

## Gli scrittori e il “complesso militare-letterario”. Un’introduzione alla letteratura americana sulle guerre del nuovo millennio

Giorgio Mariani\*

Nel suo ultimo libro, in un capitolo intitolato “L’assedio di Baghdad”, Djelal Kadir scrive che la lunga storia di calamità sofferte nel corso dei secoli da questa città – una città che per ironia della sorte il suo fondatore abbàside Abu Jafur al-Mansur scelse di chiamare *Madinat as-Salam*, Città della Pace – “è ora una parte imprescindibile del repertorio di chiunque si candidi a essere uno studioso autorevole dell’America [...]. La baghdadizzazione dell’America è un fatto innegabile quanto l’americanizzazione di Baghdad [...]. Quanto più veemente, più profondo, più protratto l’assedio e più notevoli i suoi effetti, tanto più grandi in proporzione i controeffetti sul potere assediante”.<sup>1</sup> Quella di Kadir è una constatazione che poggia su una storia millenaria in cui l’identità dei conquistatori di Baghdad è stata effettivamente ridefinita “dai conquistati e dagli atti delle loro conquiste”, ma è anche, io credo, un auspicio che il legame istituitosi di fatto tra l’America e l’Iraq – e per estensione, con tutti quei territori e quelle culture sulle quali viene materialmente a insistere la cosiddetta Guerra Globale al Terrore – sia assunto in modo consapevole e responsabile dagli scrittori e studiosi dell’America contemporanea. Perché quel processo che Kadir sceglie di chiamare “baghdadizzazione” può espletarsi in forme culturali tra loro assai diverse non solo sul piano estetico ma anche dal punto di vista etico. L’altro, il “conquistato” che si fa a suo modo “conquistatore”, può difatti assumere diverse sembianze. Quella classica del nemico e del terrorista, ovviamente, così come quella opposta ma sovente complementare della vittima priva di una soggettività autonoma. L’incontro-scontro con l’altro può produrre fantasmi persecutori, oppure può, nel migliore dei casi, essere rielaborato come momento di contatto con un proprio simile i cui destini vengono a intrecciarsi inesorabilmente con quelli del “conquistatore”, oltre e *contro* l’immiserimento delle relazioni umane nella dialettica amico-nemico. Si deve inoltre osservare che le ripercussioni della Guerra al Terrore, tanto sul piano domestico quanto su quello globale, sono registrabili in una serie di forme e prodotti estremamente variegati, e che vanno dalle differenti declinazioni della cultura di massa – cinema, serie tv, videogiochi, mondo della Rete (social network, Youtube, siti dedicati, ecc.) – sino a quella produzione di parole che continuiamo a designare come “letteratura”.

Senza con questo presumere che gli esempi maggiormente degni di nota debbano necessariamente rintracciarsi in quest’ultimo ambito, il presente saggio vuole offrire una prima introduzione a quanto è stato scritto negli ultimi quindici anni sulle guerre combattute dall’esercito statunitense in Afghanistan e in Iraq, privilegiando quelle opere che hanno cercato in maniera più esplicita, diretta e

continuativa di rappresentarle e registrarne gli effetti. Riferimenti alle avventure militari di questi anni si possono trovare in una miriade di testi contemporanei che vanno dai resoconti autobiografici a quelli giornalistici, per arrivare alla poesia e alla prosa. Tanto per fare un esempio, il romanzo *Carthage* (2014) di Joyce Carol Oates, pur svolgendosi quasi interamente nell'immaginaria cittadina dello stato di New York menzionata nel titolo, ruota attorno a una vicenda le cui radici affondano in un crimine di guerra commesso in Iraq da alcuni soldati americani.<sup>2</sup> In effetti, nella misura in cui la Cartagine del titolo è simbolo dell'America tutta, il romanzo di Oates parrebbe fornire una sorta di esempio paradigmatico di quel rovesciamento di ruoli tra conquistatori e conquistati di cui parla Kadir. La città in rovine, almeno sul piano morale, non va cercata dall'altro lato del mondo, ma è nel cuore di un'America incapace di fare i conti con se stessa e con i mostri che genera e alimenta. Pur se molto diversa, anche un'opera come *The Infernal* di Mark Doten, su cui scrive in questo stesso numero di "Ácoma" Robert Moscaliuc, s'interroga sulla natura e le conseguenze politiche e morali della svolta militarista post 11 Settembre, ricorrendo in questo caso a un registro apertamente fantascientifico e allegorico. È certamente importante seguire le tracce che la Guerra al Terrore è andata disseminando in numerosi ambiti della narrativa degli Stati Uniti contemporanei, in particolare alla luce della strisciante militarizzazione sia della cultura sia della vita quotidiana americane nel nuovo millennio, di cui si è brevemente fatto cenno nell'introduzione a questo numero di "Ácoma". Da tale punto di vista è di particolare interesse la lettura che William Arce offre, sempre in questo numero, di *Wiser in Battle: A Soldier's Story*, l'autobiografia di Ricardo Sanchez, Comandante Generale delle forze "alleate" in Iraq dal giugno del 2003 al giugno del 2004, dimostrando, tra le altre cose, come l'istituzione dell'esercito negli USA svolga una sorta di ruolo suppletivo del welfare state, quantomeno a livello dell'immaginario, e come continui a svolgere un importante ruolo sociale e culturale all'interno della nazione. In questa sede, però, dovrò limitarmi a proporre alcune considerazioni su quei testi memorialistici, giornalistici e più marcatamente letterari, emersi come maggiormente significativi e caratterizzati da un "realismo" che, pur se declinato spesso con una sensibilità che possiamo genericamente definire "postmoderna", mira a una rappresentazione esplicita sia della guerra sia delle sue ripercussioni sul cosiddetto "fronte interno". Considerata l'estrema vicinanza temporale con le opere in questione, è chiaramente del tutto prematuro parlare di "canone", sia pure *in fieri*. Ciò nonostante, si può senz'altro dire che negli ultimi cinque o sei anni il dibattito critico intorno a questi testi ha iniziato ad assumere una fisionomia abbastanza precisa, andando oltre i giudizi a caldo delle recensioni, che non devono di certo essere trascurati, ma neppure possono essere assunti, per ragioni tanto intrinseche quanto estrinseche, come punti di riferimento definitivi.

Scopo di questo saggio non è sviluppare una tesi precisa quanto proporre una prima sistematizzazione dei molti testi in prosa pubblicati sulle esperienze delle truppe americane in Afghanistan e, soprattutto, in Iraq, differenziandoli per generi, ma cercando anche di misurare il loro grado di capacità interlocutoria nei confronti dell'Altro.<sup>3</sup> Detto in modo più esplicito, alla luce delle considerazioni di Kadir da cui siamo partiti, ci si chiederà in che misura questi testi riescano a dare,

delle guerre in questione, una rappresentazione che non le riduca a esperienze esclusivamente, o quasi, americane. Il problema è tra quelli che più hanno animato la discussione critica intorno alla letteratura di guerra americana del nuovo millennio, ed è un problema che, come vedremo, ha portato alcuni ad ipotizzare una più o meno inconscia soggezione degli scrittori statunitensi nei confronti di un "complesso militare-letterario" nel quale si fonderebbero gli interessi del mercato editoriale, quelli dei colossi dell'informazione e una cultura militarista sempre più egemonica nell'America del nuovo millennio. Anche prendendo per buona tale ipotesi, questo non vuol dire che considerazioni di tipo prettamente artistico-formale non vadano distinte da quelle di taglio politico-culturale. Come vedremo, però, questi due piani del discorso tendono, se non a sovrapporsi, quantomeno a intersecarsi di continuo, così che il giudizio estetico non può mai del tutto prescindere da considerazioni di tipo ideologico e, viceversa, la valutazione delle responsabilità etiche e politiche che i testi si assumono nel dare forma a eventi – è bene ricordarlo ancora una volta – che hanno determinato la distruzione di centinaia di migliaia di vite umane, deve tenere in debito conto le loro poetiche e le loro retoriche. Anche sul piano della riflessione critica, al pari di quello della produzione artistica, ci troviamo a dare conto di una situazione in divenire ed è certamente del tutto prematuro tracciare bilanci e proporre sentenze definitive. Questo, però, non vuol dire che ci si debba sottrarre alla responsabilità di esprimere quantomeno delle valutazioni, per quanto provvisorie e rivedibili.

### 1. Il *memoir*, tra tradizione e *blook*

Sul piano formale, un'importante novità nel modo di raccontare le guerre del nuovo millennio va rintracciata nei blog scritti in presa diretta da molti soldati: una forma espressiva e narrativa che, in un primo momento, coglie le autorità militari impreparate. È stato proprio l'improvviso successo riscosso da quello che è poi divenuto uno dei più famosi blogger americani dall'Iraq – Colby Buzzell – a determinare un considerevole innalzamento del livello di "attenzione" che i comandi militari prestano a quest'attività indipendente di scrittura, ora regolamentata e sottoposta a controlli severi, nonostante alcuni blogger continuino a sfidare la censura nella convinzione che non sia così agevole tenere sotto controllo il cyberspazio. I *milblog* o *warblog*, grazie all'informalità e alla immediatezza delle voci che li animano, danno accesso in tempo reale a una prospettiva "dal basso" che difficilmente trova espressione nei reportage ufficiali. Inoltre, si deve osservare che è sempre grazie ai blogger – in questo caso civili e non militari – che, soprattutto durante le fasi iniziali della guerra, ci si è potuti fare un'idea di come "i conquistati" si siano trovati a fronteggiare la tragica catena di eventi scatenata dall'invasione americana: non solo le bombe e le distruzioni, ma la mancanza di acqua, di elettricità, di medicinali, per non parlare dei mille soprusi quotidiani e della violenza inaudita della guerra civile. I blogger Salam Pax (al secolo, Salam al-Janabi), un architetto di Baghdad divenuto poi giornalista, e Riverbend, una giovane donna di famiglia shiita e sunnita, anche grazie al loro perfetto inglese, hanno potuto rivol-

gersi a un pubblico globale dimostrando, come ha scritto miriam cooke a proposito di Riverbend, una notevole familiarità con la cultura americana e un'ammirevole destrezza nel cambiare registri narrativi, passando dalla satira al *black humor*, dal realismo all'ironia, dal discorso politico a quello più personale e privato. I blog di Salam Pax e di Riverbend sono stati poi pubblicati – come è accaduto per il blog di Buzzell, di cui si dirà più avanti – sotto forma di libro, e restano a tutt'oggi tra le cronache più interessanti dell'invasione dell'Iraq, anche se riproposti come volumi perdono gioco forza quel senso di urgenza e immediatezza che costituisce il tratto peculiare di questa nuova forma espressiva.<sup>4</sup>

A una tradizione secolare appartengono invece i memoriali pubblicati da soldati e ufficiali americani coinvolti nelle operazioni. Si tratta di testi prodotti in larga misura a ridosso delle attività militari e che in genere richiedono un'elaborazione assai minore rispetto a quella necessaria per la stesura di racconti e, soprattutto, di romanzi. Non tutti gli autori di questi memoriali – che pure spesso incontrano il favore dei lettori, almeno a giudicare dai commenti postati su siti come Amazon.com – coltivano particolari ambizioni artistiche e alcuni, più che scrittori, andrebbero forse definiti semplicemente testimoni. Questo non vuol dire che le loro osservazioni, per quanto talvolta carenti a livello dello stile e della coerenza narrativa, non siano comunque interessanti sul piano sia sociologico sia, soprattutto, antropologico. Non è un caso che una delle letture più stimolanti di questi testi, presi nel loro insieme, sia apparsa sulla rivista "American Ethnologist". Proprio focalizzando la loro attenzione sull'incoerenza, la contraddittorietà e la confusione di categorie culturali e morali che contraddistinguono i *memoirs* presi in esame, Keith Brown e Catherine Lutz (gli autori del saggio) vi ritrovano forme di conoscenza "sovversive", "subalterne" e "marginali" preziose per comprendere la sostanza di queste guerre e, soprattutto, come chi le vive in prima persona cerchi di attribuire loro un significato. In particolare, in questi testi affiorano ripetutamente i temi dei legami tra guerra, tecnologia e vita quotidiana; quelli del rapporto tra identità di genere, identità dei singoli soldati e istituzione militare nel suo complesso – un tema reso ovviamente assai più complesso dalla presenza non marginale di donne-soldato; quelli della comunicazione (o non-comunicazione) interculturale tra occupanti e occupati, in genere mediata dalla presenza dei *ter* (slang per "interpreter", una figura talvolta rispettata e altre volte vista con sospetto); quelli, naturalmente, della violenza e del trauma, resi nel caso di queste nuove guerre forse più ambigui a causa della strana "vicinanza" tra la patria e la famiglia, da un lato, e il fronte di combattimento, dall'altro – una vicinanza resa possibile dagli smartphone e i laptop ma anche, come ha spiegato Brian Williams, da una più generale globalizzazione che crea le premesse per una spiazzante e persino traumatica forma di "anatotismo": una difficoltà nel distinguere tra l'inusuale e il familiare dovuta alla "presenza di oggetti che appaiono fuori luogo da un punto di vista spaziale, tanto stranieri in termini di collocazione quanto lo possono essere gli anacronismi sul piano temporale".<sup>5</sup>

I testi studiati da Brown e Lutz non sono riconducibili a una narrazione dominante, ma condividono un "ethos guerriero instillato attraverso un regime di addestramento appositamente brutale e intensivo che (come i rituali amati dagli

studi antropologici) crea un forte senso di demarcazione tra gli iniziati (militari) e coloro (i civili) non sottoposti a tali prove. Questa fondamentale dualità – declinata nelle opposizioni militare-civile, attivo-passivo, duro-molle, mascolino-femminile – è una presenza costante”.<sup>6</sup> I narratori di questi *memoirs* si trovano a negoziare la propria identità di combattenti muovendosi in modo tutt’altro che lineare tra queste dicotomie. Basti pensare alla difficoltà di distinguere, in un contesto di guerriglia urbana, il civile “amico” da quello “nemico” e ai risvolti di questa ripetuta incertezza sulla fibra morale dei soldati, e sul rapporto con la violenza che sono chiamati ripetutamente a esercitare. La rabbia e la frustrazione dei narratori e dei loro compagni può trovare sfogo in riflessioni sarcastiche sulle parole d’ordine della guerra (l’esportazione della democrazia, le introvabili armi di distruzione di massa, i trionfalismi dei proclami presidenziali), ma anche in epiteti apertamente razzisti e cinici nei confronti dei “locali”. Sentimenti analoghi finiscono col contrapporre i soldati con il cosiddetto “fronte interno”. Il rientro a casa non consente mai di lasciarsi alle spalle la guerra, che continua in modalità più o meno traumatiche a fare la sua ricomparsa in un mondo “civile” spesso disprezzato, o comunque sentito come estraneo, per la sua incapacità di entrare in sintonia col reduce.

Se molte di queste tematiche non sono certo nuove nella tradizione della letteratura di guerra, una novità importante, come si è accennato, è rappresentata dalla presenza sul terreno delle donne-soldato. Il *memoir* di Kayla Williams, *Love My Rifle More Than You: Young and Female in the U.S. Army*, è di particolare interesse non solo perché documenta le molestie, i commenti sessisti, la discriminazione continua subita dalle donne arruolate nell’esercito americano, ma perché racconta degli sforzi compiuti dalla protagonista – che, conoscendo l’arabo, lavora nell’intelligence – per scrollarsi di dosso le etichette di *bitch* e *slut* (stronza e puttana), nel tentativo, mai completamente riuscito, di conquistare una piena parità coi colleghi maschi. Come scrive Stacey Peebles, in un imprescindibile studio critico sulle rappresentazioni letterarie e cinematografiche delle nuove guerre, sin dal titolo Williams cerca di rovesciare la percezione stereotipata del rapporto tra donne e guerra. Appropriandosi delle parole di una classica marcetta militare che recita, “Cindy, Cindy, Cindy Lou / Love my rifle more than you / You used to be my beauty queen / Now I love my M-16” (“Cindy, Cindy, Cindy Lou / Amo il mio fucile più di te / Eri la mia reginetta / ma ora amo il mio M-16”) e che dunque invitano “la giovane recluta a trasferire il proprio affetto dalle donne alle armi”, l’autrice – raffigurata in copertina in divisa, mentre se la ride imbracciando proprio un M-16 – prova a sovvertirne il significato. Questa donna sembra dire che lo spazio bellico le appartiene e “tu”, “il presunto oggetto dei miei affetti (amante? lettore? il mondo?) non sei esattamente il benvenuto”.<sup>7</sup> La narrazione, però, dimostra in modo chiaro che una donna-soldato resta comunque prigioniera di un mondo maschile che è disposto a conferirle “potere” soltanto a partire da presupposti maschilisti e patriarcali. La soddisfazione che Williams deriva dal percepire in modo particolarmente acuto la propria identità sessuale, il suo sentirsi osservata e desiderata, rappresentano un “potere” che le è conferito solo, come nota Peebles, in virtù di una “identità sessuale mercificata”.<sup>8</sup> Un’ulteriore amara ironia della condizione di Williams è determinata dal fatto che, nonostante adotti linguaggi e punti di vista

maschili, lodando le donne che “hanno le palle” e deridendo quelle che sono “femminucce”, il suo sforzo di farsi accettare sino in fondo dai compagni maschi non può che fallire. Williams “è coraggiosa, è stoica, sa maneggiare un’arma, è votata al gruppo. Ma non è un uomo”.<sup>9</sup>

Uno dei temi principali di questi testi è certamente quello della mediazione. Non solo, difatti, la percezione della guerra è filtrata dalle nuove tecnologie, che vanno dai telefonini o dalle “colonne sonore” che i militari ascoltano sui propri Ipod durante i pattugliamenti, per arrivare ai cannocchiali digitali delle armi, ma anche in modo significativo da quanto i soldati hanno visto e letto delle guerre precedenti. Se Williams non può che rapportarsi con la realtà attraverso un immaginario e un linguaggio maschili, per gli altri narratori sono il cinema e la letteratura di guerra, e in particolare quella del Vietnam, a influire sulla costruzione delle proprie esperienze. Colby Buzzell, ad esempio, racconta – riprendendo un tema già trattato in *Jarhead* di Anthony Swofford, il più noto *memoir* sulla Guerra del Golfo del 1991 – di quanto le sue idee sulla guerra abbiano preso forma guardando classici come *Platoon*, *Apocalypse Now* e *Full Metal Jacket*, tutti film considerati “contro la guerra” ma che più che scoraggiare l’arruolamento paiono aver contribuito a creare una nuova mistica guerriera contemporanea.<sup>10</sup> Così Buzzell imita il Joker del film di Kubrick, mettendo sull’elmetto la spilla della pace, ma né la sua presa di distanza dagli obiettivi dichiarati dell’invasione, né quella di molti degli altri narratori, paiono in grado di porre le premesse per un rapporto amichevole con i “locali”, i quali, in una chiara eco della Guerra del Vietnam, sono perlopiù etichettati come *hajis* (l’equivalente dei *gooks* vietnamiti) o *Ali Babas*, oppure, nel caso dei combattenti dell’esercito di Mahdi, *ninjas* per via delle tute nere indossate. Spesso è proprio lo stesso scenario western che caratterizza la narrazione della guerra indocinese a fare la ricomparsa in queste narrazioni, con gli iracheni nella parte dei “selvaggi”, gli americani trincerati nei loro “fortini” e i “nemici” indistinguibili dagli “amici”. Non è certo un caso che in quasi tutti questi *memoirs* vi sia almeno un episodio in cui a fare le spese della violenza americana sono persone innocenti, scambiate per combattenti.

È importante a questo punto osservare che i riferimenti al Vietnam, nel caso delle guerre irachena e afghana, giocano un ruolo ambivalente. Superficialmente possono dare l’impressione di assolvere a una funzione critica, denunciando il “fiasco” della guerra o l’“impantanamento” delle operazioni militari, ma come ha messo in luce David Kieran, in non pochi *memoirs* i richiami al Vietnam hanno scopi diametralmente opposti. L’obiettivo primario perseguito da autori come Nathaniel Fick, Craig Mullaney e Donovan Campbell, sembra quello di dimostrare che “i tempi sono cambiati, i luoghi non sono più gli stessi”.<sup>11</sup> L’Iraq, insomma, non è un nuovo Vietnam, e questo lo si può vedere non solo da come l’esperienza militare torni ad assumere contorni rispettabili e persino nobili, contribuendo alla maturazione dei protagonisti, ma dal loro rifiuto di proporre alcuna seria riflessione critica sulla guerra. “Fick, Mullaney e Campbell richiamano importanti momenti dei testi centrali all’eredità del Vietnam e li riscrivono per sostenere che il soldato che combatte in Iraq o Afghanistan, l’esercito per cui combatte e la guerra stessa hanno poco a che fare con i traumi, le atrocità e le ambiguità che dominano

in larga parte la memoria dell'esperienza dei soldati in Vietnam".<sup>12</sup> Si ha insomma l'impressione che queste narrazioni, nel mettere l'accento sulla diversità delle nuove guerre, vogliano renderle impermeabili a quello sguardo disincantato, cinico e corrosivo che contraddistingue le opere dei più importanti narratori statunitensi del conflitto indocinese come Philip Caputo, Tim O'Brien o Michael Herr.

Tra i *memoirs* cui si è fatto cenno sinora, è soprattutto *My War: Killing Time in Iraq*, di Colby Buzzell, ad aver attirato l'attenzione della critica. Basato sul suo blog, il testo di Buzzell è dunque un *book* che mette in luce, sin dal titolo, quanto profondamente ambivalente sia l'esperienza di questo soldato. *Killing Time*, difatti, non vuol dire solo, come recita il titolo della versione italiana, "ammazzare il tempo", ma anche "tempo di ammazzare". La guerra irachena, la "sua" guerra, è per Buzzell un misto di noia e stress, di vuoti interminabili e di momenti invece intensissimi in cui è la violenza omicida a riempire il tempo: una violenza che esplode da ambo le parti e verso la quale l'autore intrattiene un atteggiamento profondamente (e problematicamente) ambivalente. Buzzell non è tanto preoccupato di dimostrare la diversità dell'Iraq rispetto al Vietnam, quanto di prendere le distanze dalla sensazione di disillusione e fallimento nutrita dal padre, un reduce del conflitto indocinese. Le descrizioni del "nemico" che appare e scompare all'improvviso, fornite da Buzzell, ricordano quelle della letteratura del Vietnam, ma l'autore "dimostra un chiaro disinteresse nei confronti del consiglio del padre [...]: 'Non andare là a cercare di fare l'eroe e farti uccidere perché tra dieci, venti, trent'anni, non importerà più niente a nessuno'. Buzzell lo considera un anti-eroe, che esprime esattamente il tipo di atteggiamento che lui e i suoi contemporanei rifiutano per dimostrare la loro capacità di essere eroici".<sup>13</sup> Mentre la Guerra del Golfo si era distinta come una *technowar* esperita più sui videoschermi che sul campo, senza consentire ai soldati di esprimere la propria indole guerriera, Buzzell vede proprio nei tratti "vietnamiti" della sua esperienza irachena un'opportunità per mettere in atto un comportamento eroico "e affermare la propria mascolinità sia a livello individuale sia a livello collettivo".<sup>14</sup>

Tra le peculiarità della narrazione di Buzzell spicca la sua alternanza di registri. La ricerca dell'opportunità "eroica" e della carica di adrenalina, non si accompagna ad alcuna reale convinzione rispetto agli obiettivi della guerra. Al contrario, Buzzell usa spesso toni disincantati e sarcastici, con ripetuti riferimenti alla cultura punk che ha segnato la sua esperienza di adolescente. Ne viene fuori un racconto contraddittorio e se vogliamo anche ambiguo sul piano ideologico, con battute talvolta fastidiosamente maschiliste (ad esempio, per lamentarsi del modo in cui il linguaggio militare edulcora una realtà brutale, Buzzell se la prende con la *pussification of the Army*) ma segnato da uno spirito anarcoide che non può non suscitare una certa simpatia nel lettore.<sup>15</sup> Forse ha ragione Brandon Lingle nello scorgere una cornice picaresca nella narrazione di Buzzell. C'è un elemento "avventuroso" nel testo che non riguarda soltanto l'attraversamento delle varie esperienze che portano il protagonista da un passato marginale e delinquenziale alla guerra in Iraq, ma che è parte della sua stessa forma, del suo saltare da uno stile a un altro rincorrendo citazioni e riferimenti culturali di ogni livello creando, nei momenti migliori, un'atmosfera surreale. Non è casuale che Buzzell abbia chiamato il suo

blog *My War: Fear and Loathing in Iraq* ("La mia guerra: paura e disgusto in Iraq") rendendo così omaggio a Hunter S. Thompson, uno degli esponenti più celebri del "Gonzo Journalism", quella tecnica che non solo ritiene legittimo mescolare realtà e fantasia, pur di arrivare a quella che il giornalista considera la "verità" di una situazione, ma che non disdegna di osservare la realtà stessa sotto la lente deformante eppure rivelatrice della droga e dell'alcol (non a caso un altro degli autori cui Buzzell s'ispira è Charles Bukowski).

Un altro warblog, anch'esso divenuto poi libro di successo, è quello scritto tra il 2007 e 2008 da Matthew Gallagher. Michiko Kakutani, la critica del "New York Times" che già aveva accolto con favore il testo di Buzzell, spende parole ancora più entusiastiche per *Kaboom: Embracing the Suck in a Savage Little War*, lodando "l'amore per il linguaggio, acquisito da lettore onnivoro", di cui Gallagher dà prova, e in particolare "la sua voce elastica di scrittore, abile nel passare senza sforzo dal coscienzioso all'irriverente, dal pensieroso al comico".<sup>16</sup> Il blog *Kaboom: A Soldier's War Journal*, firmato da "LT G", e chiuso dall'esercito nel giugno del 2008, all'indomani di un post nel quale l'autore rivelava di aver rifiutato una promozione pur di restare coi suoi soldati, era stato già oggetto di attenzione prima della sua trasformazione in libro, non solo in omaggio alle qualità letterarie del suo autore ma anche per l'ironia e la franchezza impiegate nel descrivere tanto la tragedia quanto i tratti nonostante tutto profondamente umani dell'esperienza bellica, nei momenti particolarmente cruenti e difficili della cosiddetta *surge*.<sup>17</sup> Pur abbracciando in certi momenti un cinismo e un fatalismo non molto distanti da quelli manifestati da Buzzell, Gallagher – forse anche per la sua diversa estrazione sociale, solidamente upper-middle class, e il suo ruolo di ufficiale, responsabile delle vite dei soldati del suo reparto – si sforza di tenere fede ai suoi principi liberal, senza però mai sviluppare in modo convincente (almeno a mio parere) le sue osservazioni critiche sulla guerra in corso. Gallagher esprime tutto il suo disappunto nei confronti di un paese e un governo "in pace" mentre "i militari sono in guerra", di "una guerra di cui non importa niente a nessuno, né nessuno capisce", e pur "odiando sentirsi odiato", comprende le ragioni dietro lo sguardo di risentimento con cui gli iracheni fissano gli americani.<sup>18</sup> Nonostante tutto, però, continua a credere nella fondamentale correttezza del soldato medio americano. Riconosce, ad esempio, gli orrori di Abu Grahیب, ma appare convinto che la loro denuncia abbia avuto effetti positivi sulle regole di comportamento degli occupanti. È pieno di zelo nel dare la caccia a tre terroristi che hanno causato con il lancio dei loro razzi la morte di una bambina innocente, ma sembra dimenticare i bambini uccisi dalle bombe americane o le migliaia di civili periti a seguito della guerra, sulle cui motivazioni resta vago, così come lo è sui motivi della sua partecipazione. "Tutti abbiamo le nostre storie sul perché e il percome siamo finiti in Iraq. E quelle storie non contano tanto quanto la semplice verità che siamo finiti qua".<sup>19</sup>

Se è dunque vero che, nei momenti migliori, Gallagher offre una rappresentazione vivace e non priva di humor della situazione irachena, offrendo ritratti interessanti degli sceicchi, dei bambini, delle donne, e soprattutto di uno degli interpreti con cui lavora a stretto contatto e di cui gli americani si fidano perché ammette candidamente di provare una certa nostalgia per i tempi di Saddam, quando



erano aperte le discoteche (“Chiunque fosse disposto ad ammettere una cosa del genere ai soldati americani ... non poteva essere disonesto”), la narrazione torna ripetutamente su una serie di luoghi comuni del racconto di guerra, in particolare sulla convinzione che l’esperienza vissuta sia incomprensibile a chi non vi ha preso parte.<sup>20</sup> Si vedano ad esempio non solo le pagine in cui Gallagher sottolinea i sentimenti di vero e proprio “amore” e di “fedeltà” assoluta che i soldati nutrono l’uno per l’altro, consapevoli che la loro possibilità di sopravvivere si basa in larga parte sul comportamento del reparto come corpo collettivo, ma anche quelle in cui, pur con i distinguo del caso, questi sentimenti genuini vengono contrapposti alle “Dear John letters”, le lettere con cui mogli e fidanzate comunicano di volere lasciare il proprio compagno. Senza necessariamente concordare coi toni più violentemente misogini della truppa, Gallagher si sente comunque vicino alla rabbia dei suoi uomini, arrivando a scrivere, commentando il caso di un commilitone che, tornato a casa, spacca la faccia al nuovo compagno della ex moglie e finisce in galera, che “la legge e la giustizia non sono mai la stessa cosa”.<sup>21</sup> Uno si chiede a quale “giustizia” faccia riferimento l’autore.

Diverso per struttura e per stile, ma anche per la sincerità con cui l’autore ammette il suo grado di responsabilità e le sue colpe nel contribuire a una guerra ingiusta, è il memoir di Brian Turner, *My Life as a Foreign Country*. Turner ha raggiunto una ragguardevole fama come poeta (vedi sopra, nota 3), e nonostante sia stato anch’egli accusato di privilegiare un punto di vista americano sulla guerra, come ho cercato di dimostrare altrove, è uno dei pochissimi autori statunitensi ad avere non solo studiato ma anche cercato d’incorporare la storia e la geografia del paese occupato nella sua opera.<sup>22</sup> Pur se scritto in prosa, *My Life as a Foreign Country* si segnala come opera “poetica” tanto per l’intensità del linguaggio e le atmosfere spesso surreali, quanto per lo sforzo di fondere assieme, attraverso simboli e metafore, epoche e luoghi tra loro distanti. Composto da capitoli così brevi da presentarsi come frammenti, e che pur concentrandosi sulla guerra irachena rievocano anche le precedenti esperienze dell’autore in Bosnia, e quelle dei suoi avi in Vietnam, a Iwo Jima e a Gettysburg, il diario si apre con l’autore che immagina di essere un drone “che scruta l’oscurità sopra il mio corpo, volando sopra mia moglie mentre dorme accanto a me”. Come ha scritto Patrick Deer, “immaginandosi come un drone all’inizio e alla fine del suo memoir, [Turner] richiama l’attenzione sulla sua complicità, e quella dei lettori, con quelle tecnologie della violenza remote e alienanti”.<sup>23</sup> Come nella sue poesie, Turner si sente spesso dilaniato tra i suoi doveri di soldato e gli imperativi della sua coscienza, tra la consapevolezza di appartenere a una tradizione marziale americana che nella sua famiglia risale perlomeno alla Guerra Civile e la sua empatia nei confronti degli iracheni, senza potere offrire un’alternativa concreta. È grazie al linguaggio, alla delicatezza con cui descrive persino una donna che si prepara a farsi esplodere (“her legs disappearing beneath her, arms spreading outward, as if practicing the motion, her fingertips and palms already deep within the vanishing to come”) che Turner evoca una *pietas* capace di abbracciare nemici e commilitoni, e di restituire una scintilla di vita anche a chi se n’è andato.<sup>24</sup>

Tra i capitoli più riusciti, e più apprezzati da chi ha recensito il testo di Turner, spicca quello in cui viene descritto un raid notturno in Iraq. Sin dalla ripetizione lirica della frase “The soldiers enter the house”, che possiamo tradurre sia come “i soldati entrano nella casa” (nella casa di altri, di una famiglia irachena svegliata nel cuore della notte) sia come “i soldati entrano in casa” (nelle loro casa: “Honey I’m home!” – Tesoro, sono a casa!), questo capitolo gioca sul tema dell’“anatopismo” di cui si è detto più sopra. Turner, in altre parole, non può descrivere il raid senza evocare la possibilità che a essere assalita sia una casa americana, la sua casa. Non per nulla, i soldati “prendono a calci la porta ed entrano in casa ricordando i barbecue nel proprio giardino”: il confine tra “qui” e “là” si sgretola, il “nemico” somiglia sempre più a “noi”, la violenza rivolta verso i sospetti terroristi una violenza che i soldati esercitano anche su se stessi, sulle loro coscienze, sulla loro dignità. È tanto toccante quanto significativo, come ha scritto nella sua recensione sul “Guardian” Tim Adams, che Turner scelga d’includere in questo drammatico capitolo non solo la descrizione di come sono andate le cose, ma anche quella di “come sarebbero potute andare, sforzandosi, così facendo, “di restare aggrappato alla sua umanità”: “I soldati entrano in casa, si tolgono gli stivali da combattimento impolverati e tirano fuori dallo zaino un’antologia, Iraqi Poetry Today, e cominciano a leggere poesie ad alta voce ... e dicono ai bambini spaventati, dolcemente, con i palmi delle mani distesi nel gesto più tenero che possano offrire: ‘Va tutto bene, piccolini, va tutto bene...’”.<sup>25</sup> Non sarei però così sicuro che questa scena immaginata si situi davvero oltre la realtà vissuta. Il capitolo, difatti, continua coi soldati che, pur prodigandosi a rassicurare i bambini, ammanettano gli uomini e zittiscono le donne, e se ai bimbi impauriti regalano la cioccolata, più ambigualmente “gli insegnano a dire fuck you e a mostrare il dito medio al mondo”.<sup>26</sup> Turner sa bene che anche quando gli sforzi degli occupanti sono votati a conquistare “le menti e i cuori” degli occupati, il contesto resta quello dell’occupazione e della violenza. Non a caso, in un’intervista Turner ha dichiarato di credere “che un bambino la cui porta ho preso a calci avrà da dirci di più sulla guerra di qualsiasi cosa possa dire io”.<sup>27</sup>

## 2. Il racconto del giornalista: limiti e opportunità dell’*embedment*<sup>28</sup>

Nonostante gran parte dell’opinione pubblica mondiale abbia seguito le vicende delle nuove guerre attraverso le immagini e le narrazioni prodotte a ritmo incalzante da colossi dell’informazione come la CNN e Al Jazeera, e nonostante il ruolo sempre più rilevante assunto dalla Rete nel diffondere storie, foto e video – prodotti sia da professionisti sia, in moltissimi casi, da testimoni dotati di semplici smartphone – alcuni libri scritti da reporter aggregati alle truppe americane hanno conosciuto un notevole successo non solo in termini di vendite, ma anche di critica. Tra i non pochi volumi apparsi tra il 2003 e oggi, quattro credo si possano già definire classici del giornalismo di guerra americano del nuovo millennio: *Generation Kill* (2004) di Evan Wright; *The Forever War* (2008) di Dexter Filkins; *The Good Soldiers* (2009) di David Finkel; *War* (2010) di Sebastian Junger.<sup>29</sup>

Il testo di Wright, giornalista di "Rolling Stone", segue le vicende di un battaglione di marines durante l'invasione dell'Iraq nel 2003. Inizialmente diffidenti nei confronti dell'*embedded journalist*, i soldati imparano a rispettarlo e a considerarlo uno di loro grazie al coraggio dimostrato nelle fasi di combattimento. Come s'intuisce sin dal titolo, il libro offre un ritratto estremamente crudo della violenza non solo patita, ma soprattutto inflitta dai soldati americani sui combattenti nemici e sui civili, bambini compresi. I marines vengono descritti come vere e proprie macchine da guerra, pronte a uccidere e, almeno in apparenza, desiderose di farlo, perché è per questo che sono state addestrate. Secondo Jenna Pitchford, i soldati di Wright incarnano alla perfezione un nuovo tipo di guerriero che concilia gli attributi classici del machismo con quella *technomascularity* che aveva fatto la sua prima comparsa durante la Guerra del Golfo. I nuovi marines sono da un lato killer spietati e dall'altro dei nerd a proprio agio con le nuove tecnologie: una "generazione" capace di conciliare la violenza simulata dei videogiochi con quella reale del campo di battaglia. Al testo di Wright si è ispirata una miniserie HBO di grande successo dallo stesso titolo, andata in onda nel 2008. Che il personaggio chiamato nel libro "Fruity Rudy" reciti poi se stesso nella miniserie televisiva è forse un'ulteriore indicazione di come i piani della simulazione e della realtà tendano sempre più a confondersi.<sup>30</sup>

*The Forever War* copre anch'esso alcune delle fasi più cruente della guerra in Iraq, ma parte dall'Afghanistan dove l'autore, giornalista del "New York Times", aveva già lavorato come corrispondente sin dagli anni Novanta. Anche in questo libro i soldati americani appaiono eroici e pronti al sacrificio per il bene dei propri compagni, e al tempo stesso spietati con il nemico e spesso incapaci di accostarsi ai "locali" con raziocinio e rispetto. Filkins non manca naturalmente di spiegare che la durezza e la violenza degli americani va inquadrata in una situazione in cui anche un vecchio seduto sul ciglio della strada a osservare il passaggio di un convoglio militare controllando al tempo stesso il suo orologio, probabilmente – anzi, "senza dubbio" – lavora per il nemico, "ma come si fa a sparare a un uomo perché guarda il suo orologio"?<sup>31</sup> Viene da chiedersi, come nota David Lawrence, se "il trattamento favorevole riservato a quelli che, in fin dei conti, nelle pagine del libro emergono come marine assetati di sangue non sia un modo per espiare la sensazione che le sue [dell'autore] azioni – l'opportunità di scattare una foto, per giunta – siano costate la vita a un giovane soldato".<sup>32</sup> Durante la battaglia di Falluja, difatti, Filkins e il fotografo Ashley Gilhertson sono alla caccia di un'immagine da pubblicare e due marines si offrono di precederli all'interno di un minareto. La recluta William Miller viene colpita a morte e quest'evento continuerà a ossessionare l'autore per il resto della narrazione. Si deve peraltro aggiungere che anche personaggi inizialmente presentati come positivi – ed è questo soprattutto il caso del Tenente colonnello Nathan Sassaman, amato dai soldati e animato da nobili principi – finiscono col farsi corrompere dalla brutalità e dalla meschinità della guerra. Si ha l'impressione che, per come la descrive Filkins, la "baghdadizzazione" dell'America di cui si è detto in apertura di questo saggio, possa andare solo in una direzione: quella della progressiva degenerazione degli occupanti. Come in molti dei racconti sulla guerra del Vietnam, anche in *The Forever War* uno dei

prezzi più alti che gli americani paiono dover pagare è la perdita dell'innocenza, esemplificata in questo caso nell'inopinata fine della carriera militare di Sassaman, che pur di coprire le responsabilità dei suoi uomini nell'annegamento di due prigionieri, ordina loro di mentire agli investigatori.

Tensioni e contraddizioni in buona misura analoghe attraversano il resoconto della guerra irachena nella fase della sua intensificazione, offerto dal giornalista del "Washington Post" David Finkel in *The Good Soldiers*. Così come nel titolo di Filkins era riscontrabile un'ironica presa di distanza dalla "greatest generation" osannata nei resoconti americani della Seconda guerra mondiale, anche nel titolo di Finkel è palpabile l'ironia verso l'archetipo della "good war" per antonomasia (così come ironico è lo stesso riferimento al celebre romanzo di Ford Madox Ford, *The Good Soldier* [1915], la cui frase di apertura è "questa è la storia più triste che abbia mai ascoltato").<sup>33</sup> Ma in *The Good Soldiers* l'ironia va ben al di là del titolo. Forse il più curato, dal punto di vista strutturale, dei reportage giornalistici qui in discussione, il volume di Finkel è scandito da capitoli che si aprono invariabilmente con una citazione dal repertorio del presidente George W. Bush. Le citazioni si caratterizzano per il loro tono fiducioso, che si estende anche al *refrain* del Tenente Colonnello Ralph Kauzlarich, del Secondo Battaglione del Sedicesimo Reparto di Fanteria: "It's all good", tutto va bene, nonostante tutto. In un primo momento è inevitabile considerare non solo con ironia, ma con sarcasmo, queste due voci in aperto contrasto con la realtà di una guerra brutale che smentisce ripetutamente tanto l'ottimismo di Bush quanto quello di Kauzlarich (presto ribattezzato dai soldati "the lost Kauz" – la causa persa). Ma forse Hilary Lithgow non ha torto nell'argomentare che la prospettiva narrativa abbracciata da Filkins può essere interpretata anche come una lezione sui limiti dell'ironia come strategia retorica di fronte alla guerra.<sup>34</sup> L'ingenuità o la malafede, tanto di Bush quanto di Kauzlarich, si situano in un certo senso al di là del vero e del falso. O meglio, le loro affermazioni sono vere e false al tempo stesso perché se anche i soldati paiono non credere all'ottimismo dei comandanti, vi si abbeverano perché hanno comunque bisogno di una motivazione per tirare avanti, per sopravvivere. Non esiste, in altre parole, una via di uscita per questi soldati. La situazione narrativa che Lithgow rintraccia in *The Good Soldiers* presenta delle interessanti analogie con quella di *The Red Badge of Courage* di Stephen Crane, un romanzo nel quale, come ho scritto altrove, per quanto l'autore bersagli ironicamente il giovane soldato protagonista, alla fine deve prendere atto di un suo comportamento oggettivamente "eroico", quali che ne siano le motivazioni ideali.<sup>35</sup>

Un giudizio non dissimile sui limiti dello sguardo ironico di Finkel, che in qualche modo resta ironicamente prigioniero egli stesso del suo ambivalente angolo visuale, viene da un'ampia e incisiva recensione del testo apparsa su "The Nation" a firma di Akiva Gottlieb. *The Good Soldiers* "è un libro sulla natura illusoria (o quanto meno quotidiana) dell'eroismo che non può fare a meno di soccombere all'adulazione dell'eroe. Da un reporter incorporato (*embedded*) gettato nel mezzo della battaglia con penna e taccuino, quest'adulazione è comune; gli uomini armati sono la sua sola protezione contro un ambiente infernale. Vi si potrebbe addirittura scorgere una sorta di appagamento del desiderio perché quando la tua vita è

in pericolo vuoi essere circondato da eroi".<sup>36</sup> I limiti di una prospettiva *embedded*, però, non sono forse unicamente inconsci. Come spiega diffusamente Gottlieb, Finkel sceglie di fare soltanto un rapidissimo cenno a un inquietante episodio che vede coinvolto Kauzlarich – l'eroe, per quanto non privo di difetti, del libro – prima del suo arrivo in Iraq. Si tratta di un'omissione difficile da giustificare, perché non solo l'episodio in questione fornisce un ulteriore esempio del persistente contrasto tra l'idealismo dei principi e la loro applicazione pratica, su cui Finkel insiste a più riprese, ma soprattutto perché si tratta di un evento ampiamente discusso dalla stampa statunitense e mondiale. Nell'aprile del 2004 il Ranger Pat Tillman viene ucciso accidentalmente dai suoi commilitoni in Afghanistan. Tillman è una celebrità: un giocatore di football americano che ha rinunciato a compensi milionari per arruolarsi assieme a suo fratello Kevin. Ebbene, Kauzlarich, a quell'epoca di stanza in Afghanistan, è l'ufficiale dell'esercito incaricato di svolgere le prime indagini sull'accaduto ed è quello che prende la decisione di rinunciare a stabilire l'identità del soldato che ha lasciato partire il colpo fatale. Quali che siano state le motivazioni di questa scelta – si può ipotizzare che Kauzlarich non volesse aggravare la situazione di tensione emotiva della truppa – è ovvio che non viene accolta con favore da parte della famiglia di Tillman. A peggiorare ulteriormente la situazione, in un'intervista con l'emittente ESPN, l'ufficiale accusa senza mezzi termini i familiari del soldato deceduto di non voler accettare i risultati dell'indagine militare perché privi della fede cristiana (Tillman non era religioso mentre Kauzlarich è un evangelico). Per quale motivo Finkel sceglie di non ricordare tutto questo ai suoi lettori? Senza necessariamente evocare lo spettro della censura o delle pressioni indebite, è comunque difficile non essere d'accordo con Gottlieb quando suggerisce che, forse, Finkel ha scelto d'inclinarsi a regole non scritte, contraccambiando con un atteggiamento da "buon soldato" il privilegio del suo "accorpamento" nell'unità militare di Kauzlarich.

*War* di Sebastian Junger rappresenta senza dubbio il più noto reportage di guerra dall'Afghanistan, e come i testi sin qui discussi, è stato lodato per l'efficacia e l'onestà con le quali descrive gli orrori del combattimento e, come gli altri testi, può essere accusato di privilegiare la prospettiva dei soldati americani relegando quella degli afgani ai margini della narrazione. Come e forse ancor più che nei casi precedenti, scopo dichiarato del racconto è quello di lasciare la parola ai soldati, documentando le sofferenze da loro patite a un "pubblico" che spesso pare avere dimenticato quelle poche migliaia di uomini da loro "delegati" a fare la guerra in condizioni geograficamente e strategicamente assai complesse, quando non proibitive. Aggregato dall'agosto del 2007 sino al 2008 al Secondo plotone della Centosettantatreesima brigata aviotrasportata, inviata nella valle di Korengal ("l'Afghanistan dell'Afghanistan"), Junger condivide sino in fondo le esperienze dei soldati, accettando, come Wright e gli altri, di essere esposto a tutti gli attacchi e tutte le privazioni che essi devono sopportare. Pur insistendo sull'esperienza concreta dei soldati, evitando riflessioni più generali e astratte di taglio strategico o politico, Junger, come suggerisce il titolo del libro, non disdegna di avventurarsi in riflessioni di ordine storico-culturale, psicologico e persino biologico sulla natura della guerra. Philip Caputo, recensendo il testo di Junger sul "Washington

Post", ha scritto che nel suo genere esso merita di essere accostato a un classico indiscusso come *The Warriors: Reflections on Men in Battle* (1959) di J. Glenn Gray. *War* in effetti non solo offre dei ritratti interessanti di specifici soldati, in uno stile asciutto e convincente nella riproduzione del parlato, ma registra anche battute taglienti e memorabili. Come scrive ancora Caputo, Junger mette in luce "il paradosso della guerra: lo spirito di solidarietà la riscatta dall'essere una barbarie totale; eppure quel senso di fratellanza, il feroce istinto di protezione che eccita, può rendere gli uomini barbari – o farli sembrare tali".<sup>37</sup>

Pur nella loro diversità, questi resoconti giornalistici condividono alcune caratteristiche di fondo che meritano di essere sottolineate. In primo luogo, anche quando, com'è il caso di Finkel, si sfiora il discorso politico, questi reportage non prendono mai di petto la questione della legittimità, o meno, dell'intervento militare. Scopo primario delle narrazioni è ricordare, a un "fronte domestico" sin troppo distratto da altre questioni e altre notizie, l'enorme prezzo che questi uomini (perché quasi esclusivamente di uomini si occupano i quattro libri qui brevemente discussi) si trovano a pagare per conto della nazione intera. In un'epoca in cui la leva obbligatoria è solo un ricordo e l'esercito è formato esclusivamente da volontari, viene da dire che questi reportage intendono assolvere a un dovere civico. Ricordare a chi sta a casa che gli orrori patiti e scatenati da questi soldati sono orrori che li riguardano e, come insiste Junger, hanno un loro sapore, un loro odore, una loro incancellabile concretezza. Nell'adottare il punto di vista dei soldati, però, questi resoconti finiscono per dire poco, decisamente *troppo poco*, sulla realtà culturale, sociale e umana dei paesi nei quali essi si trovano a combattere. Questo non significa che, nonostante un sottofondo di diffidenza costante nei confronti delle popolazioni locali che percorre più o meno intensamente tutti questi testi, gli autori o i soldati da essi descritti manchino di gesti di generosità o di comprensione nei confronti dei "locali". Resta però il fatto che la prospettiva di questi ultimi è desumibile quasi solo indirettamente, dalle considerazioni degli invasori più che dal tentativo di rovesciare sul serio il punto di vista della narrazione. I pensieri degli iracheni e degli afgani restano largamente sconosciuti, e questo dato, in resoconti che si fanno vanto di non perseguire alcuna agenda politica, mette a nudo un impianto ideologico in base al quale gli unici titolati a discutere (pro o contro) la guerra in modo serio sono gli statunitensi.

Questa esclusione della prospettiva dell'Altro è forse il prezzo che gli autori pagano alla focalizzazione sui legami di solidarietà, di fratellanza, o di vero e proprio amore che tengono assieme i soldati americani soprattutto nel momento dello scontro col nemico, quando solo una assoluta unità d'intenti può dare al singolo la possibilità di salvare la pelle. Viene da dire che, presi assieme, questi libri intonano un'ode alla bellezza (pur circondata da bruttezze di ogni genere) del gruppo, del collettivo, del sacrificio del singolo. Pur trattandosi di collettivi maschili, e che poggiano in modo significativo su un'identità guerriera più o meno tecnologizzata, è difficile leggere alcune delle pagine più intense di questi libri senza pensare alla celebre battuta di Jean-Paul Sartre: "la guerra è una forma di socialismo". È questa, almeno in parte, la lezione dei testi di Wright, Finkel, Filkins e Junger: per come ci vengono presentate, le imprese di questi soldati contrastano

in modo netto con il culto dell'individualismo che siamo abituati a considerare centrale nella società americana. Nonostante la violenza e la brutalità di cui si dimostrano pienamente capaci, questi soldati divengono spesso ammirevoli per la loro abnegazione, la fiducia nei propri compagni, le rinunce di cui si dimostrano capaci. Forse, dunque, non è solo perché ci offrono una prospettiva "dal basso", dal punto di vista dei soldati chiamati a fare il lavoro sporco, che questi libri trovano un ampio numero di lettori. Forse è anche perché, nel mezzo dell'inferno della guerra, lasciano intravedere sprazzi di Utopia, di un mondo dove la dimensione individuale e quella collettiva non sono in contrasto ma complementari anche se, inevitabilmente, questo amore per la vita dei compagni poggia sull'opposizione mortale a un nemico sempre in agguato.

### 3. Romanzi e racconti: temi, problemi, polemiche

Negli anni in cui le opere sin qui discusse venivano pubblicate, la grande assente è stata senza dubbio la *fiction*. È solo a partire dal 2014 che si assiste a quella che Patrick Deer ha definito una vera e propria "esplosione" di romanzi e racconti brevi anche se, a onor del vero, quello che a mio giudizio resta uno dei romanzi migliori – *Sand Queen*, di Helen Benedict – era apparso già nel 2011. Di quest'opera ho già avuto modo di scrivere altrove, ma tornerò a parlarne brevemente nelle pagine conclusive di questo saggio perché credo che, per diversi aspetti, rappresenti un'alternativa a quella narrazione dominante della guerra che più di un critico si è di recente preoccupato di stigmatizzare. Ma procediamo con ordine. Per prima cosa vorrei menzionare quei testi che hanno collezionato premi prestigiosi e ricevuto recensioni ricche non solo di lodi per lo stile o l'immaginazione dei loro autori, ma anche di accostamenti talvolta francamente esagerati coi grandi autori della letteratura di guerra americana, e non solo. Queste opere sono *The Yellow Birds* (2012) di Kevin Powers, vincitore dello Hemingway Foundation/PEN Award e finalista al National Book Award del 2012; *Billy Lynn's Long Halftime Walk* (2012) di Ben Fountain, premiato col National Book Critics Circle Award del 2012; *Redeployment* (2014) di Phil Klay, vincitore del National Book Award del 2014.<sup>38</sup> Quest'ultima opera, a differenza delle precedenti, non è un romanzo ma una raccolta di storie, e in quest'ambito si deve segnalare anche il volume curato da Matthew Gallagher e Roy Scranton, *Fire and Forget: Short Stories from the Long War* (2013).<sup>39</sup> Infine, da pochi mesi Gallagher – l'autore di *Kaboom* (vedi sopra) – ha pubblicato il suo primo romanzo, *Youngblood*, recensito assai positivamente da Kakutani sul "Times", e con una quarta di copertina che può vantare i giudizi entusiastici, tra gli altri, di scrittori del calibro di Richard Ford e Tim O'Brien.

Se quelli appena elencati sono i testi che hanno ricevuto e continuano a ricevere la maggiore attenzione – e su di essi tornerò più avanti, pur nei limiti di spazio imposti da un saggio di taglio introduttivo – occorre quantomeno accennare ad altre opere comunque degne di nota. *Fobbit* (2012) di David Abrams, anch'esso insignito di una serie di premi minori e ai primi posti di gradimento nelle classifiche del "New York Times", di Amazon, di Barnes and Nobles, è spesso menzionato,

assieme ai lavori di Fountain e Powers, come uno dei romanzi più interessanti sulla guerra irachena ed è stato ripetutamente etichettato come il *Catch 22* delle nuove guerre americane.<sup>40</sup> Si tratta in effetti di un'opera marcata da humor e sarcasmo, rivolto in particolare verso i *fobbit* – quei militari che, assegnati a una Forward Operation Base (FOB), sono solo lambiti dalla guerra “vera”, o, per citare uno dei personaggi del romanzo, che sono “nella guerra ma non della guerra”, pur sperimentandone le assurdità soprattutto per quanto concerne la sua gestione burocratica. Il punto di forza principale del romanzo è senz'altro nella sua lingua. Abrams riesce a essere divertente, incalzante e graffiante, soprattutto quando si tratta di mettere a nudo gli eufemismi del linguaggio militare e della propaganda, scrivendo pagine esilaranti sul dibattito relativo al termine da usare per designare in modo “corretto” il nemico, oppure sulla scelta delle parole e delle forme appropriate per confezionare i comunicati stampa. In effetti, l'impressione che si ricava dal romanzo è che i *fobbit* abitino un universo fatto solo di parole, di testi, di interviste (molto riuscita è la scena in cui una giovane recluta scampata miracolosamente alla morte, viene istruita su come esprimersi in una trasmissione televisiva): un mondo di chiacchiere, di carta e computer, di palestre e fast-food che solo i colpi improvvisi dei mortai *haji* sono in grado di strappare alla sua vuotezza e artificialità. Se però il paragone con *Catch 22* è inevitabile, e l'influenza del classico di Heller è palpabile, un raffronto troppo ravvicinato rischia di nuocere al romanzo di Abrams. *Fobbit*, infatti, manca di un personaggio che traini l'azione con la stessa autorevolezza di Yossarian in *Catch 22*, la cui lotta per svincolarsi dalla follia della macchina-esercito fornisce a Heller la trama portante che manca invece nel romanzo di Abrams. La fuga improbabile e comunque solo abbozzata di Gooding, con cui si chiude *Fobbit*, si segnala infatti come un'assai poco convincente eco dell'immagine di Yossarian che si lancia su un canotto verso il mare aperto.

Altri due romanzi di notevole interesse sono *The Watch* (2013) di Joydeep Roy-Bhattacharya, e *Green on Blue* (2015) di Elliott Ackerman.<sup>41</sup> Si tratta di due opere caratterizzate da grande ambizione e dalla scelta di affrontare aspetti largamente trascurati da altri autori. *The Watch* riprende in modo esplicito il tema dell'*Antigone*, narrando di una donna afghana che, priva di gambe, raggiunge sulla sua tavola a rotelle la base americana per reclamare il corpo del fratello ucciso durante un attacco e lasciato a marcire al sole. Il romanzo prosegue dando direttamente voce agli altri protagonisti, tra i quali, oltre ad alcuni soldati e ufficiali americani, spiccano un medico, un interprete tagiko e il tenente Nick Frobenius, studioso dei classici e personaggio grazie al quale il tema sofocleo torna a essere sviluppato con raffronti forse sin troppo diretti tra Creonte e i governi occidentali, ridotti a “macchine” dominate dagli interessi delle multinazionali. Roy-Bhattacharya non è un reduce e non ha esperienza “di prima mano” del mondo di cui scrive, ma proprio questo, forse, gli consente di costruire molteplici punti di vista senza privilegiare quello americano che, come s'è accennato e come vedremo meglio tra breve, domina in maniera quasi incontrastata molte narrazioni. Proprio per questo, come lamenta la scrittrice pakistana Kamila Shamsie, sorprende che l'autore non faccia parlare in prima persona i componenti dell'esercito afghano: “l'assenza di voci di uomini pashtun lascia perplessi in un romanzo strutturato per abbracciare una



molteplicità di voci".<sup>42</sup> Questo non è un difetto riscontrabile in *Green on Blue*. Il romanzo di Ackerman (che invece in Afghanistan ha combattuto) è difatti interamente narrato da Aziz, un giovane afghano che, dopo aver perduto i genitori, deve prendersi cura del fratello mutilato a seguito di un'esplosione nel mercato dove i due cercano di guadagnarsi da vivere mentre le forze statunitensi hanno già invaso il paese. Il titolo dell'opera fa riferimento agli attacchi che i soldati dell'esercito regolare afghano effettuano "a tradimento" nei confronti degli occupanti, ma nelle vicende narrate gli statunitensi sono assenti, a eccezione dell'elusivo consigliere militare Mr. Jack. Aziz si arruola nella milizia Special Lashkar, sia perché solo la sua paga di soldato può coprire le costose cure ospedaliere del fratello Ali, sia perché intende vendicarsi di Gazan, il signore della guerra responsabile dell'attacco al mercato. Aziz deve dunque fare i conti tanto con gli imperativi del *pashtunwali*, il codice di comportamento ancestrale che lo obbliga al *badal* – alla vendetta – quanto con considerazioni pragmatiche, perché la "sua" guerra non coincide necessariamente con quella combattuta dalla milizia. Se il romanzo a tratti assume, come è stato notato, le tinte del *noir*, è soprattutto perché il mondo descritto da Ackerman, come i personaggi che lo abitano, sono dominati da forze oscure e incontrollabili, risucchiati in una violenza senza fine alla quale non è possibile sottrarsi se non, paradossalmente, alimentandola. In questo scenario, la presenza degli americani appare in larga misura superflua, e non certo perché anch'essi non abbiano le loro pesanti responsabilità, ma perché, per quanto s'illudano di controllare alleanze e fronti di combattimento, sono essi stessi pedine di un gioco le cui regole continuano a eluderli. Il rovescio della medaglia è che Ackerman, così facendo, rischia di rendere sin troppo marginale la presenza statunitense, rinunciando a indagare più a fondo il coinvolgimento ormai quindicennale dei militari e diplomatici americani nella storia afghana.

Anche *They Dragged Them Through the Streets* di Hilary Plum ha il merito di affrontare una tematica pressoché ignorata nella maggioranza delle opere sulle nuove guerre.<sup>43</sup> Plum sceglie infatti di scrivere non solo, come hanno fatto in tanti, dei destini dei reduci e dei loro conflitti con una società incapace di farli "tornare a casa" ma, a partire dal suicidio di uno di essi, di un gruppo di giovani che imboccano la strada della violenza per protestare contro la guerra in Iraq. Per ammissione della stessa autrice, la vicenda nasce dal senso di frustrazione e disappunto rispetto all'assenza di un movimento contro la guerra paragonabile a quello dell'epoca del Vietnam. Colpita probabilmente dalle grandi mobilitazioni che avevano preceduto anche negli USA l'attacco all'Iraq, Plum coltivava l'aspettativa (che ora non esita a definire "ingenua") che l'Iraq sarebbe stato per la sua generazione quello che il Vietnam aveva rappresentato per quella dei suoi genitori. Attenzione: con ciò non si vuole assolutamente suggerire che, mossi in parte dalla rabbia per la morte di Jay, i quattro protagonisti del libro (Vivienne, Ford, Sara e "A") diano corpo in modo diretto e immediato al (sacrosanto) risentimento dell'autrice, quanto piuttosto sottolineare come queste figure di militanti immaginari offrano a Plum l'opportunità per interrogarsi sul significato di eventuali azioni radicali contro la guerra, ivi inclusa l'opzione terroristica (la seconda morte del romanzo è quella di Zecariah, ucciso mentre prepara un ordigno esplosivo). Strutturato in

capitoli brevi, affidati ai quattro narratori, e segnato da continui salti temporali, il romanzo, come ha scritto Khaled Khelifi, “presenta un meraviglioso catalogo della confusione. Plum fornisce le parole alla confusione, e con queste parole crea personaggi intensi e una trama che prende allo stomaco, pur nella sua essenzialità”.<sup>44</sup> Molti dei capitoli iniziano con una breve frase nella quale si propone un obiettivo da far saltare in aria (una scuola, una pompa di benzina, un cantiere, per arrivare a una libreria, un ospedale, un cimitero e così via), che viene poi rapidamente scartato. Questa strategia narrativa permette di passare in rassegna non solo i molteplici aspetti della guerra, ma anche l’enorme difficoltà legata alla ricerca di un obiettivo, un punto preciso dal quale sia possibile attaccarla. Il romanzo, però, non si trasforma mai in un dibattito ideologico. Le frasi di Plum non cercano tanto di scavare nella coscienza dei personaggi, quanto di descrivere momenti, sensazioni e considerazioni che restano come sospese in un limbo.

La guerra guerreggiata, nel romanzo di Plum, è perlopiù assente, come anche nel caso di *A Big Enough Lie* di Eric Bennett, un’opera che s’interroga non solo sui possibili significati della guerra o del suo rifiuto, ma, più specificamente, su che cosa voglia dire tradurla in letteratura in un mondo nel quale – come suggerisce il titolo del libro – la menzogna domina pressoché incontrastata.<sup>45</sup> Si tratta di un romanzo ambizioso, il cui protagonista, John Townley, si appropria dell’identità di Henry Fleming, un ufficiale americano il cui nome è identico a quello del protagonista di *The Red Badge of Courage*. Nel romanzo di Stephen Crane, Fleming fa passare per segno del suo coraggio in battaglia una ferita procuratasi accidentalmente durante una precipitosa ritirata. In quello di Bennett, Townley, che coltiva l’ambizione di divenire scrittore, si spaccia per Fleming – scomparso in Iraq col plotone di cui era al comando – allo scopo di pubblicare un resoconto “autobiografico” della sua esperienza di guerra. Il *memoir* di Townley, intitolato *Petting the Burning Dog* (Accarezzando il cane che brucia), viene presentato in diretta tv nazionale nel *Winnie Wilson Show*, un’ovvia caricatura del celebre *Oprah Winfrey Show*, e diviene un caso letterario. La narrazione di Bennett si sviluppa alternando i capitoli del falso *memoir* di Fleming scritto da Townley, a capitoli che raccontano la “vera” vita dello scrittore-impostore, la sua adolescenza travagliata e soprattutto il suo amore per la cugina, per concludersi con una nuova partecipazione al *Winnie Wilson Show* di Townley, che stavolta deve però confrontarsi con l’unico vero sopravvissuto del plotone di Fleming.

Il romanzo di Bennett viene discusso in un saggio di Sam Sacks, apparso nell’agosto 2015 sulla “Harper’s Magazine”, che merita di essere qui ripreso non solo per quanto ha da dire su *A Big Enough Lie* ma anche per i temi più generali che solleva in relazione alla letteratura delle nuove guerre americane.<sup>46</sup> Sacks osserva che la nuova letteratura di guerra americana è dominata da quello che potremmo definire il discorso del reduce, vuoi nella forma autobiografica del *memoir*, vuoi in quella finzionale del romanzo o del racconto. Se da un lato questo può apparire tanto ovvio quanto in linea con un’importante tradizione letteraria americana che va da Ernest Hemingway a Tim O’Brien, e che si focalizza sul percorso che il reduce – identificato come la vittima primaria della guerra – deve compiere per superare il trauma patito e giungere a una forma di redenzione, non si dovrebbe però

ignorare che la letteratura di guerra (americana e non) contempla anche storie di diverso respiro. Senza dover invocare capolavori assoluti come *Guerra e Pace* o *Vita e Destino*, per limitarsi alla narrativa statunitense si potrebbe iniziare con l'osservare che opere pur tra loro così diverse come *The Naked and the Dead* (1946) di Norman Mailer, *A Fable* (1953) di William Faulkner, *The Thin Red Line* (1962) di James Jones, *Slaughterhouse 5* di Kurt Vonnegut, per non parlare di *Gravity's Rainbow* (1973) di Thomas Pynchon si spingono ben al di là di quella che a giudizio di Sacks è la tentazione ricorrente della letteratura di guerra americana contemporanea: fare della coscienza del soldato il vero campo di battaglia. Esempio paradigmatico di tale strategia è *The Yellow Birds* di Kevin Powers, un romanzo dominato dal dramma personale di Bartle, il narratore, e dai suoi sensi di colpa per aver fallito nel prendersi cura dell'amico, al punto che il luogo dove l'azione si svolge si riduce spesso a puro pretesto per le evocazioni liriche della voce narrante. A giudizio di Sacks, questo rinchiudere la narrazione in una prospettiva strettamente individuale, per cui solo ciò che il singolo è in grado di percepire e vedere direttamente è degno di essere narrato – nonostante, paradossalmente, quello che il singolo può afferrare sia spesso avvolto da incertezza, impalpabile, inafferrabile – è il grande limite del romanzo di guerra americano contemporaneo. Il dramma del reduce-narratore consiste nel non riuscire a comprendere il significato di quanto ha vissuto e di conseguenza nel non riuscire davvero a comunicare la propria esperienza a chi non c'era. Sacks cita un brano di Powers come paradigmatico di questo modo di porsi dinanzi alla guerra: "Cosa è successo? Cosa cazzo è successo? Ma non è nemmeno questa, la domanda, pensai. Come può esserlo? Come si risponde a ciò che non ha risposta? Raccontare quel che è successo, i semplici fatti, la collocazione degli eventi nel tempo, finirebbe per sembrare una specie di tradimento".<sup>47</sup>

Secondo Sacks il motivo per cui questo tipo di strategia retorica domina le narrazioni di guerra contemporanee non sta solo nell'autorità che la società conferisce alla prospettiva del combattente, né può giustificarsi semplicemente sulla base del suo legame con una tradizione inaugurata da un mostro sacro della letteratura novecentesca come Hemingway. Osservando che la maggior parte degli scrittori di guerra contemporanei sono non solo usciti dalle file dell'esercito ma anche dai vari "Creative Writing / Master of Fine Arts Programs" statunitensi, Sacks giunge alla conclusione che c'è poco da stupirsi se ciò che producono finisce con l'assomigliarsi. È su questo piano che *A Big Enough Lie* si rivela importante. Nel romanzo, difatti, Bennett prosegue sul piano della finzione romanzesca una polemica che nel libro *Workshops of Empire* è sviluppata su un terreno più propriamente accademico. In quest'ultimo testo, Bennett sostiene (a mio avviso in modo piuttosto convincente) che i programmi di scrittura creativa sono principalmente figli della Guerra fredda.<sup>48</sup> Non solo i padri fondatori della disciplina (Paul Engle, direttore del celebre Iowa Writing Workshop dal 1941 al 1965, e Wallace Stegner, fondatore del Writing Program di Stanford nel 1946) sono personaggi noti per il loro attivismo anti-comunista ma, a prescindere dai fondi ricevuti dal Dipartimento di Stato e dalla CIA, è la filosofia di questi corsi universitari di scrittura, con la loro enfasi sull'espressione individuale, particolare, anomala, che viene proposta come alternativa a quelle che sono definite prospettive collettivistiche e demagogiche,

siano esse fasciste o comuniste. Il modello di scrittura propugnato in tali programmi intende valorizzare la vita privata e interiore dell'individuo, le cui esperienze appaiono sganciate da più ampi contesti comunitari, politici o ideologici. Questa ossessione per una prospettiva individuale e per le storie "vere" narrate in prima persona, viene ripresa da Bennett nel suo romanzo: John Townley, l'aspirante scrittore, frequenta un programma di scrittura creativa ed è in quel contesto che si reinventa come reduce della guerra irachena, assumendo il nome di Patrick Crane (!), per poi scomparire e assumere una nuova identità come Henry Fleming.

L'intento di Bennett non è certo solo quello di satireggiare i programmi di scrittura creativa da lui stesso frequentati in gioventù e oggi da lui aspramente criticati, e forse neppure soltanto quello di denunciare il culto del racconto del reduce come sola via di accesso alla "verità" della guerra. Per diversi aspetti il romanzo di Bennett si propone, più ambiziosamente, di aprire una riflessione sullo statuto della verità nel mondo contemporaneo, nonché naturalmente sulla funzione della letteratura e sul suo insistere su uno spazio in cui verità e menzogna, il vissuto e l'immaginato, "il plausibile e l'implausibile" tendono a sovrapporsi e confondersi di continuo. Come scrive Sacks, "Bennett da un lato riesce a pubblicare di soppiatto la sua narrativa in prima persona, nonostante sia privo di credenziali militari. Dall'altro, riesce a denunciare il feticismo dell'autenticità di cui sono preda editori e lettori, e la celebrazione paternalistica di libri che si conformano alle nostre aspettative circa la sofferenza e l'eroismo". Da questo punto di vista potremmo dire che l'autore è in sintonia col desiderio di Townley di trascendere una prospettiva privata, tant'è che nonostante sia un falso, il *memoir* di Fleming non può dirsi privo di lampi di "verità". Eppure, come nota sempre Sacks, lo stesso Bennett, pur impiegando con destrezza l'artificio del "romanzo nel romanzo", resta in qualche modo prigioniero del meccanismo da lui creato. "Anche Bennett deve battersi per cercare di sfuggire al gioco di specchi che trasforma ogni romanzo in una riflessione su se stesso – questo è, dopo tutto, un romanzo su un personaggio frustrato dagli *M.F.A. programs* scritto da un autore frustrato dagli *M.F.A. programs*. Non è dunque così facile liberarsi dalla dottrina dell'auto-espressione predicata in questi workshop".

Che si consideri l'operazione metacritica di Bennett riuscita o meno, il suo testo ha certamente il merito di proporre una riflessione sulla presunta autorevolezza dello scrittore-soldato come solo testimone affidabile della guerra e, soprattutto, sull'idea che la narrazione personale sia da concepire come una forma di redenzione in grado di colmare la distanza che separa l'esperienza estrema della violenza bellica dalla vita civile cui il narratore cerca, faticosamente, di fare ritorno. Nonostante, come co-curatore del volume *Fire and Forget*, Roy Scranton possa essere accusato di avere avuto un ruolo non secondario nel diffondere questo archetipo narrativo (molti dei racconti di questa antologia seguono il paradigma narrativo stigmatizzato da Sacks), in un saggio apparso nel gennaio 2015 sulla "Los Angeles Review of Books" lo scrittore sottopone a una critica serrata la maggioranza dei più recenti romanzi e racconti di guerra, sostenendo che la loro primaria funzione retorico-ideologica consiste nel rafforzare e ampliare "the myth of the trauma hero" – il mito che fa del reduce il depositario di una "verità al di là delle parole,

una verità che può essere conosciuta solo se si è stati là, una verità indicibile il cui peso deve sopportare per conto della società".<sup>49</sup> Scranton ricostruisce in modo lucido e convincente la genesi, tra il Settecento e l'Ottocento, di quest'idea della guerra come forma di "educazione sentimentale" che sfocerà in una vera e propria "gnosi del combattimento": nella convinzione, cioè, che solo chi ha sperimentato direttamente uno scontro militare può dire di avere conoscenza della guerra. Sebbene uno scrittore postmoderno come Tim O'Brien, in particolare nell'ormai celeberrimo racconto *How to Tell a True War Story*, sembri abbracciare l'idea che questa conoscenza acquisita dal soldato è nei fatti incomunicabile perché il linguaggio si dimostra intrinsecamente incapace di dare conto della violenza e dei traumi bellici, questa posizione, secondo Scranton, non farebbe che promuovere una "teologia negativa" in base alla quale "la verità del soldato è una verità mistica".

Per Scranton il romanzo *The Yellow Birds* sarebbe irrimediabilmente interno a questa tradizione in quanto Kevin Powers non farebbe altro che rovesciare meccanicamente la posizione di O'Brien, "rappresentando il trauma della guerra come fonte di trascendenza poetica: invece di negare il linguaggio, l'esperienza della guerra lo ispira". John Bartle, il protagonista e narratore del romanzo, ricostruisce la sua vicenda irachena ed espia il suo senso di colpa per non essere riuscito a proteggere l'amico Daniel Murphy, ricorrendo a una narrazione lirica e strarbordante di metafore che si accumulano una sull'altra "in un montaggio surreale di sensazioni al di là di ogni significato". Il romanzo si preoccupa, in estrema sintesi, di trasformare il trauma di Bartle nella poesia di Powers. Piuttosto che mettere in discussione le convenzioni retoriche della letteratura di guerra, l'autore le assume come cifra della guerra stessa, in uno sforzo di svuotamento della realtà, di un suo superamento in una dimensione estetica ed estetizzante. Tutto questo confermerebbe, a giudizio di Scranton, che il pubblico dei lettori americani è "più interessato alla guerra come mito che alla guerra come realtà". Ma c'è di più. Questo estremo approdo della visione gnostica della guerra poggia su una valorizzazione della coscienza del testimone-soldato, sulle sue ferite interiori, sulla mitizzazione pressoché esclusiva della sua sofferenza. Il risultato non può essere che uno: "focalizzandoci in maniera così insistente sul trauma psicologico sopportato dai soldati americani, finiamo col dimenticare la morte e la distruzione di cui questi stessi soldati sono responsabili". Persino un autore per il quale Scranton ha certamente più ammirazione come Phil Klay, sarebbe in molti dei suoi racconti complice di questa visione fortemente riduttiva. Nonostante sia spesso critico nei confronti degli scopi dichiarati della guerra irachena (uno dei suoi racconti più belli narra del tentativo di diffondere un amore per il baseball tra i ragazzini iracheni, un'ovvia ma non per questo meno divertente allegoria dell'idea di "esportazione della democrazia"), Klay resta perlopiù confinato in una visione individualista, in base alla quale il reduce americano è quasi esclusivamente una vittima della guerra, mai un suo esecutore cosciente. Commentando il racconto che dà il titolo al volume di Klay (*Redeployment*), nel quale un reduce è costretto ad abbattere il suo vecchio cane morente e in quel preciso istante ricorda di aver ucciso un combattente nemico, Scranton conclude, "Piuttosto che costringerci a fare i conti con la nostra complicità collettiva in una brutale guerra di aggressione che ha seminato migliaia

e migliaia di morti, Klay ci chiede di dolerci per la sofferenza psicologica che un marine sensibile ha dovuto sopportare per fare ciò che è stato costretto a fare”.

La lettura che Scranton dà delle opere di Powers e Klay come esemplificative di una visione mitizzante dell’esperienza bellica – che Scranton, come Sacks, considera in larga parte conseguenza della cultura dei corsi di *Creative Writing* – può naturalmente essere contestata. In questo stesso numero di “Ácoma”, Yanyu Zeng, pur non sottovalutando alcuni elementi di ambiguità, ritrova nella raccolta di racconti di Klay una prospettiva critica che, a partire dal contesto transnazionale della guerra e dei suoi traumi, consentirebbe di prendere congedo precisamente da quei luoghi comuni del racconto di guerra americano stigmatizzati da Scranton e Sacks. Su un aspetto della questione è però davvero difficile dissentire da quanto scrivono questi due critici. La stragrande maggioranza della narrativa sulle nuove guerre tende a rappresentarle come esperienze essenzialmente americane, rinunciando in modo talvolta imbarazzante a qualunque tentativo di offrire una prospettiva che non sia quella del soldato o dell’ufficiale statunitense. Si tratta di un problema che già nel 2014, in una serie di saggi apparsi sulla rivista “Jadaliyya”, Elliott Colla e Sinaan Antoon avevano sollevato con nettezza. Pur riconoscendo che il termine “complesso militar-letterario” è forse una forzatura, in quanto la produzione letteraria generata dalla guerra e in particolare quella dei reduci, “è indipendente, non coordinata e persino dissidente”, l’esercito ha messo in atto una strategia (come dimostrato dalla *Operation Homecoming*, un progetto finanziato dalle forze armate e da una serie di altri enti privati o governativi) mirante a incoraggiare la produzione narrativa degli ex-combattenti e a dare forma a una sorta di narrazione ufficiale della guerra. In tutto questo, le case editrici “non sono attori passivi, in quanto di regola pubblicano e promuovono libri scritti da militari lasciando ai margini la letteratura di guerra degli autori iracheni”.<sup>50</sup> Se a questo si aggiunge il contributo dato dalla maggioranza dei recensori delle principali testate, così ben disposti verso le opere scritte da ex soldati da dare l’impressione che non parlarne bene sia quasi una dimostrazione di scarso patriottismo, il quadro che emerge è quello di una sinergia tra forze diverse (esercito, media, editoria) volta a privilegiare la parola del soldato-scrittore e a oscurare modelli narrativi diversi da quello del racconto del combattente. Se esiste un “complesso militar-letterario”, questo non è dunque da intendersi come cabina di regia di una cospirazione culturale, quanto forse soprattutto come conseguenza di un disinteresse del pubblico dei lettori per una prospettiva diversa da quella dei “propri” soldati. L’incapacità o la riluttanza da parte di così tanti scrittori a immaginare la prospettiva di quelle che sono le vittime principali dell’occupazione e della guerra, sono dati concreti difficilmente contestabili. In molti, troppi testi, la popolazione civile fa da contorno. Non di rado viene compatita. In tantissime storie l’uccisione di un civile innocente è uno dei *topoi* più ricorrenti, ma rari sono gli scrittori disposti a dare davvero corpo e voce a personaggi non americani. Come ha osservato Kamila Shamsie, per quanto si possa attribuire questa resistenza diffusa tra gli scrittori americani a creare personaggi appartenenti ad altre culture, lingue ed etnie, a una forma di “rispetto” delle differenze, a un non volersi “appropriare” dell’Altro, a lungo andare questa scelta costituisce un drammatico e allarmante fallimento dell’immaginazione, una chiu-

sura in una prospettiva individuale per la quale tutto ciò che esiste oltre la propria più intima coscienza non è né immaginabile né tantomeno narrabile.<sup>51</sup>

Anche se non è dato di sapere in quale misura Matthew Gallagher abbia tenuto conto di queste polemiche politico-letterarie, di certo c'è che nel suo recente romanzo *Youngblood* quell'indubbia capacità di cogliere in modo efficace le pieghe della realtà di cui aveva già dato prova in *Kaboom*, viene rivolta con rinnovata intensità verso la società e la cultura irachene. Non soltanto due dei personaggi più importanti del libro sono iracheni, ma l'intera narrazione – ambientata nell'ultimo periodo dell'occupazione americana – insiste sull'intreccio permanente che la guerra ha creato tra i destini degli invasori e quelli degli invasi. Come ha osservato Kakutani sul "New York Times", il romanzo si dispiega su tre direttrici.<sup>52</sup> La principale è quella, forse scontata, del *Bildungsroman*, che vede il tenente Jack Porter sforzarsi tanto di vivere all'altezza dell'esemplare, "eroico" fratello maggiore, quanto di guidare, proteggere e confortare il plotone di soldati sotto la sua responsabilità. Inoltre, Porter deve fare i conti con l'ingombrante presenza del Sergente Daniel Chambers e con l'ambigua fama che lo circonda. La seconda è una sorta di detective story che ruota in parte proprio attorno alla condotta passata di Chambers, e alla possibilità che sia stato partecipe di qualche oscuro crimine di guerra. Infine, legata in qualche modo al secondo filo narrativo, c'è la storia d'amore che ossessiona Porter, quella tra un soldato americano di nome Rios, poi deceduto, e Rana, la figlia di uno sceicco, verso la quale lo stesso Porter si sentirà attratto e che aiuterà nel suo tentativo di fuga dal paese. Che si giudichi l'intreccio tra questi diversi livelli del romanzo pienamente riuscito, o meno, non si può dubitare della passione e della perizia con cui Gallagher descrive un mondo complesso, che è in larga parte quello che i lettori di *Kaboom* già conoscono, ma che qui è reso più intenso e drammatico dall'attenzione con cui i personaggi sono tratteggiati e indagati. Che si tratti dei giovani soldati che Gallagher si sforza di far restare umani nonostante la guerra, o di un personaggio particolarmente riuscito come l'interprete Qasim, o persino di una figura ambigua come Chambers – che per ammissione dello stesso Gallagher ammicca (in modo assai sfumato) allo stereotipo del personaggio di Tom Berenger in *Platoon* – l'autore ci offre figure intense, problematiche, tutte in qualche modo vittime ma nessuna del tutto innocente. In guerra nessuno può esserlo completamente, anche se questo non significa che tutti siano colpevoli nella stessa misura. Il dramma in cui i personaggi di Gallagher sono spesso coinvolti deriva non solo dal fatto che in guerra è spesso difficile capire quale sia la cosa giusta da fare, ma da una situazione in cui gli stessi concetti di "giusto" e "sbagliato" si confondono, o sono quantomeno relativi. Da questo punto di vista, l'epigrafe del romanzo, tratta da una poesia di Stephen Crane, in cui una "creatura bestiale" divora il proprio cuore "amaro" sullo sfondo del deserto, dichiarando di goderne perché dopo tutto è il suo cuore, è una scelta quanto mai appropriata. Non c'è redenzione nell'universo di questo romanzo, ma i protagonisti provano comunque a fare i conti con le proprie esperienze, pur consapevoli di non potere che in minima parte essere artefici del proprio destino.

Come ha osservato Peter Molin, in una bella discussione di *Youngblood* apparsa sull'ottimo sito che dirige da alcuni anni, il periodo in cui il romanzo è ambientato

(più o meno il 2010) è significativo per più di un motivo. Ormai il fallimento della guerra, che la si dichiara "vinta" o meno, è palese.<sup>53</sup> I soldati sono ben consapevoli che anni di violenza non hanno portato a nulla e che, per quanto la situazione possa al momento apparire relativamente pacificata, gli odi interreligiosi e intertribali sono lungi dall'essere sopiti, e restasse pure cent'anni, l'esercito americano non potrebbe mai venire a capo della situazione. La missione principale, da un lato, è dunque semplicemente una: riportare a casa la pelle. D'altro canto, questi stessi soldati non possono mai completamente sottrarsi a quelli che sono non soltanto doveri militari ma morali, soprattutto i soldati guidati da Porter, un idealista che vuole il bene e scopre continuamente quanto sia difficile perseguirlo. Tra questi doveri c'è quello di ricostruire o proteggere una società civile devastata. Nel fittizio quartiere di Ashuriyah i soldati americani si aggirano non tra masse sconosciute, ma tra individui che spesso imparano a conoscere, che hanno storie e psicologie individuali, coi quali instaurano in numerose circostanze forme di dialogo. Il dramma è, come nota Molin, che queste figure "posseggono personalità distinte ma un'assai ridotta capacità di agire", sballottati come sono da forze incontrollabili e apparentemente del tutto arbitrarie.

*Youngblood* non è del tutto estraneo a una delle tematiche più ricorrenti del racconto di guerra in generale, e di quello americano in particolare: quella dell'innocenza perduta (anche qui, forse, c'è un'eco di *Platoon*). Porter deve accettare il paradosso per cui alcuni fini che gli paiono giusti devono essere perseguiti con azioni di discutibile moralità, ma alle radici di questa contraddizione c'è il fenomeno stesso della guerra – una guerra palesemente ingiusta ma che, una volta scatenata, deve essere in qualche modo gestita, cercando di limitare i danni e, persino, di produrre comunque una qualche forma di bene. In un'intervista apparsa su "Vogue", l'autore riassume così il suo pensiero:

Sono arrivato al punto in cui ho capito di avere avuto una parte molto piccola in una guerra ingiusta, ma sono comunque orgoglioso di quanto ho fatto. Ho riportato i miei soldati a casa. Sono in particolare orgoglioso del fatto che nessuno di loro ha mai fatto fuoco in un impeto di rabbia nonostante ci sparassero, nonostante le mine sui cigli delle strade. Esprimere frustrazione per la guerra in generale ma essere orgoglioso della mia parte potrà apparire ad alcune persone come profondamente contraddittorio, ma credo che questo è ciò che accade quando sei coinvolto in qualsiasi istituzione gigantesca.<sup>54</sup>

*Youngblood* è un romanzo che scava in questa contraddizione e che forse – per fortuna, dal mio punto di vista – mostra che l'orgoglio cui Gallagher fa cenno nella sua intervista è assai ridimensionato da un più generale senso di fallimento e di frustrazione (nel prologo retrospettivo del romanzo Porter ci dice che "Ho deluso Rana, l'ho delusa completamente, e proprio perché ho cercato di aiutarla"). Che Porter, alla fine, invece di tornare negli Stati Uniti si stabilisca a Beirut assieme all'interprete Snoop/Qasim indica non solo che non può rinunciare alla speranza di sapere quale sia stato il destino di Rana e dei suoi figli, ma che si sente ormai parte di un *altro* mondo – un mondo più vicino a quel cumulo di macerie e de-



vastazione che, come ricorda con onestà Gallagher nelle battute finali della sua intervista, rappresenta la cifra più vera e, purtroppo, più duratura della guerra.

Un timbro egualmente tragico caratterizza *Sand Queen* di Helen Benedict, un romanzo di cui ho discusso altrove ma che non posso fare a meno di ricordare anche in questa sede per il suo impianto originale e per la serietà con cui affronta il tema della guerra a partire da due personaggi femminili: la recluta americana Kate Brady e la studentessa di medicina irachena Naema. Senza fare facili concessioni a una solidarietà femminile in grado di travalicare le divisioni della guerra, Benedict ci mostra comunque come le due donne in qualche modo riescano a stabilire un precario legame e come, pur nella diversità dei rispettivi contesti principali in cui esse si muovono (l'esercito americano e la società civile irachena), le loro tragedie finiscano col somigliarsi. Come Gallagher, anche Benedict ci mostra personaggi che cercano, disperatamente, di fare del bene in un mondo dominato dalla violenza, dalla brutalità, dalla scelleratezza del potere politico, sia esso americano o iracheno. Ma nel caso di Benedict l'essere donna rende tutto non solo enormemente più complicato ma anche più ingiusto. Kate deve difendersi non solo da compagni perennemente allupati, ma da una istituzione che, pur accogliendo le donne, continua a ragionare e a funzionare in base a un'ideologia profondamente machista. Naema, per parte sua, vede sgretolarsi quei diritti che le erano garantiti persino sotto il regime di Saddam, stretta tra l'ascesa del fanatismo religioso, da un lato, e l'inflessibilità dell'occupazione militare, dall'altro. Il romanzo sbatte in faccia al lettore non soltanto gli orrori della guerra, ma gli errori della politica, senza fare sconti a nessuno e mostrando una sotterranea e perturbante somiglianza tra il dispotismo "orientale" di un Saddam e la "democrazia occidentale" degli Stati Uniti. È un vero peccato, a mio giudizio, che il romanzo di Benedict, pur accolto con non poche recensioni favorevoli, sia stato nei fatti poco discusso. La mia impressione è che su di esso pesi come un macigno un pregiudizio: Benedict non è una reduce, ma una professoressa di giornalismo (inglese di nascita e di formazione) presso la Columbia University, appassionatasi al tema delle donne soldato lavorando al suo libro di storia orale, *The Lonely Soldier: The Private War of Women Serving in Iraq*. Nonostante Benedict dimostri di avere una conoscenza (certamente mediata) dell'esperienza bellica assolutamente adeguata a narrarne le contraddizioni e le miserie, è più che legittimo ipotizzare che la sua voce sia sentita da molti come poco autorevole, perché lei non è una combattente, perché lei non è stata "lì". Nessuno ha il coraggio di fare apertamente affermazioni del genere, ma che questo romanzo, nonostante la sua originalità e le sue qualità, sia raramente incluso tra le opere maggiori sulle guerre irachene e afgane, la dice lunga sul prestigio di cui la parola del reduce continua a godere.

Eppure, in contraddizione solo apparente con quanto si è appena affermato, più di un critico ha sostenuto che, forse, il romanzo più riuscito sulla guerra in Iraq è stato scritto da un non reduce e, per di più è un romanzo che non si svolge in Iraq, bensì negli Stati Uniti d'America. Il riferimento è a *Billy Lynn's Long Halftime Walk*, di Ben Fountain, un testo per diversi aspetti esilarante, nel quale si racconta un immaginario tour d'onore riservato alla "Bravo Squad", distintasi per un atto d'eroismo. Il tour culmina nella sua partecipazione a quei momenti d'intrattenimento

che caratterizzano gli intervalli delle partite di football americano. In questo caso il teatro è lo stadio dei Dallas Cowboys, in occasione della partita del Giorno del Ringraziamento. Billy Lynn e i suoi sette compagni sono ospiti d'onore assieme ai Destiny's Child, il gruppo R & B della celebre Beyoncé. Ma questo "victory tour" è solo un privilegio temporaneo. Nonostante siano salutati come "eroi", e siano oggetto delle attenzioni di uno sbalestrato produttore cinematografico che sogna di trasformare in una pellicola di successo l'impresa militare di cui sono stati protagonisti, i soldati dovranno fare immediatamente ritorno in Iraq. Il romanzo ha dunque più a che fare con il rapporto tra il cosiddetto "fronte interno" e le truppe, che con la guerra in quanto tale. O meglio, Fountain vuol richiamare l'attenzione sull'ottusità, la volgarità, la cecità di una società civile americana che appare del tutto ignara di che cosa voglia dire, concretamente, scatenare una guerra e che, a dispetto della sua conclamata e inattaccabile fermezza nel "sostenere le truppe", si aspetta dai suoi soldati solo risposte rassicuranti e preconfezionate, che non intacchino le sue certezze e il suo quieto vivere fatto di consumi futili, di cattivo gusto, di stucchevoli rituali. Seguendo le vicende attraverso gli occhi del diciannovenne Billy, per il quale il "victory tour" si rivela una sorta di romanzo di formazione, veniamo in contatto con un mondo che per ipocrisia, assurdità e vuotezza, nulla ha da invidiare al mondo descritto da Heller in *Catch 22*.

Ma come spiega lo stesso Fountain, se per Heller l'obiettivo era denunciare "la crudeltà quasi casuale della burocrazia", "io ero più interessato ad esplorare come la guerra, o perlomeno le guerre in Iraq e Afghanistan, sono state commercializzate e vendute al popolo americano. La corporativizzazione della guerra; come i soldati e il mantra sul 'sostegno alle truppe' sono serviti come sostegno alla guerra".<sup>55</sup> Non è dunque un caso che, se *Billy Lynn* è un romanzo di guerra dove le sole scene di combattimento sono quelle rievocate dai soldati e immortalate in un video che diviene virale su Youtube e che è alla base della fama acquisita dalla Bravo Squad, non per questo è un romanzo senza violenza. Come ha difatti scritto Mark Bresnan, la posizione spettatoriale che la società civile assume nei confronti degli "eroi" è tutt'altro che pacifica. Nel linguaggio di questi spettatori, nelle loro domande, nei loro commenti banali e triti, e persino nelle loro dimostrazioni di affetto e di "sostegno", si manifesta una violenza diversa da quella fisica della guerra, ma non per questo meno pericolosa. "I discorsi, le grida d'incitamento, i messaggi di testo e le cerimonie dell'intervallo mano a mano si fondono, divenendo fucilate linguistiche che i Bravos cominciano a vedere come equivalenti al fuoco amico, e non meno pericolose, nonostante le nobili intenzioni".<sup>56</sup> Non stupisce dunque che ci sia chi lo ritiene il romanzo più riuscito sulle nuove guerre statunitensi. Tra i suoi molti pregi, difatti, il romanzo di Fountain ha quello di spostare l'attenzione dal combattente o dal reduce in quanto singolo, e di dipanare il dramma personale ed esistenziale dell'individuo nel contesto della società che lo ha prodotto. L'America del romanzo è una società in cui guerra, consumo e spettacolo si fondono in una miscela micidiale che si manifesta tanto materialmente quanto metaforicamente nel terribile mal di testa che affligge Billy per tutta la sua giornata di "festa".

#### 4. Coda: Iraqi War Fiction

Al termine di questa cavalcata attraverso la letteratura statunitense sulle guerre del nuovo millennio, durante la quale si è spesso sottolineata l'incapacità – nonostante alcune importanti eccezioni – da parte degli scrittori statunitensi di porsi in modo serio e sostenuto il problema di come rappresentare e interloquire con l'Altro, col nemico, con popoli messi a durissima prova non solo dall'invasione americana, ma da decenni di dittatura, di violenza, di odi intertribali e interreligiosi, resterebbe da chiedersi quale visione alternativa sia possibile rintracciare nelle opere degli scrittori iracheni o afgani contemporanei. A questa domanda prova a fornire una risposta, per quanto riguarda l'Iraq, il saggio di Peter Fritzsche, illustrando come la narrativa irachena – della quale cominciano a circolare opere tradotte in inglese e altre lingue europee – se da un lato ha descritto criticamente l'impatto dell'invasione americana sul paese, dall'altro lo ha fatto con modalità che possono lasciare sorpresi. Come dimostra Fritzsche, infatti, i romanzi e i racconti che gli scrittori iracheni contemporanei hanno dedicato alla guerra americana tendono a vederla non come una novità, ma come l'ultimo anello di una catena pressoché infinita di violenze che affligge il paese quantomeno dall'inizio del secolo. La violenza degli americani, in altre parole, tende a sfumare in quella dell'odiatissima e devastante guerra tra Iran e Iraq degli anni Ottanta, o in quella della dittatura di Saddam, così che chi cerca di sfuggirvi finisce per assomigliare ai disertori del precedente conflitto, o a chi cercava di sfuggire alla polizia del regime, così come le vittime del nuovo millennio rievocano non solo quelle della Prima guerra del Golfo, quando l'esercito USA massacrava decine di migliaia di soldati iracheni lungo la tristemente celebre "autostrada della morte", ma soprattutto quelle dell'interminabile conflitto degli anni Ottanta. Questa non centralità, se vogliamo così descriverla, degli americani nella recente narrativa irachena, non va di certo letta come un'assoluzione nei confronti dell'invasione, la cui brutale realtà è puntualmente denunciata. Piuttosto, è la dimostrazione di un senso delle cose assai diverso da quello che emerge nella narrativa statunitense. Per lo scrittore iracheno non c'è alcuna innocenza perduta da rimpiangere, quanto un senso d'impotenza dinanzi a un mondo in cui la scelta che si pone è troppo spesso quella tra uccidere ed essere ucciso. Non stupisce che, come insiste Fritzsche, in una narrativa i cui autori sono per la maggior parte esiliati, anche per i loro personaggi l'esilio appaia sovente come la sola via d'uscita da una violenza infinita.

La letteratura irachena contemporanea è ancora poco conosciuta dagli scrittori americani, ma è lecito ipotizzare che la sua diffusione oltre il mondo arabo possa presto portare a un ripensamento dei modelli narrativi sinora dominanti. Una maggiore consapevolezza delle sue caratteristiche e delle sue preoccupazioni aiuterebbe non poco a "baghdadizzare" in un senso più alto di quello corrente la narrativa di guerra americana del nuovo millennio.

NOTE

\* Giorgio Mariani insegna Letteratura Anglo-Americana presso l'Università Sapienza di Roma ed è condirettore di "Ácoma". Il suo ultimo libro è *Waging War on War: Peacefighting in American Literature*, University of Illinois Press, Urbana 2015. L'autore desidera ringraziare le amiche e colleghe Jane Desmond e Virginia Dominguez per l'invito a trascorrere alcune settimane presso lo International Forum for U.S. Studies della University of Illinois at Urbana-Champaign, durante le quali è stata condotta la ricerca alla base di questo saggio.

1 Djelal Kadir, *Memos from the Besieged City: Lifelines for Cultural Sustainability*, Stanford University Press, Stanford 2011, p. 57. Più in generale, si vedano le pp. 55-63. Qui e altrove, se non diversamente specificato, le traduzioni dall'inglese sono mie.

2 Joyce Carol Oates, *Carthage*, Harper Collins, New York 2014.

3 Si è scelto di limitare l'indagine alle opere in prosa per due motivi. Il primo è semplicemente una questione di spazio. Affrontare il rapporto tra poesia e nuove guerre, difatti, avrebbe richiesto sia una riflessione di un certo respiro sulle numerose poesie "contro la guerra" raccolte in antologie o in volumi individuali, e pubblicate in larga parte alla vigilia dell'attacco all'Iraq, sia un'analisi dei testi poetici prodotti dai testimoni diretti della guerra. Rispetto a quest'ultima realtà, mi pare di poter dire che esiste un consenso unanime circa l'assoluta preminenza dell'opera di Brian Turner, che coi volumi *Here, Bullet* (Bloodaxe, Highgreen 2007) e *Phantom Noise* (Bloodaxe, Highgreen 2010), si è guadagnato l'etichetta di "rock star della poesia contemporanea" (cfr. James Gleason Bishop, "We Should Know These People We Bury in the Earth": Brian Turner's Radical Message, "War, Literature, and the Arts: An International Journal of the Humanities" 22.1 [2010], pp. 299-306). Di Turner mi sono però già occupato nell'ultimo capitolo del mio recente libro *Waging War on War: Peacefighting in American Literature* (University of Illinois Press, Urbana 2015), ed è questo il secondo motivo per cui ho preferito non tornare sulla sua poesia in questa sede. Si ricorda inoltre che alcune poesie di Turner sono state pubblicate sul numero 1 della nuova serie di "Ácoma" (primavera 2011), pp. 79-89, nella traduzione e a cura di Floriana Marinzuli.

4 Salam Pax, *Salam Pax: The Baghdad Blog*, Guardian Books, London 2003; Riverbend, *Baghdad Burning: Girl Blog from Iraq*, Feminist Press, New York 2005 e *Baghdad Burning II: More Girl Blog from Iraq*, Feminist Press, New York 2007. Per il commento di miriam cooke, si veda *Baghdad Burning: Women Write War in Iraq*, "World Literature Today", November-December 2007, pp. 24-25.

5 Brian J. Williams, *The Desert of Anotopism: War in the Age of Globalization*, "American Literature", 87 (June 2015), pp. 359-85.

6 Keith Brown, Catherine Lutz, *Grunt-lit: The Participant-observers of Empire*, "American Ethnologist", 34 (2007), pp. 322-28. I testi presi in esame sono i seguenti: Colby Buzzell, *My War: Killing Time in Iraq*, Putnam Adult, New York 2005 (tr. it. di Paolo Conversano, *Ammazzare il tempo in Iraq*, Piemme, Milano 2006); John Crawford, *The Last True Story I'll Ever Tell: An Accidental Soldier's Account of the War in Iraq*, Riverhead Books, New York 2005; Nathaniel Fick, *One Bullet Away: The Making of a Marine Officer*, Houghton Mifflin, Boston 2005; Jason Christopher Hartley, *Just Another Soldier: A Year on the Ground in Iraq*, HarperCollins, New York 2005; Ilario Pantano, *Warlord: No Better Friend, No Worse Enemy*, Threshold Editions, New York 2006; Paul Rieckhoff, *Chasing Ghosts: A Soldier's Fight for America from Baghdad to Washington*, Penguin, New York 2006; Kayla Williams (con Michael Staub), *Love My Rifle More Than You: Young and Female in the U.S. Army*, Norton, New York 2005.

7 Stacey Peebles, *Welcome to the Suck: Narrating the American Soldier's Experience in Iraq*, Cornell University Press, Ithaca 2011. p. 77.

8 Ivi, p. 85.

9 Ivi, p. 91

10 Cfr. Buzzell, cit. p. 73. Come osserva Peebles, però, alla fine Buzzell insiste che la "sua" guerra è diversa da qualunque guerra cinematografica osservata come spettatore (Peebles, cit., p. 39). *Jarhead*, Scribner's, New York 2003 è stato pubblicato in Italia col titolo *Jarhead. Un Marine racconta la guerra del Golfo e altre battaglie*, tr. it. Studio Editoriale Littera, Rizzoli, Milano 2003.

- 11 David Kieran, *'It's a different time. It's a different era. It's a different place': The Legacy of Vietnam and Contemporary Memoirs of the Wars in Iraq and Afghanistan*, "War & Society", 31 (March 2012), pp. 64-83. Kieran analizza le opere di Donovan Campbell, *Joker One: A Marine Platoon's Story of Courage, Leadership, and Brotherhood*, Random House, New York 2009 e di Craig Mullaney, *The Unforgiving Minute: A Soldier's Education*, Penguin, New York 2009, oltre al testo di Fick, discusso anche da Brown e Lutz (vedi sopra, nota 5).
- 12 Ivi, p. 75.
- 13 Jenna Pitchford, *From One Gulf to Another: Reading Masculinity in American Narratives of the Persian Gulf and Iraq Wars*, "Literature Compass", 9 (5), (2012), p. 365.
- 14 Ivi, p. 367.
- 15 *Pussification* può essere tradotto con "femminilizzazione", ma *pussy* è anche un termine per riferirsi ai genitali femminili. Nella traduzione italiana viene infatti reso con "linguaggio da fighetta" (p. 178).
- 16 Matthew Gallagher, *Kaboom: Embracing the Suck in a Savage Little War*, DaCapo Press, Cambridge, Massachusetts 2010. Michiko Kakutani, *Human Costs of the Forever Wars, Enough to Fill a Bookshelf*, "New York Times", December 25, 2014. Web.
- 17 Per *surge* s'intende la "accelerazione" e "intensificazione" delle operazioni militari in Iraq, decisa dalla presidenza Bush nel 2007, sia dal punto di vista del numero dei soldati impiegati sia da quello delle missioni compiute per porre sotto controllo i diversi fronti di resistenza all'occupazione americana.
- 18 Gallagher, cit., pp. 4, 83, 60. Tutte le traduzioni sono mie.
- 19 Ivi, p. 4.
- 20 Ivi, pp. 20-21.
- 21 Ivi, p. 83.
- 22 Si veda il mio già citato *Waging War on War*, pp. 198-214.
- 23 Patrick Deer, *Mapping Contemporary American War Culture*, "College Literature", 43 (Winter 2016), p. 82.
- 24 "Le gambe che le scompaiono di sotto, le braccia larghe e tese, come a provare il movimento, le punta delle dita e i palmi che già sprofondano nel disfarsi che l'attende". Brian Turner, *My Life as a Foreign Country*, Jonathan Cape, London 2014, pp. 90-91.
- 25 Tim Adams, *My Life as a Foreign Country review – A Compulsive, Fevered Confessional of War*, "The Guardian", 29 giugno 2014. Web.
- 26 Turner, tutte le citazioni sono dalle pp. 73-76.
- 27 Citato in Deer, cit., p. 82.
- 28 Com'è noto, memori della lezione del Vietnam, i vertici militari hanno deciso di consentire l'accesso al teatro delle operazioni solo a quei giornalisti che accettano di essere *embedded* ("accorpatisi", "aggregati") a una unità militare.
- 29 Evan Wright, *Generation Kill*, Putnam, New York 2004, tr. it. di Antonio Santilli, *Generation Kill: il vero volto della guerra in Iraq*, Gremese, Roma 2009; Dexter Filkins, *The Forever War*, Knopf, New York 2008, tr. it. di Pierluigi Micalizzi, *Guerra per sempre*, Bruno Mondadori, Milano 2009; David Finkel, *The Good Soldiers*, Farrar, Straus & Giroux, New York 2009, tr. it. di Gianni Pannofino, *I bravi soldati*, Mondadori, Milano 2011; Sebastian Junger, *War, Twelve*, New York 2010, tr. it. di Dade Fasic, *War*, Sperling & Kupfer, Milano 2011. Merita inoltre di essere ricordato anche Thomas Ricks, *Fiasco: The American Military Adventure in Iraq*, Penguin, New York 2006, tr. it. di Claudio Carcano e Romina Tappa, *Il grande fiasco: l'avventura militare americana in Iraq*, Longanesi, Milano 2006, che però, diversamente dagli altri testi qui menzionati, si occupa prevalentemente della gestione politica e strategica della guerra per decretarne, come si evince dal titolo, il palese fallimento.
- 30 *Generation Kill*, dit. Susanna White, Simon Cellan Jones e Patrick Norris, HBO 2008. La serie è andata in onda per la prima volta dal 13 Luglio al 24 Agosto 2008.
- 31 Filkins, *Guerra per sempre*, cit., p. 121.
- 32 David Lawrence, *Heroic Act of Witness: Dexter Filkins' Forever War*, "War, Literature & the Arts: An International Journal of the Humanities", 22 (2010), p. 17.
- 33 I riferimenti, ironici o meno, alla Seconda guerra mondiale, vanno inseriti nel contesto di una

propaganda a favore dell'intervento armato in Iraq che risale già alla Guerra del Golfo del 1991 e che ha fatto ripetutamente uso dell'esempio luminoso della "guerra buona" per giustificare l'invasione. Su questo mi permetto di rimandare alla mia introduzione a *Narrazioni della distruzione: scrivere la seconda guerra mondiale*, "Fictions", XIII (2014), pp. 9-16.

34 Hilary Lithgow, "It's All Good": *Forms of Belief and the Limits of Irony in David Finkel's The Good Soldiers*, "War, Literature and the Arts", 27 (2015), pp. 1-14.

35 Giorgio Mariani, *Spectacular Narratives: Representations of Class and War in Stephen Crane and the American 1890's*, Peter Lang, New York 1992, pp. 139-71.

36 Akiva Gottlieb, *Across the Great Divide*, "The Nation", December 7, 2009, p. 44.

37 Sebastian Junger's 'War,' reviewed by Philip Caputo, "The Washington Post", May 9, 2010, Web. Caputo è l'autore di *A Rumor of War*, uno dei romanzi più importanti sulla Guerra del Vietnam. Diversamente da Caputo, nella sua recensione del libro di Junger, Dexter Filkins lamenta un'eccessiva presenza della voce narrante e delle sue riflessioni sulla natura della guerra, che a suo giudizio toglie spazio a più incisive descrizioni dei protagonisti umani delle vicende. *Nothing to Do but Kill and Wait*, "The New York Times", May 14, 2010, Web. Va ricordato che Junger e il fotografo Tim Hetherington hanno anche diretto un documentario basato sulla loro esperienza nella Korengal Valley: *Restrepo*, National Geographic 2010. La pellicola ha vinto il Gran Premio della Giuria come miglior documentario al Sundance Film Festival del 2010.

38 Kevin Powers, *The Yellow Birds*, Little, Brown, New York 2012, tr. it. Matteo Colombo, *Yellow birds*, Einaudi, Torino 2013; Ben Fountain, *Billy Lynn's Long Halftime Walk*, HarperCollins, New York 2012, tr. it. di Martina Testa, *È il tuo giorno, Billy Lynn!*, Minimum fax, Roma, 2013; Phil Klay, *Redeployment*, Penguin, New York 2014, tr. it. di Silvia Pareschi, *Fine missione*, Einaudi, Torino 2015. A riprova del successo anche commerciale di questi testi, i film in uscita da essi ispirati. L'adattamento di *The Yellow Birds*, diretto da Alexandre Moors, è in fase di post-produzione, mentre Ang Lee ha terminato di girare un film basato sul romanzo di Fountain, la cui uscita è prevista per l'11 novembre di quest'anno. Judd Apatow sta invece lavorando con Klay a una sceneggiatura definita "originale", ma che sarà ovviamente ispirata ai temi affrontati in *Redeployment*.

39 Matthew Gallagher e Roy Scranton, *Fire and Forget: Short Stories from the Long War*, Da Capo Press, Boston 2013.

40 David Abrams, *Fobbit*, Grove Press, New York 2012. Oltre a essere menzionato in dozzine di recensioni, il raffronto con il celeberrimo romanzo di Joseph Heller è incoraggiato dallo stesso Abrams, che nelle pagine centrali del libro presenta un soldato in licenza in Qatar intento a leggere proprio *Catch 22*.

41 Joydeep Roy-Bhattacharya, *The Watch*, London, Hogarth 2013, tr. it. di Monica Capuani, *L'attesa*, Atmosfere Libri 2016; Elliott Ackerman, *Green on Blue*, Scribner, New York 2015, tr. it. di Elisa Banfi, Longanesi, Milano 2016.

42 Kamila Shamsie, *The Watch by Joydeep Roy-Bhattacharya – Review*, "The Guardian", 15 June 2012, Web.

43 Hilary Plum, *They Dragged Them Through the Streets*, FC2, Tuscaloosa 2013.

44 Khaled Khelifi, *Resistance: A Review of Hilary Plum's They Dragged Them Through the Streets*, "Route Nine" 6 (April 26, 2014), Web.

45 Eric Bennett, *A Big Enough Lie*, Triquarterly Books, Northwestern University Press, Evanston, Illinois 2015.

46 Sam Sacks, *First-Person Shooters: What's Missing in Contemporary War Fiction*, "Harper's Magazine", August 2015, Web.

47 Powers, *The Yellow Birds*, tr. it., cit., p. 127.

48 Eric Bennett, *Workshops of Empire*, University of Iowa Press, Iowa City 2015.

49 Roy Scranton, *The Trauma Hero: From Wilfred Owen to "Redeployment" and "American Sniper"*, "Los Angeles Review of Books", January 25, 2015, Web.

50 Elliott Colla, *The Military-Literary Complex*, "Jadaliyya", July 8, 2014, Web. Si vedano anche, dello stesso Colla, *Still in Bed*, "Jadaliyya", June 13, 2014, Web, nonché il pezzo di Sinaan Antoon, *Embedded Poetry: Iraq; Through a Soldier's Binoculars*, "Jadaliyya", June 11, 2014, Web.

51 Kamila Shamsie, *The Storytellers of Empire*, "Guernica. A Magazine of Art and Politics". February 1, 2012. Web.

---

## GLI STATI UNITI E LE GUERRE DEL NUOVO MILLENNIO

52 Michiko Kakutani, *Review: 'Youngblood', an Urgent Novel About the Iraq War*, "New York Times", January 21, 2016, Web.

53 *Matt Gallagher's Youngblood*, "Time Now: The Iraq and Afghanistan Wars in Art, Film, and Literature", February 21, 2016, Web. Il sito creato e curato da Molin è un'utilissima miniera di informazioni e discussioni sulla produzione culturale relativa alle nuove guerre americane, con contributi in genere brevi ma sempre molto incisivi e competenti.

54 Rebecca Bengal, *Why Matt Gallagher's New Novel About the Iraq War Matters Now*, "Vogue", March 18, 2016. Web.

55 Ben Fountain Interviewed by David Lawrence, "War, Literature & the Arts", 24 (2012) p. 90.

56 Mark Bresnan, "*Bluffers and Blowhards*": *Speaking of Violence in Ben Fountain's Billy Lynn's Long Halftime Walk*, in Stacey Peebles (a cura di), *Violence in Literature*, Salem Press, Ipswich, Massachusetts 2014, p. 179.