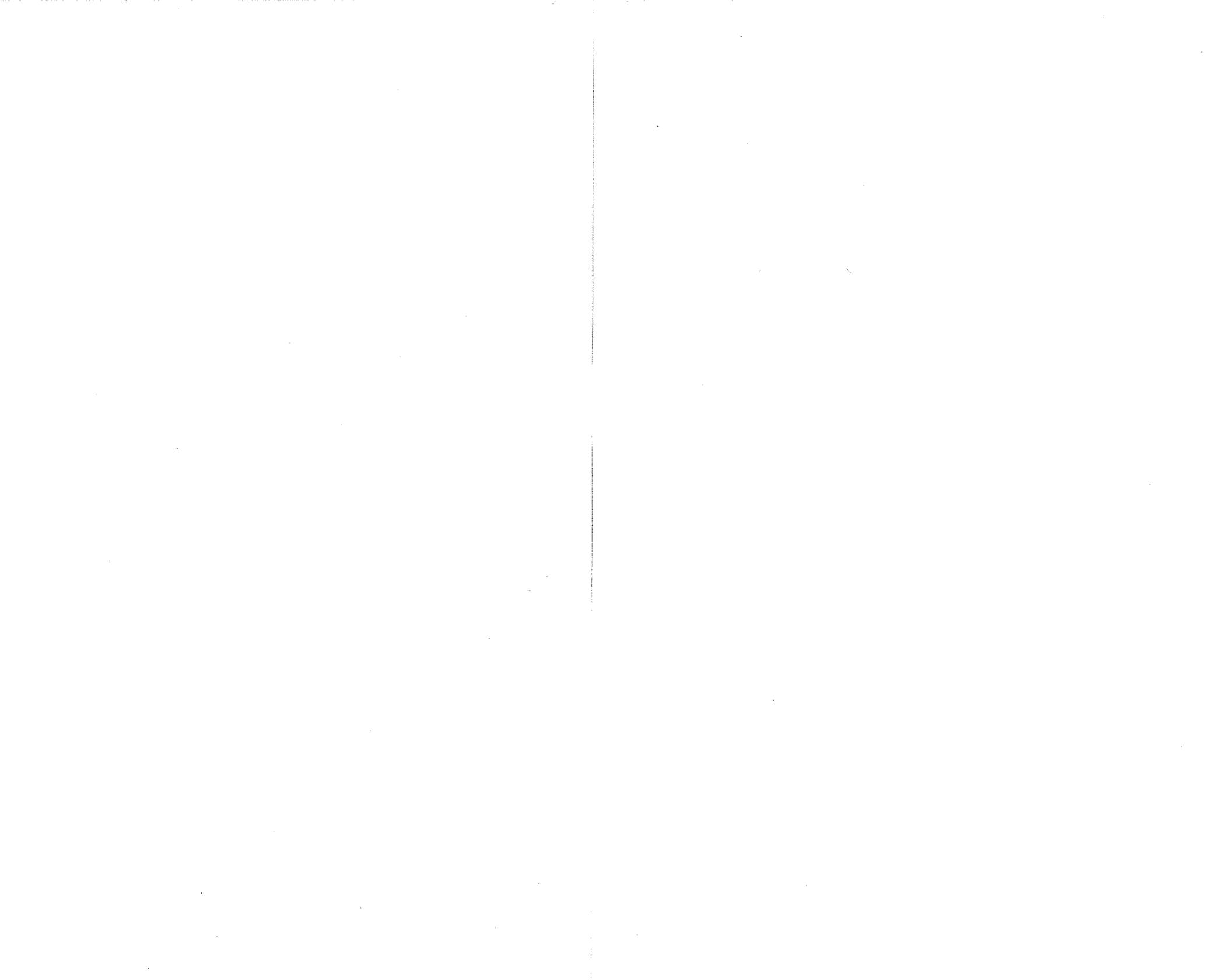


a cura di  
**Nicola Turi**

# Raccontare la guerra

I conflitti bellici e la modernità





MODERNA/COMPARATA

COLLANA DIRETTA DA  
Anna Dolfi – Università di Firenze

COMITATO SCIENTIFICO

Marco Ariani – Università di Roma III  
Enza Biagini – Università di Firenze  
Giuditta Rosowsky – Université de Paris VIII  
Evangelina Stead – Université de Versailles Saint-Quentin  
Gianni Venturi – Università di Firenze

# Raccontare la guerra

I conflitti bellici e la modernità

a cura di  
Nicola Turi

Firenze University Press  
2017

Raccontare la guerra : i conflitti bellici e la modernità / a cura di  
Nicola Turi. – Firenze : Firenze University Press, 2017.  
(Moderna/Comparata ; 20)

<http://digital.casalini.it/9788864535166>

ISBN 978-88-6453-515-9 (print)

ISBN 978-88-6453-516-6 (online PDF)

ISBN 978-88-6453-517-3 (online EPUB)

Progetto grafico di Alberto Pizarro Fernández, Pagina Maestra snc

Volume pubblicato con il contributo di:

Associazione "Centro Internazionale di Studi Giuseppe Dessì"

Fondazione Dessì

Regione Sardegna

Fondazione Banco di Sardegna



Fondazione  
Giuseppe  
D e s s ì



REGIONE AUTONOMA DELLA SARDEGNA



Fondazione Banco di Sardegna

*Certificazione scientifica delle Opere*

Tutti i volumi pubblicati sono soggetti ad un processo di referaggio esterno di cui sono responsabili il Consiglio editoriale della FUP e i Consigli scientifici delle singole collane. Le opere pubblicate nel catalogo della FUP sono valutate e approvate dal Consiglio editoriale della casa editrice. Per una descrizione più analitica del processo di referaggio si rimanda ai documenti ufficiali pubblicati sul catalogo on-line della casa editrice ([www.fupress.com](http://www.fupress.com)).

*Consiglio editoriale Firenze University Press*

A. Dolfi (Presidente), M. Boddi, A. Bucelli, R. Casalbuoni, M. Garzaniti, M.C. Grisolia, P. Guarnieri, R. Lanfredini, A. Lenzi, P. Lo Nostro, G. Mari, A. Mariani, P.M. Mariano, S. Marinai, R. Minuti, P. Nanni, G. Nigro, A. Perulli, M.C. Torricelli.

La presente opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>)

This book is printed on acid-free paper

CC 2017 Firenze University Press

Università degli Studi di Firenze

Firenze University Press

via Cittadella 7, 50144 Firenze, Italy

[www.fupress.com](http://www.fupress.com)

Printed in Italy

## INDICE

PREMESSA	11
<i>Nicola Turi</i>	

### LE GUERRE DEGLI ITALIANI: ROMANZI E DIARI DAL FRONTE

#### UNA LETTURA DI *TRINCEE* DI CARLO SALSA

*Luigi Weber*

1. Circoscrivere il campo	17
2. Trincee	20
3. Legami: il paesaggio, le famiglie, i combattenti	21
4. Un romanzo di sottrazioni	24
5. L'oasi (Milano)	30
6. Finalmente, a occhi aperti	31
7. Il ritorno	32

#### LA GUERRA DEL DUCA DI SANT'AQUILA. CARLO EMILIO GADDA

*Elisabetta Bacchereti*

#### «IL RICORDO DELLA GIOVINEZZA AVVENTUROSA E TUMULTUANTE»: *GIORNI DI GUERRA* DI GIOVANNI COMISSO

*Andrea Gialloreti*

1. Insorgenze, ricordi e malinconie di guerra	60
2. Un austriaco non fa Risorgimento (e nemmeno un Garibaldi)	66
3. Corpi al sole (e ai raggi di luna)	70

#### LA GUERRA IN DESSÌ: UN OGGETTO DALL'INCIDENZA OBLIQUA

*Martina Romanelli*

1. Breve premessa metodologica	79
2. Un «giudizio» dall'incidenza obliqua	80

#### LAJOLO E I FALÒ. GUERRA FREDDA LETTERARIA E MEMORIA DELLA SECONDA GUERRA MONDIALE

*Giovanni Di Malta*

1. Lajolo falso e vero	99
2. Biografia del biografo	103
3. Lo sciacallo assurdo	106
4. I falò sul Vesuvio	110
5. Scacco a Don Camillo	116
6. Caballus in fabula	118
7. Il rogo d'Ulisse	121

ITALO CALVINO PRIMA E DOPO LA GUERRA: IL FASCISMO,  
ARIOSTO E L'UOMO A CAVALLO*Beatrice Sica*

- |  |     |
|--|-----|
| 1. La vita, la letteratura, le immagini  | 127 |
| 2. Antifascismo, antimilitarismo, ironia | 130 |
| 3. L'uomo a cavallo                      | 133 |
| 4. Alla prova del fuoco                  | 136 |
| 5. Raccontare la guerra partigiana       | 138 |
| 6. Ariosto                               | 140 |
| 7. Il ritorno del cavaliere              | 143 |
| 8. Un «inumano candore»                  | 147 |
| 9. Soldatini di carta                    | 150 |

«BASTAVA UNA MODESTA IMMISSIONE DI FANTASIA». LA 'GUERRA  
PREFERIBILE' DI GUIDO MORSELLI*Federico Fastelli*

- |   |     |
|---|-----|
| 1. Livelli della finzione                 | 153 |
| 2. Nominalismo, attualismo, antihegelismo | 155 |
| 3. Il narratore e il dominio del romanzo  | 159 |
| 4. La guerra                              | 161 |
| 5. Con i 'se'                             | 166 |

QUANDO PACO SI FECE PARTIGIANO. PER UNA RILETTURA DI *UNA  
QUESTIONE PRIVATA* DI BEPPE FENOGLIO*Giovanna Caltagirone*

167

UNA METAFORICA CHIAMATA ALLE ARMI. IL LINGUAGGIO  
BELLICO-MILITARE PER RACCONTARE IL CANCRO*Oleksandra Rekut-Liberatore*

193

## LE GUERRE DEGLI ITALIANI:

RIFLESSIONI IN FORMA DI SAGGIO, DI *REPORTAGE* E IN VERSI

## LEOPARDI, LA GUERRA MODERNA E LA TENDENZA ALL'ESTREMO

*Raoul Bruni*

207

ANALIZZARE, TESTIMONIARE: G.A. BORGESE DAL GIORNALISMO  
POLITICO ALL'IMPEGNO DIPLOMATICO (1916-1918)*Stefano Magni*

215

- |  |     |
|--|-----|
| 1. La guerra delle idee (1916): raccontare lo scontro di culture     | 216 |
| 2. Il mito esausto della Germania                                    | 218 |
| 3. Il nazionalismo tedesco apparente e sommerso                      | 219 |
| 4. Il cristianesimo e la neutralità                                  | 221 |
| 5. Le culture europee: vero baluardo contro l'imperialismo teutonico | 223 |
| 6. La sconfitta della Germania                                       | 225 |
| 7. Il Patto di Roma e dintorni: il racconto della propria azione     |     |

diplomata 227

8. Borgese e la linea politica del «Corriere» 229

9. Il racconto dietro le quinte: la collaborazione di Borgese con  
l'apparato statale 232

10. Il racconto del Patto di Roma: un tentativo collettivo di discolparsi 237

11. Il memoriale di Borgese sulla questione Jugoslava 238

12. Conclusione: Borgese tra nazionalismo e difesa delle nazionalità 240

## RETICENZE E OCCORRENZE BELLICHE NEL PRIMO ZANZOTTO 243

*Francesco Vasarri*IL DRAMMA DELLA GUERRA E LA FUNZIONE SALVIFICA DELLA  
POESIA NEI TESTI DELL'ULTIMO LUZI

263

*Francesca Bartolini*

## LA GUERRA È ALTROVE

CHINUA ACHEBE E IL CONFLITTO COLONIALE: UN CLASSICO DI  
GENERE

279

*Nicola Turi*GOFFREDO PARISE E L'ESPERIENZA DELLA GUERRA: COME IL  
SENTIRE SI OPpone ALL'IDEOLOGIA

291

*Elisa Attanasio*IL FUTURO È UN GROVIGLIO CHE GIRA IN TONDO. GUERRA,  
STORIA E IDENTITÀ IN *MENTRE L'INGHILTERRA DORME* DI DAVID LEAVITT

309

*Fiorenzo Iuliano*

- |  |     |
|--|-----|
| 1. Earl's Court, District Line                 | 311 |
| 2. Strade e stazioni: la città e il suo doppio | 315 |
| 3. Cartografie nazionali e mappature erotiche  | 321 |

ELICOTTERI E SIMULACRI. *TRAUERARBEIT* PER IL VIETNAM IN  
*DISPATCHES* DI MICHAEL HERR*Mauro Pala*

- |  |     |
|--|-----|
| 1. L'Angelo della Storia sul Chinook               | 329 |
| 2. Dalla talking cure all'obsolescenza delle mappe | 340 |

## NARRARE PER IMMAGINI

DALL'EPOS ALLA CRONACA. LA NARRAZIONE DELLA GUERRA TRA  
LETTERATURA, CINEMA E TELEVISIONE*Gianni Olla*

- |   |     |
|---|-----|
| 1. Da Hugo a Tolstoj e oltre: le grandi battaglie dell'Ottocento  | 353 |
| 2. Memorie letterarie e «tempeste d'acciaio»: la Grande Guerra<br>tra epopea del fante e raffigurazioni dell'orrore | 360 |

- |  |     |
|--|-----|
| 3. Altre memorie. La Seconda guerra mondiale e la nascita del genere bellico. Propaganda e drammatizzazione della tragedia | 365 |
| 4. Le guerre contemporanee tra giornalismo e <i>reportage</i> televisivo   | 374 |

## STARS AND STRIPS: LA GUERRA NELL'OPERA DI WILL EISNER

*Nicola Paladin*

- |   |     |
|---|-----|
| 1. Introduzione   | 379 |
| 2. The First Avenger... The Spirit e la Seconda Guerra Mondiale                         | 383 |
| 3. 'La sottile linea rossa' tra pedagogia e ironia nei fumetti di guerra di Will Eisner | 389 |
| 4. The 'Adolescents' Crusade': ormoni e machismo nei fumetti del Vietnam di Eisner      | 396 |
| 5. Conclusioni  | 401 |

## LA GUERRA E IL TEATRO ITALIANO CONTEMPORANEO

*Flavia Crisanti*

- |   |     |
|---|-----|
| 1. Quale teatro per quale guerra: due definizioni | 405 |
| 2. I due conflitti mondiali                       | 407 |
| 3. Ascanio Celestini e la guerra dei poveri       | 410 |
| 4. Guerre di oggi, guerre di sempre               | 416 |

## PREMESSA

Nicola Turi

La guerra sono i cafoni che la combattono, ma sono le autorità che la dichiarano. Quando scoppiò l'ultima guerra, a Fontamara sapeva qualcuno contro chi fosse? Pilato s'incaponiva a dire che fosse contro Menelik, Simpliciano affermava che fosse contro i Turchi. Solo molto più tardi si seppe ch'era soltanto contro Trento e Trieste [...]. Una guerra è una cosa talmente complicata che un cafone non può mai capirla. Un cafone vede una piccolissima parte della guerra [...]. "Il cittadino" vede una parte molto più larga, le caserme, le fabbriche d'armi. Il re vede un intero paese. Solo Dio vede tutto.

Ignazio Silone, *Fontamara*

The real war will never get in the books.  
Walt Whitman

Incessante è il ritmo delle guerre che anno dopo anno sostengono, dichiarano, combattono, subiscono, fuggono gli umani, rinnovando nel tempo non già i sentimenti che le accompagnano, vicino e lontano dal fronte (sempre quelli: il terrore, l'apprensione, l'onore, il coraggio, la ribellione...), quanto semmai i mezzi di distruzione e di propaganda e quindi, su un altro piano, le strategie della rappresentazione artistica – le modulazioni di una voce sensibile, nel tempo, anche alla progressiva inondazione (e manipolazione) di informazioni, immagini, significati che accompagnano un conflitto e poi l'altro, alle ininterrotte trasformazioni dell'immaginario bellico. Nella lotta che il testo letterario (ma anche quello filmico, a fumetti ecc.) ingaggia con la realtà per rivestirla di senso mentre si affranca dalla sua semplice riproduzione (per evaderne tenendola come riferimento costante), la guerra – momento centrale nella storia e nella memoria di ogni paese coinvolto – pone infatti questioni particolari che riguardano soprattutto il grado di fedeltà alle verità (ineludibili) registrate nei libri di storia, nonché la postura ideologica assunta rispetto ai fatti narrati.

ELICOTTERI E SIMULACRI. *TRAUERARBEIT* PER IL VIETNAM  
IN *DISPATCHES* DI MICHAEL HERR

Mauro Pala

1. *L'Angelo della Storia sul Chinook*

Perché rivisitare il Vietnam a cinquant'anni di distanza? Perché nella scrittura delle guerre moderne il Vietnam rappresenta una svolta irreversibile nel senso di sincretismo e sinergia di parola e immagine, l'affermarsi di un *Gesamtkunstwerk* capace di ridefinire l'immaginario bellico contemporaneo, coacervo in cui sono già presenti molti elementi dell'odierna *docufiction*. In un'ottica storica e geopolitica, quest'attualità è legata anche alla *visibilità* del conflitto vietnamita, nel quale le logiche di interconnessione fra apparati sottese al discorso imperialista<sup>1</sup> sono ancora accessibili alla critica secondo modalità che la censura e la pratica del giornalismo *embedded* – proprio a seguito del precedente vietnamita – non consentiranno in seguito. Infine, per come il Vietnam si imporrà all'attenzione del tempo, definendo due schieramenti politici associati a visioni del mondo antagoniste che si fronteggeranno nei decenni a venire, definendo il corso della politica internazionale proprio a partire dalla percezione di quel conflitto<sup>2</sup>.

L'urgenza di condividere e capire il conflitto vietnamita traspare dai diari di Philip Jones Griffiths, autore di alcuni dei più significativi photoreportage sul conflitto: «I photographed the war because, frankly, in 1966 it was the most in-

<sup>1</sup> «La Guerra del Vietnam costituì un autentico punto di non ritorno nella storia del capitalismo contemporaneo. La resistenza dei Vietnamiti rappresentava infatti il centro simbolico di un'intera serie di lotte sparse in tutto il mondo, che sino a quel momento erano rimaste distanti e separate fra di loro», Michael Hardt, Antonio Negri, *Impero. Il nuovo ordine della globalizzazione*, Milano, BUR, 2003, p. 245. Sulla discussione, fra l'altro, del Vietnam come punto di svolta dell'imperialismo rinvio a *Debating Empire*, a cura di Gopal Balakrishnan, London, Verso, 2003.

<sup>2</sup> «In George Bush's inaugural address of 1989 he declared: "The final lesson of Vietnam is that no great nation can long afford to be sundered by a memory". Alison Lurie's *The War Between the Tates* (1974) is set in 1969-70 and its final line – "Mommy, will the war end now?" – resonates with the knowledge that war would not "end" for four more years and that its effects continue, while Tim O'Brien's novel *In the Lake of the Woods* (1994) exposes the My Lai massacre as much harder to put to rest or suppress than Bush's statement might suppose». Sharon Monteith, *The Sixties and its Cultural Legacy in American Culture in the 1960s*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2008, p. 188.

teresting story. I soon discovered all was not as it seemed. Viet Nam was full of contradiction and before long I came to see beyond the death and destruction [...] On returning after the war I came to realize that the country was an effective fish bowl in which to examine the effects of globalization»<sup>3</sup>.

Se effettivamente, come ipotizza Griffiths, il Vietnam costituisce il primo banco di prova per vari processi di globalizzazione maturati nel ventunesimo secolo, le sue contraddizioni accelerarono già allora la ricerca di una nuova forma di narrazione storica che sostituisse lo schema di Ranke del resoconto fedele dei fatti secondo scredate pretese universalistiche. E, nelle parole di Jameson, non si sarebbe trattato di un semplice *maquillage*, ma di una storiografia ripensata concettualmente: «As old – fashioned narrative or ‘realistic’ historiography became problematic, the historian should reformulate her vocation – not any longer to produce some vivid representation of History “as it really has happened” but rather to produce the concept of history»<sup>4</sup>. Certo non una rinuncia tout court allo storicismo, quella auspicata da Jameson, quanto una rifondazione dello stesso sui presupposti relativistici già adombrati da Dilthey. Una scrittura che privilegiasse «le strutture dell’agire umano storico rispetto alla ricerca delle categorie, delle situazioni, delle catalogazioni e dei nomi stessi dell’essere; la considerazione dinamica e dialettica dei processi umani inscrivibili negli orizzonti storici della temporalità»<sup>5</sup>. L’ipotesi trattenuta da Giuseppe Cacciatore di una storiografia radicata nell’esperienza vissuta, e che sappia trarre insegnamento dalle variabili relazionali che questo tipo di storia – evidentemente «from below» – implica, rinnovando così il proprio statuto e ridefinendo i suoi obiettivi, ci porta ad affrontare le scritture letterarie del Vietnam. A prima vista un evento a tutt’oggi così controverso, essenzialmente *liquido* (e precursore di fenomeni liquidi) se lo vogliamo giudicare secondo le categorie di Bauman, non pare offrire una sponda per un travaso di esperienze dalla storiografia alla fiction su un tema storico. Ma, a un esame più attento, scopriamo che nella migliore produzione letteraria sul conflitto si agitano le stesse istanze che ispirano una storiografia militante, intenta a sfatare luoghi comuni e a indagare senza pregiudizi le zone d’ombra che la guerra ha lasciato dietro di sé.

The finest of the literary point men of Vietnam share a key narrative project – to re-create fully and imaginatively how the American soldier became both agent and victim of the narrow interpretive spectrum by which the conflict was il-

<sup>3</sup> Philip Jones Griffiths *Q & A – War Photography and Vietnam* in *Open Democracy* (April 2005), citato in *The Violence of the Image. Photography and International Conflict*, a cura di Liam Kennedy e Caitlin Patrick, London, Taurus, 2014, p. 55.

<sup>4</sup> Fredric Jameson, *The Ideologies of Theory. Essays 1971-1986*, vol. 2: *Syntax of History*, Minneapolis, The University of Minnesota Press, 1988, p. 180.

<sup>5</sup> Giuseppe Cacciatore, *La filosofia dello storicismo come narrazione della storia pensata e della storia vissuta* in *Storicismo e storicismi*, a cura di Giuseppe Cacciatore e Antonello Giugliano, Milano, Mondadori, 2007, p. 112.

luminated. From the official American standpoint, the war was always an immediate military and political project for which it was presumed the tools could be powerful and easily provided [...] At no time during the war were the historical and cultural roots of the conflict sufficiently examined amid the various bombing campaigns, troops build-ups, aid programs, and diplomatic missions. The failure of brute force and sheer numbers to subdue what was considered an inferior, ill-organized and badly supported adversary produced frustration and manic determination to use more of the same. Fresh perspectives were foreign to American policy; the main line of established approach seemed to preclude necessary detour and additional, panoramic vista<sup>6</sup>.

Si profila così una prospettiva demotica e potenzialmente democratica, in cui è la letteratura a marcare la distanza fra gli Stati Uniti prima e dopo il Vietnam, e scandire così il diario di un *Mondo di ieri* destinato a tramontare dopo la caduta di Saigon come il suo omologo dopo il primo conflitto mondiale. Perché, fin dalle prime testimonianze, la letteratura sul Vietnam sembra refrattaria ad essere inquadrata nel contesto convenzionale dei romanzi di guerra<sup>7</sup>. Nella sua rievocazione degli anni Sessanta Todd Gitlin parla di una «definizione libertina di sé», come ragione consapevole al McCartismo e alla Guerra Fredda, fenomeni consustanziali a un mondo adulto «superficiale, falso, ipocrita», dal quale era imprescindibile «prendere le distanze»<sup>8</sup>. Alla luce di queste parole, si può espandere il Vietnam a fenomeno generazionale, tenendo conto del fatto che «un discorso generazionale è sempre anche una spiegazione storica, una narrazione della propria posizione nel mondo, della propria location, rispetto a fatti accaduti che vengono spiegati, divenendo così eventi»<sup>9</sup>. Come precisa Koselleck: «Così sul piano linguistico si può organizzare o produrre un’identità di gruppo in virtù dell’uso enfatico della parola ‘noi’, mentre concettualmente questo processo è comprensibile solo se il ‘noi’ viene portato al suo concetto mediante nomi collettivi come “nazione”, “classe”, “amicizia”, “chiesa” ecc. L’utilizzabilità generale del ‘noi’ viene bensì concretizzata con i termini citati, ma su un piano di universalità concettuale»<sup>10</sup>. Gitlin identifica nel crinale generazionale lo spar-

<sup>6</sup> Thomas Myers, *Walking Point. American Narratives of Vietnam*, New York, Oxford University Press, 1988, p. 27.

<sup>7</sup> «Clusters of small, aberrant narratives within a larger one, the Vietnam War seemed from the outset unlikely historical data for the well-worn contours and conventions of the traditional war novel», T. Myers, *Walking Point* cit., p. 4.

<sup>8</sup> «What moved the new sullen heroes was the famous rebellion without a cause, partly because McCarthyism and the Cold War had rendered cause anathema [...] to them, the best the adult world had to offer was flimsy, phony, hypocritical. [...] the very point of this particular rebellion was to claw one’s way toward libertine self-definition» Todd Gitlin, *The Sixties, Years of Hope, Days of Rage*, New York, Bantam Book, 1987, p. 31.

<sup>9</sup> Francesco Benigno, *Parole nel tempo. Un lessico per pensare la storia*, Roma, Viella, 2013, p. 76.

<sup>10</sup> Reinhart Koselleck, *Futuro passato. Per una semantica dei tempi storici*, Bologna, CLUB, 2007, p. 101.

tiacque simbolico fra due epoche e due stagioni del Ventesimo secolo, segnalato in primo luogo da una nuova lingua e uno stile chiamati a rompere i ponti col passato. Uno scarto sul piano linguistico che, secondo Koselleck, assume spessore concettuale, si fa segno tangibile dei tempi nuovi. Date queste condizioni, Maria Bonn parla di eteroglossia<sup>11</sup> come pre-requisito di una scrittura adeguata a un fenomeno, dirompente rispetto alla norma, come il Vietnam. Ma oggi, all'interno del vasto corpus di testi – letterari e non – sul Vietnam, quale può riflettere un sentire generazionale e insieme, articolare questa netta cesura col passato?

All'interno di questa bibliografia il romanzo *reportage* di Michael Herr *Dispatches* occupa un posto di rilievo, seppure la stesura dell'opera che sarebbe stata consacrata come un classico del conflitto sia stata lunga e complessa. Nel 1967 infatti Herr era un reporter pressoché sconosciuto che si vide assegnare da «Esquire» l'incarico di raccontare l'americanizzazione di Saigon nel corso della guerra. Il tono del *reportage* doveva essere cinico e distaccato, ma il drammatico corso degli eventi avrebbe modificato radicalmente il suo approccio: prima l'Offensiva del Tet, poi l'assedio di Khe Sanh e infine la battaglia per Hue avrebbero provocato in lui un ripensamento sul conflitto e soprattutto, sulle modalità su come condividere quell'esperienza con i lettori. Non ne consegue il ripudio dell'esperienza maturata da Herr collaborando con periodici ad ampia diffusione, ma al contrario, la riproposizione in ambito letterario delle pratiche e delle strategie narrative richieste da quel tipo di stampa: non un'informazione di tipo geopolitico, ma rapidi scorci capaci di far rivivere al lettore le sensazioni dal fronte, riportate da un testimone oculare.

La rivisitazione in queste pagine della sua opera e del contesto sociale in cui si inquadra intendono dimostrare come Herr metta in atto una forma di rielaborazione del lutto – una *Trauerarbeit* – in cui il *reportage* viene riportato al suo significato etimologico di testimonianza, o, nel caso specifico, martirio simbolico cui l'autore attribuisce una valenza rigenerativa. In base a criteri formali e discorsivi, *Dispatches* rientra in un «genere equivoco senza rimedio, nella discendenza di ciò che si potrebbe definire la “letteratura d'esperienza”, una eredità alla quale e dalla quale l'autore sa di doversi rimettere, nel duplice senso per cui ci si consegna a un'appartenenza ma, soprattutto, si guarisce da una malattia»<sup>12</sup>.

Alla luce delle considerazioni di Griffiths, al reporter o allo scrittore si pone lo stesso quesito che Freud rivolgeva ai suoi pazienti: sarà in grado di articolare verbalmente la sua storia? Herr registra quella che per Lacan è una rammemorazione delle turbe legate all'esperienza di guerra, e lo fa senza celare, ma anzi enfatizzando l'aspetto psicotico della testimonianza, che è intrinsecamente aperta: «lo psicotico, [...] un testimone aperto, sembra fissato, immobilizzato in una

posizione che lo mette nell'impossibilità di ristabilire autenticamente il senso di ciò di cui testimonia, e di dividerlo nel discorso degli altri»<sup>13</sup>.

Una simile alternanza diastolica di chiusura psicotica e apertura nel senso di *esposizione* – (*Darstellung*) ma non spiegazione – da parte dell'autore/mediatore presiede alle scelte stilistiche di Herr. Sul piano formale la lunga gestazione del libro si spiega con la ricerca di una lingua adeguata al soggetto e, contemporaneamente, con un rifiuto radicale delle giustificazioni del conflitto: il Vietnam visto da Herr non è un episodio isolato o una parentesi della storia americana – lettura adottata dai conservatori o da quanti non vollero riconoscere la sconfitta militare o il fallimento di un progetto politico su scale globale, ma un trauma che si allarga all'intero *establishment*, il venir meno di una narrazione che aveva fino ad allora retto e legittimato la politica nazionale, garantendo la reciproca fiducia tra governati e governanti. Una narrazione: «Fino al tempo in cui potremo smettere di scambiarsi messaggi in forma di racconto, rimarremo legati alla logica che presiede appunto alla formazione e alla comprensione del racconto stesso: il che significa legati al plot. Cerchiamo dunque di riflettere un momento, su questo plot, visto come sintassi di un certo modo di esprimere la nostra comprensione del mondo»<sup>14</sup>. Riguardo al Vietnam, l'invito alla riflessione di Brooks può produrre almeno due esiti antitetici. Il primo consiste in una ricostruzione delle origini del conflitto secondo la logica tradizionale di causa ed effetto.

Considerate nella prospettiva del Novecento, sia il Vietnam che la Corea sono due guerre americane, perché, pur rientrando nella logica e nella tipologia dei conflitti della Guerra Fredda, in entrambi i casi le coalizioni occidentali che vi presero parte erano a preponderante guida statunitense. Conflitti combattuti in un'area geopolitica limitata, all'interno del nuovo assetto globale concordato fra le potenze vincitrici a Yalta o a seguito dei trattati di pace che sancirono la fine del secondo conflitto mondiale. Dopo la morte di Roosevelt il rapido deterioramento dei rapporti fra i vincitori venne sancito dal celebre discorso di Churchill a Fulton<sup>15</sup>; alla comparsa della «cortina di ferro» che avrebbe diviso l'Europa fece seguito a livello globale una conflittualità pluridecennale fra il blocco filo-statunitense e quello filo-sovietico per il predominio su quei paesi la cui collocazione nei due blocchi non erano stata precisata nel 1945, spesso per l'incapacità di risolvere crisi pregresse o a seguito delle anacronistiche pretese europee di tornare in possesso delle loro colonie.

<sup>13</sup> Jacques Lacan, *Il seminario. Libro III, Le psicosi 1955-1956* [1981], Torino, Einaudi, 2010, p. 151.

<sup>14</sup> Peter Brooks, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Torino, Einaudi, 2004, p. 7.

<sup>15</sup> Si tratta del discorso tenuto da Winston Churchill a Fulton nel Missouri il 5 marzo del 1946, in cui l'ex premier britannico usa per la prima volta il termine «iron curtain» «cortina di ferro», riferendosi alla situazione dei paesi dell'Europa orientale che si sono ritrovati nell'area controllata dall'Unione Sovietica.

<sup>11</sup> Maria S. Bonn, *The Lust of the Eye: Michael Herr, Gloria Emerson, and the Art of Observation*, in «Papers on Language and Literature», 29, 1, 1993, p. 34.

<sup>12</sup> Antonio Scurati, *Dal tragico all'osceno. Raccontare la morte nel XXI secolo*, Milano, Bompiani, 2016, p. 86.

Corea e Vietnam venivano dunque a trovarsi in queste zone contese, per il cui controllo si combatté arrivando a prendere seriamente in considerazione anche il ricorso ad armi nucleari; il tempestoso confronto interno alla presidenza statunitense e i frenetici negoziati bilaterali che, in varie occasioni, dalla Corea a Cuba, riuscirono a sventare questa opzione diedero la stura a una stagione di conflitti con armi convenzionali – fase a tutt'oggi ancora in corso – nei quali il confine fra guerra aperta e guerriglia divenne incerto, con l'effetto di modificare irreversibilmente l'idea stessa di guerra, che da allora in poi solo in rari casi avrebbe prodotto inequivocabili vincitori e vinti (il Vietnam è uno di questi casi), e di rendere incerti anche l'inizio e la fine della guerra. Anche in questo caso il Vietnam fa scuola: da allora spesso i conflitti contemporanei risultano osmotici rispetto a una crisi precedente o successiva alla guerra aperta e, soprattutto, si protraggono sotto altre forme senza tener conto di accordi di pace siglati nel frattempo dalle parti belligeranti.

Come tipici fenomeni della Guerra Fredda Corea e Vietnam presentano similitudini anche rispetto alle circostanze che portarono allo scontro: in entrambi i paesi la popolazione, etnicamente omogenea, dopo un passato coloniale o a seguito dell'occupazione giapponese durante il secondo conflitto mondiale, si ritrovò separata in nazioni nemiche perché affiliate a blocchi contrapposti; in Vietnam la figura carismatica di Ho Chi Minh, rivoluzionario e fondatore del partito comunista vietnamita, riuscì a riunire intorno a sé le forze di vario orientamento e a coalizzarle per sconfiggere l'occupante giapponese. Ma, dopo la dichiarazione di indipendenza vietnamita del 1945 «i francesi, sostenuti dagli inglesi e poi dagli USA, condussero una disperata lotta di retroguardia per riconquistare e mantenere il paese contro una rivoluzione vittoriosa. Furono sconfitti e costretti a ritirarsi nel 1954, ma gli USA impedirono l'unificazione del paese e mantennero un regime satellite nella parte meridionale del Vietnam diviso in due. Quando anche questo regime parve sul punto di crollare, gli USA condussero in Vietnam una guerra lunga dieci anni, finché furono definitivamente sconfitti e costretti a ritirarsi nel 1975, dopo aver lanciato su quella terra infelice più bombe di quante ne fossero state usate in tutta la seconda guerra mondiale»<sup>16</sup>. Prima contro i Francesi che abbandonarono il paese dopo la storica sconfitta di Dien Bien Phu, poi contro gli Americani, la guerra sul campo in Vietnam fu caratterizzata da tattiche di logoramento su terreni molto eterogenei – oltre che dall'adozione di strategie inedite da parte degli Americani – con un alternarsi di repentine avanzate dal Nord e controffensive congiunte da parte delle forze sudvietnamite e dei contingenti statunitensi, che non riuscirono però né a produrre risultati tangibili e duraturi né, tantomeno, a sradicare la tenace guerriglia Vietcong che appoggiava il Nord filo comunista.

<sup>16</sup> Eric J. Hobsbawm, *Il secolo breve. 1914-1991: l'era dei grandi cataclismi*, Milano, Rizzoli, 1995, p. 259.

Questo per ciò che concerne la guerra guerreggiata, raccontata secondo modalità tradizionali affatto aliene rispetto alla scrittura letteraria. Ecco invece come Herr formula la sua ipotesi sull'origine e la natura della guerra:

Non riuscivi a trovare due persone che fossero d'accordo su quando era iniziata, come facevi a dire quando era stato l'inizio della fine? Agli intellettuali della Missione piace il 1954 come data di riferimento; se ti spingevi indietro nella storia fino alla Seconda Guerra Mondiale e all'occupazione giapponese eri praticamente un visionario. I 'realisti' dicevano che per noi era cominciata nel 1961, e la voga corrente dell'ufficio stampa e propaganda della Missione insisteva sul 1965, sul dopo- Risoluzione del Tonchino, come se tutto quell'uccidere che era stato fatto prima non fosse veramente una guerra. Comunque, non potevi usare dei metodi standard per datare un destino tragico; tanto valeva dire che il Vietnam era il luogo a cui fin dall'inizio portava il cammino di lacrime, il punto di svolta in cui si sarebbe fermato per tornare indietro formando un perimetro di contenimento [...] Forse era finita per noi in Indocina quando il corpo di Alden Pyle affiorò sotto il ponte a Dakao, con i polmoni pieni di fango; forse era già chiusa a Dien Bien Phu. Ma la prima vicenda si è svolta in un romanzo, e benché la seconda sia successa sulla terra, è successa ai francesi, e Washington non le attribuì più consistenza che se l'avesse inventata Graham Greene. Storia schietta, storia auto riveduta e corretta, storia inafferrabile, con tutti i libri, gli articoli e i rapporti governativi, tutti i discorsi e i chilometri di pellicola, qualcosa restava senza risposta, neppure veniva chiesto. Conoscevamo fino in fondo i dati del problema, ma quando il fondo cominciò a scivolare in avanti non una sola vita fu salvata dalle informazioni. La cosa aveva trasmesso troppa energia, si era surriscaldata, nascosta profondamente sotto il fuoco incrociato dei fatti e delle cifre c'era una storia segreta, e non molti se la sentivano di correre là dentro per tirarla fuori<sup>17</sup>.

<sup>17</sup> «You couldn't find two people who agreed about when it began, how could you say when it began going off? Mission intellectuals like 1954 as the reference date; if you saw as far back as War 2 and the Japanese occupations you were practically a historical visionary. 'Realists' said it began for us in 1961, and the common run of Mission flack insisted on 1965, post-Tonkin Resolution, as though all the killing that had gone before wasn't really war. Anyway, you couldn't use standard methods to date the doom; might as well say that where the Trail of Tears was headed all along, the turnaround point where it would touch and come back to form a containing perimeter [...] Maybe it was already over for us in Indochina when Alden Pyle's body washed up under the bridge at Dakao, his lungs all full of mud; maybe it caved in with Dien Bien Phu. But the first appeared in a novel, and while the second happened on the ground it happened to the French, and Washington gave it no more substance than if Graham Greene had made it up too. Straight history, auto-revised history, history without handles, for all the books and articles and white papers, all the talk and the miles of film, something wasn't answered, it wasn't even asked. We were backgrounded, deep, but when the background started sliding forwards not a single life was saved by the information. The thing had transmitted too much energy, it heated up too hot, hiding low under the fact-figure crossfire there was a secret history, and not a lot of people felt like running there to bring it out»; M. Herr, *Dispatches*, London, Picador, 1978, pp. 46-47.

Si tratta evidentemente di un'altra sintassi del racconto rispetto a quello precedente sulla storia del Vietnam nel corso del Ventesimo Secolo, anche se entrambi i testi riguardano lo stesso tema. Paradossalmente Herr si serve proprio della presenza di questo sotto-testo, ovvero sa di rivolgersi a un lettore/interlocutore informato sui fatti, ed egli, in veste di autore, è dunque ben consapevole di manipolare, dileggiare, rettificare o smentire, ma in ogni caso *presupporre* una versione ufficiale da decostruire. Il fatto che in Herr la fabula intesa come «ordine cronologico e logico degli eventi che costituiscono la narrazione» sia sovrapponibile all'intreccio, con cui si intende «l'ordine in cui tali eventi compaiono nel discorso narrativo»<sup>18</sup> è un aspetto rilevante, che trascende il dato formale. Nella citazione da *Dispatches* l'intreccio è assai più vario, si serve di prolessi e analessi per insinuare il dubbio in qualsiasi versione rassicurante e lineare di ciò che è avvenuto in Vietnam, e implicitamente si rivolge a un lettore competente, scaltrito sia di fronte a interpretazioni storiografiche che alle cronache del tempo – come la controversa risoluzione del Golfo del Tonchino; spargliando l'intreccio rispetto alla fabula Herr costruisce lo spazio per una lettura sinottica, in cui testimone e voce fuori campo drammatizzano quello scarto rispetto al passato su cui teorizza Koselleck, identificando in esso la base di nuove aggregazioni sociali. In altre parole, la trama di *Dispatches* si impenna sul contrasto fra il resto del mondo e un «noi», generato dalla simbiosi fra narratore/testimone, interlocutore e voce fuori campo. Tutta la narrazione si sviluppa su questa prospettiva multipla: mentre la voce fuori campo attribuisce senso agli eventi, commentando anche quanto dice il narratore, la cronaca si affida a registri linguistici molto eterogenei, dando voce a vari idioletti che richiamano, di volta in volta, la vita al fronte, il gergo degli afro-americani o il linguaggio dei comunicati stampa. Impercettibilmente la cronaca sfuma in letteratura, compendio di varianti che producono una polifonia di crisi, segno di una comunicazione inefficace, bloccata in una spirale autoreferenziale che soltanto la voce fuori campo è in grado di denunciare: «una forma di delirio che pure si presenta come pienamente articolato, e in apparenza aperto alle leggi di coerenza del discorso»<sup>19</sup>. Nella citazione abbiamo espressioni bibliche come «The Trail of Tears», «to date the doom», nonché riferimenti a *The Quiet American* di Graham Greene, il celebre romanzo nel quale molti identificarono una visione profetica di come la situazione in Vietnam si sarebbe evoluta.

La voce narrante impersonale si candida a ricettacolo delle mille voci di soldati, reporter, varia umanità, l'insieme di testimoni e personaggi che confluiscono in una rielaborazione intima, il processo rammemorante di Herr, inteso così come aveva intuito Nietzsche, non sotto forma di archiviazione, ovvero non nei termini di *Gedächtnis*, conoscenza obiettiva, ma piuttosto di *Erinnerung*, ri-

<sup>18</sup> P. Brooks, *Trame* cit., p. 13.

<sup>19</sup> J. Lacan, *Il seminario* cit., p. 151.

cordo soggettivo, inseparabile da «un'alterazione, uno slittamento, un rinnovamento del dato ricordato, che dipendono dalle circostanze temporali in cui viene richiamato alla memoria [intendendo] la memoria non come un contenitore ermetico che salvaguarda il dato, ma piuttosto come potere immanente, come energia dotata di leggi proprie»<sup>20</sup>. Il funzionamento del ricordo come elemento metanarrativo esplicito costituisce sia il paradosso che il punto di forza di *Dispatches*, perché il narratore riflette sulla sua incapacità di penetrare il senso di quegli eventi e tuttavia il suo racconto funziona egregiamente da volano per la comprensione da parte del lettore/interlocutore, fino a trasformare quest'ultimo in sodale e complice. L'attendibilità del narratore è nell'onestà della sua affabulazione, in una registrazione del vissuto che si suppone immediata e spontanea, e in quest'attitudine rientra anche la reiterata ammissione di incapacità nel rendere in modo soddisfacente quanto chi scrive ha visto ed esperito. Come rileva Stefano Rosso «il linguaggio è inadeguato a stabilire un rapporto trasparente tra il pensiero e l'emozione di chi racconta da un lato e il lettore dall'altro. Se questo vale per ogni forma di comunicazione, è ancora più evidente per situazioni – limite come quelle che caratterizzano la vita quotidiana in guerra. L'inadeguatezza non riguarda solo la comunicazione tra individui, ma innanzitutto quella tra il proprio sguardo e la propria comprensione»<sup>21</sup>. Un'incertezza che cresce col passare degli anni, una visione sfocata e paralizzata proprio come un trauma psicotico: «Il problema era che non sapevi sempre cosa vedevi, se non dopo, forse anni dopo, che buona parte di quel che vedevi non arrivava mai alla coscienza, si limitava a restare immagazzinato nei tuoi occhi. Tempo e informazione, rock and roll, la vita stessa, non sono le informazioni a essere bloccate, tu lo sei»<sup>22</sup>. Il blocco cui allude la voce onnisciente ha radici culturali nella tradizione puritana, in cui «la testimonianza era un tratto integrante dell'esperienza della missione e un elemento cruciale del diritto individuale a far parte della chiesa. L'idea di assumere una posizione individuale in una missione pubblica – testimoniare della propria esperienza religiosa di fronte agli altri – era considerata un dovere spirituale»<sup>23</sup>.

Lo iato crescente fra il testimone e il giudizio della voce narrante, oltre alla natura visiva e selettiva della narrazione, ripropone un modello di cui Herr non

<sup>20</sup> Aleida Assmann, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Bologna, il Mulino, 2002, p. 30.

<sup>21</sup> Stefano Rosso, *Musi gialli e Berretti verdi. Narrazioni Usa sulla guerra del Vietnam*, Bergamo, Bergamo University Press, 2003, p. 141.

<sup>22</sup> M. Herr, *Dispacci*, traduzione di Margherita Bignardi, Milano, BUR, 2008, p. 36. «The problem was that you didn't always know what you were seeing until later, maybe years later, that a lot of it never made it in at all, it just stayed stored there in your eyes. Time and information, rock and roll itself, the information isn't frozen, you are», Id. *Dispatches* cit., p. 20.

<sup>23</sup> Philip Melling, *Vietnam in American Literature*, Twayne, Boston, 1990, p. XIV. citato in *Un fascino osceno. Guerra e violenza nella letteratura e nel cinema*, a cura di Stefano Rosso, Verona, Ombre Corte, 2006, p. 101.

fa menzione, salvo poi ispirarvisi nella sceneggiatura di *Apocalypse Now* di Francis Ford Coppola, cui egli collaborò attivamente: Joseph Conrad. In *Dispatches* si possono rintracciare varie analogie con Conrad, a cominciare dalla rappresentazione dei luoghi: «tutti i giorni alle 14.30 Saigon assomigliava già alla scena finale dell' *Ultima Spiaggia*<sup>24</sup>, una città desolata in cui lunghi viali non contenevano altro che rifiuti, cartacce sospinte dal vento, mucchietti ben distinti di escrementi umani e fiori appassiti»; Saigon fa pensare «alla peste», «le folle sulla via Tu Do assomigliavano alle processioni di Ensor, e nell'aria c'era una corruzione che non aveva nulla a che fare con i funzionari governativi golosi di bustarelle»<sup>25</sup>. C'è poi la disillusione rispetto agli obiettivi della narrazione, altro tema che ricorre nelle *tirades* di Marlowe: «Fare la cronaca completa della guerra, che fior di truffa da ideare ai tuoi stessi danni, andare alla ricerca di un genere di informazioni e trovarne di tipo diverso, totalmente diverso»<sup>26</sup>; eppure, nonostante tutto, *Dispatches* vince la scommessa di coinvolgere il lettore in un'impresa segnata, fin dal principio, da un radicale scetticismo. Ciò è possibile perché Herr il reporter svolge un doppio ruolo e, come il Marlowe conradiano, è narratore e personaggio insieme; non importa dunque l'esito di quello che va definendosi come un percorso iniziatico, ma la *quest in sé*. Come osservava Todorov a proposito di *Heart of Darkness* «Kurtz est bien le centre du récit, et sa connaissance, la force motrice de l'intrigue... Kurtz est le cœur des ténèbres mais ce cœur est vide»<sup>27</sup>. Se Kurtz è il catalizzatore di *Heart of Darkness* così come la ricerca del perfetto *reportage* è il motore della storia di *Dispatches*, in entrambe le opere il plot si sviluppa però grazie alla dialettica che i personaggi/narratori di Herr/Marlowe mettono in atto rispetto alla fabula, una dialettica che vive precisamente delle loro omissioni, delle zone d'ombra nella loro versione dei fatti, delle loro incertezze.

Nelle pieghe di questo dubbio ostentato e innalzato a filosofia euristica si sviluppa il plot, che potremmo considerare «come un aspetto dell'intreccio, nel senso che appartiene al 'discorso' del racconto e ne costituisce la forza attiva e ordinatrice, ma acquista un senso (come del resto lo stesso intreccio) solo in quanto lo

utilizziamo per una riflessione della e sulla fabula»<sup>28</sup>. Il fatto che il plot attribuisca una coerenza a eventi eterogenei e, sulle prime, privi di nesso, non conferisce automaticamente a questa sequenza attendibilità da un punto di vista storico.

Peraltro, rispetto al suo delirio anche il malato psicotico conserva «una chiarezza dell'ordine del pensiero, nel volere e nell'azione. Certo. Ma si tratta di sapere che cosa sono chiarezza e ordine»<sup>29</sup>. Non si può non concordare con l'obiezione di Lacan, ma, anche in questo caso, sia Conrad che Herr adottano soluzioni volutamente ambivalenti, da cui non scaturiscono interpretazioni univoche; queste narrazioni articolano piuttosto un'ipotesi sui fatti (evidentemente in disaccordo con il discorso ufficiale sulla guerra), ipotesi sulla quale il lettore è chiamato a intervenire, incoraggiato in questo senso anche dalla tecnica del montaggio che funge da cornice ai «dispacci».

Non si tratta di un esito casuale, come chiarisce Said nella sua ricostruzione delle scelte formali di Conrad:

Secondo Huizinga, Conrad scelse di considerare i fatti della sua vita come uno storico fa con la sua materia, come se i fatti reali non fossero ancora determinati [...] il punto di vista indeterminato a cui si riferisce Huizinga è una caratteristica costante dei ricordi del passato di Conrad ed è, necessariamente, una funzione di quell'insicurezza esasperata che spinge il romanziere a esprimere giudizi. Tra la vita di Conrad, poi, e la sua opera vi è una relazione molto simile a quelle esistente tra le due sezioni (passato e presente) della sua vita. Il critico ha il compito di ricercare il comune denominatore tra i due gruppi di relazioni. La storia del passato di Conrad sta, infatti, al suo presente come l'uomo Conrad, nella sua storicità, sta alla sua opera<sup>30</sup>.

Abbiamo dunque una finzione autobiografica, l'ossimoro coniato da Said che si fa sottogenere, un'opera antesignana dell'odierna *docufiction*, in cui l'autore non esita a investire la propria storia personale per garantire la veridicità di quanto racconta. Una verità testimoniata e partecipe rispetto all'oggetto della rammemorazione, che agisce sul presente e funge da antidoto contro «un linguaggio usato come un cosmetico, un genere di cosmetico, però, che imbruttiva. Dato che per lo più il giornalismo di guerra era formulato in quel linguaggio o derivava dalla visione della guerra implicita in quei termini, sarebbe stato altrettanto impossibile capire com'era fatto il Vietnam dalla lettura delle cronache dei giornali quanto sapere che odore aveva»<sup>31</sup>. Sostiene icasticamente Raffaele

<sup>28</sup> P. Brooks, *Trame* cit., p. 14.

<sup>29</sup> J. Lacan, *Il seminario* cit., p. 22.

<sup>30</sup> Edward W. Said, *Joseph Conrad e la finzione autobiografica*, Milano, Il Saggiatore, 2008, pp. 34-35.

<sup>31</sup> M. Herr, *Dispacci* cit., p. 113. «All in-country briefings, at whatever level, came to sound like a Naming of the Parts, and the language was used as a cosmetic, but one that diminished beauty. Since most of the journalism from the war was framed in that language or proceeded

<sup>24</sup> *On the Beach* (*L'ultima spiaggia* nella versione italiana), è un film di fantascienza ambientato in uno scenario post-apocalittico del 1959, diretto da Stanley Kramer, che ha come protagonista Gregory Peck, con Anthony Perkins, Fred Astaire e Ava Gardner.

<sup>25</sup> M. Herr, *Dispacci* cit., pp. 89-90. «By 2.30 each day Saigon looked like the final reel of *On the Beach*, a desolate city whose long avenues held nothing but refuse, windblown papers, small distinct piles of human excrement and the dead flowers» «The crowds of Tu Do street looked like Ensor processioners, and there was a corruption in the air that had nothing to do with government workers on the take», Id., *Dispatches* cit., p. 69.

<sup>26</sup> M. Herr, *Dispacci* cit., p. 85. «Cover the war, what a gig to frame for yourself, going out after one kind of information and getting another, totally other», Id., *Dispatches* cit., p. 62.

<sup>27</sup> Tzvetan Todorov, *Connaissance du vide: Coeur des ténèbres*, in Id., *Les Genres du discours*, Paris, Seuil, 1978, p. 165.

Donnarumma che Herr non formula «alcun giudizio esplicito e complessivo sul Vietnam», ma piuttosto contrae un obbligo con «una verità che è anzitutto controinformazione», dimostrando in tal modo l'ampiezza del campo d'azione della narrazione, capace di «muoversi sullo stesso terreno, nella stessa materia e per certi aspetti con gli stessi modi dell'indagine giornalistica, rendendo però conto di ciò che al giornalismo è precluso: non tanto il senso del destino umano dei personaggi (compito, questo, tradizionalmente assunto anche dal romanzo), ma il senso della partecipazione emotiva di chi narra, e che solo attraverso quel coinvolgimento può conoscere e parlare al lettore»<sup>32</sup>. Una legittimazione di tipo etico è, in ultima istanza, la chiave del successo di *Dispatches*, suggellata dall'agnizione della testimonianza autoriale da parte del lettore. Il quale, di fronte al racconto della catastrofe del Vietnam, percepisce chiaramente che sull'elicottero da cui si può vedere «il cumulo di rovine salire al cielo»<sup>33</sup>, rivolto indietro, si trova il benjaminiano Angelo della Storia.

## 2. Dalla *talking cure* all'*obsolescenza delle mappe*

Se lo consideriamo un trauma su scala nazionale, il Vietnam assume tratti inquietanti nella sfera simbolica, a seguito dell'azzerarsi mediatico della distanza fra quanto avveniva fra le giungle del Delta e il cosiddetto «home front», nonché con l'esacerbarsi delle tensioni nella vita quotidiana, in concomitanza con il più generale dibattito etico-politico che scosse il paese nel corso degli anni Sessanta. Anche sotto questo aspetto il Vietnam ebbe un rilievo infinitamente superiore alla Corea: non bisogna infatti dimenticare che «per gli Stati Uniti fu la prima sconfitta militare della loro storia. La 'sindrome del Vietnam' impronta fino ai nostri giorni la politica estera degli USA. La guerra ha influito sull'atteggiamento di molti americani verso il loro paese e ha portato a verificare criticamente l'«eccezionalità» statunitense, ovvero la convinzione che la nazione degli immigrati possa essere d'esempio per gli altri stati e popoli del mondo»<sup>34</sup>. C'è infine un terzo fronte, l'arena internazionale in cui gli Stati Uniti si presentavano come il baluardo dei paesi liberi. «In Europa occidentale [e, più in generale, nel resto del mondo] la guerra in Vietnam modificò l'immagine degli Stati Uniti, fin verso la metà degli anni Sessanta decisamente positiva. Venti anni dopo che

from the view of the world which those forms implied, it would be impossible to know what Vietnam looked like from reading most newspaper stories as it would be to know how it smelled», Id., *Dispatches* cit., pp. 93-94.

<sup>32</sup> Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, il Mulino, 2014, p. 195.

<sup>33</sup> Walter Benjamin, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 1982, p. 80.

<sup>34</sup> Marc Frey, *Storia della guerra in Vietnam. La tragedia in Asia e la fine del sogno americano* [2006], Torino, Einaudi, 2008, p. IX.

gli Americani avevano liberato l'Europa occidentale dal nazionalsocialismo e dal fascismo, insorse un diffuso antiamericanismo che influenzò il concetto che molti europei avevano dell'America»<sup>35</sup>.

Si trattò dunque di una guerra inevitabile<sup>36</sup>? Di certo la cosiddetta «escalation» in Vietnam all'indomani della rielezione di Johnson nel novembre 1964 coincise con un momento particolarmente delicato della storia statunitense: una fase in cui la «War on Poverty» lanciata dallo stesso Johnson dopo l'assassinio di JFK finì per scontrarsi sia con le tensioni razziali pre-esistenti sia con un crescente scetticismo per una riforma sociale – il progetto della «Great Society» – basata in buona parte sulla crescita economica legata alle spese militari.

Nacque e si rafforzò così un'alleanza fra varie fazioni già protagoniste delle rivendicazioni dei diritti civili che, insieme agli studenti e ad altri gruppi di orientamento liberal, individuarono nella protesta contro la guerra in Vietnam un fulcro aggregante, capace di trasformare lo strumento mediatico del momento, la televisione, nell'agone politico che avrebbe modificato radicalmente la ricezione del conflitto da parte dell'opinione pubblica, finendo per riorientare le linee e gli obiettivi della politica estera americana durante la presidenza Johnson<sup>37</sup>.

Le mobilitazioni studentesche contro la guerra iniziarono nello stesso marzo 1965, quasi contemporaneamente all'inizio dell'escalation. Le più innovative si svolsero in forma di assemblee seminari nelle università (teach-ins), spesso affollate da migliaia di studenti e prolungate per più giornate. Tuttavia, tanto il

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> Nella vasta bibliografia sulla genesi della guerra in Vietnam vi sono studiosi che, con valide argomentazioni, considerano pressoché inevitabile il coinvolgimento americano, proprio alla luce del ruolo decisivo che gli Stati Uniti già avevano assunto nell'equilibrio di alleanze a sostegno dell'assetto emerso dal secondo conflitto mondiale. Ai politologi convinti che la guerra del Vietnam fosse «la guerra sbagliata nel luogo e nel momento sbagliati» questi obiettano che Kennedy reagì a una situazione le cui circostanze erano state poste in essere dalla parte avversa, il blocco sino-sovietico. E che, come presidente americano, non poteva ignorare quella che si configurava come un'aperta sfida. «Those who have suggested that Vietnam was 'the wrong war at the wrong time in the wrong place' have ignored the fact that Kennedy was responding to a situation where most of the initiative lay with the Communist side. Vietnam became important in 1960-1961 for reasons which had to do more with the global strategies of the Soviet Union and China, and with American vulnerability, than with the exercise of options on the part of the United States. Trouble in Vietnam – or alternatively in Vietnam and Laos together, if there had been no Geneva Conference in 1961 – was avoidable only in the same sense that the Korean war might have been avoided: by surrender, in circumstances where negotiations was impossible: there was a war in Vietnam because that was the challenge arose, at a moment when Kennedy could not ignore the challenge», Robert B. Smith, *An International History of the Vietnam War. Revolutions versus Containment 1955-1961*, New York, St. Martin's Press, 1983, p. 261.

<sup>37</sup> «Why did President Johnson turn from escalation toward disengagement? He was forced to do so by political realities within the United States, that the people, ordinary citizens with no authority but the force of their belief and their commitment, simply refused to tolerate the war or the official assumption that there was no alternative to war», Thomas Powers, *Vietnam: The War at Home*, Boston, G.K. Hall Publishers, 1984, p. XII.

loro diffondersi e la crescita della partecipazione alle proteste di piazza, quanto (e soprattutto) le rivolte urbane che si ripeterono tra il 1964 e il 1968 – che segnarono il passaggio dell’iniziativa politica afroamericana dal Sud alle aree metropolitane di tutto il resto del paese – misero presto a nudo l’assurdità di costruire una “Grande Società” fondata sul benessere, la giustizia e la pace sociale in patria usando la guerra all’estero come motore della crescita economica indispensabile per sostenere concretamente quel progetto<sup>38</sup>.

Considerati questi vari fattori, la guerra del Vietnam resta un evento di prima grandezza nella storia statunitense del Novecento, un’esperienza che non soltanto segnò la generazione che la visse in prima persona ma che, come recita il paradossale slogan dei pacifisti «Bringing the war home»<sup>39</sup> riuscì a imporre una serie di istanze rubricabili come controcultura, radicalmente contrarie al governo e ai suoi apparati economico-mediatici. E infine, per quanto riguarda la scrittura della guerra, si afferma un modello teso più a comprendere i risvolti della gestione politica del conflitto che a narrarne le fasi della guerra sul campo, segnando una svolta anche nella strategia comunicativa dei media, che si sarebbe protratta anche nelle guerre a venire.

A mezzo secolo di distanza, la dura lezione del conflitto vietnamita per la società civile americana consiste nella presa d’atto che anche la tecnologia bellica più sofisticata non può sopperire alla sostanziale mancata condivisione di una giusta causa, nonostante l’imponente sistema mediatico mobilitato dal governo e dalle forze che lo appoggiavano per giustificare il conflitto. Il disagio causato da una graduale ma irrefrenabile rifiuto dell’opinione pubblica della retorica di stato presenta risvolti sottili e inquietanti insieme: un’impasse che da politica diventa culturale traspare, ad esempio, nella patente marginalizzazione della guerra ad opera degli scrittori più affermati del tempo, a cominciare da Nabokov, il quale si dichiara «supremely indifferent»<sup>40</sup> alle tensioni politiche del suo tempo, salvo poi annotare di sfuggita in *Lolita*, ambientato negli stessi anni della guerra di Corea, che il personaggio di Humbert registra la morte «in a remote war»<sup>41</sup> dell’amico Charlie Holmes. Anche Pynchon allude solo due volte al Vietnam in *The Crying of Lot 49*, ma la vicenda narrata nel romanzo si conclude con l’annientamento reciproco delle due parti in lotta, a dimostrazione del fatto che la guerra è ben presente nelle sue opere, seppure in forma subliminale.

<sup>38</sup> Bruno Cartosio, *I lunghi anni Sessanta. Movimenti sociali e cultura politica negli Stati Uniti*, Milano, Feltrinelli, 2012, p. 157.

<sup>39</sup> Sharon Monteith, *The Sixties and its Cultural Legacy*, in «American Culture in the 1960s», Edinburgh, Edinburgh University Press, 2008, p. 188.

<sup>40</sup> Vladimir Nabokov, *Bend Sinister*, New York, McGraw-Hill, 1947, p. VI, citato in John Limon, *Writing After War. American War Fiction from Realism to Postmodernism*, New York, Oxford University Press, 1994, p. 154.

<sup>41</sup> *Ibidem*. Questa tendenza prevale contro l’impulso documentario che è sempre stato presente nella letteratura americana, da *Letters from an American Farmer* di Crèvecoeur a *Green Hills of Africa* di Hemingway o anche opere contemporanee rispetto a *Dispatches* come *Armies of the Night* di Norman Mailer e *In Cold Blood* di Truman Capote.

Anche questo fenomeno di rimozione a livello letterario conferma che il Vietnam di Herr è assimilabile a una narrazione psicotica: «Stare a Saigon era come trovarsi dentro ai petali richiusi di un fiore velenoso, la Storia avvelenata, fottuta alla radice quale che fosse il punto del passato dove volevi spingerti [...] Saigon restava, il ricettacolo e l’arena, respirava la storia, l’espelleva come una tossina, merda, piscio e corruzione [...] Certe volte restavi lì sulle tue orme, senza conoscere le tue coordinate né intravedere una direzione, a pensare: “dove cazzo sono?” caduto dentro qualche innaturale interfaccia est-ovest, un corridoio scavato e comprato e scagliato in profondità dalla California fin dentro l’Asia, e una volta fatto non riuscivamo più a ricordarci a cosa serviva»<sup>42</sup>. Allo stesso tempo però abbiamo anche un versante terapeutico nella biografia che si fa fiction. Un processo che Lacan identifica nella *Abwehrhisterie* teorizzata a suo tempo da Freud, altrimenti nota come *talking – cure*: «Freud non ha respinto gli stati ipnoidi, ha detto che non ne avrebbe tenuto conto, perché al momento di questo primo sbrogliamento quel che gli importa nel registro dell’esperienza analitica è un’altra cosa, e cioè il ricordo del trauma. Ecco in che cosa consiste la nozione di *Abwehrhisterie* [questa] è un’isteria in cui le cose sono formulate nei sintomi e si tratta di liberare il discorso»<sup>43</sup>. Una scrittura costruita intorno al lettore, e come tale introiettata, affinché il lettore si identifichi, o almeno si rispecchi nelle inaccettabili realtà denunciate in una scrittura che si attiene a protocolli simili a quelli utilizzati dalla psicanalisi nella cura della psicosi: «La psicoanalisi dà al delirio dello psicotico una ratifica particolare perché lo legittima su quello stesso piano su cui l’esperienza analitica opera abitualmente, e ritrova nel suo discorso quello che ordinariamente scopre come discorso dell’inconscio»<sup>44</sup>. Come prima fase dunque, la scrittura deve riprodurre, legittimandole, le pulsioni inconsce, tutto ciò che è stato represso nel corso dell’esperienza del conflitto. Ma uno psichiatra di osservanza lacaniana obietterebbe che non ci si può fermare al riconoscimento di queste forze latenti per un’anamnesi efficace: occorre distinguere tra un’interpretazione come decodifica di elementi ritenuti immutabili e «una psicoanalisi per cui l’interpretazione consiste nell’analizzare la pluralità e le scissioni del soggetto»<sup>45</sup>, verso la quale ci si dovrebbe orientare.

<sup>42</sup> M. Herr, *Dispacci* cit., p. 60. «Sitting in Saigon was like sitting inside the folded petals of a poisonous flower, the poison history, fucked in its root no matter how far back you wanted to run your trace [...] Saigon remained, the repository and the arena, it breathed history, expelled it like toxin, Shit Piss and Corruption[...] You’d stand nailed there in your tracks sometimes, no bearings and none in sight, thinking *Where the fuck am I?* fallen into some unnatural East – West interface, a California corridor cut and brought and burned deep into Asia, and once we’d done it we could remember what for», Id., *Dispatches* cit., pp. 41-42.

<sup>43</sup> J. Lacan, *Il seminario* cit., p. 119.

<sup>44</sup> Ivi, p. 151.

<sup>45</sup> Giovanni Bottioli, *Che cos’è la teoria della letteratura. Fondamenti e problemi*, Torino, Einaudi, 2006, p. 281.

*Dispatches* condivide con buona parte dei testi sul Vietnam – sia i cosiddetti *combat novels*, scritti che non si discostano da quanto avveniva sul teatro di guerra – che con le *war novels* – generalmente romanzi (questo è il caso di Herr) che, in vari modi, trattano anche della dimensione sociale del conflitto – «una dipendenza più o meno consapevole da un modello narrativo realistico -mimetico» riconducibile alla tradizione della geremiade come forma di espressione nazionale<sup>46</sup>. E, sempre in conformità alla natura dialettica della geremiade, Herr non conforma le sue scelte narrative al realismo, bensì a un modernismo sui-generis che risponde alla necessità, come rilevano da Stefano Rosso, di apparire un «non-modello, articolato su una modalità non-estetica»<sup>47</sup>. Nonostante gli anni Sessanta convenzionalmente non rientrino in quel lasso di tempo, compreso fra l'inizio del Novecento e gli anni Trenta, in cui il modernismo rappresentò lo stile dominante: si tratta, evidentemente, di una classificazione legata prevalentemente al senso delle poetiche moderniste, caratterizzate da una strenua opposizione alle pratiche egemoni in ambito sociale e artistico, identificate con il realismo nelle sue varianti. *Dispatches*, contrariamente all'opinione di Jameson al riguardo<sup>48</sup>, non fa eccezione<sup>49</sup>. L'alienazione rispetto al mondo, unito a un radicale scetticismo nei confronti del nostro agire sono segni di un registro plurale di sintomi applicati da Herr alla realtà del Vietnam, dove «psicoanalisi e letteratura rivelano nuovamente la loro affinità, nella comune opposizione al concetto tradizionale di *verità* come adeguamento, corrispondenza, conformità, correttezza [per cui] la letteratura va pensata con altre categorie modali, il possibile e il necessario: i grandi personaggi della letteratura indicano *possibilità necessarie*, destini possibili – non sul piano dei fatti ma su quello dell'identità»<sup>50</sup>. E, come si è visto, è su un piano identitario che si muove la denuncia di Herr, dove le forme di alienazione si accompagnano all'abiezione di individui costretti dalla condizione bellica in situazioni estreme. Non è casuale che l'alienazione come «scissione del soggetto» interessi molti esponenti dei gruppi protagonisti della protesta di quegli anni e presenti al fronte, dall'Afro-Americano Day Tripper all'assedio di Khe Sanh all'altro marine bianco Mayhew, sorta di guerriero hippie, fino agli stessi colleghi di Herr, a cominciare dal figlio del divo di

Hollywood Errol Flynn, Sean, «personaggio di oltraggiosa bellezza»<sup>51</sup> destinato a scomparire in Cambogia. Ciascuno di questi personaggi non viene sviluppato fino ad assumere la consistenza conforme al dettato del romanzo realista, ma è ripreso in rapide vignette finalizzate alla stesura di un racconto esemplare: l'obiettivo della prosa di Herr ha lo stesso connotato pedagogico conradiano del «above all to make you see»<sup>52</sup> dove la vista è lo sguardo metafisico che illumina una parabola<sup>53</sup>. Sostiene questa scrittura epifanica un'idea molto puritana, in fondo sacrale e perciò censoria, dell'osservazione di teatri di guerra, specie in prossimità dei caduti: in varie occasioni Herr confessa il suo profondo disagio alla vista dei cadaveri che lo accompagnano sugli elicotteri, accatastati e ridotti a prodotti seriali, smembrati in posizioni innaturali, scene che egli finisce per esecrare, denunciando la falsità dei termini asettici con cui vengono liquidate.

«Avrei potuto continuare a guardare finché non mi si chiudevano gli occhi e ancora non avrei accettato la connessione tra una gamba staccata e il resto del corpo, o le pose e le posizioni strane che si verificavano sempre (un giorno le avrei sentite chiamare 'reazioni all'impatto') corpi piegati troppo velocemente e violentemente in incredibili contorsioni».

Solo una trasgressione voyeuristica può spiegare quello sguardo:

Sai com'è, vuoi guardare e non vuoi guardare. Ricordo le strane sensazioni che provavo da bambino guardando le foto di guerra su *Life*, quelle dove si vedevano dei morti o una grande quantità di cadaveri che giacevano tutti insieme in un campo o in una strada, e spesso si toccavano e sembravano abbracciarsi. Anche quando la foto era nitida e perfettamente a fuoco, c'era qualcosa di non chiaro, qualcosa di represso che controllava le immagini e ne tratteneva le informazioni essenziali. Può darsi che questo non avevo un linguaggio per esprimerlo, ma ora ricordo il senso di vergogna che provavo quando si sbirciano i primi giornalotti pornografici, tutta la pornografia del mondo<sup>54</sup>.

<sup>51</sup> M. Herr, *Dispacci* cit., p. 221.

<sup>52</sup> «My task, which I am trying to achieve is, by the power of the written word, to make you hear, to make you feel, -it is, before all, to make you see. That – and no more, and it is everything. If I succeed, you shall find there according to your deserts; encouragement, consolation, fear, charm – all you demand-and, perhaps, also that glimpse of truth which you have forgotten to ask», Joseph Conrad, *Preface to The Nigger of the 'Narcissus'*, Harmondsworth, Penguin, 1985, p. 13.

<sup>53</sup> Jakob Lothe, *Conrad's Narrative Method*, Oxford, Clarendon Press, 1991, p. 27.

<sup>54</sup> M. Herr, *Dispacci* cit., pp. 33-34. «You know how it is, you want to look and you don't want to look. I can remember the strange feelings I had when I was a kid looking at war photographs in *Life*, the ones that showed dead people or a lot of dead people lying close together in a field or a street, often touching, seeming to hold each other. Even when the picture was sharp and clearly defined, something wasn't clear at all, something repressed that monitored the images and withheld their essential information. It may have legitimized my fascination, letting me look for as long as I wanted; I didn't have a language for it then, but I remember now the shame I felt, like looking at first porn, all the porn in the world. [...] I could have looked until my lamps went out and I still wouldn't have accepted the connection between a detached leg and the rest

<sup>46</sup> «In that complex, inclusive, cultural sense, the jeremiad played an important role in the process both of nation-building and of national self-expression. Ritually and rhetorically, it provided for variation and change while sustaining the growth of the system», Sacvan Bercovitch, *The American Jeremiad*, London, The University of Wisconsin Press, 2012, p. XV.

<sup>47</sup> S. Rosso, *Un fascino osceno* cit., p. 93.

<sup>48</sup> F. Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991, p. 45.

<sup>49</sup> Sul tema moderno/postmoderno concordo con la tesi di Douglas Kellner, *From Vietnam to the Gulf: Postmodern Wars?* in *The Vietnam War and Postmodernity*, a cura di Michael Bibby, Amherst, The University of Massachusetts Press, 1999, pp. 200-236.

<sup>50</sup> G. Bottioli, *Che cos'è la teoria della letteratura* cit., p. 280.

Coerentemente con questa confessione, i soldati che si aggirano per il Vietnam con l'apparecchio fotografico a tracolla atteggiandosi a fotoreporter suscitano l'ira di Herr, il quale, nonostante sia un giornalista professionista, non porta mai con sé una macchina fotografica. Il suo è solo furore iconoclasta? No, si tratta piuttosto di una posizione concorde con quella di Susan Sontag quando sostiene che «Mentre la concezione primitiva dell'efficacia delle immagini parte dal presupposto che esse abbiano le qualità delle cose reali, la nostra tendenza è di attribuire alle cose reali le qualità di un'immagine»<sup>55</sup>.

La pagina d'apertura di *Dispatches*, incentrata sulla descrizione di una carta geografica, tratta esattamente di questa relazione cangiante fra mondo e immagine:

C'era una carta del Vietnam sul muro del mio appartamento di Saigon e certe notti che tornavo tardi in città mi buttavo sul letto e stavo a guardarla, così stanco da non riuscire a far niente di più che togliermi gli stivali. Quella carta era una meraviglia, specialmente adesso che non corrispondeva più alla realtà. Intanto, era molto vecchia. L'aveva lasciata lì da anni prima un altro inquilino, probabilmente un francese, dato che era stata fatta a Parigi. Anni e anni di caldo umido a Saigon avevano deformato la carta nella cornice, e avevano lasciato una patina sui paesi che raffigurava. Il Vietnam era suddiviso negli antichi territori di Tonchino, Annam e Cocincina, e a ovest oltre il Laos e la Cambogia, stava il Siam, un regno. È vecchia, dicevo a chi veniva a trovarmi, è una carta molto, molto vecchia<sup>56</sup>.

Ovviamente Herr allude ad altre mappe, a cominciare da quelle rievocate da Marlowe in *Heart of Darkness* quando racconta il suo fermo proposito, fin dall'infanzia, di esplorare il cuore ignoto dell'Africa per dare un senso a quelli che erano ancora degli enigmatici «blank spaces» nella geografia del continente africano. In entrambi i casi la mappa si qualifica come l'atto fondante di quelle che Marie Louise Pratt designa come «contact zones»: «A "contact" perspective emphasizes how subjects are constituted in and by our relations to each other. It treats the relations among colonizers and colonized, or travelers and "travelees", not in terms of separateness or apartheid, but in terms of copresence, interaction, interlocking understandings and practices, often within radically asym-

of the rest of a body, or the poses and positions that always happened (one day I'd hear it called 'response to impact') bodies wrenched too fast and violently into unbelievable contortion», Id., *Dispatches* cit., p. 18.

<sup>55</sup> Susan Sontag, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Torino, Einaudi, p. 136.

<sup>56</sup> «There was a map of Vietnam on the wall of my apartment in Saigon and some nights, coming back late to the city, I'd lie out on my bed and look at it, too tired to do anything more than just get my boots off. That map was a marvel, especially now that it wasn't real any more. For one thing, it was very old. It had been left there three years before by another tenant, probably a Frenchman, since the map had been made in Paris. The paper had buckled in its frame after years in the wet Saigon heat», M. Herr, *Dispatches* cit., p. 3.

metrical relations of power»<sup>57</sup>. La capacità della carta geografica di creare delle «contact zones» è un'ulteriore conferma dello status ontologico autonomo e attivo della mappa, strumento capace di attribuire senso a un territorio. «Se tra i sensi del mondo il paesaggio è un'icona e lo spazio è un indice, il territorio è un simbolo, [...] Ma simbolo di che cosa?». Citando Pierce, Farinelli puntualizza che, a differenza dell'icona e dell'indice, che «pre-esistono alla loro interpretazione», l'esistenza del simbolo dipende da una convenzione all'interno della quale si situano anche il segno e l'icona. È dunque la mappa a garantire e a veicolare la convenzione, è nella sua legenda che terre diverse vengono omologate rispetto ad un ordine comune. Non si tratta di una scoperta recente: già quando Thomas More scriveva *Utopia* (ovvero il paese che secondo il proprio nome non esiste) era consapevole che del fatto che «la mappa è una mente e [ciò chiarisce] l'ambigua natura di Utopia, e spiega come al contempo essa possa esservi e non esservi, esser vera e insieme esser falsa»<sup>58</sup>. In altre parole, nonostante l'efficacia delle sue applicazioni, la mappa costituisce una rappresentazione basata su un codice condivisibile, ma pur sempre una rappresentazione che non va scambiata con la realtà.

Se la mappa ingiallita e sempre più inattuale è metafora della fallita dell'appropriazione di quel territorio che la mappa rappresenta, il fallimento implica anche l'incapacità di articolare alcunché riguardi quel territorio. Torniamo nella stanza di Herr a Saigon: «Se la terra morta potesse ritornare e perseguitarci come fanno i defunti, avrebbero potuto scrivere ATTUALE sulla mia carta e bruciare quelle che si usavano nel '64, ma, state tranquilli, non sarebbe successo niente del genere. Ormai era quasi la fine del '67, persino le carte più particolareggiate non svelavano granché: interpretarle era come cercare di decifrare il vento. Sapevamo che la maggior parte delle informazioni era flessibile, pezzi diversi di territorio raccontavano storie diverse e persone diverse. Sapevamo anche che ormai da anni qui non c'era altro paese che la guerra»<sup>59</sup>.

Evidentemente le riflessioni di Herr davanti alla carta ingiallita finiscono per interessare discorsi che trascendono l'oggetto in sé, a cominciare dal fatto che quella mappa è stata stampata in Francia. È infatti alla corte di Versailles che, con Turgot e Condorcet – seguiti da Volney dopo la Rivoluzione – si afferma il dibattito illuminista sulla prevedibilità delle condizioni che condurranno ad un

<sup>57</sup> Marie Louise Pratt, *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, London, Routledge, 1992, p. 7.

<sup>58</sup> Franco Farinelli, *La crisi della ragione cartografica*, Torino, Einaudi, 2009, p. 12.

<sup>59</sup> «If dead ground could come back and haunt you the way dead people do, they'd have been able to mark my map CURRENT and burn the ones they'd been using since 1964, but, count on it, nothing like that was going to happen. It was late '67 now, 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. We knew that the uses of most information were flexible, different pieces of ground told different stories to different people. We also knew that for years now there had been no country but here but the war», M. Herr, *Dispatches* cit., p. 3.

futuro migliore, un confronto che si sviluppa in termini eminentemente geografici e cartografici. Ed è sempre all'interno di questo dibattito che il linguaggio laico della scienza, economico materialista nei contenuti e contrario al determinismo ambientale nelle forme, anticipa i toni saint simoniani sulla fede nel progresso. Proprio quest'espressione dell'illuminismo finì per attribuire alle mappe lo status privilegiato di portatrici di verità, in forza della loro prossimità ontologica con il mondo che rappresentavano, a differenza di quanto avveniva con la scrittura in generale e qualsiasi descrizione di luoghi, entrambe ritenute forme di comunicazione svincolate dal loro oggetto e dunque inattendibili<sup>60</sup>. Infine, l'associazione diacronica che Herr stabilisce fra le mappe e il prolungarsi del conflitto negli anni, dal 1964, fino al 1967 (già la fine del 1967!) riflette il crescente scetticismo dell'Americano medio di fronte alla reiterata e ostentata fiducia da parte del governo e dei suoi portavoce circa una vittoria certa e una pace a portata di mano.

Le osservazioni sulla mappa costituiscono la legenda dell'intera cimento che sfocia in *Dispatches*, oltre che la chiave per comprendere la radicale conversione iconica dello stesso Herr. «Perciò tutti noi abbiamo dovuto farci da soli i nostri film, tanti film quanti sono i corrispondenti, e questo è il mio. Un giorno, alla stazione di soccorso di Hue, un *marine* che aveva delle ferite da shrapnel alle gambe abbastanza leggere stava aspettando di salire su un elicottero [...] quando un paio di raffiche dei cecchini sventagliarono la pista, costringendoci a spostarci dietro un riparo di sacchi di sabbia. "Odio questo film" disse, e io pensai "perché no?" il mio film, i miei amici, i miei colleghi. Ma vediamoli nel contesto»<sup>61</sup>.

Il contesto cui si riferisce Herr sposta il conflitto nel campo della rappresentazione, un ambito per il quale è opportuno adottare il caveat di Baudrillard «We live in a world where there is more and more information, and less and less meaning»<sup>62</sup>. Una volta preso atto del carattere iconografico e immaginifico della guerra (ovviamente sul cosiddetto home front, dalla cui prospettiva la tragedia delle vittime non americane del conflitto verrà esclusa) e del suo appiattirsi, col trascorrere degli anni, su una visione monodimensionale, da simulacro, Herr dimostrerà proprio con *Dispatches* di sapersi battere efficacemente sul fronte della memoria storica, diffondendo una visione del Vietnam antiretori-

ca e aliena dalle tentazioni revansciste che ciclicamente i conservatori ripropongono sulla scena politica statunitense. Il limite di questa lettura consiste nel disinteresse per le vere cause del conflitto, per le legittime ragioni dei vietnamiti (ancora vittime di una miope rappresentazione di sapore orientalista) e l'immagine semplicistica del Vietnam assimilato ad una catastrofe naturale che si abbatte improvvisamente sul paese<sup>63</sup>. Alla luce di queste constatazioni, l'iniziativa di rendere il lettore partecipante attivo della narrazione, allertato agente di quel montaggio solidale fra le voci che compongono *Dispatches* sarà sufficiente per garantire il successo dello «sbrogliamento» e quindi del «ricordo del trauma»? Se, come osserva Tom Wolfe, il *New Journalism* effettivamente surclassa l'autobiografismo tipico del giornalismo statunitense fino agli anni Sessanta alternando la prima alla terza persona e penetrando così nella psiche degli interlocutori/narratori, possiamo ammettere che si profili – *paradossalmente* – un racconto corale. Sarebbe questa la cronaca di un'esperienza interetnica e, almeno in parte<sup>64</sup>, interclassista, l'agognata *Trauerarbeit* per una comunità che si riconosce tale proprio grazie all'esperienza condivisa del conflitto. Se, come osserva Tom Wolfe, il *New Journalism* effettivamente surclassa l'autobiografismo tipico del giornalismo statunitense fino agli anni Sessanta alternando la prima alla terza persona e penetrando così nella psiche degli interlocutori/narratori, ne risulta – *paradossalmente* – un racconto corale, cronaca di una condivisione interetnica e, almeno in parte, interclassista, un effetto catartico – l'agognata *Trauerarbeit* – per una comunità che si riconosce tale proprio grazie all'esperienza condivisa del conflitto.

<sup>60</sup> *Geography and Enlightenment*, a cura di David N. Livingstone e Charles W.J. Withers, Chicago, The University of Chicago Press, 1999, p. 165.

<sup>61</sup> «So we have been compelled to make our own movies, as many movies as there are correspondents, and this one is mine. (One day at the battalion aid station in Hue a Marine with minor shrapnel wounds in his legs was waiting to get on a helicopter, a long wait with all the dead and badly wounded going out first, and a couple of sniper rounds snapped across the airstrip, forcing us to move behind some sandbagging. "I hate this movie" he said, and I thought "Why not?" My movie, my friends, my colleagues. But meet them in context», M. Herr, *Dispatches* cit., p. 192.

<sup>62</sup> Jean Baudrillard, *Simulacra and Simulation*, Ann Arbor, University of Michigan Press, p. 79.

<sup>63</sup> Vedi, al riguardo, Michael Spindler, *Michael Herr's Dispatches and the Cataclysmic View of War*, in «Australasian Journal of American Studies», 10, 1, July 1991, pp. 25-30.

<sup>64</sup> «In terms of technique then, one of the interesting things about Khesanh is that Herr did not give in to the temptation to make the story autobiographical... Little Me 'n' No Man's Land... Instead he attempted the far more difficult feat of penetrating the psyches, the points of view, of the line troops themselves, using the third as well as the first person. I don't think anyone has yet equated Herr in capturing the peculiar terrors of the war in Vietnam. Certainly no novelists have», Tom Wolfe, *The New Journalism*, London, Picador, 1996, p. 100.