

REALISMO, BLACK HUMOR, EUFEMISMI E TURPILOQUIO NELLA NARRATIVA DELLA GUERRA DEL VIETNAM

DI STEFANO ROSSO

La maggior parte dei numerosi romanzi statunitensi sulla Guerra del Vietnam (più di duemila) propongono modalità narrative banali e ripetitive in cui prevalgono modelli semplificati del realismo ottocentesco. Il linguaggio, talvolta anche molto creativo e in genere fortemente marcato dal turpiloquio, diventa proprietà dei soli soldati e reduci, precludendo il dialogo con i lettori che non hanno fatto quell'esperienza bellica. Costruisce una comunità chiusa e "possessiva".

I just shook my head. "Oh, man, what else, he becomes a fuckin' art critic." I got suspended three days for saying fuck.

(Charles Durden, No Bugles, No Drums)¹

HARTMAN: (...) "Do you suck dicks!?"

COWBOY: "Sir, no, sir!"

HARTMAN: "Are you a peter-puffer?"

COWBOY: "Sir, no, sir!"

HARTMAN: "I'll bet you're the kind of guy that would fuck a person in the ass and not even have the goddam courtesy to give him a reach-around! (...)"

(Stanley Kubrick, Full Metal Jacket – Screenplay)²

La narrativa statunitense che ha tematizzato la Guerra del Vietnam, in particolare quella del periodo immediatamente successivo alla caduta di Saigon (1975), si serve, nella maggior parte dei casi, di tecniche narrative riconducibili alla tradizione del realismo ottocentesco, di cui privilegia quel tipo specifico definito 'fotografico' o 'documentario' ai quali molti scrittori fecero ricorso per raccontare la Prima guerra mondiale.³ Infatti, come ha scritto Evelyn Copley, coloro che narrarono la Grande Guerra "volevano descrivere ciò che non poteva essere facilmente immaginato da chi non (ne) aveva fatto esperienza (...)."⁴ Nella ricerca di una accuratezza scientifica con cui rappresentare i terribili fatti bellici, molti scrittori si convinsero che la fotografia fosse lo strumento neutrale, oggettivo e scientifico, da emulare nei loro resoconti. Se grazie alla fotografia del racconto i fatti parlavano da soli, ne conseguiva che i narratori dovevano sforzarsi di essere presenti il meno possibile, o addirittura di scomparire del tutto, per non compromettere l'oggettività della descrizione con la soggettività del punto di vista. Il racconto doveva limitarsi alla giustapposizione di immagini: il visivo doveva avere il sopravvento sul narrativo, sull'ornato, sul riflessivo e sull'interpretativo. Sotto questo profilo le due guerre mondiali hanno ricevuto da parte della narrazione un trattamento molto diverso: "Soltanto raramente la letteratura della Seconda guerra mondiale ha lo scopo di fornire resoconti descrittivi della vita al fronte in modo così *dettagliato*. I reportage della stampa e del cinema svolsero molte funzioni che i romanzieri della Prima guerra mondiale avevano considerato di loro competenza"⁵.

Ma se nel caso della Prima guerra mondiale il realismo fotografico sembrava ancora una via quasi obbligata per trasmettere l'autenticità dell'esperienza, la generazione del Vietnam aveva la



[« 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

Find

possibilità di scegliere tra svariati modelli, da quelli proposti dal modernismo e dall'avanguardia fino alle poetiche dell'assurdo, della crudeltà e del nascente postmoderno. Eppure, soprattutto nel primo periodo del conflitto, di queste risorse estetiche non si avvale. Per quale ragione? Come ho scritto altrove⁶, i testimoni-scrittori che narrarono la Guerra del Vietnam non avevano, in genere, una sufficiente preparazione letteraria e comunque i modelli narrativi più noti agli statunitensi erano quelli sostanzialmente realistici: *A Farewell to Arms* (1929) di Hemingway per la Prima guerra mondiale, *The Naked and the Dead* (1948) di Norman Mailer, *From Here to Eternity* (1951) e *The Thin Red Line* (1962) di James Jones per la Seconda.

Non si trattò, quindi, di un programmatico rifiuto della lezione modernista e dell'avanguardia storica, o, tantomeno, di una resistenza critica a una presunta amoralità, astoricità e ludicità della narrativa postmoderna, ma di una scelta determinata in primo luogo dall'ignoranza, per cui perfino i modelli di Mailer e Jones risultavano complessi o ignoti. Ha scritto John Carlos Rowe a proposito dei romanzi della Guerra del Vietnam: "Spesso queste opere ci ricordano la straordinaria ignoranza politica e storica degli americani nei confronti del Vietnam e del Sud-est asiatico;"⁷. Affermazioni analoghe si trovano molto frequentemente nella saggistica critica, ma l'ignoranza non si limitava ai fatti storici e politici. Buona parte dei giovani scrittori, soprattutto nel primo periodo, sostengono con grande enfasi che le loro storie non hanno velleità artistiche, ma vogliono solo raccontare la *verità* fattuale e psicologica di quei momenti. E la verità, secondo loro, può essere espressa soltanto grazie a 'fotografie' narrative. Domina ancora, in sostanza, il luogo comune secondo cui esiste una narrazione naturale, oggettiva, mimetica, in cui il filtro soggettivo è inesistente. Si tratta di un'idea che accoglie, semplificandola, la concezione aristotelica tramandata nei secoli ("tutta la letteratura è imitazione"), su cui si fonda tutta la *lignée* statunitense del culto dell'autentico e del vissuto che va da Mark Twain a Hemingway⁸, ignorando le teorizzazioni e le prescrizioni post-lessinghiane in base alle quali "la letteratura *non può* copiare il reale."⁹.

Hanno ragione alcuni critici nel sostenere che la produzione letteraria avrebbe potuto essere molto diversa se i giovani scrittori della Guerra del Vietnam avessero letto con attenzione anche un solo romanzo inglese: *The Quiet American* di Graham Greene.¹⁰ Pubblicato nel 1956, poco dopo la sconfitta francese a Dien Bien Phu (primavera 1954) e molto prima dell'*escalation* johnsoniana del periodo 1965-1968, il racconto di Greene precorre i tempi per più di un motivo. Da un lato prevede in modo quasi miracoloso la futura disfatta americana denunciando nella figura di Pyle, l'americano tranquillo del titolo, l'ingenuità, lo scarso senso storico, l'arroganza culturale, il cieco idealismo e la tendenza all'autoinganno e all'autoassoluzione degli statunitensi impegnati come consiglieri delle forze antiindependentiste e anticomuniste del Sud; dall'altro mostra, con grande compiutezza, l'*impasse* etica in cui si viene a trovare il giornalista Fowlair che ha intravisto, con uno sguardo che ci rimanda a Conrad, l'orrore della guerra¹¹. Per articolare il suo discorso Greene, che era stato a Saigon come inviato di un giornale inglese, ricorre a un taglio stilistico che ricorda il genere poliziesco di cui è stato maestro, preferendo al documentarismo una forte selettività del materiale narrativo.¹² Come ha scritto Philippe Hamon in un saggio che ancora oggi rimane esemplare, uno dei tratti fondamentali del realismo classico è la *leggibilità*¹³. Essa dipenderebbe da fattori diversi: "Il pleonasmio, l'anafora, la tautologia, la ripetizione sarebbero (...) gli enunciati tipo del discorso leggibile (...), come pure il 'cliché' o la citazione (...)." Il progetto realista - prosegue Hamon - "si identifica col desiderio pedagogico di trasmettere una informazione (...) quindi di evitare, per quanto è possibile, qualsiasi 'rumore' che venga a turbare la comunicazione di tale informazione e la transitività del messaggio" (Hamon: 23). Perché ciò avvenga è necessario ricorrere ad alcuni procedimenti che "costituirebbero

altrettanti criteri per definire il (...) discorso realista, procedimenti molti dei quali coincidono o si implicano mutualmente e nessuno, preso in sé e per sé, costituisce – a voler essere rigorosi – una condizione necessaria e sufficiente” (24).¹⁴.

Tra i quindici procedimenti che assicurano “la coerenza globale dell’enunciato” elencati senza ordine di priorità da Hamon, prenderò qui in considerazione quelli la cui presenza (o assenza) caratterizza il realismo di buona parte della narrativa del Vietnam. Da una parte si trova “il flash-back, il ricordo, il riassunto, il trauma infantile, l’ossessione, l’accento alla famiglia”, dall’altra “la predizione, il presentimento, (...) la chiaroveggenza” (ibidem). Nei romanzi del Vietnam, anche in quelli definibili *combat novels* in senso stretto (quelli, cioè, che limitano l’intreccio ai soli fatti d’arme), il ricordo infantile o adolescenziale ha un ruolo essenziale per la comprensione della trama: serve a definire il carattere del personaggio e a spiegare il significato delle sue azioni in uno scenario assolutamente nuovo. Episodi del passato di alto valore simbolico, caratteristiche familiari, traumi rimossi, permettono di inquadrare tendenze psicologiche che emergono nell’eccezionalità del presente. In buona parte dei casi, tuttavia, tali movimenti verso il passato sono frutto di giustapposizioni meccaniche, prive di fluidità.

Lo stesso avviene nel caso dei tentativi di anticipazione del futuro, soprattutto quando si tratta di presentimenti di una morte prematura: oltre a facilitare la comprensione degli eventi che verranno descritti in seguito, il presentimento dovrebbe avere l’effetto di tenere viva la tensione attivando l’orizzonte d’attesa del lettore e preparandolo alle inevitabili catastrofi. Questi dispositivi che, grazie alla destrezza e fluidità con cui vengono usati, rimangono invisibili in qualsiasi buon stile realista, sono qui immediatamente riconoscibili a causa di una certa goffaggine del narratore che si sente obbligato a esplicitare il procedimento narrativo, cercando al tempo stesso di nascondersi al suo interno. La voce narrante è costretta a spiegare in termini chiari che si sta rivolgendo al passato o al futuro, con cesure che indeboliscono la ricerca di quell’effetto di realtà al quale gli autori sembrano aspirare.

Altra caratteristica dei testi realisti è l’“alto tasso di ridondanza e di prevedibilità dei contenuti” (34) che si riscontra soprattutto nella descrizione della sfera sociale e spaziale del personaggio con “una certa predilezione per tutte le attività *ritualizzate* della vita quotidiana” (35), come pasti, cerimonie, orari da rispettare. Hamon pone l’accento sull’operazione linguistica della denominazione che si esplica attraverso la “scena d’inventario” (ibidem). Tale scena – Hamon cita l’inventario del negozio di un romanzo di Zola – permette di passare in rassegna tutti gli oggetti di un certo ambiente che, con questa strategia, viene trasformato in uno spazio riconoscibile dal lettore e per questo gratificante. Ma l’aspirazione al dettaglio descrittivo è talvolta frustrata e trasformata in reticenza da numerosi tabù, primo fra tutti quello sessuale, che impongono censure alla nominazione dei corpi. Tale reticenza può trasformare un testo leggibile in testo *illeggibile*¹⁵.

Nel caso della narrativa del Vietnam la tecnica dell’elencazione viene invece esasperata, a testimonianza del privilegio attribuito alla fotografia, considerata una mimesi pura: molto spesso però ci si limita ad accumulare oggetti e minuziose descrizioni di oggetti e dati che stentano a diventare significativi. Inoltre l’effetto di familiarizzazione che dovrebbe derivare dalla presentazione di oggetti noti, cioè dal “riconoscimento euforico da parte del lettore di un certo lessico” (36), spesso non si realizza perché i termini di cui ci si serve sono troppo specialistici. O, perlomeno, il riconoscimento è possibile soltanto per un pubblico di soldati o di reduci in grado di decodificare appieno la ricostruzione dell’ambiente. Questo ‘specialismo’ gergale contribuisce a dividere il mondo dei lettori in due grandi categorie: quelli che sono stati in Vietnam (*in country*, come dicevano i soldati) e quelli che sono rimasti in patria (*in the world*). Così il lettore che non fa parte del

gruppo degli adepti, escluso dalla comunicazione, avvertirà, più che un effetto di straniamento, una semplice sensazione di estraneità.

Un procedimento realista rigidamente rispettato dalla narrativa del Vietnam consiste nel rifiuto del "riferimento al processo dell'enunciazione per tendere a una scrittura 'trasparente' monopolizzata dalla sola trasmissione di informazione" (38). In altre parole il discorso si presenterà come fortemente assertivo, privo di "virgolette, di corsivi, di procedimenti di enfasi (...); niente verbi, locuzioni o avverbi come: forse, probabilmente, circa, una specie di, sembrare, per così dire, si direbbe che, un certo, sarebbe da credere, ecc." (ibidem). Questi modalizzatori sono caratteristici dell'esitazione fantastica, della letteratura dell'orrore e, ciò che è più importante ai fini del mio discorso, dell'ironia. Il testo realistico fonda infatti parte della sua leggibilità sulla *serietà*, che nel caso della narrativa di guerra diventa una norma assoluta: del trauma è necessario parlare in modo serio, cercando di ricostruire i fatti come effettivamente si svolsero. Ambiguità ironiche, umorismo, carnevalizzazioni, contaminazioni (comiche) di genere e problematizzazione irriverente delle strutture narrative sarebbero fuori luogo nella rappresentazione del dolore, della morte, della crudeltà, della perdita e del lutto.

Per quanto riguarda questa convenzione/prescrizione, che nel romanzo dell'Ottocento era in genere rispettata, la letteratura del Novecento offre un numero sempre maggiore di infrazioni, accolte peraltro con notevoli resistenze. È noto che la pubblicazione di opere irriverenti come quelle di Heller e di Vonnegut, molti anni dopo la fine della Seconda guerra mondiale, suscitò imbarazzo se non addirittura scandalo¹⁶. In Vietnam, come si vedrà tra breve, fu il *black humor*, invano rimosso, a mettere in crisi le intenzioni di 'serietà'.

La capacità di essere selettivi nel narrare l'esperienza di guerra è forse la dote di cui i giovani scrittori risultano più carenti. La maggior parte dei racconti si concentra sulla descrizione mimetica e documentaristica degli spazi, con un'attenzione ossessiva per il dettaglio, quasi un tentativo disperato di imporre ordine al caos della guerra, che non riesce tuttavia a oltrepassare la superficie degli oggetti o degli ambienti. Si tratta in genere di *combat novels* dove il narratore, intradiegetico o extradiegetico, mette in scena vita di campo, battaglie, assedi, imboscate, bombardamenti, marce estenuanti in condizioni climatiche avverse. Ma la prospettiva risulta piatta e banale, priva di inquadrature significative: potremmo dire che gli spazi e gli oggetti non riescono a caricarsi di valori "simbolici ed emotivi"¹⁷, o più semplicemente che non vengono semiotizzati, limitandosi a trasmettere la loro stessa presenza.

La linearità cronologica del racconto non riesce a esprimere, se non con estrema difficoltà, i cortocircuiti psicologici e mentali dei soldati; l'alternanza tra l'esplosione adrenalinica degli scontri (adrenalina sia naturale, sia indotta dalle droghe distribuite per vincere il terrore) e la lunghezza spasmodica delle attese trova espressione in una scrittura che raramente coglie la netta cesura fra i due momenti¹⁸. Gli intrecci, una pura e semplice concatenazione di eventi dai nessi causali e temporali spesso incerti, si appiattiscono sulla *fabula* mentre i personaggi, ancora ottocenteschi e pre-jamesiani, sono monolitici al punto da rasentare lo stereotipo: il pivellino ingenuo, il sergente inutilmente sadico, il superiore severo (ma "per il bene dei suoi uomini"), il razzista ignorante, l'eroe generoso, il depresso suicida, il contemplativo. L'azione del soldato protagonista è spesso slegata dal modo in cui è descritta, quasi che *ethos* e azione siano osservati in momenti separati e con strumenti diversi.

Esistono ovviamente romanzi dotati di un minimo di autocoscienza narrativa, forse perché influenzati da modelli letterari meno banalizzanti: *The Prisoners of Quai Dong* (1967) di Victor Kolpacoff, *The Lionheads* (1972) di Josiah Bunting, *Coming Home*

(1971) di George Davis, *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 Phillip Smith, *Buffalo Afternoon* di Susan Fromberg Schaeffer (1989), *Fragments* (1984) di Jack Fuller; così pure la trilogia del neoconservatore James Webb (*Fields of Fire*, 1978, *A Sense of Honor*, 1981, *A Country Such as This*, 1983), e altri ancora, tentano – raramente con successo – di selezionare il materiale in modo originale per evitare l'appiattimento del realismo fotografico.

Tra i testi dei primi anni di guerra è stata giustamente accordata una particolare attenzione critica a *One Very Hot Day* (1967) del giornalista David Halberstam, storia di un'unica drammatica giornata trascorsa da un gruppo di soldati americani e sudvietnamiti intrappolati nella giungla torrida. In sole duecento pagine Halberstam riesce a fornire un articolato quadro storico-culturale e psicologico, nella migliore tradizione di Greene; concede inoltre notevole spazio al punto di vista degli alleati sudvietnamiti, generalmente ignorati o trattati con superiorità, se non con disprezzo, dai narratori americani.

L'istanza realista che domina senz'altro tutta la prima produzione sul Vietnam non scompare nemmeno dopo il successo di romanzi e di film dalle modalità decisamente più innovative. Gran parte dei critici americani hanno infatti manifestato apprezzamento per il realismo "classico" di *The 13th Valley*, un romanzo di seicento pagine di John Del Vecchio pubblicato nove anni dopo il ritiro americano, su cui vale la pena soffermarsi brevemente per via della sua rappresentatività¹⁹.

Opera prima di un "combat correspondent" – un soldato delle forze aerotrasportate assegnato a incarichi giornalistici – ambientata all'epoca della campagna "Texas Star" del 1970, *The 13th Valley* è una ricostruzione al tempo stesso realistica ("The combat assault ... occurred as described") e immaginaria ("The characters and their backgrounds are imaginary"), secondo una modalità tipica del romanzo storico postmoderno che si andava affermando in quegli stessi anni²⁰. Ed è proprio nella compresenza di questi due aspetti che alcuni critici hanno rinvenuto i pregi di *The 13th Valley*.

La fedeltà al fatto storico, mediante cui Del Vecchio conferisce autorità al suo testo, è corroborata dalle numerose mappe – con relativa nota esplicativa – della zona a nord di Huè in cui si svolge l'azione, dalle otto pagine di glossario, dalla tabella relativa ai risultati dell'operazione (numero di morti, feriti, ecc.), e dalla cronologia della storia del Vietnam dal 3000 a.C. fino al 1975. Ma al di là di questi aspetti, sostanzialmente di cornice, si ha l'impressione, fin dalle prime pagine, di leggere un mediocre romanzo ottocentesco.

I primi tre capitoli, intitolati rispettivamente "Chelini", "Egan" e "L-T Brooks", presentano con modalità a tutto tondo i tre protagonisti della storia; lo stesso si può dire dei vari deuteragonisti (gli altri *specialists*). Sotto questo aspetto è vero che Del Vecchio riesce a evitare la stereotipia nella rappresentazione dei personaggi, e soprattutto a non cadere nella celebrazione tipicamente americana del *melting pot* multirazziale (all'interno del plotone Chelini ed Egan sono bianchi, Brooks è il tenente afroamericano). Ed è anche vero che le articolazioni del racconto pongono "la storia della Guerra del Vietnam in un contesto storico-culturale più ampio di quanto qualsiasi altro romanzo realistico abbia fatto"²¹. Gli indubbi punti di forza di questa scrittura non sono tuttavia sufficienti a giustificare i toni enfatici di alcuni critici. Il paragone con *Moby-Dick* francamente eccessivo e anche l'interpretazione di *The 13th Valley* come testo rappresentativo dell'uso coercitivo dell'ideologia, in senso foucaultiano, appare non del tutto pertinente²².

Del Vecchio usa abilmente i simboli (ne è un buon esempio l'immagine del ragno nel prologo), e l'alternanza tra azioni di carattere militare e digressioni meditative ricorda i ritmi

melvilliani; ma si tratta in buona parte di aspetti superficiali. Si prenda ad esempio l'esordio del primo capitolo:²³

From that day on they called him Cherry and from the night of that day and on he thought of himself as Cherry. It confused him yet it felt right. He was in a new world, a strange world. Cherry, he thought. It fits. It made little difference to him that they called every new man Cherry and that with the continual rotation of personnel there would be a soldier newer than he and he would call the new man Cherry, Cherry. He would repeat it to himself a hundred times before the day ended.

L'atto di nomina, che accomuna questo *incipit* a quello ben più celebre di *Moby-Dick*, non è per nulla paragonabile all'impatto melvilliano. Il nome Cherry è un nomignolo assai diffuso tra i soldati americani in Vietnam, che potremmo tradurre con "verginella" o forse "fighetta", e che sta a indicare il pivellino, quello che, con un termine meno metaforico e decisamente più volgare, è in genere chiamato FNG (Fucking New Guy)²⁴. Mentre Ishmael è un nome biblico, altamente evocativo, Cherry non smette mai di essere anche Chelini, cognome che i compagni continuano a usare nel corso della narrazione. Ma soprattutto, il riferimento al nome non attiva quel movimento di 'sguardo in macchina' che tanto coinvolge il lettore di Melville fin dalla prima riga. Del Vecchio alterna semmai aspetti di mimesi della scrittura melvilliana all'imitazione del linguaggio quotidiano o di quello di altri romanzi sul Vietnam che lo precedettero. Il che non è poco anche se siamo ben lontani dalla complessità delle realizzazioni letterarie di Tim O'Brien e Michael Herr, i migliori rappresentanti della Vietnam Generation.

Nonostante una certa prolissità, il realismo di Del Vecchio rimane comunque un punto di riferimento importante, sotto il profilo sia formale sia tematico, per i narratori successivi, soprattutto per la rivisitazione di concetti tramandati dall'epica bellica, per i dilemmi morali e per il mimetismo dei linguaggi: quello crudo e volgare dei soldati, quello ufficiale e burocratico dei superiori.

Ho riportato in epigrafe al testo la trascrizione dello scambio di battute tra il sadico sergente Hartman e il soldato Cowboy, tratto dalla sceneggiatura di *Full Metal Jacket* (1987), poiché è uno dei brani di cui la censura italiana ha imposto il taglio nel 1993, prima di dare il consenso alla programmazione in prima serata tv del film di Kubrick. *Full Metal Jacket* aveva già avuto notevoli problemi, nel 1987-1988, con la commissione che si occupa dell'uscita nelle sale cinematografiche italiane: dapprima vietato ai minori di diciotto anni "per la molteplicità di battute e di gesti volgari che possono disturbare la sensibilità dei minori"²⁵, aveva poi visto scendere il divieto ai quattordici anni. In occasione del primo verdetto Kubrick aveva scritto una vibrata lettera di proteste al Direttore della commissione:

(...) Non era mia intenzione abbandonarmi alla *violenza gratuita* ma enfatizzare la realtà dell'addestramento a cui venivano sottoposte le reclute nonché la situazione bellica in cui venivano coinvolte. *Un aspetto cruciale di questo addestramento è l'uso di un linguaggio atto a disumanizzare i giovani*. Questo aspetto doveva essere presentato in modo assolutamente *veritiero* altrimenti avrei compromesso l'autenticità della storia del film (...) (miei i corsivi).

Ma è effettivamente necessario far ricorso al turpiloquio per essere "veritieri"? I narratori della Guerra del Vietnam, sia gli autori di insignificanti opere *trash* sia i beniamini della critica, sembrano tutti concordare su questo punto. In "How to Tell a True War Story", un racconto-saggio dedicato al modo in cui si raccontano le

storie di guerra, Tim O'Brien è stato adamantino: "As a first rule of thumb (...) you can tell a true war story by its absolute and uncompromising allegiance to *obscenity* and evil"²⁶. All'interno del termine vago "oscenità" trova spazio anche il linguaggio letteralmente osceno, la cui principale giustificazione consiste nella denuncia dell'ipocrisia dei vertici militari. In *Apocalypse Now* Kurz aveva espresso un'idea simile: "We train young men to drop fire on people, but their commanders won't allow them to write fuck on the planes because it's obscene!"

Come alcuni critici hanno sottolineato, l'insensatezza dell'esperienza statunitense in Vietnam e la divaricazione tra storia ufficiale e storia individuale costituiscono, per definizione, materiale umoristico e grottesco. Ad analoga conclusione erano giunti molti scrittori del passato, in particolare dopo la Grande Guerra, come Louis Ferdinand Céline; in ambito statunitense, già a fine Ottocento Ambrose Bierce aveva dato prova di grande talento nel colpire la sensibilità dei lettori con scene estremamente crude e brutali, talvolta macabre. Nel conflitto del Vietnam l'umorismo nero pervade testi di ogni genere, da quelli *trash* a quelli con pretese letterarie, dai *combat novels* ai *war novels*, dai romanzi più realistici a quelli più inverosimili. Alcuni scrittori si sono cimentati addirittura nella difficile impresa di scrivere storie totalmente all'insegna del *black humor*, cercando di recuperare sia la migliore tradizione ottocentesca – gli umoristi della frontiera, Mark Twain –, sia quella più recente di Heller, Vonnegut e Pynchon. Per questo sono stati accusati di scetticismo ed evasione.

In realtà il *black humor* è uno strumento con alto potenziale critico, capace di cogliere, con i suoi brutali cortocircuiti, ambiguità e contraddizioni in campo sociale, etico, linguistico e conoscitivo. Così se opere come *The Land of a Million Elephant* (1970) di Asa Baber, *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 si servono dell'umorismo nero in modo piattamente formulaico, altre manifestano una più marcata sensibilità per il rapporto che lega linguaggio, esperienza e immaginario. È questo il caso del viaggio surreale di Jamie Hawkins, il protagonista di *No Bugles, No Drums* (1976) di Charles Durden e soprattutto di *The Short-Timers* (1979) di Gustav Hasford. Quest'ultimo – reso noto proprio grazie a *Full Metal Jacket*, la versione cinematografica di Stanley Kubrick a cui lo stesso Hasford collaborò – è dominato da un'atmosfera surreale, caratterizzata da una sistematica trasgressione del principio di non-contraddizione che è tipica del funzionamento dell'inconscio. Il punto di vista del romanzo di Hasford è emblematicamente riassunto nella figura ambigua del marine Joker, che porta un distintivo di pace e al tempo stesso indossa un elmetto con la scritta "Born to kill", nato per uccidere. La brutalità linguistica di *The Short-Timers* si colloca a sua volta in questo universo dominato dal pre-razionale, di cui l'assenza di scrupoli morali è un altro tratto distintivo. Nella scena conclusiva Joker è obbligato a uccidere il compagno Cowboy, ferito a morte, per risparmiargli ulteriori sofferenze; ecco come descrive in presa diretta il suo atto misericordioso²⁷:

Bang. I sight down the short metal tube and I watch my bullet enter Cowboy's left eye. My bullet passes through his eye socket, punches through fluid-filled sinus cavities, through membranes, nerves, arteries, muscle tissue, through the tiny blood vessels that feed three pounds of gray butter-soft high protein meat where brain cells arranged like jewels in a clock hold every thought and memory and dream of one adult male *Homo sapiens*.

Segue un silenzio paralizzante che nessuno dei compagni di Cowboy riesce a rompere. Allora Joker ricorre ancora una volta al suo umorismo macabro ed esclama: "Man-oh-man, Cowboy looks

like a bag of leftovers from a V.F.W. barbecue"²⁸. Quest'atteggiamento apparentemente cinico e indifferente può essere interpretato come una strategia di straniamento e di difesa che dà forma a un punto di vista solo in apparenza misantropico: tra le righe si riconoscono l'interesse per l'altro e lo sforzo di denunciare situazioni esistenziali raccapriccianti e difficilmente descrivibili. Va qui sottolineato che il registro del macabro permette di trasmettere esperienze cariche di pathos controllando l'aspetto emotivo, la cui effusione è notoriamente incompatibile con la maschilità.

Altri testi narrativi preferiscono alla modalità del *black humor* il carattere 'autentico' della rappresentazione della brutalità e della materialità indicibili della morte. Frequenti sono le descrizioni dettagliate, e talvolta compiaciute, del modo in cui si è uccisi in guerra; la questione è era tornata d'attualità in seguito all'approvazione manifestata dai reduci dello sbarco di Normandia per la scena iniziale di *Salvate il soldato Ryan* di Steven Spielberg (1998). Ma la letteratura non ha le stesse possibilità visive e iperreali del mezzo cinematografico e, nella sua ricerca del vero, si trova spesso a insistere su descrizioni che rasentano la precisione delle lezioni di anatomia. Un esempio significativo è fornito da *A Rumor of War*, un testo semiautobiografico di Philip Caputo²⁹. Il romanziere italo-americano affronta in termini espliciti il tema della materialità della morte nella seconda parte del suo volume, significativamente intitolata "The Officer in Charge of the Dead". Qui l'autore narra del lavoro di tipo amministrativo a cui è stato assegnato, che consiste nel preparare gli elenchi dei soldati uccisi, con i dettagli del decesso. Si trasforma dunque in quello che egli stesso definisce un "Death's bookkeeper" (un contabile della morte), un Bartleby dell'esercito. Il suo diretto contatto con i cadaveri martoriati lo porta inevitabilmente a perdere fiducia nei valori della guerra che sta combattendo, con un'indifferenza di cui qualche anno dopo si stupirà.

In questa sezione di *A Rumor of War* Caputo indulge in descrizioni raccapriccianti dei corpi smembrati dalle granate, dalle mine e dalle trappole esplosive, dei cervelli spappolati, delle viscere che escono dai corpi di soldati ancora vivi, delle membra penzolanti dagli alberi, dei liquidi corporei invasi dalle mosche, del terribile fetore della carne in decomposizione³⁰. Ed è proprio la vicinanza della morte che gli permette di denunciare l'abisso incolmabile tra il linguaggio dei vertici militari, burocratico ed eufemistico, e quello diretto e colorito dei soldati. Nei verbali, scrive Caputo, è necessario parlare di "traumatic amputation", come se gli esplosivi recidessero con la precisione di un chirurgo anziché ridurre il corpo in brandelli, oppure di "sympathetic detonation" per indicare che l'esplosione di una mina ha fatto 'implodere' una granata in possesso del malcapitato soldato. "I could see nothing sympathetic about that" commenta ironicamente la voce narrante.

Il linguaggio dei romanzi sulla Guerra del Vietnam si discosta a tal punto dall'inglese medio da risultare quasi incomprensibile ai civili e ai lettori occasionali. In alcuni casi è rigorosamente fedele al linguaggio parlato dai soldati; altre volte sviluppa ulteriormente la vena inventiva storicamente documentata dai compilatori di dizionari di slang. Tale creatività deriva dai cortocircuiti mentali provocati dai pericoli corsi dai militari, dalla follia e dagli orrori dei quali sono stati testimoni durante i trecentosessantacinque giorni di permanenza in Vietnam, ma anche dalla lentezza del tempo nelle pause interminabili tra un'azione bellica e l'altra. A tutto ciò si deve aggiungere il fortissimo senso di gruppo che, come si vedrà più avanti, spingeva alla costruzione di un mondo alternativo alla normale vita sociale e, conseguentemente, anche alla creazione di un gergo autonomo con forti venature goliardiche, misogine e omofobiche.

L'inventiva non solo linguistica dei soldati, caratterizzata dal costante turpiloquio e dai frequenti riferimenti scatologici, è inversamente proporzionale alla piattezza e al carattere

ipocritamente eufemistico del linguaggio burocratico usato dai vertici militari. Un noto esempio viene dal cinema: è il contrasto messo in scena nel film *Good Morning, Vietnam* (Barry Levinson, 1987), tra un ufficiale tradizionalista, non a caso estimatore di Paul Anka, e lo scanzonato disk jockey Adrian Cronauer (un dj effettivamente esistito interpretato da Robin Williams) che oltre a mandare in onda un rock scatenato, si inserisce tra i brani musicali con una sorta di cabaret radiofonico, dissacrando il burocratese parlato dai militari e dai politici.

Il gergo militar-burocratico viene ridicolizzato frequentemente grazie a un uso fantasioso degli acronimi: FNG è il "fucking new guy" (il fottutissimo pivellino), "ape" (che significa primate) è l'Air Police (Polizia aerea), AMF non è una stazione radio ma sta per "Adios (o Aloha) mother-fucker" (Arrivederci coglione), CYA non ha nulla a che vedere con l'organizzazione federale addetta allo spionaggio ma sta per "Cover your ass" (Copriti il culo); GOYA non rimanda alla storia dell'arte ma significa "Get off your ass" (Alza le chiappe), COMMFU non è un tipo di arte marziale praticata in Indocina ma sta per "Completely monumental military fuckup" (situazione militare monumentalmente incasinata).

Abbondano anche le storpiature di termini correnti: "Special Forces" (Forze speciali) diventa prevedibilmente "Special Feces" (Feci speciali), "officer" diventa "ossifer" (ossifero, termine geologico che rimanda a sostanza di origine ossea); "barracks" (baracche) diventa "bare-ass" (culo-nudo). Numerose sono anche le abbreviazioni che creano ambiguità: "napalm" diventa "palm" (palma), le "c-rations" (le porzioni di cibo in scatola consumate nei periodi di lontananza dal campo, già in uso all'inizio della Seconda guerra mondiale), diventano spregiativamente "c-rats" (topi "c")³¹.

Non mancano i rovesciamenti ironici per cui "Hanoi Hilton" non è un comodo albergo vietnamita ma designa la terrificante prigione di Hanoi; e numerosissime sono le espressioni completamente inventate. Alcune sono facilmente decodificabili anche dal profano, come "Mr No-shoulders" (il signore senza spalle, cioè il serpente); "bird shit" (cacca d'uccello, dunque i paracadutisti); "fart-sack" (il sacco delle scorregge, vale a dire il sacco a pelo); "liquid cork" (il tappo del liquido, l'antidiarroico); "baby-shit" (la merda di neonato, ovvero la senape). Altre sono riconoscibili per l'aspetto puramente sonoro: "Uncle Sam" (lo zio Sam, gli Stati Uniti) perde la sua dimensione patriottica ottocentesca diventando "Uncle Sugar" (zio Zuccherero), per trasformarsi nell'espressione irriverente "Uncle Sucker" (zio Coglione).

Numerosi anche i sintagmi privi di un legame apparente con il significato veicolato: la scatoletta di fagioli e prosciutto diventa "beans and motherfuckers" (fagioli e teste di cazzo), decisamente più ermetica dei "beans and dicks" (fagioli e cazzi) che sta per fagioli e hot-dog. Inoltre vanno citati alcuni eufemismi cerebrali e fantasiosi come "airborne copulation" (copulazione aerea) che nasconde l'espressione "I don't give a flying fuck!" (non me ne fotte un emerito cazzo!), o il turpiloquio che scimmiotta l'alfabeto militare N.A.T.O. dei radiofonisti usato per scandire le lettere dell'alfabeto, come "November foxtrot whiskey" (November sta per "n", "Foxtrot" per "f", ecc.) con cui si intende la negazione assoluta "No fucking way!" (col cazzo!).

A fianco di questo linguaggio innovativo permangono espressioni derivate dal vietnamita (ad esempio "dinki dau" tratto da "dien cai dau", che significa "pazzo") e termini esotici imbastarditi, provenienti dalla tradizione militare e adattati non senza forzature alla nuova realtà indocinese. Lasciti giapponesi sono "Mamasan", la donna anziana, un termine in uso nella Seconda guerra mondiale, e "ichiban" (il numero uno, il migliore). Dalla Seconda guerra mondiale giunge anche il tedesco "Bierstube" (birreria), mentre il coreano è presente con "idiwash!" (vieni qui!). Non mancano i numerosi lasciti francesi, come "boocoo", trascrizione di "beaucoup", o "poontang", trascrizione storpiata di "putain", che

molti soldati americani scambiavano per espressioni genuinamente vietnamite.

L'uso frequentissimo di questo linguaggio gergale, accanto al perennemente mutevole *slang* militare e alla predilezione per giochi di parole non sempre immediatamente comprensibili, oltre a creare non pochi problemi ai traduttori³², rende la lettura dei romanzi sulla Guerra del Vietnam molto difficile per il lettore non competente, e contribuisce a rinchiudere i reduci in un isolamento sociale ed espressivo³³.

1. Charles Durden, *No Bugles, No Drums* (1976), New York, Avon, 1984, p. 76.[↵]
2. "HARTMAN: "Tu succhi i cazzi?" COWBOY: "Signornò, signore!" HARTMAN: "Ci soffi dentro per gonfiarli?" COWBOY: "Signornò, signore!" HARTMAN: "Ci scommetto che sei uno di quegli ingrati che lo mette in culo a qualche poveraccio senza usargli la cortesia di menarglielo davanti per sdebitarsi". Gustav Hasford, Michael Herr, Stanley Kubrick, *Full Metal Jacket - Screenplay*, New York, Knopf, 1987, p. 8. La traduzione è quella del doppiaggio della versione italiana, ricalcata sulle modalità americane; nel linguaggio dei militari italiani, la risposta al superiore è sempre preceduta dal deferente "Comandi!".[↵]
3. Cfr. P. FUSSELL, *The Great War and Modern Memory*, Oxford, Oxford University Press, 1976. In buona parte della critica letteraria statunitense 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'. Per una buona presentazione dell'opposizione realismo-antirealismo, soprattutto per quel che riguarda la narrativa sulla Seconda guerra mondiale, si veda A. CASADEI, *Romanzi di Finisterre. Narrazione della guerra e problemi del realismo*, Roma, Carocci, 2000, soprattutto l'"Introduzione", pp. 13-41.[↵]
4. E. COBLEY, *Narrating the Facts of War: New Journalism in Herr's Dispatches and Documentary Realism in First World War Novels*, "The Journal of Narrative Technique" 16 (Spring 1986), n. 2, p. 112. Mia traduzione italiana.[↵]
5. *Ibidem*, mio il corsivo.[↵]
6. Cfr. il mio *Musi gialli e berretti verdi*, Bergamo, Bergamo University Press, 2003.[↵]
7. J.C. ROWE, "Eyewitness: Documentary Styles in the American Representation of Vietnam", in Id. and R. BERG (eds.), *The Vietnam War and American Culture*, New York, Columbia University Press, 1991, p. 148.[↵]
8. Sulla contrapposizione tra un modello che pone l'accento sull'esperienza del combattente (Aiace) e uno che sostiene che "anche chi non è sul campo di battaglia (...) soffre e patisce le conseguenze del conflitto" (Ulisse), cfr. G. MARIANI, "Introduzione", in Id., a cura di, *Le parole e le armi. Saggi su guerra e violenza nella cultura e letteratura degli Stati Uniti d'America*, Milano, Marcos y Marcos, 1999, soprattutto le pp. 27-30.[↵]
9. P. HAMON, "Un discours contraint", *Poétique*, n. 16, 1973; trad. it. A. Martinelli, "Un discorso condizionato", in Id., *Semiologia Lessico Leggibilità del testo narrativo*, Parma, Pratiche, 1977, p. 12, corsivo mio.[↵]
10. G. GREENE, *The Quiet American*, New York, Viking, 1956 (trad. it. P. Jahier, *Un tranquillo americano*, Milano, Mondadori, 1957). In *The Ugly American* di W. J. LEDEKER e E. BURDICK traspare già l'influenza di Greene, ma si tratta di un caso raro, soprattutto fino al 1969.[↵]
11. Ben diversa è la lettura esplicitamente anticomunista di *The Quiet American* proposta dal regista Joseph L. Mankiewicz nel film omonimo del 1957, il cui finale viene trasformato in un'apologia dell'imperialismo statunitense. Il remake di P. Noyce ha reso giustizia al racconto di Greene, sebbene non ne possiede la brillantezza. Un altro importante testo di riferimento per i romanzieri americani avrebbe potuto essere *La vie royale (La via dei re)*, 1935 di André Malraux.[↵]
12. Il testo di Greene non è privo di ambiguità, in particolare nella messa in scena dei rapporti di *gender* tra Fowler e la sua amante Phuong (ringrazio Patricia Kennan per avere richiamato la mia attenzione su questo aspetto).[↵]
13. P. HAMON, "Un discours contraint", cit. D'ora in avanti i riferimenti al testo di Hamon saranno incorporati nel testo.[↵]
14. Traduzione leggermente modificata.[↵]
15. Cfr. R. BARTHES, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970; trad. it. L. Lonzi, *S/Z*, Torino: Einaudi, 1973. Sulle strategie formali del realismo si veda anche R. BARTHES, *Le degré zéro de l'écriture*, cit. (*Il grado zero della scrittura*, cit., pp. 491 e sgg.).[↵]
16. La distanza dal trauma non sempre permette che l'abbandono del modulo realista sia accettato positivamente. Si pensi, a proposito della narrazione dello sterminio degli ebrei, alle critiche severe ricevute da Arthur Spiegelman per il suo fumetto *Maus (Tutto Maus)*, Milano, Rizzoli, 1995), da Martin Amis per il romanzo *Time's Arrow* (1991, trad. it. E. Capriolo, *La freccia del tempo*, Milano, Mondadori, 1993), oppure dal film di Roberto Benigni *La vita è bella* (1997). Ma già molti anni fa c'era

- stata una feroce polemica all'uscita di *Pasqualino settebellezze* (Lina Wertmüller, 1975) in parte legata a queste motivazioni, per la quale si scomodò perfino Bruno Bettelheim sul "New Yorker" ("Surviving", trad. it. in B. BETTELHEIM, *Sopravvivere*, Milano, Feltrinelli, 1982, pp. 197-231).^[↵]
17. Come quelli che definivano la poetica dello spazio secondo Gaston Bachelard. Cfr. F. BERTONI, *Romanzo*, Firenze, La Nuova Italia, 1998, p. 106.^[↵]
18. Sull'uso delle droghe come stimolanti e come mezzi per vincere la paura si veda l'eccellente A. V. MCCOY, "Drugs and Drug Use", in S. I. KUTLER, ed., *Encyclopedia of the Vietnam War*, New York, Charles Scribner, 1996, pp. 178-182. Per una trattazione cinematografica dell'argomento, oltre al noto *Apocalypse Now*, si veda *Jacob's Ladder/Allucinazione perversa* (Adrian Lyne, 1990), con Tim Robbins, liberamente tratto da un racconto di Ambrose Bierce.^[↵]
19. Cfr. J. DEL VECCHIO, *The 13th Valley*, New York, Bantam, 1982. Del Vecchio avrebbe poi continuato la sua trattazione del conflitto in due ponderosi volumi: *For the Sake of All Leaving Things* (1990), New York, Bantam, 1991, dedicato al genocidio cambogiano, e *Carry Me Home*, New York, Bantam, 1995, sulla dura lotta - quasi un'altra guerra - condotta dai reduci per reinserirsi nella vita sociale.^[↵]
20. J. DEL VECCHIO, "Author's Note", in Id., *The 13th Valley*, cit., all'inizio del testo, senza indicazione di pagina.^[↵]
21. T. MYERS, *Walking Point: American Narratives of Vietnam*, New York, Oxford University Press 1988, p. 61.^[↵]
22. *Ibidem*.^[↵]
23. J. DEL VECCHIO, *The 13th Valley*, cit., p. 1.^[↵]
24. Nello *slang* del passato *Cherry* significava imene.^[↵]
25. E. REITER, *L'indignazione di Stanley Kubrick*, "Il Manifesto", 21 agosto 2002, p. 14.
^[↵]
26. T. O'BRIEN, *The Things They Carried* (1990), New York, Penguin 1991, p. 76 (tr. it. B. Draghi, *Quanto pesano i fantasmi*, Milano, Leonardo, 1991, pp. 71-72), mio il corsivo.^[↵]
27. G. HASFORD, *The Short-Timers* (1979), New York, Bantam, 1987, p. 178 (tr. it. P. F. Paolini, *Nato per uccidere*, Milano, Bompiani, 1987, p. 180).^[↵]
28. *Ibidem*. Traduzione leggermente modificata.^[↵]
29. Su questo mi permetto di rinviare al mio [Making Violence Visible in Vietnam War Narratives: The Case of A Rumor of War](#), "Iperstoria", 2010.^[↵]
30. Macabra e grottesca è la scena in cui cinque cadaveri di vietcong vengono inumati e dissotterrati ripetutamente per esibirli a un superiore in visita e a soldati che non hanno ancora avuto contatto con la morte (p. 165). La brutalità delle descrizioni di questo tipo riguarda la maggior parte della letteratura del Vietnam. È probabile che presto si sia trasformata in una necessità di mercato. Ovviamente non mancava anche in testi del passato, come ad esempio in Primo Levi o in *La main coupée* (1948), romanzo sulla Grande Guerra di Blaise Cendrars, esemplare sin dal titolo segnato da un certo gusto per il macabro.^[↵]
31. Le c-rations erano sei ed erano state studiate per fornire le 3500 calorie raccomandate dalle diete militari. Nel 1978 sono state sostituite da altri prodotti il cui acronimo è MRE, "Meal Ready to Eat" (pasto pronto da mangiare).^[↵]
32. Validi strumenti per affrontare queste difficoltà sono R. CAGLIERO e C. SPALLINO, *Dizionario di slang americano*, Milano, Mondadori, 2007, e P. DICKSON, "Vietnam Vocab", in Id., *War Slang: Fighting Words and Phrases of Americans from the Civil War to the Gulf War*, New York, Pocket Books, 1994, pp. 259-297. Alcuni scrittori riportano brevi glossari al termine delle loro opere (cfr. per esempio il già citato *The 13th Valley*, di J. DEL VECCHIO, pp. 591-598).^[↵]
33. Cfr. il mio [Making Violence Visible in Vietnam War Narratives: The Case of A Rumor of War](#), cit.^[↵]

19 Novembre 2010

« [MAKING VIOLENCE VISIBLE IN VIETNAM WAR NARRATIVES: THE CASE OF "A RUMOR OF WAR"](#)
[UNDERMINING TRADITIONAL BLACK STEREOTYPES IN "THE FRESH PRINCE OF BEL AIR"](#) »

© 2006 Iperstoria