

QUADERNI

DEL DIPARTIMENTO
DI LINGUISTICA E LETTERATURE
COMPARATE

N. 10



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BERGAMO
1994


GUERINI
STUDIO

uno degli ascensori si apre facendo uscire un'elegante figura di signora con leopardo:

Aside from the fireplace with its carved griffins, the lobby was unprepossessing. Epiphany paid no more attention to it than she had to the bronze plaques outside. She did manage a double-take when a white-haired woman walking a leashed leopard strode off the self-service elevator. [p. 149]

Mentre si dirige verso il tunnel in cui si celebra la messa nera (cap. XLII), Angel si imbatte in un'arzilla beghina, tutta intenta a rubare le lampadine dai vagoni del metrò:

The old woman ignored me. She wore a shabby black overcoat with several buttons missing and carried a shopping bag. Out of the corner of my eye, I watched her climb up on the wooden bench, reach above her head to open the wire cage around the light, and quickly unscrew the bulb. [p. 215]

Queste scenette incongrue e surreali si propongono come improvvisate manifestazioni dell'assurdità dell'universo narrativo. Nonostante gli sforzi del detective, le indagini non riescono a comporre un quadro coerente e razionale: lo scenario perde solidità e concretezza, evidenziando sempre più chiaramente le proprie connotazioni oniriche e infernali.

La rappresentazione di un mondo impazzito costituisce la più evidente caratteristica dell'antirealismo postmoderno. Benché i nuovi *romancers* edificino le loro *madhouses* ricorrendo a un'eterogeneità di materiali immaginativi, spesso lontanissimi dalla tradizione del gotico, le figure grottesche si rivelano costantemente presenti, in quanto connaturate in qualunque tipo di rappresentazione del caos irrazionale.

Grotesque figures, objects, and situations are perfectly compatible with [the representation of] the fragmented/decentralized universe, since the nature of the grotesque mirrors the nature of the disjointed, both being estranged, incoherent, incongruous. Bizarre characters, epitomized by the devil or principle of chaos, thrive in what Hawkes terms "our godless actuality", "our absurd condition", for they too confirm the world as madhouse²².

Nella ricerca dell'indeterminatezza semantica del racconto (il cosiddetto effetto 'entropico'), l'autore postmoderno mostra di ricorrere principalmente alle ambiguità del grottesco e del fantastico. I labirinti della *madhouse* si affollano di mostruosità infernali, che l'eroe, confuso e disturbato²³, si dimostra incapace di ricondurre nelle gabbie della razionalità.

²² J. Kuehl, "The Universe as Madhouse", in Id., *op. cit.*, p. 157.

²³ L'introduzione di personaggi psicotici o allucinati ricorre con grande frequenza nell'ambito del romanzo postmoderno (americano e non). Ricordiamo particolarmente il Kinbote di *Pale Fire* (G. B. Putnam's Sons, New York 1962), il sanguinario Gilmore di *The Executioner's Song* (Little Brown, Boston 1979) e pressoché tutti i narratori di John Barth (1930). Sulla rappresentazione della psicosi nella narrativa postmoderna, cfr. J. Kuehl, "Conspiracy and Paranoia", in Id., *op. cit.*, pp. 232-250. Nonché Pablo Gil Casado, "La psicopatía", in Id., *La novela deshumanizada española (1958-1988)*. Anthropos, Barcelona 1990, pp. 200-239.

STEFANO ROSSO

Forme di antirealismo nella letteratura americana della guerra del Vietnam*

And what would you do, ma,
if eight of your sons step
out of the TV and begin
killing chickens and burning
hooches in the living room,
stepping on booby traps
and dying in the kitchen,
beating your husband and
taking him and shooting
skag and forgetting in
the bathroom?

Would you lock up your daughter?
Would you stash the apple pie?
Would you change channels?

(Steve Hassett, *And What Would You Do, Ma*, 1975)

Got in a little hometown jam so they put a
rifle in my hand
Sent me off to a foreign land to go and kill
the yellow man

(Bruce Springsteen, *Born in the U.S.A.*, 1984)

* Ringrazio Barbara Lanati e Guido Carboni che mi hanno invitato a presentare una prima versione di questo saggio in occasione del Convegno *Modelli retorici del '900* tenutosi presso il Centro interdipartimentale di studi nordamericani "Guido Bairati" dell'Università di Torino il 15 e il 16 febbraio 1993. In una più ampia versione il discorso trovava conferma in un maggior numero di esempi: tale versione è andata perduta in un furto e non mi è per ora stato possibile ricostruirla completamente mancandomi i testi. Ringrazio comunque quanti hanno contribuito a fornirmi parte del materiale smarrito: Andrea Carosso, Virginia Crotti, Lorella Frizza e Franco Moretti. Riprenderò la questione in termini più diffusi in un volume previsto per il 1994. Ringrazio anche Mario Corona per i preziosi consigli.

Citazioni iniziali. "And What Would You Do, Ma," di Steve Hassett è apparso per la prima volta in Jan Barry e W.D. Ehrhart (a cura di), *Demilitarized Zones*, East River Anthology, 1976; poi

1. Premessa

Vi è un luogo comune secondo il quale la migliore letteratura di guerra sia e debba essere 'realistica'¹. In base a tale opinione, la letteratura di argomento bellico avrebbe l'obiettivo di descrivere in modo dettagliato e 'verosimigliante' situazioni al limite dell'umano per coloro che hanno avuto la fortuna di non sperimentarle in prima persona oppure per riportarle alla memoria di quanti le hanno vissute e ne sono rimasti ossessionati o le hanno rimosse. In tutti questi casi si tratterebbe di una letteratura dalla funzione altamente catartica.

In realtà, se con 'realismo' si intende una tendenza tipica del romanzo ottocentesco e non una controversa categoria metastorica, si può verificare che il luogo comune citato è perlomeno estremamente discutibile². Anche volendo limitarsi all'ambito della tradizione statunitense esistono numerose opere di narrativa che sembrano sfuggire a questa visione semplificativa. Basta ricordare testi dalla modalità ambigua come *The Red Badge of Courage* (1895) di Stephen Crane, o dai toni esplicitamente 'anti-realistici' come *Catch 22* (1961) di Joseph Heller o al tempo stesso realistici e fantastici come *Slaughterhouse 5* (1969) di Kurt Vonnegut, per rendersi conto che la buona letteratura di guerra "si scrive in molti modi".

2. Narrativa americana e guerra del Vietnam.

The Vietnam War must be scaled down to life rather than up to myth
(Ward Just)³

Per quel che riguarda la narrativa americana che ha esplicitamente tematizzato la

in W.D. Ehrhart (a cura di), *Carrying the Darkness*, Texas Tech UP, Lubbock 1985, p. 131. Nel testo "arrabbiato" di Hassett si coglierà un possibile carattere misogino molto frequente nella letteratura americana sulla guerra del Vietnam: su questo cfr. Susan Jeffords, *The Remasculinization of America: Gender and the Vietnam War*, Indiana UP, Bloomington 1989, e Stefano Rosso, "La mascolinità problematica nella narrativa di guerra di Tim O'Brien", in Mario Corona e Giuseppe Lombardo (a cura di), *Methodologies of Gender*, Roma, Herder, in corso di stampa, pp. 493-504. *Born in the Usa* di Bruce Springsteen fa parte dell'LP omonimo uscito nel 1984. Per quanto riguarda un "undigested racism" riscontrabile nel riferimento a "the yellow man" dissento da quanto scrive David E. James in "The Vietnam War and American Music" (in John Carlos Rowe e Rick Berg, *The Vietnam War and American Culture*, Columbia UP, New York 1991, p. 248): l'intento di Springsteen mi pare ironico nei confronti del rozzo americanocentrismo.

¹ In due anni di seminari ho verificato che tale luogo comune è molto diffuso tra i miei studenti, ma anche numerosi critici non ne sono estranei. Si veda, tra le altre, la posizione perentoria di Anthony Burgess: "War novels, novels about the sufferings of the oppressed [...] in all of these the realistic approach is unavoidable and realistic detail goes much further than anything in the first realists" (Anthony Burgess, "Novel", *Encyclopedia Britannica*, Benton, Chicago, London, ecc.: 1974, vol.13 [Macropædia], p.283, mio il corsivo).

² Per una discussione recente del realismo ottocentesco si veda Alberto Castoldi, "Lo specchio realista", in F. Fiorentino (a cura di), *Realismo ed effetti di realtà nel romanzo dell'Ottocento*, Bulzoni, Roma 1993, pp.129-40.

³ La frase di Ward Just è tratta da George Swiers, "Demented Vets' and Other Myths", in

guerra del Vietnam, va osservato che essa si è espressa secondo modalità e generi molto diversi. 1) Il ricorso a forme più o meno aggiornate di realismo ottocentesco, i cui risultati più interessanti sono quelli rappresentati da *A Very Hot Day* (1967) di David Halberstam e da *The Thirteen Valley* (1982) di John Del Vecchio⁴. 2) Il testo autobiografico o 'diario': ben noto, grazie alla sua versione cinematografica è *Born on the 4th of July* (1976) di Ron Kovic, mentre *If I Die in A Combat Zone* (1973) di Tim O'Brien e *A Rumor of War* (1977) di Philip Caputo sono i più apprezzati dalla critica⁵. 3) Il *black humor* che, riallacciandosi alla tradizione ottocentesca di Melville e Twain, giunge fino all'assurdo e al grottesco degli autori del secondo dopoguerra, i già citati Heller e Vonnegut, ai quali si deve perlomeno aggiungere il Thomas Pynchon di *Gravity's Rainbow* (1973). Tra le opere più interessanti sulla guerra del Vietnam: *No Bugles, No Drums* (1976) di Charles Durden e *The Short-Timers* (1979) di Gustav Hasford⁶. 4) I drammi del reinserimento dei reduci (false biografie o autobiografie) di cui nel secondo dopoguerra era nato un vero sottogenere molto sfruttato dal cinema hollywoodiano. Tra le opere migliori: *Dog Soldiers* (1974) di Robert Stone, *Meditations in Green* (1983) di Stephen Wright, *The American Blues* (1984) di Ward Just, *In Country* (1985) di Mary Ann Mason e *Paco's Story* (1986) di Larry Heinemann⁷. 6) Le opere di fantascienza che in vario modo si riallacciano alla guerra del Vietnam⁸. A queste 'categorie' non omologhe vanno aggiunti due testi difficilmente classificabili che la critica ha, non unanimemente, definito 'postmoderni': *Dispatches* di Michael Herr e *Going after Cacciato* di Tim O'Brien, sui quali mi soffermerò tra breve⁹.

3. Mass-media e guerra 'postmoderna'.

In the morning the fifty new men were marched to a wooden set of bleachers facing the sea. A small, sad-faced corporal in a black cadre helmet waited until they

Harrison E. Salisbury (a cura di), *Vietnam Reconsidered: Lessons from a War*, Harper & Row, New York 1984, p.198, citato in Thomas Myers, *Walking Point: American Narratives of Vietnam*, Oxford UP, New York 1988, p.143.

⁴ David Halberstam, *A Very Hot Day* (1967), Warner, New York 1984; John Del Vecchio, *The 13th Valley* (1982), Bantam, New York 1984.

⁵ Ron Kovic, *Born on the Fourth of July*, McGraw-Hill, New York 1976; Tim O'Brien, *If I Die in a Combat Zone* (1973), Paladin, London 1990; Philip Caputo, *A Rumor of War* (1977), Arrow Books, London 1991.

⁶ Charles Durden, *No Bugles, No Drums*, Viking, New York 1976; Gustav Hasford, *The Short-Timers* (1979), Bantam, London 1987 [tr. it. P.F. Paolini, *Nato per uccidere*, Bompiani, Milano 1987] da cui è stata tratta la sceneggiatura di *Full Metal Jacket* di Stanley Kubrick.

⁷ Robert Stone, *Dog Soldiers* (1973), Picador, London 1988, vincitore del National Book Award nel 1975; Stephen Wright, *Meditations in Green*, Scribner's, New York 1983; Ward Just, *The American Blues*, Viking, New York 1984; Mary Ann Mason, *In Country*, Harper & Row, New York 1985 [Laggiù, tr. it. P. Castelnovo, elo, Roma 1991]; Larry Heinemann, *Paco's Story* (1986), Penguin, New York 1987, vincitore del National Book Award nel 1987.

⁸ Cfr. H. Bruce Franklin, "The Vietnam War as American Science Fiction and Fantasy", *Science-Fiction Studies*, vol. 17 (Nov. 1990), pp. 341-57.

⁹ Michael Herr, *Dispatches* (1977), Avon, New York 1978 [*Dispacci*, tr. it. M. Bignardi,

settled down, looking at the recruits as if searching for a lost friend in a crowd. Then the corporal sat down in the sand. He turned away and gazed out to sea. Time passed slowly, ten minutes, twenty, but still the sad-faced corporal did not turn or nod or speak. He simply gazed out at the blue sea. Everything was clean. The sea was clean, and the sand and the wind.

They sat in the bleachers for a full hour.

Then at last the corporal sighed and stood up. He checked his wristwatch. Again he searched the rows of new faces.

"All right", he said softly. "That completes your first lecture on how to survive this shit. I hope you paid attention."

(O'Brien, 43-44)

Uno dei problemi della buona narrativa sul Vietnam è quello di difendere la memoria storica di quel dramma dagli effetti anestetizzanti dei mass-media, in particolare della televisione, il mezzo di comunicazione che ha avuto il ruolo principale nella creazione dell'immaginario legato alla guerra del Vietnam¹⁰. Con questa affermazione non vorrei essere considerato uno di quegli apocalittici che la ritengono "il male della nostra epoca". Mi riferisco soltanto al ruolo avuto generalmente dal mezzo televisivo nel fornire informazione sulla guerra del Vietnam (è chiaro che ci furono delle eccezioni).

In campo narrativo l'opposizione alla voce ufficiale della televisione e della stampa è stata espressa in modo particolarmente incisivo da parte di coloro che "have assessed and incorporated into their works the battle of words and images that transformed the war into something as much symbolic as real"¹¹, cioè quanti non si sono limitati a riportare i documenti di guerra (i cosiddetti 'fatti') come se si trattasse di dati oggettivi¹². Tra coloro che hanno cercato di ricreare le situazioni psicologiche, le immagini e i conflitti che venivano rimossi dalle semplificazioni della Storia ufficiale, Herr e O'Brien sono gli autori che hanno cercato un ritmo narrativo particolarmente innovativo rispetto alla tradizione americana (e non solo americana) della letteratura di guerra. Il successo delle loro opere starebbe a dimostrare che l'abbandono dei procedimenti prevalentemente mimetici del reali-

Leonardo, Milano 1991], vincitore insieme ad altri dell'American Academy and Institute of Art and Letters Award in Literature nel 1978; Tim O'Brien, *Going after Cacciato* (1978), Collins, London 1988 [Inseguendo Cacciato, tr. it. S. Ossola, Leonardo, Milano 1989], vincitore del National Book Award nel 1979. Le citazioni da queste due opere verranno d'ora in poi incorporate nel testo con la semplice indicazione "Herr" e "O'Brien" seguite dal numero di pagina. Per quel che riguarda O'Brien il discorso dovrebbe essere perlomeno esteso a *The Things They Carried*, Houghton Mifflin/ Seymour Lawrence, Boston 1990 [Quanto pesano i fantasmi, tr. it. B. Draghi, Leonardo, Milano 1991] per il quale mi permetto di rinviare ancora al mio "La mascolinità problematica nella narrativa di guerra di Tim O'Brien", cit.

¹⁰ Cfr. Daniel C. Hollin, *The "Uncensored War": The Media and Vietnam*, Oxford UP, New York 1986. Com'è noto, una situazione analoga a quella della guerra del Vietnam nei mass-media americani, con notevole spettacolarizzazione dell'immagine, si è verificata in Italia (e in altri paesi) all'epoca della guerra del Golfo.

¹¹ Thomas Myers, *Walking Point*, cit., p. 142.

¹² Sulla differenza tra *event* come 'dato materiale' e *fact* come 'dato interpretativo', cfr. Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, Routledge, London 1989, p. 57.

simo non incide sulla profondità della scrittura di guerra, anzi spingerebbe a rileggere quanto già sostenuto da Hemingway, e cioè che un romanzo è "truer than anything factual can be"¹³, nei termini di una superiorità dell'intreccio immaginativo su quello realistico-documentaristico. Stupisce, come si vedrà più oltre, che alcuni critici si trovino in difficoltà di fronte a queste opere eccentriche.

Qualcuno ha osservato che i testi di O'Brien e di Herr derivano le loro scelte espressive dal fatto che la guerra del Vietnam fu una guerra 'postmoderna' e che da essa poteva sorgere soltanto una letteratura polemicamente antimodernista in grado di 'riflettere' nella scrittura il carattere peculiare di quel conflitto. Scrive ad esempio Fredric Jameson a proposito di *Dispatches*¹⁴:

The extraordinary linguistic innovations of this work may still be considered postmodern, in the eclectic way in which its language impersonally fuses a whole range of contemporary collective idiolects, most notably rock language and Black language: but the fusion is dictated by problems of content. The first terrible postmodernist war cannot be told in any of the traditional paradigms of the war novel or movie – indeed that breakdown of all previous narrative paradigms is, along with the breakdown of any shared language through which a veteran might convey such experience, among the principal subjects of the book and may be said to open up the place of a whole new reflexivity.

Mentre le guerre precedenti, pur nella loro complicata strategia, avevano un fronte, una linea da difendere e da superare, in Vietnam – come romanzieri e saggisti non si stancano di sottolineare – tutto ciò non esisteva. Mancando un fronte, era impossibile valutare il progresso o la sconfitta in base agli scontri perché un'apparente vittoria poteva essere priva di significato strategico: non era infrequente il caso di una posizione da difendere a ogni costo che nell'arco di poche ore diventava un luogo privo di importanza. La guerra non aveva più un centro poiché la guerriglia nella giungla – il Vietnam è grande pressapoco come l'Italia ed è in buona parte montagnoso – metteva in crisi la strategia e l'apparato tecnologico americano: per questo qualcuno ha parlato di guerra 'postmoderna', per via del suo carattere illeggibile nei termini tradizionali di centro e periferia.

Tale diversità fu lentamente colta sia da chi combatteva, sia da chi seguiva in patria gli sviluppi del conflitto, soprattutto dopo l'offensiva del Tet¹⁵. Inoltre, dal

¹³ Ernest Hemingway, citato in Thomas Myers, *Walking Point*, cit., p. ix.

¹⁴ Fredric Jameson, "Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism", *New Left Review* 146 (1984), p. 84 [Il postmoderno, o la logica culturale del tardo capitalismo, tr. S. Velotti, Garzanti, Milano 1989]. Posizioni analoghe sono sostenute da Elisabeth Pochoda, "Vietnam, We've All Been There", *The Nation*, 25 March 1978, pp. 344-46 e da Jeffrey Walsh nel "paper" "Genre and the Falsification of History", letto al Convegno *Vietnam e ritorno*, Università di Bergamo, 21-22 novembre 1990, previsto per la stampa nel 1994 nel volume omonimo che raccoglie gli atti, a cura di Stefano Ghislotti e Stefano Rosso.

¹⁵ Numerose sono le pagine dedicate alla desolante impossibilità di comprendere la propria situazione. Cito qui di seguito una delle più notevoli tratta dal capitolo "The Things They Didn't Know" in *Going after Cacciato* di Tim O'Brien, cit. (pp. 255-56): "They did not know even the simple things: a sense of victory, or satisfaction, or necessary sacrifice. They did not know the feeling of taking a place and keeping it, securing a village and then raising the flag and calling it a vic-

punto di vista del coinvolgimento e del sostegno ideologico-morale, si trattò di una guerra molto meno 'sentita' delle guerre mondiali (soprattutto della Seconda, considerata una difesa dal sopruso e dalla barbarie): i fondamenti ideologici utilizzati per spingere gli uomini nel lavoro ingrato di combattere erano nel Sud-Est asiatico più difficilmente sostenibili. Di fronte all'*escalation* statunitense diventava sempre più improbabile credere a narrazioni basate su astratte e idealistiche dicotomie politiche e etiche (democrazia vs comunismo, libertà vs oppressione, ecc.) come quelle che emergono nel best-seller *The Green Berets* (1965)¹⁶. Questo non significa che tra i giovanissimi soldati fosse molto diffusa la coscienza di combattere una "dirty war". Come sostenne O'Brien in un'intervista¹⁷,

Most people fighting there – the ordinary grunts like me – didn't think much about issues of good and evil. These things simply didn't cross their minds most of the time. Instead, inevitably, their attention was on the mosquitoes and bugs and horrors and pains and fear.

Ritornando all'idea che un certo tipo di scrittura sia stata generata dalla guerra, è riduttivo credere che un particolare stato della realtà materiale generi deterministicamente un tipo di scrittura: è semmai sostenibile che i discorsi che si costruiscono intorno a questa supposta realtà possano in vario modo influenzare lo stile di scrittura o intrecciarsi con esso. Ora, per quanto gli storici ritengano quasi unanimemente che ogni guerra è stata considerata dai suoi partecipanti come più brutale e più disumana delle precedenti, è tuttavia sostenibile che il carattere decisamente anomalo del conflitto del Vietnam sia andato a intrecciarsi strettamente con quanto stava già accadendo sulla scena culturale e letteraria degli Stati Uniti.

In termini estremamente schematici due sono i fenomeni principali della contingenza qui considerata: a) fine anni 50: alla 'eccentricità' letteraria dei vari Borges, Beckett e Nabokov fa seguito la stagione cosiddetta 'postmoderna', dotata di forti istanze antirealiste e ironiche nei confronti dello sperimentalismo modernista; b) seconda metà anni 60: giungono in America teorie filosofiche di

tory. No sense of order or momentum. No front, no rear, no trenches laid out in neat parallels. No Patton rushing for the Rhine, no beachheads to storm and win and hold for the duration. They did not have targets. They did not have a cause. They did not know if it was a war of ideology or economics or egemony or spite. On a given day, they did not know where they were in Quang Ngai, or how being there might influence larger outcomes. They did not know the names of most villages. They did not know which villages were critical. They did not know strategies. They did not know the terms of the war, its architecture, the rules of fair play. When they took prisoners, which was rare, they did not know the questions to ask, whether to release a suspect or beat on him. They did not know how to feel. Whether, when seeing a dead Vietnamese, to be happy or sad or relieved; whether to engage the enemy or elude him. They did not know how to feel when they saw villages burning. Revenge? Loss? Peace of mind or anguish? They did not know. They knew the old myths about Quang Ngai – tales passed down from old-timer to newcomer – but they did not know which stories to believe. Magic, mystery, ghosts and incense, whispers in the dark, strange tongues and strange smells, uncertainties never articulated in war stories, emotion squandered on ignorance. They did not know good from evil."

¹⁶ Robin Moore, *The Green Berets* (1965), Ballantine, New York 1985 [*I berretti verdi nella giungla del Vietnam*, tr. it. G. Cella, Feltrinelli, Milano 1965].

¹⁷ Larry McCaffery, "Interview with Tim O'Brien", *Chicago Review* 33 (1982), n. 2, p. 134.

matrice europea (Derrida che porta con sé Heidegger e Nietzsche, il 'poststrutturalismo') fortemente critiche nei confronti del positivismo e dello storicismo anche marxista. Tra gli altri entra in crisi il concetto stesso di 'storia', come emerge chiaramente nell'opera di Hayden White, per il quale va abbattuto il tradizionale confine tra scrittura storica (fattuale) e scrittura immaginativa¹⁸. Quindi, piuttosto che di *eventi* postmoderni è forse più corretto parlare di grandi cambiamenti in campo scientifico, filosofico e artistico che hanno contribuito a modificare i modelli di lettura del mondo, il tutto intrecciato, ovviamente, con particolari eventi storici.

4. *Dispatches*

As one American major said, in a successful attempt at attaining history, "We had to destroy Ben Tre in order to save it".

(Herr, 71)

In campo giornalistico il riferimento d'obbligo è al New Journalism, 'tendenza' che nasce proprio a metà degli anni 60 come "desiderio di smascherare le bugie del giornalismo legato all'establishment" e al tempo stesso come "bisogno di porre in maggior risalto la verità della visione soggettiva"¹⁹. La guerra del Vietnam, soprattutto dopo l'offensiva del Tet, diede un'ulteriore spinta in questo senso perché le fonti principali dell'informazione (quotidiani come il *New York Times* e il *Washington Post*, riviste come *Time*, notiziari come quelli della CBS, ecc.), cominciarono a fornire notizie discordanti. Il carattere contraddittorio delle informazioni sul Vietnam spinse alcuni corrispondenti ad abbandonare lo stile edificante e selettivo dei *reportages* di guerra fino ad allora praticati (nelle guerre mondiali e di Corea) in nome di una visione più soggettiva²⁰. Su questo ha commentato Peter Arnett²¹:

¹⁸ Cfr. Hayden White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Johns Hopkins UP, Baltimore 1973 [*Retorica e storia*, tr. it. P. Vitulano, Guida, Napoli 1978], e Id., "The Value of Narrativity in the Representation of Reality", *Critical Inquiry* 7 (Autumn 1980), n. 1, pp. 5-27.

¹⁹ Cfr. Guido Carboni, *La finzione necessaria. Narrativa americana e postmodernità*, Tirrenia Stampatori, Torino 1984, pp. 21-22. Carboni cita tra i 'new journalists' Tom Wolfe, Gay Talese e Jimmy Breslin. Sul New Journalism cfr. anche John Hellmann, *Fables of Fact: The New Journalism as New Fiction*, U of Illinois P, Urbana, Chicago, London 1981.

²⁰ Facendo ancora un parallelo con la guerra del Golfo, si ricorderà il rifiuto di limitarsi alle "file tapes", le immagini di repertorio, da parte della CNN e di altre reti televisive. Guido Carboni (*La finzione necessaria*, cit., p. 21) cita alcuni precedenti letterari di questo comportamento: Truman Capote, *In Cold Blood* (1966), Norman Mailer, *The Armies of the Night*, 1968, Thomas Wolfe, *The Electric Kool-Aid Acid Test* (1968). A proposito del forte accento posto sulla soggettività della visione, Thomas Myers ha sottolineato opportunamente l'aspetto molto romantico di questo atteggiamento e lo ha posto all'interno della tradizione emersoniana (cfr. Thomas Myers, *Walking Point*, cit., p. 149).

²¹ Peter Arnett, citato in Harrison E. Salisbury (a cura di), *Vietnam Reconsidered*, cit., p. 132.

Our generation of reporters opened a Pandora's box in Vietnam. We chose to write about what we saw with our own eyes and heard with our own ears, rather than practice the selective reportage that enthusiastically enhanced national objectives in previous wars.

In una prospettiva di questo tipo cui si unisce una ricerca in campo narrativo e linguistico, una prospettiva che costringe il lettore ad accettare visioni parziali, contraddittorie e immaginative, si pone *Dispatches* di Michael Herr, corrispondente di *Esquire* in Vietnam negli anni 1967-69, voce *off* in *Apocalypse Now* (1979) di Francis Ford Coppola e co-sceneggiatore di *Full Metal Jacket* di Stanley Kubrick (1987)²².

I dispaaci di Herr non sono frutto di una reazione immediata all'esperienza di guerra, ma, costruiti sui sedimenti della memoria (*Dispatches* esce circa otto anni dopo il ritorno di Herr in patria), derivano la loro forza espressiva dalla produttiva unione di ricordo e immaginazione, l'unico modo, secondo Herr, per scoprire "the emotional and spiritual terrain of the war"²³. Come scrive Thomas Myers²⁴,

Herr is faithful to facts in a classical sense – he dutifully accumulates image, statement, and event in episodic documentary style – but he complicates his story by subjecting those facts to the unfiltered light of the creating consciousness, by deliberately seeking the point where imagination is most energized by the catalytic historical referent.

Il libro si divide in sei sezioni (sei 'macrodispaaci' composti di frammentari 'microdispaaci'). La prima, "Breathing In" (Inspirare), rappresenta un tentativo di affrontare la 'storia' in modo non convenzionale. La guerra non viene riletta retrospettivamente come un episodio concluso da cui trarre insegnamenti, ma come il campo di battaglia di una coscienza incapace di cogliere il significato globale degli eventi e per questo dolorosamente frustrata. I fatti dunque non sono osservati da una visione panottica e neutrale, ma vengono 'respirati' attraverso un processo empatico necessariamente contraddittorio.

Questo tipo di approccio che in vario modo pervade anche le altre cinque sezioni del testo, non può risultare gradito ai 'realisti'. James Wilson, a esempio, accusa esplicitamente Herr di incoerenza, di cecità storica e di apologia, in ultima istanza, dello *status quo*, cioè dell'imperialismo americano²⁵. Ma il critico inglese

²² Tra le altre opere di Herr si vedano: *Walter Winchell*, Knopf, New York 1990, e insieme a Guy Peellaert, *The Big Room*, Summit Books, New York 1986. Cfr. inoltre le sceneggiature dei due film citati: insieme a Francis Ford Coppola e John Milius, *Narration for Apocalypse Now*, Zoetrope Studios, 1979, e insieme a Stanley Kubrick e Gustav Hasford, *Full Metal Jacket*, Knopf, New York 1987.

²³ Thomas Myers, *Walking Point*, cit., p. 147.

²⁴ *Ibid.*, p. 148.

²⁵ James Wilson, *Vietnam in Prose and Film*, McFarland & Co., Jefferson (NC) and London 1982. Scrive tra l'altro Wilson a proposito di *Dispatches*: "[...] this material managed to elude him, to slip through his consciousness without ever being assembled into coherence. [...] the book fails to transcend the limits of its self-reflexive stance, and Herr himself admits having fallen victim to the 'problem' that Vietnam presents for so many Americans unable to extricate themselves from

sembra pretendere un atteggiamento predicatorio e razionalista che non rappresenta certo l'unica modalità praticabile per la letteratura di guerra. Wilson vorrebbe trovare nel percorso narrativo di Herr una *Bildung* che metta in luce la precisa presa di coscienza del soldato o del reporter (forse come nel ripetitivo e un po' scontato, per quanto emotivamente coinvolgente, *Born on the 4th of July*). Ma *Dispatches* è chiarissimo su questo punto:

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, life itself, the information isn't frozen, you are (Herr, 20).

Wilson non si rende conto che sta parlando un linguaggio completamente diverso da quello di Herr. Quest'ultimo non è interessato a una ricostruzione *post factum*, teleologica, ma sta semplicemente cercando di esprimere un processo di percezione e di cecità derivato da quella particolare contingenza. Egli ritorna più volte in modo postmodernamente autoriflessivo sulla questione:

Talk about impersonating an identity, about locking into a role, about irony. I went to cover the war and the war covered me; an old story unless of course you've never heard it. I went there behind the crude but serious belief that you had to be able to look at anything, serious because I acted on it and went, crude because I didn't know, it took the war to teach it, that you were as responsible for everything you saw as you were for everything you did (Herr, 20, miei i corsivi).

La mancanza di un'identità narrativa monologica, di una posizione cognitivamente e moralmente stabile è semmai uno degli aspetti più riusciti e attraenti del testo. Se la voce narrante fosse stata quella di uno storico dell'imperialismo si sarebbe probabilmente trattato di un ottimo saggio storico o di un pessimo brano di narrativa. Herr ha invece il coraggio di mettere in scena nei suoi scritti, senza pudori, i sentimenti contraddittori provati da chi partecipa alla guerra in prima persona.

Qualche esempio. A un certo punto, dopo aver più volte ammesso la sua complicità di *voyeur* (cfr. la citazione precedente: "[...] it took the war to teach it, that you were as responsible for everything you saw as you were for everything you did"), Herr parla del disgusto per il comportamento dei soldati americani che egli segue nelle loro azioni:

their own confusion. [...] Herr's title is itself significant, for *Dispatches* is a book of dispatches or fragments, bits of narrative that remain diffuse and discontinuous. Lacking an overall structure, in fact denying the possibility of structure, the fragments refuse to lend themselves to interpretation, to the discovery of meaning" (p. 45). In realtà i frammenti di Herr non sono affatto privi di significato, semmai sono privi di un significato, quello che Wilson desidererebbe trovare.

Perplexità analoghe a quelle di Wilson, sebbene espresse in termini meno severi, compaiono, tra l'altro, in Bruce M. Firestone, "Recensione a *Going after Cacciato*", *Library Journal*, 15 (December 1977), p. 2513; Pearl K. Bell, "Writing About Vietnam", *Commentary* (October 1978), pp. 74-77; Philip Melling, *Vietnam in American Literature*, Twayne, Boston 1990.

Disgust doesn't begin to describe what they made me feel, they threw people out of helicopters, tied people up and put the dogs on them. Brutality was just a word in my mouth before that. But disgust was one color in the whole mandala, gentleness and pity where other colors, there wasn't a color left out. I think that those people who used to say that they only wept for the Vietnamese never really wept for anyone at all if they couldn't squeeze out at least one for these men and boys when they died or had their lives cracked open for them (Herr, 67).

Herr riesce dunque a distinguere tra due reazioni emotive apparentemente opposte, che possono convivere senza scandalo all'interno del medesimo soggetto: da un lato una reazione istintiva alla brutalità americana che si intreccia con preoccupazioni più o meno coscientemente ideologiche (l'anti-imperialismo di fine anni Sessanta); dall'altro la reazione dettata da semplice *pietas* che, anche prescindendo da considerazioni storiche più ampie (le responsabilità del conflitto), permette di cogliere il dramma individuale di soldati che non hanno la capacità (l'età media è diciannove anni) e il tempo (spesso le loro vite sono "cracked open" prima di aver terminato i trecentosessantacinque giorni di vita nella giungla) di comprendere il perché della loro corsa al massacro.

Altrettanto incisiva nel suo carattere epigrammatico è la descrizione della perplessità del soldato che non riesce a comprendere le limitazioni di fronte all'auspicato sterminio totale: "I mean, if we can't shoot these people, what the fuck are we doing here?" (Herr, 29). Wilson, commettendo lo stesso errore del noto pubblico ministero che identificò Flaubert con l'immoralità di Emma Bovary, scambia la messa in scena della logica del soldato privo di coscienza storica per un'implicita adesione alla teoria "revisionista" che cominciava proprio allora (fine anni Settanta) a farsi strada negli Stati Uniti di Reagan²⁶.

Nel quinto dispaccio dedicato ai "Colleghi", di fronte alla descrizione dei giovani soldati "so innocent and violent, so sweet and so brutal, beautiful killers" (Herr, 235), Wilson dimostra di non comprenderne l'aspetto amaramente parodico. In modo analogo non coglie il significato dell'operazione di *collage* intertestuale che Herr compie unificando in modo apparentemente ininterrotto riflessioni, aneddoti, spezzoni di dialogo, ecc. Ma soprattutto Wilson non si accorge che *Dispatches* compie un'operazione profondamente decostruttiva smascherando sul terreno del giornalismo l'idea metafisica per cui esisterebbe una conoscenza immediata (la verità) e una mediata (la finzione). In altre parole Wilson non accetta l'idea che il reportage documentaristico sia tanto derivativo, opaco, non trasparente, quanto la *fiction*.

Wilson rimprovera tra l'altro a Herr la lucida sincerità con cui *Dispatches* racconta come "some people found it distasteful or confusing if I told that, whatever else, I'd loved it there too" (Herr, 254). Egli non si accorge che questa frase indubbiamente perturbante – ma non rara nei racconti della guerra del Vietnam – segue la narrazione del rientro in patria e del penoso incontro con amici convinti

²⁶ Più tardi Reagan avrebbe definito la guerra del Vietnam "a noble war". Sul revisionismo storico e la guerra del Vietnam cfr. Oliviero Bergamini, "La guerra 'diversa': il Vietnam e la cultura bellica degli Stati Uniti", in corso di stampa negli atti del convegno *Vietnam e ritorno*, a cura di S. Ghislotti e S. Rosso, cit.

di essere perfettamente informati su una guerra conosciuta soltanto attraverso lo schermo televisivo, oppure cercano di rimuovere del tutto l'argomento e dimostrano di non comprendere assolutamente le drammatiche difficoltà del reduce (sia esso militare o giornalista). Inoltre egli scambia l'ammissione sincera ma problematica del fascino perverso della guerra per una giustificazione e tacita approvazione del comportamento americano.

Parte delle difficoltà di Wilson e di altri critici derivano dalla presunzione di possedere una corretta interpretazione della storia che rende ciechi di fronte alla parodia e al lavoro intertestuale (spesso intelligentemente indebitato con l'immaginario cinematografico)²⁷ e da un'idea dell'opera letteraria per cui *Dispatches* deve essere un testo "politically correct" sulla guerra del Vietnam prima ancora di essere un testo letterario. Ma soprattutto Wilson dimostra di essere ancora schiavo di una teoria estetica organicista (di ascendenza chiaramente neo-critica) che non gli permette di apprezzare la frammentarietà e l'autoriflessività di una narrazione volta a mettere in scena, nel suo divenire temporale, la difficoltà di penetrare il significato dell'esperienza.

5. Going after Cacciato

The lieutenant picked up the second boot and began drying it. Then, as if amused by something he saw in the flame, he giggled again and blinked. "Paree," he said. "So Cacciato's gone off to gay Paree – bare ass and Frogs everywhere, the Follies Brassiere." He glanced up at Doc Peret. "What's wrong with him?"

"Just dumb. He's just awful dumb, that's all."

"And he's walking. You say he's walking to gay Paree?"

"That's what he claims, sir, but you can't trust—"

"Paree! Jesus Christ, does he know how far it is? I mean does he know?"

(O'Brien, 12)

Se in *Dispatches* i termini principali intorno ai quali ruota l'operazione di Herr sono i 'fatti' e la soggettività, in *Going After Cacciato* l'attenzione per l'interiorità del soldato in Vietnam si incentra tutta su 'memoria' e 'immaginazione'.

L'analisi della drammatica situazione del combattente, privo di coscienza storica e dotato di limitata capacità di riflessione morale, era già emersa in *If I Die in a Combat Zone*, un testo giovanile di O'Brien²⁸. Sebbene concepito come libro di

²⁷ Frequenti sono i riferimenti a John Wayne e a Errol Flynn, quest'ultimo padre del fotografo Sean Flynn, caro amico di Herr, ucciso dai Vietcong durante un servizio nella giungla.

²⁸ Tim O'Brien, coscritto nel 1968, parte per il Vietnam nel 1969 e ritorna negli Stati Uniti l'anno dopo. Si iscrive a Harvard e presto comincia *If I Die in a Combat Zone*, cit., che esce nel '73. Collabora al *Washington Post* e nel 1975 pubblica *Northern Lights* (New York: Delacorte P/Seymour Lawrence), in cui il protagonista è un reduce. Dopo *Going after Cacciato*, cit., pubblica *The Nuclear Age* (Knopf, New York 1985), in cui la guerra del Vietnam viene descritta da parte di chi vi si oppone in patria. Recentemente ha pubblicato la raccolta di racconti *The Things They Carried*, cit., che riprende le tematiche di *If I Die* e di *Going after Cacciato* in una diversa e affascinante prospettiva.

memorie²⁹, la critica lo aveva accolto come un romanzo di guerra fedele alla migliore tradizione di *The Red Badge of Courage*. Ma se *If I Die*, così poetico da essere letto come *fiction*, si serviva di una modalità prevalentemente descrittivo-mimetica dal primo all'ultimo capitolo, *Going after Cacciato* ne sceglie una più complessa.

Come alcuni critici hanno opportunamente osservato ben tre sono i livelli narrativi che costituiscono la struttura del romanzo³⁰.

a) Il primo livello ha inizio nelle prime righe del capitolo 1:

It was a bad time. Billy Boy Watkins was dead, and so was Frenchie Tucker. Billy Boy had died of fright, scared to death on the field of battle, and Frenchie Tucker had been shot through the nose. Bernie Lynn and Lieutenant Sidney Martin had died in tunnels. Pederson was dead and Rudy Chassler was dead. Buff was dead. Ready Mix was dead. They were all among the dead. The rain fed fungus that grew in the men's boots and socks, and their socks rotted, and their feet turned white and soft so that the skin could be scraped off with a fingernail, and Stink Harris woke up screaming one night with a leech on his tongue. (O'Brien, 9)

In questo e in altri sedici capitoli che si susseguono senza una precisa ricorrenza numerica (1-4-9-11, ecc.), si ha la sensazione di essere a contatto con il livello superficiale e concreto della guerra del Vietnam. Ci vengono raccontati alcuni episodi della vita di una piccola pattuglia guidata dal tenente Martin e – dopo che costui è stato ‘collettivamente’ ucciso dai suoi subalterni perché considerato troppo poco prudente – dall’anziano tenente Corson. In particolare l’attenzione si concentra sull’insicuro soldato Paul Berlin e su alcuni momenti drammatici adombrati fin dalle prime battute (la morte di due compagni in un cunicolo, la morte di paura di un giovane soldato, ecc.), nonché su giornate così prive di azione da costringere i membri della pattuglia a improvvisare un campo da pallacanestro per interrompere l’inesorabile monotonia dell’attesa. Verrebbe spontaneo aspettarsi, per un livello così concreto e quotidiano, una modalità narrativa di tipo ‘realistico-mimetico’. Il racconto, invece, è marcatamente incompleto e privo di un ordine cronologico riconoscibile. La narrazione si muove alternativamente avanti e indietro: situazioni descritte nelle prime pagine trovano un barlume di spiegazione dopo molti capitoli, personaggi che entrano in scena all’inizio non vengono tratteggiati se non sommariamente e solo dopo quasi duecento pagine, il contesto storico e geografico non è mai compiutamente presentato.

²⁹ Cfr. Eric James Schroeder, “Two Interviews: Talks with Tim O’Brien and Robert Stone”, *Modern Fiction Studies* 30 (Spring 1984), n.1, pp.136-37.

³⁰ Cfr. Michael W. Raymond, “Imagined Responses to Vietnam: Tim O’Brien’s *Going after Cacciato*”, *Critique* vol. xxiv (Winter 1983), 2, pp.97-104; Dennis Vannatta, “Theme and Structure in Tim O’Brien’s *Going after Cacciato*”, *Modern Fiction Studies* 28 (Summer 1982), n.2, pp. 242-46; Tobey C. Herzog, *Vietnam War Stories: Innocence Lost*, Routledge, London 1992, pp. 151-66. Philip Beidler (*Re-Writing America: Vietnam Authors in Their Generation*, U of Georgia P, Athens & London 1991) parla invece, con eccessiva vaghezza, di “two, or possibly three, novels” (p.20).

b) Nel secondo capitolo compare il secondo livello narrativo:

[...] Yes, he thought, a fine idea. Cacciato leading them west through peaceful country, deep country perfumed by lilacs and burning hemp, a boy coaxing them step by step through rich and fertile country toward Paris.

It was a splendid idea.

Paul Berlin, whose only goal was to live long enough to establish goals worth living for still longer, stood high in the tower by the sea, the night soft all around him, and wondered, not for the first time, about the immense powers of his own imagination. (O'Brien, 33)

Si tratta di dieci capitoli (2, 5, 8, ecc.), di gran lunga più brevi degli altri, tutti intitolati nello stesso modo: “The Observation Post”. Il posto di osservazione è il luogo in cui il soldato Paul Berlin si trova a fare la guardia per sei ore in una notte tranquilla, mescolando monologhi interiori indiretti a semplici meditazioni. L’oggetto delle solitarie speculazioni di Berlin sono, seppur in un registro retorico di tipo non strettamente filosofico, la definizione di importanti concetti ereditati come coraggio e responsabilità, il significato dell’arte e della vita, il problema epistemologico di realtà e apparenza, quello psicologico e artistico di realtà e immaginazione, il tutto insieme a qualche flash-back sulla biografia del soldato narratore.

Sebbene questo livello sia carico di distorsioni soggettive e di allusioni e possibilità caratteristiche del campo dell’immaginazione, esso è costruito su una modalità narrativa di gran lunga più mimetica di quella del livello ‘realistico-fattuale’ cui si è accennato al punto a). Tutti i particolari di quelle sei ore di riflessione vengono riportati con coerenza e continuità. D’altra parte la precisione di queste descrizioni (non solo psicologiche) sembra riguardare non una realtà, ma una finzione: il campo dell’immaginazione che si sostituisce a una realtà non sopportabile.

c) Il terzo livello narrativo che ha inizio nel terzo capitolo, si sviluppa in altri diciannove e risulta apparentemente meno ambiguo. In realtà sembra che tale livello sia già comparso in un punto non precisamente definibile del primo capitolo, quando non è chiaro se la decisione della pattuglia di inseguire Cacciato rientri nell’ambito della storia fattuale o costituisca già il primo passo verso quella ‘fantastica’. Indipendentemente da queste considerazioni, nel terzo capitolo si ha la sensazione che cominci una specie di romanzo picaresco-surrealista, in cui si narra la storia della incredibile fuga del soldato Cacciato dal Vietnam a Parigi (8.600 miglia!) e del suo inseguimento da parte di cinque compagni della sua pattuglia. Cacciato – “Dumb as a bullet”, Stink said. Dumb as a month-old oyster fart, said Harold Murphy” (O’Brien, 10) – scappa con poche mappe della zona e scarse provviste; raggiunge il Laos, cade come *Alice in Wonderland* in una profonda buca del terreno e finisce in una galleria al termine della quale si ritrova in Birmania; poi raggiunge Nuova Delhi, Teheran, la Turchia, la Grecia, Zagabria, Bonn e infine Parigi. Il suo viaggio, come quello dei suoi inseguitori, è pieno di situazioni straordinarie, di colpi di fortuna, di fughe incredibili. In questa narrazione chiaramente finzionale, Paul Berlin riesce ad affrontare i suoi problemi di

paura e di ignoranza: "Why did he go to war? Why did he stay? Why was it being fought? Who was right? What was right? How did he feel about the war? What is the difference between good and evil?"³¹.

Come ha sottolineato Michael Raymond, l'ironia sta nel fatto che, mentre nella prima narrazione (in apparenza fattuale) manca una tecnica realistico-mimetica, nelle due narrazioni più propriamente di finzione (il monologo di Paul Berlin e soprattutto la cronaca dell'inseguimento), sono presenti gli elementi tipici della mimesi: tempo concepito cronologicamente, caratterizzazione dei personaggi, concreta realtà delle cose³².

Anche in questo caso, come già in *Dispatches*, l'attenzione del lettore è stimolata non da un'attività documentaristica didattica e monologica (come in Caputo e in altri realisti), ma dallo sconvolgimento dei moduli narrativi³³.

Se il referente, la guerra del Vietnam, può essere definito 'postmoderno' per via del suo carattere decentrato e quasi rizomatico, non necessariamente la scrittura che lo tematizza dovrà assumere le caratteristiche della letteratura postmoderna (prova ne sia la grande quantità di testi tradizionalissimi usciti dal 1965 a oggi)³⁴. È peraltro vero che la situazione epistemologica di Paul Berlin, forse proprio a causa della guerra, ha molti elementi di contatto con quella postmoderna della quale condivide una generalizzata crisi di valori (moralì, politici e anche teorici). Ma non è sufficiente tematizzare le contorsioni di una soggettività in crisi in una guerra anomala per dar vita a un romanzo postmoderno che veramente spinga il lettore alla riflessione. È necessaria un'operazione a livello di strutture narrative e di linguaggio. Ed è significativo in questo senso che in *Going after Cacciato* vi sia il recupero di una struttura linguistico-sintattica apparentemente lineare: è assente la difficoltà tipica dei testi dell'avanguardia storica. La sua complessità è tutta giocata nell'intersecarsi dei livelli narrativi e nelle istanze autoriflessive e meta-narrative.

Questo ha spinto alcuni critici ad accusare O'Brien di confusione e disorganicità. Ma O'Brien insiste nel sostenere che le distinzioni tradizionali tra realtà e sogno, tra realtà e idea, tra presente e passato, non sono più accettabili sulla torre di osservazione – metafora della condizione del soldato in generale – in cui si

³¹ Cfr. Michael Raymond, "Imagined Responses to Vietnam: Tim O'Brien's *Going after Cacciato*", cit., p.101.

³² *Ibid.*, pp.103-4.

³³ Una forma di 'straniamento' narrativo analogo, sebbene in un contesto completamente diverso, si può cogliere in un recente romanzo di Martin Amis, *Time's Arrow* (1991), Penguin, New York 1992 [*La freccia del tempo*, tr. it. E. Capriolo, Mondadori, Milano 1993]. Qui l'attenzione del lettore viene catturata non dall'incrocio di vari livelli narrativi che si interrogano tra loro, ma da un ingegnoso espediente: la storia di un soggetto narrata in senso cronologicamente rovesciato (come in un film visto a ritroso) che culmina nell'agghiacciante 'resurrezione' degli Ebrei nei campi di sterminio.

³⁴ Per cogliere l'ampiezza della produzione narrativa sulla guerra del Vietnam cfr. John Newman, *Vietnam Literature: An Annotated Bibliography of Imaginative Works About American Fighting in Vietnam*, The Scarecrow P, Metuchen (NJ) 1988 e Sandra M. Wittman, *Writing About Vietnam*, Hall, Boston 1989. Entrambi schedano circa cinquecento testi, ma secondo una mia stima approssimativa i romanzi usciti dal 1965 a oggi dovrebbero essere quasi un migliaio.

trova Paul Berlin³⁵. Altri hanno erroneamente visto in *Going after Cacciato* una soluzione escapistica: l'inseguimento di Cacciato è un'attività immaginativa profondamente radicata nell'esperienza vissuta in Vietnam; non è un modo per negare la realtà, ma un modo narrativo (chiamiamolo pure postmoderno) per esplorarla profondamente.

Dal canto loro, anche quei critici che cercano di difendere O'Brien dall'accusa di confusione e disorganicità, affermando che in *Going after Cacciato* la distinzione fra i campi della realtà e dell'immaginazione è chiaramente delineata, pur sostenendo una posizione opposta rispetto a quella citata precedentemente, si pongono allo stesso livello³⁶. Entrambi i gruppi (il vantaggio dei secondi è che intuiscono il valore dell'opera di O'Brien) continuano a leggere la letteratura con l'atteggiamento tipico di buona parte della critica 'modernista' americana. Una critica che persevera nel concepire il testo letterario come un luogo di tensioni che devono necessariamente risolversi in una qualche sintesi organica³⁷. Un testo che invece metta in scena i meccanismi che stanno alla base della scrittura, cioè il rapporto tra esperienza, immaginazione e linguaggio, oppure che si sforzi, come nel caso di *Dispatches*, di far saltare le regole di un genere, viene rifiutato perché disorganico, privo di unità, ecc., oppure viene letto semplificandone la complessità e l'articolazione o attribuendogli una istanza di chiusura di cui sembra privo.

Bibliografia selettiva della saggistica sulla narrativa statunitense e la guerra del Vietnam

A. Bibliografie e altre opere di consultazione:

BUTLER, Deborah A., *American Women Writers on Vietnam: Unheard Voices. A Selected Annotated Bibliography*, Garland, New York 1990;

CALLOWAY, Catherine, "Vietnam War Literature and Film: A Bibliography of Secondary Sources", *Bulletin of Bibliography*, vol. 43, n. 3 (September 1986), pp. 149-58;

ECKERT, Edward K. e William J. Searle, "Creative Literature of the Vietnam War: A Selective Bibliography", *Choice*, January 1987, pp. 725-35;

³⁵ Non è casuale che James Wilson (*Vietnam in Prose and Film*, cit., p.58) sostenga che "Berlin dreams [...] the desertion of Cacciato" quando invece nel testo si parla di immaginazione e non di sogno.

³⁶ Un fraintendimento di questo tipo è riscontrabile in John Updike in "Layers of Ambiguity", *New Yorker*, 27 March 1978, pp. 127-33. Richard Freedman, dal canto suo, separa troppo nettamente i livelli narrativi che invece nel testo risultano variamente intrecciati in un tessuto dal disegno complesso ("A Separate Peace", *New York Times Book Review*, 12 February 1978, pp. 1 e 21).

³⁷ Nella trappola dell' 'organicismo' cade anche Thomas Myers (ad esempio alle pp.153 e 156). Si tratta tuttavia di cadute più linguistiche che concettuali: Myers è uno dei pochi a saper rendere conto della complessità dell'opera di Herr e di O'Brien.

MCDONALD, Ben (a cura di), *The Vietnam Book List*, Deluxe, Conifer (CO) 1990;

NEWMAN, John, *Vietnam Literature: An Annotated Bibliography of Imaginative Works About American Fighting in Vietnam*, The Scarecrow P, Metuchen (NJ) 1988.

OLSON, James S. (a cura di), *Dictionary of the Vietnam War*, Greenwood P, Westport (CT) 1988;
–, *The Vietnam War: Handbook of the Literature and Research*, ivi, 1993;

STEPHENS, C.P., *A Checklist of Vietnam War Literature*, Ultramarine Publishing Co., Hastings-on-Hudson (NY) 1992;

WACHSEBERGER, Ken (a cura di), *Voices from the Underground: A Directory of Resources & Sources on the Vietnam Era Underground Press*, Incredible Librarian Books, Tempe (AZ) 1993;

WITTMAN, Sandra M., *Writing About Vietnam*, Hall, Boston 1989.

B. Saggi critici (volumi, parti di volumi e articoli su riviste e giornali):

BATES, Milton J., "Tim O'Brien Myth of Courage", *Modern Fiction Studies*, 33 (Summer 1987), 2, pp. 263-79;

BEIDLER, Philip D., *American Literature and the Experience of Vietnam*, Athens: U of Georgia P, 1982;
–, *Re-Writing America: Vietnam Authors in Their Generation*, ivi, 1991;

CLARK, Michael, "Remembering Vietnam", *Cultural Critique* 3 (Spring 1986), pp. 46-78; poi in ROWE, John Carlos e Rick Berg (a cura di), cit. *infra*, pp. 177-207;

COBLEY, Evelyn, "Narrating the Facts of War: New Journalism in Herr's *Dispatches* and Documentary Realism in First World War Novels", *The Journal of Narrative Technique* 16 (Spring 1986), n. 2, pp. 97-116;

COUSER, G. Thomas, "Going after *Cacciato*: The Romance and the Real War", *Journal of Narrative Technique*, vol 13 (Winter 1983), 1, pp. 1-10;

CRONIN, Cornelius A., "Historical Background to Larry Heinemann's *Close Quarters*", *Critique* vol. xxiv (Winter 1983), 2, pp. 119-30;

EHRHART, W.D., "Responsibility", *Cultural Critique* 3 (Spring 1986), pp. 8-9;
–, "Soldier-poets of the Vietnam War" in Alf Louvre e Jeffrey Walsh (a cura di), *Tell Me Lies About Vietnam*, Open UP, Milton Keynes 1988, pp. 149-66;

EMERSON, Gloria, "The Children in the Field", *Triquarterly* 65 (Winter 1986), pp. 321-28;

FINK, Guido, "I fantasmi del Vietnam", *Il messaggero*, settembre 1991;

FRANKLIN, H. Bruce, "The Vietnam War as American Science Fiction and Fantasy", *Science-Fiction Studies*, vol. 17 (Nov. 1990), pp. 341-57;

FREEDMAN, Richard, "A Separate Peace", *New York Times Book Review*, 12 February 1978, pp. 1 e 21;

GILMAN & SMITH, *America Rediscovered: Critical Essays on Literature & Film of the Vietnam War*, Garland, New York 1990;

GRISWOLD, Charles L., "The Vietnam Veterans Memorial and the Washington Mall: Philosophical Thoughts on Political Iconography", *Critical Inquiry*, XII (Summer 1986), 4, pp. 688-719;

HASS, Marv E., *Women's Perspectives on the Vietnam War*, Pittsburgh (PA): Center for Social Studies Education, 1991;

HEILBRONN, Lisa M., "Coming Home a Hero: The Changing Image of the Vietnam Vet On Prime Time Television", *Journal of Popular Film & Television* 13 (Spring 1985), n. 1, pp. 25-30;

HELLMANN, John, *American Myth and the Legacy of Vietnam*, Columbia UP, New York 1986;
–, *Fables of Fact: The New Journalism as New Fiction*, U of Illinois P, Chicago 1981;

HERZOG, Tobey C., "The Soldier-Author-Character Seeking Control", *Critique* (Winter 1983), pp. 88-95;
–, *Vietnam War Stories: Innocence Lost*, Routledge, London 1992;

HOLLOWELL, John, *Fact & Fiction*, U of North Carolina P, Chapel Hill 1977 (pp. 3-47 e 127-47);

JAKAITIS, John M., "Two Versions of an Unfinished War: *Dispatches* and *Going after Cacciato*", *Cultural Critique* 3 (Spring 1986), pp. 191-210;

JAMES, David, "Presence of Discourse/Discourse of Presence: Representing Vietnam", *Wide Angle* 7 (1985), n. 4, pp. 41-52;

JASON, Philip K. (a cura di), *Fourteen Landing Zones: Approaches to Vietnam War Literature*, Iowa City (IA): U of Iowa P, 1991;
–, *The Vietnam War in Literature*, Salem P, Englewood Cliffs (NJ) 1992;

- JEFFORDS, Susan, "Debriding Vietnam: The Resurrection of the White American Male", *Feminist Studies*, Fall 1988, pp. 525-43;
 -, *The Remasculinization of America: Gender and the Vietnam War*, Indiana UP, Bloomington 1989;
- JOHANNESSEN, Larry R., *Illumination Rounds: Teaching the Literature of the Vietnam War*, National Council of Teachers of English, Urbana (IL) 1992;
- JUST, Ward, "Vietnam: Fiction and Fact", *Triquarterly* 65 (Winter 1986), pp. 315-20;
- KARAGUEZIAN, Maureen, "Irony in Robert Stone's *Dog Soldiers*", *Critique* vol. xxiv (Winter 1983), 2, pp. 65-73;
- KARL, Frederick R., "Vietnam as a Metaphor for Life", in ID., *American Fictions 1940/1980: A Comprehensive History and Critical Evolution*, Harper & Row, New York 1983, pp.113-18;
- KINNEY, Judy Lee, "The Mythical Method: Fictionalizing the Vietnam War", *Wide Angle* 7 (1985), n. 4, pp. 35-40;
- KLINKOWITZ, Jerome, "Vietnam", in ID., *The American 1960s*, Iowa State UP, Ames 1980, pp.75-88;
 -, "Writing Under Fire: Postmodern Fiction and the Vietnam War" in Larry MacCaffery (a cura di), *Postmodern Literature: A Bio-Bibliographical Guide*, Greenwood P., Westport (CT) 1986, pp. 71-92;
- KROLL, Barry M., *Teaching Hearts & Minds: College Students Reflect on the Vietnam War in Literature*, Southern Illinois UP, Carbondale (IL) 1992;
- KUBERSKI, Philip Francis, "Genres of Vietnam", *Cultural Critique* 3 (Spring 1986), pp. 168-88;
- LEWIS, Lloyd B., *The Tainted War: Culture and Identity in Vietnam War Narratives*, Greenwood P, Westport (CT) 1985;
- LOMPERIS, Timothy J., *"Reading the Wind": The Literature of the Vietnam War*, Duke UP, Durham (NC) 1987;
- LOUVRE, Alf e Jeffrey Walsh (a cura di), *Tell Me Lies About Vietnam: Cultural Battles for the Meaning of the War*, Open UP, Milton Keynes 1988;
- MACCAFFERY, Larry, "An Interview with Tim O'Brien", *Chicago Review* 33 (1982), n. 2, pp. 129-49;
- MARIANI, Giorgio, "Guerra, fiction, e verità: su *How to Tell a True War Story* di Tim O'Brien", in *Vietnam e ritorno*, a cura di Stefano Ghislotti e Stefano Rosso, previsto per la pubblicazione nel 1994.

- MELLING, Philip H., *Vietnam in American Literature*, Twayne, Boston 1990;
- MINGANTI, Franco, "'Pop Goes Vietnam'. Cultura musicale giovanile e fiction di guerra", in *Vietnam e ritorno* (cit. *supra* in Giorgio Mariani);
- MYERS, Thomas, *Walking Point: American Narratives of Vietnam*, Oxford UP, New York 1988;
- NOBLE, Dennis L., *Forgotten Warriors: Combat Art From Vietnam*, Greenwood P, Westport (CT) 1992.
- PALM, Edward F., "James Webb's *Field of Fire*: The Melting-Pot Platoon Revisited", *Critique* vol. xxiv (Winter 1983), 2, pp. 105-18;
- PORTELLI, Alessandro, "La storia e i suoi fantasmi", *L'Indice*, n.8 (ottobre 1991), p. 5;
- RAYMOND, Michael W., "Imagined Responses to Vietnam: Tim O'Brien's *Going after Cacciato*", *Critique* vol. xxiv (Winter 1983), 2, pp. 97-104;
- RINGNALDA, Donald, "Fighting and Writing: America's Vietnam War Literature", *Journal of American Studies*, 22 (April 1988), 1, pp. 25-42;
- ROOD, Karen L., "Writers Who Went to War and Wrote about it, From the Civil War to Vietnam", in ID., *American Literary Almanac: From 1608 to the Present*, Facts on File, New York 1989;
- ROSSO, Stefano, "La mascolinità problematica nella narrativa di guerra di Tim O'Brien", in M. Corona e G. Lombardo (a cura di), *Methodologies of Gender*, Herder, Roma in corso di stampa, pp.493-504;
- ROWE, John Carlos e Rick Berg (a cura di), *The Vietnam War and American Culture*, Columbia UP, New York 1991;
- SALTZMAN, Arthur M., "The Betrayal of the Imagination: Paul Brodeur's *The Stunt Man* and Tim O'Brien's *Going after Cacciato*", *Critique* vol. xxii (1980), 1, pp. 32-38;
- SCHROEDER, Eric James, "Two Interviews: Talks with Tim O'Brien and Robert Stone", *Modern Fiction Studies*, 30 (Spring 1984), 1, pp.135-64;
 -, *Vietnam, We've All Been There: Interviews with American Writers*, Greenwood P, Westport (CT) 1992;
- SEARLE, William J. (a cura di), *Search and Clear: Critical Responses to Literature & Films of the Vietnam War*, Bowling Green U Popular P, Bowling Green (OH) 1988;

SHELTON, Frank W., "Robert Stone's *Dog Soldiers*: Vietnam Comes Home to America", *Critique* vol. xxiv (Winter 1983), 2, pp. 74-81;

SPANOS, William, "Heidegger, Nazism, and the Repressive Hypothesis: The American Appropriation of the Question", *Boundary 2* 17 (Summer 1990), n. 2, pp. 199-280;

SPRINGER, Claudia, "Vietnam: A Television History and the Equivocal Nature of Objectivity", *Wide Angle* 7 (1985), n. 4, pp. 53-60;

STONE, Robert, "Me and the Universe", *Triquarterly* 65 (Winter 1986), pp. 329-34;
-, Gloria Emerson, Ward Just e altri, "Session III: Questions and Answers", *ivi*, pp. 235-43;

TAYLOR, Gordon O., "American Personal Narrative of the War in Vietnam", *American Literature* 52 (May 1980), pp. 294-308;

UPDIKE, John, "Layers of Ambiguity", *New Yorker*, 27 March 1978, pp. 127-33;

VAN DEUSEN, Marshall, "The Unspeakable Language of Life and Death in Michael Herr's *Dispatches*", *Critique* vol. xxiv (Winter 1983), 2, pp. 82-87;

VANNATTA, Dennis, "Theme and Structure in Tim O'Brien's *Going after Cacciato*", *Modern Fiction Studies* 28 (Summer 1982), n. 2, pp. 242-46;

WALSH, Jeffrey, *American War Literature: 1914 to Vietnam*, St. Martin's P., New York 1982;
-, e James Aulich (a cura di), *Vietnam Images: War and Representation*, Macmillan, Houndmills (U.K.) 1989;

WILSON, James C., *Vietnam in Prose and Film*, McFarland, Jefferson (NC) 1982;

ZINS, Daniel L., "Imagining the Real: The Fiction of Tim O'Brien", *The Hollins Critic*, xxiii (June 1986), 3, pp. 1-12.

RICHARD DAVIES

Teorie, prassi e critiche*

Γνῶθι σεαυτόν¹
Know your enemy²

1. Contesti

1.1. Questo articolo non è una recensione del libro di Catherine Belsey *Critical Practice*³. Infatti, la frequenza dei rimandi ad esso è quasi puramente accidentale.

Una recensione segue nell'arco di breve tempo l'uscita di un nuovo libro. In questo caso siamo in ritardo di quattordici anni, e, come vedremo, quattordici anni costituiscono un ritardo importante in ambito critico-letterario. Il recensore di un libro deve essere più o meno un esperto in materia, mentre chi scrive qui non è, e non pretende di essere, un esperto di critica letteraria. Una recensione deve offrire un quadro generale del contenuto del libro. In questa sede, al contrario, il nostro procedimento sarà molto selettivo, e si concentrerà su un gruppo ristretto di tematiche. Di fatto, *Critical Practice* sarà un pretesto per discutere alcune delle tesi che il testo della Belsey illustra con ammirevole chiarezza e concisione.

Le tesi di cui tratteremo sono storia recente nel mondo anglosassone, storia sintetizzabile in modo emblematico attraverso le vicende della collana in cui è apparso *Critical Practice*.

La collana "New Accents" è diretta da Terence Hawkes, il quale delinea nella prefazione generale ("General Editor's Preface") il programma che ispira l'intera serie. Tra le sue proposte vi è quella di cercare di incoraggiare i processi di cambia-

* Vorrei ringraziare Alessandra Marzola e Alessandra Violi per il loro aiuto nel rendere il mio italiano meno inglese.

¹ "Conosci te stesso", iscrizione sui muri del tempio di Apollo Pizio e, secondo Platone, spesso citata da Socrate (cfr. *Filebo* 48 C, *Alcibiade Maggiore* 124 E, 128 B-129 A, *Carmide* 164 D, *Fedro* 229 E, *Protagora* 343 B, *Leggi* 923 A; anche Senofonte *Memorabili* 3.9.6, e 4.2, e Plutarco *Contro Colote* 1118 c).

² "Conosci il tuo nemico" didascalia a un cartello pubblicato durante la seconda guerra mondiale dalla aeronautica militare britannica, che mostra i diversi tipi di aerei tedeschi.

³ Methuen, London 1980; sigla cp.