

STORIA E FICTION: I TUNNEL DELLA GUERRA DEL VIETNAM

DI STEFANO ROSSO

Il saggio affronta la tematizzazione che la letteratura americana ha fatto delle gallerie scavate nella giungla indocinese all'epoca della Guerra del Vietnam. Nella fiction apparsa tra il 1968 e gli anni Novanta, la materialità dei tunnel si trasforma nei meandri della complessità del conflitto, in metafore della difficoltà della percezione e dello sviluppo incontrollato della società statunitense. Viene proposto un legame tra la figura del soldato spaesato nel territorio ostile del Vietnam e quella del detective negli ambienti "sotterranei" della società americana, con particolari riferimenti alla narrativa di Tim O'Brien e di Michael Connelly.

Com'è noto a chi ha studiato i conflitti nel Sud-est asiatico del Novecento, le forze dell'esercito nazionale di liberazione vietnamita avevano scavato lunghe gallerie ben prima della Guerra del Vietnam: nelle guerre contro giapponesi, cinesi e soprattutto negli anni Cinquanta del Novecento, durante la lotta contro i francesi; in occasione dell'assedio di Dien Bien Phu (1954) le gallerie si erano rivelate di vitale importanza strategica per sconfiggere il nemico. All'inizio del decennio successivo, mentre gli statunitensi venivano coinvolti in modo sempre più massiccio nel conflitto del Vietnam, i vietcong ripresero ad ampliare quella rete sotterranea che raggiunse, verso il 1965, un'estensione di più di duecento chilometri. Tale rete collegava varie aree di scontro e di organizzazione della guerriglia con insediamenti apparentemente neutrali, soprattutto in una zona distante – sembra incredibile – solo una trentina di chilometri da Saigon: il complesso di gallerie di Phyl My Hung. Quest'area, racchiusa fra i tre villaggi che costituivano l'insediamento di Cu Chi, fu opportunamente soprannominata dagli americani "The Iron Triangle", il triangolo di ferro. Oggi sono museo nazionale, meta di un gran numero di visitatori¹. Tali gallerie erano così basse e strette da permettere il passaggio di una sola persona per volta, preferibilmente di piccola corporatura². All'interno di questi intrichi, dove l'aria circolava a fatica nonostante le aperture studiate con cura – era necessario evitare l'iperventilazione per non morire soffocati – si trovavano una serie di locali adibiti a varie funzioni: cucina, ospedale, luogo di riunione, magazzino di derrate alimentari, armeria, postazioni con feritoie dirette verso eventuali nemici esterni, dormitorio, pozzo per la raccolta dell'acqua, latrina, cimitero, ecc.

Quando gli americani scoprivano l'entrata di un tunnel, in genere molto ben mimetizzata, si trovavano di fronte a una triplice e terribile possibilità: far saltare i cunicoli con esplosivi, bombardare a tappeto il territorio con i B52, oppure scendere a esplorare i meandri³. Questa terza ipotesi, che comportava rischi elevatissimi, aveva il vantaggio, in caso di successo, di portare alla luce informazioni e documenti sul nemico, nonché di permettere una serie di analisi della sua forza e organizzazione. A causa delle dimensioni delle gallerie venivano in genere scelti gli ispanici, di corporatura più piccola. I soldati statunitensi dei ranghi inferiori adibiti a questa mansione erano terrorizzati dall'eventualità di essere costretti a perlustrare i cunicoli sotterranei, veri e propri labirinti di percorsi sovrapposti, dove elevatissime erano le probabilità di perdersi e di essere uccisi. Spinti dalla paura e poco



[« 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

identificati in una guerra i cui obiettivi non erano chiari, i soldati statunitensi non mancarono di ribellarsi ai superiori che imponevano loro di scendere sottoterra; soprattutto dopo il 1968, si diffuse la pratica del *fragging*⁴. Ma anche per coloro che rimanevano di guardia fuori dall'entrata delle gallerie, attendere i compagni scesi nel ventre della terra era un'esperienza insopportabile. Così la descrive Tim O'Brien:

They would sit down or kneel, not facing the hole, listening to the ground beneath them, imagining cobwebs and ghosts, whatever was down there – the tunnel walls squeezing in – how the flashlight seemed impossibly heavy in the hand and how it was tunnel vision in the very strictest sense, compression in all ways, even time, and how you had to wiggle in – ass and elbows – a swallowed-up feeling – and how you found yourself worrying about odd things: Will your flashlight go dead? Do rats carry rabies? If you screamed, how far would the sound carry? Would your buddies hear it? Would they have the courage to drag you out? In some respects, though not many, the waiting was worse than the tunnel itself. Imagination was a killer⁵.

Nella maggior parte delle narrazioni in cui è tematizzata l'esperienza della discesa sottoterra, i cunicoli sono presentati come 1) luogo metaforico, ma anche letterale, di puro terrore non padroneggiabile e indescrivibile, in cui riescono a calarsi solo individui spinti da pulsioni autodistruttive e 2) labirinto illeggibile per gli americani, metonimia e al tempo stesso metafora di quel più grande labirinto che per gli occidentali fu la guerra nel Vietnam: un dedalo di tipo geo-fisico, culturale, politico e strategico. In fin dei conti è proprio il carattere labirintico della guerra in Vietnam ad avere indotto Fredric Jameson a parlare di 'guerra postmoderna'. Le gallerie sotterranee compaiono anche in alcuni film, come *Casualties of War* (*Vittime di guerra*, Brian de Palma, 1989), o nel superfluo *We Were Soldiers Once and Young* (Randall Wallace, 2002), ma non sono sfruttate come nella narrativa a causa della difficoltà a filmarle. Questo è uno dei pochi casi in cui il primato dell'immaginazione visiva si realizza meglio nel testo narrativo che in quello filmico⁶.

Nelle narrazioni della Guerra del Vietnam, dovunque si ponga l'accento, i caratteri dominanti sono l'indecifrabilità e lo spaesamento. Lo stato di disagio reale dei combattenti aveva trovato una surdeterminazione nei narratori e nei soldati-narratori, i quali associarono alla propria esperienza bellica la percezione del carattere contraddittorio e complesso della società americana di quegli anni⁷. In *Going After Cacciato* di Tim O'Brien la discesa nei cunicoli viene tematizzata secondo modalità che distinguono questo romanzo dalla maggior parte degli altri testi narrativi⁸. Infatti viene espressa a un duplice livello: a) quello del reportage apparentemente fattuale, in cui un marine della squadra di Cacciato e di Paul Berlin è costretto a scendere nei cunicoli a testa in giù finché gli sparano nel naso ("had been shot through the nose") (1; 7), mentre il compagno che lo soccorre ne esce ancora vivo ma con una tipica ferita da galleria, "just below the throat and slanting steeply into the chest, the way men were always shot in tunnels..."⁹; b) quello del racconto fantastico in cui la squadra di sei soldati precipita, rimanendo miracolosamente illesa, in un profondissimo squarcio del terreno, "So down and down, pinwheeling freestyle through the dark" ¹⁰.

La squadra vaga nelle interminabili gallerie fino a incontrare un maggiore delle forze del Nord, condannato a passare dieci anni sottoterra per un tentativo di diserzione. Nella paradossale narrazione che segue, il maggiore mostra il formidabile periscopio con cui tiene sotto controllo la giungla e risponde a una delle tante

domande elementari rivoltegli da Paul Berlin, il protagonista del romanzo: "Why was the land so scary – the crisscrossed paddies, the tunnels and burial mounds, thick edges and poverty and fear?"¹¹. La risposta del maggiore riflette una saggezza antica:

"The land", Li Van Hgoc murmured. (...) "The soldier is but a representative of the land. The land is your true enemy." He paused. "There is an ancient ideograph – the word Xa. It means" (...) "community, and soil, and home". (...) "but it also has other meanings: earth and sky and even sacredness. Xa, it has many implications. But at heart it means that a man's spirit is in the land, where his ancestors rest and where the rice grows. The land is your enemy."¹².

O'Brien cerca di articolare il carattere duplice della galleria sotterranea che, secondo Gilbert Durand e altri antropologi, si può associare a quello della caverna e dell'antro, come pure a quello della 'dimora intima'¹³. Il sotterraneo, come tutti i grandi simboli – per l'antropologia come per la psicoanalisi – ha una valenza almeno duplice, essendo oggetto al contempo di terrore e di desiderio: rinvia infatti alla tomba e alla morte ma anche, nello stesso tempo, al grembo materno, cioè a calore, protezione e fertilità: Eros e Thanatos¹⁴.

La generale tendenza dei romanzi della Guerra del Vietnam a conformarsi a schemi stereotipati induce i narratori del Vietnam a privilegiare il primo aspetto, quello legato alla claustrofobia e alla tomba. La letteratura americana aveva offerto modelli alternativi grazie a Poe e a Mark Twain, nelle storie dei quali il rimosso pulsionale e sociale si manifesta con la modalità dell'angoscia, come nel caso della tragica morte di Indian Joe spiata da Tom e la fidanzatina Becky in *The Adventures of Tom Sawyer*. I romanzi del Vietnam si limitano a evocare, in modo generico, il 'viaggio agli Inferi', metafora che compare esplicitamente e ripetutamente nei titoli di molti capitoli – "Trip to Hell", "Hell Sucks", ecc. – in una dimensione di esperienza iniziatica abbastanza banale e prevedibile.

O'Brien, che sembra consapevole di questo aspetto inflazionato, lo usa nella narrazione di primo livello, ma privilegia il secondo aspetto, quello del legame materno, dimostrando una conoscenza del significato mitico-simbolico del sotterraneo (poco diffusa tra i narratori della Guerra del Vietnam), e soprattutto tentando di immaginare la guerra *dal punto di vista del nemico*. In O'Brien la dimensione sotterranea del labirinto può diventare in qualche modo rassicurante poiché si guarda il ventre cavo e umido della terra dalla prospettiva di quanti vi abitano e addirittura vi partoriscono, vi svolgono attività culturali ecc. e per i quali il terrore viene semmai dall'esterno: cioè dalla tecnologia di elicotteri e aerei, nonché dai vari tipi di gas introdotti dagli americani nei fori di aerazione. Così, mentre Bob Hope e altri personaggi dello spettacolo intrattenevano le truppe americane sulla terra o sull'acqua, come accade nello show con le ragazze di *Playboy* in *Apocalypse Now* di Coppola, artisti vietnamiti organizzavano brevi spettacoli teatrali o letture di poesie nelle loro stanze sotterranee, nonostante dovessero spesso interrompersi per mancanza d'aria¹⁵.

Da tali comportamenti emerge un sapere ormai poco diffuso nelle culture occidentali, sebbene faccia parte della nostra antica tradizione: la terra come madre buona e cattiva, concezione tipica di società contadine come quella vietnamita, ma poco valorizzata dalla memoria storica degli statunitensi. E questa mi pare una prova ulteriore che l'accusa di etnocentrismo rivolta a O'Brien non è sempre del tutto fondata¹⁶.

Riprendiamo ora il tema della galleria nella variante del *labirinto sotterraneo*, variante che conserva i riferimenti anatomico-

fisiologici e soprattutto l'ambivalenza: luogo dell'incubo e luogo rassicurante (casa intricata ma anche protettiva).

Umberto Eco ha provato, in più di un'occasione, ad articolare una tipologia del labirinto in cui si danno tre possibilità: 1) "Il labirinto classico, quello di Cnosso, (...) *unicursale*: come vi si entra non si può che raggiungere il centro e dal centro non si può che trovare l'uscita", un labirinto che deve contenere un antagonista; 2) "(...) il labirinto manieristico o *Irrweg*. *L'Irrweg* propone scelte alternative, tutti i percorsi portano a un punto morto, salvo uno, che porta all'uscita", e 3) "Il labirinto di terzo tipo è una rete" (un rizoma, scrivono Deleuze e Guattari), "in cui ogni punto può essere connesso con qualsiasi altro punto. Non si può srotolarlo. Anche perché, mentre i labirinti dei primi due tipi hanno un interno (il loro proprio intrico) e un esterno, da cui si entra e verso cui si esce, il labirinto di terzo tipo, estensibile all'infinito, non ha né esterno né interno"¹⁷.

Secondo questa tipologia, i tunnel vietnamiti, quelli narrativi di cui mi occupo qui, non necessariamente quelli della realtà storica, sembrerebbero a prima vista dei rizomi. Sia nel senso del modello, poiché è difficile, forse impossibile, disegnarne una mappa (si tratterebbe in ogni caso di una mappa parziale perché, come nelle tane di certi insetti, i costruttori vi apportano continuamente delle modifiche); sia in senso metaforico: il rizoma sotterraneo non ha limiti e si estende, non solo idealmente, nel rizoma della giungla. Il carattere inafferrabile del labirinto vietnamita si riflette in un'immagine, diventata quasi proverbiale, di Michael Herr: "(...) even the most detailed maps didn't reveal much anymore; reading them was like trying to read the faces of the Vietnamese, and that was like trying to read the wind"¹⁸.

Il reticolo dei tunnel potrebbe essere erroneamente scambiato anche per un labirinto di primo tipo in quanto contiene un antagonista. Tuttavia non è chiaro se l'antagonista esista veramente. Nel caso di *Going After Cacciato*, in un primo momento sembra che l'antagonista sia il maggiore nemico, poi che lo sia la terra (Xa), infine che lo siano i limiti della propria fantasia.

Ma come ha osservato Giovanni Bottioli prendendo spunto dal racconto di Borges "La morte e la bussola", esiste anche un quarto tipo di labirinto¹⁹. Il suo decifratore, il detective Lönnrot, crede che

il labirinto sia un *dato*, una struttura ontologica e una legge (...) della mente umana; [Lönnrot] scopre – ma è troppo tardi – che il labirinto è un prodotto, il risultato di una costruzione in cui uno degli antagonisti attira l'altro, insomma l'effetto di una *strategia*. Infatti ogni strategia (...) è "l'opera di progettazione di un labirinto". Quanto a colui che finisce nella rete dell'avversario, da stratega architetto si trasforma in *viaggiatore miope*. D'altra parte, nessuna situazione strategica è irreversibile, almeno in linea di principio: è impossibile non lasciarsi accecare temporaneamente e periodicamente; ma questa necessità vale anche per l'antagonista, per colui che dispone, *provvisoriamente*, di una mappa (relativamente) globale, mentre il viaggiatore miope dispone solo di informazioni locali²⁰.

Osservati in questa prospettiva i cunicoli narrativi di *Going After Cacciato*, che, a differenza della maggior parte degli altri romanzi, non si limitano a una riproduzione mimetica di quelli storicamente documentati, sembrano più affini al labirinto borgesiano.

Il combattente americano in Vietnam è, per definizione, un *viaggiatore miope*, o meglio è un viaggiatore che vede, ma come ha sostenuto Michael Herr, non riesce a dare un senso alle immagini immagazzinate nel cervello. I tunnel dei vietcong rappresentano un'immagine immediata e vivida per il soldato che ovviamente non dispone di una filosofia dei labirinti se non a livello

intuitivo: essi gli offrono uno schema concreto e al tempo stesso sufficientemente vago per descrivere la propria situazione.

Ma che succede al rientro negli Stati Uniti? In numerosi romanzi che mettono in scena la vita dei reduci dal Vietnam del periodo bellico e soprattutto post-bellico, il labirinto della guerra ha un suo correlativo, una sua estensione nel mondo sommerso, negli 'intestini' della società americana. Questo emerge con chiarezza sia nei romanzi di quell'epoca in cui il legame è espresso con sinuosità metaforiche, come nella narrativa di Thomas Pynchon, sia in quelli in cui il riferimento è più esplicito. In *Dog Soldiers* (1974) di Robert Stone, i meandri della malavita americana a Saigon si prolungano, in modo forse ancora più brutale, nella California del traffico di droga; in *Soldier's Joy* (1989), di Madison Smartt Bell, il protagonista si trova costretto a ricorrere, contro le atrocità del Ku Klux Klan, alle competenze acquisite in Indocina; e ancora, in *Meditations in Green* (1983) di Stephen Wright, le tortuose riflessioni psichedeliche del protagonista sono la conseguenza e la continuazione dell'apparente irrazionalità degli atti bellici di cui è stato testimone e attore.

Tra i numerosi testi che hanno un reduce come protagonista²¹, mi limiterò a fare un breve accenno a *The Black Echo* di Michael Connelly, un romanzo poliziesco premiato con l'Edgar Award nel 1993, e tradotto in italiano con il titolo *La memoria del topo*²². È la prima di una serie di sedici indagini che hanno per protagonista "Harry" Hieronymous Bosch, detective della polizia di Los Angeles. In Vietnam Bosch era stato un *tunnel rat*, come emerge dal sinistro tatuaggio di un topo sardonico che tiene in mano una pistola e una bottiglia, accompagnato dalla scritta in latino maccheronico "Non Gratum Anum Rodentum" (la cui dubbia traduzione inglese è "Not worth a rat's ass"/"Vale meno del culo di un topo"): lui e i suoi 'compagni d'oltretomba' se lo erano fatto disegnare durante una specie di cerimonia iniziatica.

Come in tutti i romanzi di Connelly, la vicenda è abbastanza complicata. Il narratore extradiegetico racconta del modo in cui un gruppo di ex topi di galleria (già compagni di Bosch), "specialists in demolition work" (guastatori), e quindi abilissimi con gli esplosivi, abbiano organizzato un colpo sensazionale. Facendo ricorso alle competenze acquisite nei tunnel dei vietcong e alle loro pulsioni autodistruttive, essi entrano nei caveau di alcune banche di Los Angeles - "bank tunnel job", lo chiamano²³ - servendosi dell'intricato sistema fognario.

Qui il significato del labirinto sotterraneo si complica per vari motivi. Innanzitutto è un raddoppiamento di quello vietnamita, con tutta una serie di perturbanti somiglianze (e dunque sovrapposizioni di ricordi e incubi). In secondo luogo, il suo attraversamento, che in questo caso conduce quasi immancabilmente alla morte, non riguarda una più o meno nobile causa (la lotta per l'indipendenza nazionale e la trasformazione sociale, oppure la sua repressione) ma la ricerca di un vantaggio economico personale. Infine, gli esperti delle gallerie si dividono ancora una volta in due fronti, in questo caso polizia e criminali, ma la loro origine è sancita da un patto di sangue: gli uni e gli altri sono ex topi di galleria trapiantati a Los Angeles. Chi non è stato un *tunnel rat* non è in grado di comprendere e quindi di affrontare la situazione, dimostrando ancora una volta l'incidenza della sindrome della 'memoria possessiva'²⁴: in fin dei conti, essere stati in Vietnam può risultare di grande utilità sia per i criminali sia per chi si trova a dover risolvere, *casualmente*, il caso.

Tutta la storia gioca sulla mescolanza e sulla sovrapposizione di cunicoli materiali e narrativi. Ciò emerge fin dalla prima pagina, attraverso un'epigrafe senza rimando che il lettore scoprirà essere tratta da una delle scene conclusive del romanzo. In essa sono descritti un muro di vetro e un pavimento di marmo, che solo in seguito risulteranno appartenere a una banca, e si ha subito la sensazione di trovarsi in un ambiente claustrofobico quanto le gallerie del Vietnam.

Il romanzo vero e proprio si apre con un cunicolo di guerra, nel quale Harry Bosch attende con angoscia l'arrivo di un elicottero:

Harry Bosch could hear the helicopter up there, somewhere above the darkness [...] Why didn't it land? [...] Harry was moving through a smoky, dark tunnel and his batteries were dying. The beam of the flashlight grew weaker every yard he covered. He needed help. He needed to move faster. He needed to reach the end of the tunnel before the light was gone and he was alone in the black. He heard the chopper make one more pass. Why didn't it land? Where was the help he needed? When the drone of the blades fluttered away again, he felt the terror build and he moved faster, crawling on scraped and bloody knees, one hand holding the dim light up, the other pawing the ground to keep his balance. He did not look back, for he knew the enemy was behind him in the black mist. Unseen, but there. And closing in²⁵.

Si tratta di un incubo da cui il detective viene risvegliato per essere proiettato in un'indagine che, anch'essa, assume presto le sembianze dell'incubo: un ragazzo è stato trovato morto nel condotto di una diga – ancora un cunicolo – sulle colline che sovrastano Los Angeles, in una scena che evoca l'atmosfera enigmatica e corrotta di *Chinatown* (1974) di Roman Polanski. Di qui la storia procede in un susseguirsi serrato di rinvii sia al passato dei *tunnel rats*, sia a luoghi di oscurità e di vita underground a Los Angeles: si scopre, inoltre, che il giovane trovato nel condotto era, anch'egli, un ex topo di galleria, che riconosceva nella sua esperienza sotterranea in Vietnam una specie di *imprinting*. Infatti, a una vicina curiosa di conoscere la sua professione aveva mentito sostenendo di essere "some kind of shift supervisor for the tunnel dig on the subway project downtown"²⁶, quasi una confessione irrefrenabile della sua peculiare identità.

La complessità dell'intreccio non permette un riassunto del romanzo; è sufficiente ricordare che la capacità di muoversi *underground*, in senso sia letterale sia metaforico, domina quasi tutta la diegesi (con l'eccezione di una complessa storia d'amore). Non stupisce che *The Black Echo* trovi la sua conclusione nelle fogne della "città degli angeli". Per quanto si tratti di una metropoli caotica, essa è dotata di un sistema fognario perfettamente riportato sulle mappe, un labirinto apparentemente sotto controllo della polizia. In realtà, come emerge chiaramente nelle scene finali, in questo caso le mappe sono inutili. Infatti le uscite sono troppo numerose ed è impossibile bloccarle tutte. Ma, soprattutto, non si comprende chi sia l'antagonista: poiché costui risulterà essere un ispettore di polizia (dunque una talpa, in inglese una *mole*), molte ipotesi si riveleranno infondate. Come fa allora il detective Bosch a uscirne vivo? Mancando un progetto strategico globale (in realtà il progetto c'è, ma fallisce) Bosch, ferito e riverso in un rigagnolo di fetidi liquami, è costretto a ricorrere a un'elementare ma accorta *strategia locale* (fa perdere tempo all'assassino inducendolo a parlare) e viene poi aiutato dal *caso* che si concretizza nella decisione improvvisa e inaspettata di una collega.

Il legame tra i labirinti del Vietnam e quelli dell'America potrebbe sembrare una semplice coincidenza. Qui sarebbe necessario aprire una riflessione sul legame tra la disincantata scrittura *hard-boiled* degli anni Trenta, da cui Connelly è chiaramente influenzato, e una parte della narrativa generata dalla Guerra del Vietnam. In che modo si risolvono, nel romanzo, i problemi dell'America post-Vietnam, per quegli scrittori che non si riconoscono nel revisionismo reaganiano degli anni Ottanta, e cioè in coloro che rifiutano una rilettura della loro esperienza in chiave edificante e patriottica? In buona parte dei racconti, l'apparente e – solo

momentaneo – ritorno all'ordine sociale (e narrativo) dipende esclusivamente da *strategie locali* e dal *caso*, come era già accaduto nelle vicende dei disincantati 'eroi' di Dashiell Hammet e Raymond Chandler: anche qui, come allora, i due termini caratterizzano una prospettiva tutt'altro che rassicurante e veicolano un giudizio senza appello sulla società americana degli anni Novanta.

La figura del reduce-detective è abbastanza diffusa nella letteratura americana degli ultimi quindici o vent'anni e rappresenta un momentaneo punto d'arrivo della narrativa del Vietnam di cui la critica ha cominciato a occuparsi solo recentemente²⁷. Con lo stereotipo del reduce instabile, il detective (sia privato sia membro di un corpo di polizia) condivide una concezione individuale della giustizia e della violenza e una sfiducia generalizzata nelle istituzioni. Non mancano importanti precedenti nella tradizione *hard-boiled*: anche in Hammet e Chandler, così come in alcuni loro epigoni, sono frequenti i casi di investigatori che non consegnano un colpevole alla giustizia, o che lasciano condannare un imputato per un reato non commesso, fondando il loro operato su un sistema di valori assolutamente individuale. Altre volte, anziché catturare i colpevoli, creano una situazione di conflitto tra i criminali spingendoli, cinicamente, a uccidersi a vicenda.²⁸

Come ha osservato Richard Slotkin, la figura dell'investigatore trova le sue origini nel mito del pioniere ottocentesco che si fa giustizia da solo, un eroe ambivalente che sentiva il dovere di rendere sicuri i territori di frontiera in nome di una civiltà alla quale, in realtà, lui stesso non si voleva adattare; un eroe a cui non ripugnava apprendere, se necessario, le pratiche degli indiani²⁹. Anche il detective degli anni Trenta del Novecento è, almeno in apparenza, un portatore di ordine. Si tratta, tuttavia, di un ordine assolutamente contingente, potremmo dire ancora 'locale': pur non esprimendo un progetto politico antagonista, il suo sguardo sulla società in cui vive è cinico e disincantato, se non addirittura disgustato. Il reduce-detective è un punto di arrivo di questi miti americani di libertà e di antistatalismo. Anche lui, come il pistolero della frontiera, ha conosciuto gli 'indiani' (i vietcong), ha appreso le loro tecniche di guerriglia e, al tempo stesso, ha imparato a sospettare di tutte le istituzioni, quelle militari, quelle politiche, quelle delegate al reinserimento dei reduci. La violenza 'rigenerativa' del mito della frontiera è ancora attiva presso questo nuovo eroe ma³⁰, forse per la prima volta, è contrastata da 'contromiti' che si sono nel frattempo diffusi grazie alle battaglie civili combattute negli stessi anni della guerra. Infatti Harry Bosch di Michael Connelly, Dave Robicheaux di James Lee Burke e C. W. Sughrue di James Crumley, per citarne solo alcuni, hanno una concezione della parità sessuale e della tolleranza che stride vistosamente con altri aspetti del loro comportamento da 'nuovi guerrieri'³¹.

1. Cfr. l'indagine di due giornalisti inglesi: T. MANGOLD e J. PENYCATE, *The Tunnels of Cu Chi*, New York, Random House, 1985. Il termine "Iron Triangle" fu introdotto dal noto giornalista Peter Arnett, che si ispirò a una località con caratteristiche analoghe all'epoca della Guerra di Corea.^[↵]
2. L'altezza era di circa un metro e la larghezza di 75 centimetri. Cfr. G. GENDZEL, "Tunnels", in S. I. KUTLER, *Encyclopedia of the Vietnam War*, New York, Charles Scribner's Son, 1996, pp. 547-549.^[↵]
3. Un corpo speciale di "Tunnel Rats" (topi di galleria), cominciò a essere addestrato nel 1967; si trattava di uomini dai nervi particolarmente saldi, esercitati a vedere nel buio e non affetti da claustrofobia. Nello stesso anno gli americani, con l'operazione Cedar Falls, ritennero di aver distrutto la rete di Cu Chi, ma l'anno dopo, durante l'offensiva del Tet, i cunicoli erano nuovamente in mano ai vietcong e servirono per sferrare l'attacco a Saigon. Furono definitivamente distrutti e abbandonati nel 1970 dopo che i B52 bombardarono la zona con ordigni a esplosione ritardata, che provocavano crateri profondi sino a nove metri. Sui *tunnel rats* si veda C. BANKS, *Tunnel Rats*, New York, Popular Library, 1989.^[↵]
4. Il *fragging*, che prende il nome dalle *fragmentation grenades*, le bombe a frammentazione con cui in genere veniva eseguito, consisteva nel lanciare una

- bomba nella tenda di un ufficiale senza lasciare traccia del responsabile. Ebbe inizio nel 1969 e raggiunse il suo apice nel periodo 1970-1971. I dati ufficiali parlano di 788 tentativi di *fragging* con 86 morti e 714 feriti. In realtà sembra che i casi risultassero molto più numerosi e che il 15% delle morti per *friendly fire* ("fuoco amico") fossero sospette. Pare siano state messe delle vere e proprie taglie su ufficiali ritenuti pericolosi per il loro carrierismo sconsiderato. Ne fecero le spese soprattutto quei superiori che obbligavano i propri uomini a scendere nei cunicoli scavati dai vietcong, anziché limitarsi a dare l'ordine di distruggerli con gli esplosivi. Una delle migliori trattazioni letterarie del *fragging* è contenuta in T. O'BRIEN, *Going After Cacciato* (1978), New York, Dell, 1992; trad. it. S. Ossola, *Inseguendo Cacciato*, Milano, Leonardo, 1989. Cfr. G. GENDZEL, "Fragging", in S. I. KUTLER, ed., *Encyclopedia of the Vietnam War*, New York, Scribner, 1996, p. 199.[↗]
5. Trad. it. Seduti o in ginocchio, spalle alla buca, ascoltavano il terreno sotto di loro, immaginando ragnatele e fantasmi, qualsiasi cosa ci fosse là sotto, e come le pareti della galleria si restringessero sempre più, come la pila in mano sembrasse incredibilmente pesante, come quella di chi stava là sotto diventasse visione tunnel nel senso letterale del termine, compressione in tutti i sensi, perfino nel tempo, e di come uno dovesse insinuarsi dentro, culo e gomiti, la sensazione di essere inghiottito, e si trovasse a preoccuparsi delle cose più strane: e se ora la torcia all'improvviso si fosse spenta? I ratti trasmettono la rabbia? Se mi mettessi a urlare, il suono a che distanza arriverebbe? Gli altri mi sentirebbero? Avrebbero il coraggio di tirarmi fuori? Sotto certi aspetti, anche se non molti, l'attesa era addirittura peggiore della galleria. Era l'immaginazione a ucciderti. T. O'BRIEN, *The Things They Carried*, Boston, Houghton Mifflin/Seymour Lawrence, 1990, p. 11; trad. it. B. Draghi, *Quanto pesano i fantasmi*, Milano, Leonardo, 1991, pp. 19-20, trad. leggermente modificata.[↗]
 6. Come scrive Michael Bibby, il *topos* dei cunicoli era frequentissimo nei resoconti giornalistici degli anni Sessanta (M. BIBBY, "The Post-Vietnam Condition", in Id., ed., *The Vietnam War and Postmodernity*, Boston, The University of Massachusetts Press, 1999, p. 168). I cunicoli compaiono, spesso senza ricevere un'ampia trattazione, in un gran numero di testi letterari e di storia orale. Tra le tematizzazioni più esplicite si vedano le storie orali di Al Santoli (*Everything We Had*, 1981) e Mark Baker (*Nam*, 1981), e i romanzi *Going After Cacciato* (1978) di Tim O'Brien e *In Country* (1985) di Bobbie Ann Mason.[↗]
 7. Cfr. su questo il mio *Musi gialli e berretti verdi*, Bergamo, Bergamo University Press, 2003, soprattutto il Capitolo 1.[↗]
 8. T. O'BRIEN, *Going After Cacciato*, New York, Dell, 1978 (trad. it. S. Ossola, *Inseguendo Cacciato*, Milano, Leonardo, 1989).[↗]
 9. Trad. it. "subito sotto la gola per deviare a picco dentro al torace, era così che gli uomini venivano sempre colpiti nelle gallerie..." (68; 70).[↗]
 10. Trad. it. "Giù, sempre più giù, avvittandosi in caduta libera attraverso l'oscurità" (82; 83).[↗]
 11. Trad. it. "Perché il territorio metteva tanto sgomento – le risaie intricate, le gallerie e i tumuli, la fitta vegetazione, la miseria e la paura?" (86; 86).[↗]
 12. Trad. it. "La terra" mormorò Li Van Hgoc. (...) Il soldato non è che un rappresentante della terra. La terra è il vostro vero nemico." Fece una pausa. "C'è un antico ideogramma, la parola Xa. Significa..." "comunità, e territorio, e casa propria." (...) "ma ha anche altri significati: terra e cielo e persino sacralità. Ma fondamentalmente significa che lo spirito di un uomo è nella terra stessa, dove riposano i suoi antenati e dove cresce il riso. *La terra è il vostro nemico.*" (86; 86-87, mio il corsivo dell'ultima frase).[↗]
 13. Cfr. G. DURAND, *Les structures anthropologiques de l'Imaginaire*, Paris: Presses Universitaires de France, 1963 (trad. it. E. Catalano, *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, Bari, Dedalo, 1972, in particolare il libro secondo, parte prima, capitolo 2: "I simboli dell'intimità", pp. 237-268. Cfr. anche G. BACHELARD, *La poétique de l'espace*. Paris, Presses Universitaires de France, 1958 (trad. it. E. Catalano, *La poetica dello spazio*, Bari, Dedalo, 1975).[↗]
 14. Per trattazioni letterarie dei sotterranei con evidente riferimento alla pulsione di morte si veda per esempio F. DÜRRENMATT, *Der Tunnel*, Zürich, Diogenes Verlag, 1952 (trad. it. M. Zapparoli, *Il tunnel*, Milano, Marcos y Marcos, 1984), G. SIMENON, *Les caves du Majestic* (1934), in Id., *Maigret revient*, Paris, Gallimard, 1942 (trad. it. E. Vicari Fabris, *I sotterranei del Majestic*, Milano, Adelphi, 1998). Per trattazioni che comprendono anche la dimensione della fertilità si vedano H. LOETSCHER, *Abwässer* (1963), Zurigo, Diogenes Verlag, 1995 (trad. it. B. Zagari, *L'ispettore delle fogne*, Bellinzona, Edizioni Casagrande, 2000), e M. JACKSON, *The Underground Man*, London, Picador, 1997 (trad. it. P. Mazzarelli, *L'uomo sotterraneo*, Torino, Instar, 1998).[↗]
 15. Si veda T. MANGOLD e J. PENYATE, *The Tunnels of Cu Chi*, cit., specialmente il capitolo 13, "PhamSang - The Story of an Entertainer", pp. 144-157.[↗]

16. Cfr. su questo la critica a O'Brien in R. CHRISTOPHER, *The Vietnam War/The American War: Images & Representations in Euro-American and Vietnamese Exile Narratives*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1995.[↵]
17. Umberto Eco, "L'antiporfirio", in G. VATTIMO e P. A. ROVATTI, *Il pensiero debole*, Milano, Feltrinelli, 1983, pp. 76-77. Si veda anche S. ROSSO, *A Correspondence with Umberto Eco*, "boundary2", 12.1 (Fall 1983), pp. 1-13, poi in I. HOESTEREY, ed., *Zeitgeist in Babel*, Bloomington, Indiana University Press, 1991, pp. 242-253. Sul rizoma: G. DELEUZE e F. GUATTARI, *Milles plateaux*, Paris, Seuil, 1977 (trad. it. *Mille Piani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1987).[↵]
18. Trad. it. Persino le carte più particolareggiate non svelavano granché; interpretarle era come cercare di decifrare le facce dei vietnamiti, cioè come cercare di decifrare il vento. M. HERR, *Dispatches* (1977), New York, Avon, 1978, p. 3 (trad. it. M. Bignardi, *Dispacci*, Milano, Leonardo, 1991, p. 7).[↵]
19. Cfr. J. L. BORGES, *Finzioni* (1944), trad. it. F. Lucentini (1955), Torino, Einaudi, 1978, pp. 119-131.[↵]
20. G. BOTTIROLI, *Labirinto di quarto tipo*, "Alfabeta" 64 (settembre 1984), p. 25.[↵]
21. I reduci sono stati particolarmente presenti nelle serie televisive. Cfr., tra le altre, "Magnum P.I." e "Miami Vice".[↵]
22. M. CONNELLY, *The Black Echo*, Boston, Toronto and London, Little Brown, 1992 (trad. it. di G. Montanari, *La memoria del topo*, Bresso, Hobby and Work Italiana, 1997).[↵]
23. M. CONNELLY, *The Black Echo*, cit. p. 62.[↵]
24. Sulla memoria possessiva si veda il capitolo 5 del mio *Musi gialli e berretti verdi*, cit. [↵]
25. Trad. it. Harry Bosch sentiva l'elicottero lassù, da qualche parte sopra l'oscurità (...) Perché non atterrava? Harry si muoveva lungo una galleria lunga e fumosa, e le sue batterie erano agli sgoccioli. Il fascio della sua torcia si indeboliva a ogni metro che percorreva. Aveva bisogno di aiuto. Doveva muoversi più in fretta. Doveva raggiungere l'estremità della galleria prima che la torcia si spegnesse e lo piantasse solo nell'oscurità. Sentì l'elicottero fare un altro passaggio sopra la sua testa. Perché non atterrava? Dov'era l'aiuto di cui aveva bisogno? Quando il ronzio attutito delle pale si allontanò di nuovo, sentì il terrore accumularsi e si mosse più in fretta, strisciando sulle ginocchia graffiate e insanguinate, una mano a reggere la luce sempre più debole e l'altra a tastare il terreno per conservare l'equilibrio. Non si guardò dietro, perché sapeva che il nemico era alle sue spalle nella foschia nera. Invisibile, ma c'era. E si avvicinava. M. CONNELLY, *The Black Echo*, cit., p. 2 (trad. it. cit., p. 2).[↵]
26. Trad. it. una specie di supervisore dei turni per gli scavi della metropolitana giù in centro (32; 27).[↵]
27. Cfr. P. K. JASON, "Hard-Boiled Nam I", in Id., *Acts and Shadows: The Vietnam War in American Literary Culture*, Lanham-New York, Rowman & Littlefield, 2000, pp. 89-99; K. TAL, "Contemporary Detective Fiction and the Vietnam War", *Vietnam Generation*, vol. 4 (November 1992), nn. 3-4, pp. 140-143.[↵]
28. Un caso ben noto è quello di *Red Harvest* (1929) di Dashiell Hammett (trad. it. M. Hannau, *Piombo e sangue*, Milano, Rizzoli, 1962).[↵]
29. Cfr. R. SLOTKIN, *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*, New York, Atheneum, 1992, soprattutto il primo e il quarto capitolo.[↵]
30. Cfr. P. K. JASON, "Hard-Boiled Nam I", cit.[↵]
31. In *Trunk Music* (1997), ad esempio, Bosch non dimostra alcun disagio scoprendo che due donne, il suo diretto superiore e una collega, hanno una relazione lesbica. Sui 'nuovi guerrieri' si veda W. GIBSON, *Warrior Dreams: Violence and Manhood in Post-Vietnam America*, New York, Hill and Wang, 1994.[↵]

15 Settembre 2010

« [SPECCHI DI GUERRA](#)

[MAKING VIOLENCE VISIBLE IN VIETNAM WAR NARRATIVES: THE CASE OF "A RUMOR OF WAR"](#) »

© 2006 Iperstoria