propri di persona sia di oggetti: per esempio lo psicanalista Léonard Levin Fichte Rothenberg diventa "Lionhard Line It With Hot Bugs", mentre "Helicopter" diventa "Cop Turd".[\[↵\]](#)
10. "(...) maybe I'm a Spade and writing like a Shade. For every Spade is the Shade of the White Man". "What if I'm some genius brain up in Harlem pretending to write a white man's fink fuck book in revenge (...)" N. MAILER, *Why Are We in Vietnam?*, cit., pp. 26 e 27.[\[↵\]](#)
11. Un esempio è la citazione del romanzo *Moby Dick* (Ivi, p. 26).[\[↵\]](#)
12. N. MAILER, *Why Are We in Vietnam?*, cit., p. 116.[\[↵\]](#)
13. "(s)o we broke open a war between us and the animals". Ivi, p. 99.[\[↵\]](#)
14. Il quinto capitolo del romanzo è costituito da una dettagliata descrizione tecnica delle armi usate che mette in luce come Rusty e "M.A." Pete si avvalgano di fucili molto potenti, i cui effetti devastanti sui corpi degli animali colpiti verranno accuratamente descritti nel seguito della narrazione.[\[↵\]](#)
15. N. MAILER, *Why Are We in Vietnam?*, cit., pp. 113 e 103.[\[↵\]](#)
16. "All the messages of North America go up to the Brooks Range. That land above the Circle (...) is the crystal receiver of the continent (...)". Ivi, p. 172.). Questo campo di forze, amplificato dalla morfologia 'cristallina' del territorio, costituisce una sorta di potente apparato di trasmissione naturale da cui si irradiano i messaggi occulti che inesorabilmente richiamano D.J. e Tex. In tale scenario i protagonisti umani assumono la connotazione di figure mitiche che mettono in scena quella lotta tra il Bene e il Male che si concluderà con il fallimento del percorso iniziatico rigenerativo intrapreso da D.J. e Tex. Il padre di D.J. appare come la personificazione degli Stati Uniti - un paese che egli, senza neppure rendersene conto, definisce come il più abietto degli uccelli da preda ("America, which is the greatest nation ever lived, is nonetheless represented, indeed even symbolized by an eagle, the most miserable of the scavengers, worse than crow." Ivi, pp. 132-133).[\[↵\]](#)
17. "Rusty eyes are like yellow coals, liquid yellow fire". Ivi, p. 76.[\[↵\]](#)
18. "(...) in America the most stable and dependable product we turn out, and our schools, businesses, armed forces and legislative halls are proud to be so filled with the product, is a medium to high-grade asshole like Rusty." Ivi, p. 37.[\[↵\]](#)
19. Non è un caso che la "4C and P" sia attiva anche in campo aerospaziale e che Rusty organizzi una spedizione di caccia nell'Alaska-Vietnam, il primo confine geografico reale del paese e il secondo frontiera metaforica dell'influenza geopolitica esercitata

- dagli Stati Uniti. Inoltre, il Texas, dove D.J. e la sua famiglia vivono, è uno stato di frontiera in senso duplice, poiché confina con il Sud del mondo e ospita il centro operativo dei programmi spaziali della NASA.[↵]
20. L'elenco che D.J. cita (peraltro incompleto) comprende oltre quaranta voci. N. MAILER, *Why Are We in Vietnam?*, cit., pp. 32-33.[↵]
21. "D.J.'s father, the cream of corporation corporateness". Ivi, p. 29.[↵]
22. "(...) corporative power is cooking in Rusty's veins. So Rusty's problem is simple. He can't begin to consider how to go back without a bear. He got a corporation mind." Ivi, p. 52.[↵]
23. "The women are free. They fuck too many to believe one man can do the job."; "The Niggers are free, and the dues they got to be paid is no Texas virgin's delight. The Niggers and the women are fucking each other. The Yellow races are breaking loose. Africa is breaking loose. (...) The white men are no longer champions in boxing. The great white athlete is being superseded by the great black athlete."; "The Jews run the Eastern wing of the democratic party."; "The sons of the working class are running around America on motorcycles."; "Communism is a system guaranteed to collect from all losers. More losers than winners. And out: Communism is going to defeat capitalism, unless promptly destroyed."; "a. Fucking is king. b. Jerk-off dances are the royal road to the fuck. c. Rusty no great jerk-off dancer. d. Rusty disqualified from playing King Fuck."; "The European nations hate America's guts."; "Church is out, LSD is in". Ivi, pp. 110-111.[↵]
24. "He, Rusty, is fucked unless he gets the bear, for if he don't, white men are fucked more and they can take no more." Ivi, p. 111.[↵]
25. "If he (Rusty) is less great than God intended him to be, then America is in Trouble." Ivi, p. 111.[↵]
26. "Lord (...) does not bother to weigh man in the aggregate or the mass; instead he stays close to a chosen few (...)" Ivi, p. 111.[↵]
27. "(...) call her (Mrs. Jethroe) Death-row Jethroe (...)", Ivi, p. 12.[↵]
28. Il riferimento all'assedio del 1836 richiama alla memoria la guerra contro il Messico (1846-48); anche questa sembra essere un'allusione di Mailer all'espansionismo imperialista statunitense. A tale proposito lo storico John Hellmann traccia un esplicito parallelo tra l'aggressione degli U.S.A. nei confronti di un avversario debole come il Messico e il conflitto nel Vietnam. Cfr. J. HELLMANN, *American Myth and the Legacy of Vietnam*, New York, Columbia University Press, 1986, pp. 79-80.[↵]
29. "He's a killer baby (...). It's when he look interested and happy that you have to watch out, cause like the poet said, somebody is going to be dead." N. MAILER, *Why Are We in Vietnam?*, cit., p. 160.[↵]
30. "Return to civ, which is to say syphilization (...)" Ivi, p. 149.[↵]
31. "(...) whyfor does Doctor Jekyll have such a total rejection of all the positive elements in his rich secure successful environmental scene including social backing, strong sentiment, national roots, loci of power, happy physical endowment (...) and clearly individualistic and highly articulated parents?" N. MAILER, *Why Are We in Vietnam?*, cit., p. 34.[↵]
32. Questo episodio riprende in modo esplicito il battesimo di sangue nel Big Bottom del giovane protagonista di "The Bear" di William Faulkner. Anche nel caso di Ike McCaslin, questo rito di iniziazione alla caccia viene officiato da un personaggio di ascendenza indiana.[↵]
33. "Tex feels like he's never going to hunt again which is not unhorrendous for him since he's natural hunter (...)" N. MAILER, *Why Are We in Vietnam?*, cit., p. 175.[↵]
34. "The wolf is burning fever in him now, best future of his blood is going to boil off if he can't get on a bear (...)" Ivi, p. 121.[↵]
35. Ivi, p. 65.[↵]
36. "Whether due to the atom bomb or to Al Bell and his 47J and numerous other yclepts helicopters from Sam Sting Safari, and other Safari Counters with their respective airplanes, Cop Turds, and general fission of the psychomagnetic field (...) of the wild life in the Brooks Range, the fact is that the grizzlers had gone ape." Ivi, pp. 113-114.[↵]
37. "There's a fucking nervous system running through the earth and air of this whole State of Alaska, and the bear is tuned in (...)" Ivi, p. 54.[↵]
38. Le descrizioni impressionanti e crude delle mutilazioni inferte dal Jeffrey Nitro Express, il fucile di "M.A." Pete, alludono gli analoghi effetti delle armi da guerra sul corpo umano, descritti in pressoché tutti i romanzi che documentano la guerra nel Vietnam. Queste devastazioni rientrano fra le 'oscenità' che Mailer rinfaccia ai suoi detrattori.[↵]
39. "D.J. looked in (...) that grizzer's eyes locked into his, a message, fellow, an intelligence of something very fine and very far away, (...) those eyes were telling him something, singeing him, branding some part of D.J.'s future (...)". N. MAILER, *Why Are We in Vietnam?*, cit., p. 146.[↵]
40. *Ibidem*. [↵]

41. Si tratta anche in questo caso di un episodio che rievoca in modo esplicito "The Bear" di Faulkner, quando il giovane Ike McCaslin "offre" il fucile, l'orologio e la bussola alla Natura per potersi così avvicinare "untainted" al leggendario ed elusivo Old Ben.[\[↵\]](#)
42. "They are heating up all the foul talk to get rid of it in a hurry like bad air going up the flue and so be ready to enjoy good air and nature, cause don't forget they up in God's attic (...)" N. MAILER, *Why Are We in Vietnam?*, cit., p. 180. "(...) a flight of cranes went over, (...) two hundred like one, and birds wrapped up in the mission to go south carrying some part of the sky in their thousand wings (...)" Ivi, p. 194.[\[↵\]](#)
43. "(...) a flight of cranes went over, (...) two hundred like one, and birds wrapped up in the mission to go south carrying some part of the sky in their thousand wings (...)" Ivi, p. 194.[\[↵\]](#)
44. "He (Tex) and D.J. are lookalikes, except for expression, cause D.J. is full of mother-love received in full crazy bitch perfume aroma from Hallie, whereas Tex is full of ape shit daddy-love." Ivi, p. 160.[\[↵\]](#)
45. "they are twins, (...) owned by something, prince of darkness, lord of light, they did not know (...)" Ivi, p. 204.[\[↵\]](#)
46. "(...) nothing better than put down Mani the Manichee (...)" Ivi, p. 172.[\[↵\]](#)
47. Ivi, p. 208.[\[↵\]](#)
48. M. FOUCAULT, "La prosa di Atteone" contenuto in *Scritti Letterari*, Torino, Einaudi, 1971, pp. 87-88.[\[↵\]](#)
49. N. MAILER, *Why Are We in Vietnam?*, cit., p. 204.[\[↵\]](#)
50. M. FOUCAULT, *Scritti Letterari*, cit., p. 87.[\[↵\]](#)
51. N. MAILER, *Why Are We in Vietnam?*, cit., p. 208.[\[↵\]](#)

17 Dicembre 2010

« [UNDERMINING TRADITIONAL BLACK STEREOTYPES IN "THE FRESH PRINCE OF BEL AIR"](#)

[LE COLONNE DEL TEMPO](#) »

© 2006 Iperstoria