

## Il trauma transnazionale e il mito dell'eroe di guerra americano in *Redeployment* di Phil Klay

Zeng Yanyu\*

Traduzione di Giorgio Mariani

Dall'invasione dell'Afghanistan nell'Ottobre del 2011 gli Stati Uniti sono stati impegnati nella guerra più lunga della loro storia. Una guerra destinata a continuare, stando agli accordi in corso col governo afgano, sino alla fine del 2016, ma che potrebbe durare sino al 2024, raggiungendo così un'estensione record di ventitré anni. Diversamente dalle generazioni precedenti, che stabilirono connessioni affettive personali con la guerra grazie alle immagini dei campi di Gettysburg, delle spiagge della Normandia o delle colline di Dak To, oggi agli americani gli effetti della guerra sono insidiosamente nascosti, in parte perché le storie ufficiali sono funzionali al mantenimento dello stato di guerra.<sup>1</sup> Da un lato i militari hanno esercitato uno stretto controllo su quando e come le storie su queste guerre vengono messe in circolazione, al fine d'incoraggiare il reclutamento.<sup>2</sup> Dall'altro lato, però, è salito vertiginosamente il numero di soldati con ferite multiple e catastrofiche, definite in gergo "politrauma", così severe che pochi ne vogliono parlare. Inoltre, le morti, le ferite e i drammi dei civili iracheni e afgani sono state perlopiù nascoste al pubblico americano. Questi costi "sono entrati troppo di rado nei bilanci ufficiali della guerra".<sup>3</sup> Di conseguenza, le rappresentazioni letterarie (e cinematografiche) della guerra hanno tardato ad arrivare, precedute da numerosi testi di natura storico-politica sulle dinamiche dei conflitti e sui loro effetti sui soldati impegnati a terra.<sup>4</sup> Non deve stupire che in molti si sono a lungo chiesti dove fosse il Grande Romanzo sulla Guerra al Terrore.

A partire dal 2012 le cose sono cambiate, con la pubblicazione di numerosi romanzi e racconti brevi. In quest'ultima forma si sono distinti George Saunders, Karen Russell e, soprattutto, Phil Klay, la cui raccolta *Redeployment* è stata definita su da Dexter Filkins "la cosa migliore sin qui apparsa su quello che la guerra fa all'animo delle persone".<sup>5</sup> Scrivendo spesso dei reduci e delle conseguenze del *Post Traumatic Stress Disorder* (PTSD), Klay e altri scrittori s'interrogano sulle sfide da affrontare quando si torna a casa, esplorando come la guerra abbia un impatto tanto sui combattenti quanto sui civili. In queste narrazioni, il problema del trauma e del PTSD torna di frequente, e questo ha certamente contribuito a diffondere tra il pubblico la consapevolezza di quanto dolorose siano le esperienze di guerra. Il problema però, secondo Ruth A. H. Lahit, è che questa focalizzazione tende a "isolare chi soffre le conseguenze della guerra e spesso poggia su una retorica de-politicizzata di guarigione personale e nazionale".<sup>6</sup> Ancor più significativamente, la convergenza tra racconti di guerra e teorie del trauma cancella la natura essenzialmente interattiva della guerra, "una sorta di caso limite di contesto transnazionale in cui i confini nazionali sono a rischio ma sono anche fieramente riproposti".<sup>7</sup>

Una prospettiva letteraria transnazionale può consentirci di mettere in rilievo la misura in cui gli scrittori si oppongono alla celebrazione elegiaca dei valori nazionali e alla retorica degli "stati falliti". *Redeployment* di Phil Klay è un testo che ben si presta a questo genere di operazione critica.

Phil Klay, veterano dei marines, è stato di stanza in Iraq durante la *surge*.<sup>8</sup> *Redeployment*, una raccolta di dodici racconti, porta i lettori nel mezzo della guerra irachena, chiedendo loro di capire cosa sia accaduto là, e quale sia poi stata la sorte dei soldati una volta tornati a casa dopo quell'esperienza. Alle prese con brutalità e impotenza, colpevolezza e paura, questioni di fede e di pura sopravvivenza, i personaggi di queste storie si sforzano di trovare un significato nel caos. Ma se mi concentrerò su questo testo in particolare è soprattutto perché in esso è possibile rintracciare molti dei punti ciechi, tanto politici quanto ideologici, di una prospettiva nazionalista. Partirò da un esame dell'esperienza traumatica dei soldati raffigurati nel testo, rileggendola alla luce delle nuove teorie in materia sviluppate da Richard Mc Nally.<sup>9</sup> Applicando tali teorie, cercherò di dimostrare che le memorie traumatiche *sono* narrabili e rappresentabili, al contrario di quanto sostenuto da precedenti studi sul trauma. Mi concentrerò poi sulle poche, ma cruciali, scene d'interazione tra americani e iracheni. La mia tesi è che tali scene riorientano la nostra posizione di lettori, e rivelano il modo in cui il testo cerca di superare la cornice nazionale di riferimento, incoraggiando nuovi modi di leggere l'esperienza di guerra e la realtà del trauma transnazionale. Cercherò poi d'illustrare come le rappresentazioni della guerra di Klay siano intrecciate a considerazioni sul potere della nazione, nonché sul rapporto esistente tra rapporti globali iniqui e il dolore della guerra. Infine, tenterò di spiegare quali relazioni di potere sottendano le esperienze traumatiche dei soldati, sostenendo che Phil Klay mette a nudo la natura imperiale e ideologica delle recenti guerre americane sfidandone gli assunti unilaterali tradizionalmente espressi nella mistica dell'eroe, nonché nel luogo comune del soldato americano come residuo passivo di un sé traumatizzato.

## 1. Eroi traumatizzati e la rappresentabilità delle memorie traumatiche collettive

I primi tentativi pionieristici di dare un nome a quello che oggi chiamiamo *Post Traumatic Stress Disorder* (PTSD) risalgono alla Prima guerra mondiale. A partire poi dalla Seconda guerra mondiale, la narrativa di guerra si è sempre più caratterizzata come narrativa del trauma. Non a caso, i protagonisti della Guerra del Vietnam, o della cosiddetta Guerra al Terrore sono sempre meno gli eroi del racconto di guerra tradizionale, e sempre più vittime psicologiche della guerra. I soldati ossessionati dalle memorie delle loro esperienze di combattimento vengono presentati come "affetti da psicosi traumatica" (*shell shocked*) e la loro incapacità di ricordare un'esperienza intensamente dolorosa è stata generalmente descritta come amnesia da trauma, un concetto cruciale per i primi teorizzatori della raffigurazione del trauma letterario come Geoffrey Hartman, Shoshana Felman e, soprattutto, Cathy Caruth.<sup>10</sup>

Caruth definisce l'esperienza traumatica come "non reclamata", cioè così intensamente dolorosa che la vittima non può elaborarla. Il trauma, dunque, sarebbe "un evento la cui forza è segnata dalla sua non registrazione".<sup>11</sup> Per Caruth, le vittime del trauma sono spesso incapaci di parlarne e spiegarlo. Secondo Caruth è la letteratura che può far "parlare" il trauma quando il normale linguaggio discorsivo non è in grado di farlo. La finzione letteraria dà voce agli individui e ai popoli vittime del trauma. Centrale sia alla teoria del trauma sia al trattamento clinico del PTSD è la convinzione, sia pure espressa in gradi diversi, nel potere curativo della narrazione. Volgere in parole l'esperienza di guerra può promuovere il riconoscimento del trauma sia sul piano individuale sia su quello collettivo. La narrazione del trauma spesso si lega così alla retorica della cura, il cui fine è la guarigione personale e/o nazionale.

La convinzione che i reduci di guerra siano depositari di un tipo "giusto" di esperienza che li autorizza a scrivere una letteratura di guerra autentica, emerge in parte proprio dall'influenza che l'idea di trauma ha sull'immaginazione americana. *Redeployment*, considerato unanimemente come uno dei testi migliori prodotti dai reduci delle nuove guerre americane, presenta ai lettori la crudeltà della guerra, i traumi dei soldati americani, nonché l'idea che la narrazione possa essere una forma di cura. Klay menziona direttamente il PTSD e la necessità di farci i conti in vari punti delle sue storie. Nel racconto *Pregghiera nella fornace*, il narratore, un cappellano la cui fede cristiana e la cui capacità di offrire ai soldati un conforto religioso sono messe a dura prova dalle azioni di un feroce colonnello, scorge diversi sintomi di PTSD tra i soldati reduci dai combattimenti. Quando la recluta Rodriguez lo viene a trovare dopo aver ucciso un combattente nemico, "aveva la faccia imbrattata di sangue in strisce orizzontali e diagonali. Aveva le mani e le maniche macchiate, e gli occhi vuoti, da esaltato, che evitavano il mio sguardo. Di tanto in tanto microespressioni violente gli guizzavano sulla faccia, i contorcimenti ringhiosi di un cane arrabbiato" (129/1640) Ma non è solo in Rodriguez che il cappellano ritrova segni inconfondibili di PTSD:

Pensai al capitano Boden. Quando gli chiesi perché si sentisse così, mi fece una lunga lista. Da quando erano morti due suoi amici, sei settimane prima, soffriva di sbalzi d'umore e scoppi d'ira. Tirava pugni ai muri, riusciva a dormire solo se quadruplicava la dose massima consigliata di sonniferi, e quando si addormentava sognava scene di violenza, la sua morte e quella dei suoi amici. Era una lista piuttosto completa dei sintomi da PTSD: forte ansia, tristezza, respiro affannoso, battito cardiaco accelerato e, soprattutto, una schiacciante sensazione di assoluta impotenza. (148/1885-1897)

Questa "assoluta impotenza" porta a "crimini e abuso di droghe" e a "suicidi" (162/2082). Quando questi soldati vanno dal cappellano, lo fanno per cercare conforto nelle sue parole. E in *Operazioni psicologiche*, quando il narratore, un veterano che ora studia ad Amherst College dopo aver servito nell'esercito come "PsyOps", cercando d'insegnare agli iracheni come evitare di essere uccisi, decide finalmente di raccontare a Zara quale sia stata la sua vera esperienza di guerra, anch'egli dà

l'impressione di essere alla ricerca di una guarigione che può arrivare solo dalla condivisione della propria storia.

Si deve però notare che non mancano nel testo anche descrizioni più dettagliate e dirette delle memorie di guerra. Nel primo racconto del libro, Price, un marine tornato da Fallujah a Camp Lejeune, cerca di dare un senso alla propria vita in assenza di pericoli mortali. Cerca istintivamente la pistola ed è sorpreso di non averla. Gradualmente, accetta che la sua esperienza in Iraq ha avuto delle conseguenze sulle sue reazioni percettive di base. "Non vedi e non senti più come prima", nota auto-diagnosticandosi. Da lui, e altri come lui, il PTSD non viene avvertito necessariamente come un disordine, ma piuttosto come un grado estremo di consapevolezza e prontezza a fare il proprio lavoro. Se Price ammette che "non è facile ammazzare la gente" (3/36), ricorda chiaramente i dettagli dell'uccisione di un "insorto" iracheno: "Una volta abbiamo trovato un insorto agonizzante, con gli spasmi e la schiuma alla bocca, fottuto, cioè. Colpito da una calibro 7.62 al petto e alla cintura pelvica: gli restano pochi istanti, ma il vicecomandante della compagnia gli si avvicina, tira fuori il Ka-Bar e gli taglia la gola. Poi fa: 'È un piacere ammazzare un uomo con il coltello'" (3/36). Qui nulla è latente. Tutto è ricordato con chiarezza.

Secondo Richard McNally, l'amnesia da trauma è un mito, sul quale poggia la teoria di Caruth. Le vittime di un trauma possono scegliere di non parlarne, ma ci sono scarse prove che non ne siano fattualmente capaci. Per McNally, diversamente da quanto sostiene Caruth, il trauma è memorizzabile e descrivibile. Il lavoro di McNally chiama in causa due dei punti cruciali della teoria letteraria di Caruth: la nozione che le memorie traumatiche siano "non registrate" o "non reclamate", e l'idea che le memorie traumatiche eludano una diretta rappresentazione verbale. Se seguiamo i suggerimenti di McNally, piuttosto che rivolgere la nostra attenzione ai vuoti del testo, dovremo concentrarci sul testo stesso, prestando attenzione alla dovizia di dettagli narrativi e alla descrizione di "esperienze che sono temporalmente, fisicamente, oppure ontologicamente distorte".<sup>12</sup>

Anche nel racconto *Fargo* troviamo la descrizione dettagliata di un *hajji* morente: "L'*hajji* è messo male. Gli è partita mezza mandibola. Ciuffi di barba attaccati alla pelle sono volati dall'altra parte della stanza. Dyer preme forte la garza per fermare il sangue, e io vedo la sua espressione" (20/247-260). All'inizio di un'altra storia, *Corpi*, cogliamo la riluttanza del narratore a parlare: "Sono stato arrabbiato per molto tempo. Non volevo parlare dell'Iraq, e così non dicevo a nessuno di esserci stato" (53/667). Col procedere del racconto veniamo a sapere che se il narratore non vuole parlare dell'Iraq è perché laggiù il suo lavoro era "raccogliere resti. Di soldati americani, perlopiù, ma a volte di iracheni, perfino di insorti" (53/667). Il narratore descrive vividamente come si sentisse quando raccoglieva pezzi di corpi: "La puzza ti entrava sottopelle. Quando stacchi è difficile buttar giù da mangiare, e così alla fine della missione eravamo tutti malnutriti, in debito di sonno per via degli incubi, e ci trascinavamo per la base come un branco di zombi, l'immagine di tutto quello che i marines fanno ma omettono nei loro discorsi" (55/688-699).

Il racconto *Dopo l'azione* si apre con un soldato che descrive un'esplosione che fa saltare per aria un veicolo corazzato, "sedici tonnellate di acciaio che si alzava-

no in aria e si deformavano, muovendosi sotto di me come se la forza di gravità si fosse alterata. Il mondo ha girato su se stesso e si è schiantato a terra, mentre l'esplosione mi assordava e mi scuoteva le ossa" (42/356). Queste parole evocano il noto dilatarsi del tempo del trauma, ma il testimone non dimentica nulla. Come spiega McNally, "lo stress emotivo rafforza la memoria delle caratteristiche fondamentali dell'esperienza stressante. Lo stress non danneggia la memoria, la rafforza".<sup>13</sup> Dunque, lungi dal prevenire o impedire il ricordo, il trauma lo ravviverebbe.

Quel che è accaduto in Iraq viene in effetti raccontato da Klay in uno stile chiaro e diretto, e alcune descrizioni delle armi e del combattimento sono quasi scientifiche nella loro precisione. Questo rafforza la nostra impressione che i narratori, sia che si tratti di un soldato in Iraq o di un reduce tornato a casa, si sforzino di convincerci della realtà, della assoluta certezza, di quanto si è verificato sul teatro di guerra. Del resto, "come documentato da Lawrence Langer, i sopravvissuti dell'Olocausto non mancano di fornire resoconti dettagliati delle loro orribili esperienze".<sup>14</sup> Piuttosto che essere perduto o rinchiuso nei recessi del cervello traumatizzato, il ricordo della guerra è ben impiantato nella memoria del narratore. In effetti, la sua vista è "impotente" quando queste visioni ritornano in "tutti" i suoi sogni. Sembra che non possa dimenticare nemmeno se si sforza di farlo. Le memorie traumatiche, dunque, non sono elusive o assenti; sono potenzialmente più nitide e presenti di quelle normali. Servono a rendere l'indicibile, l'indescrivibile e l'incerto, reale e presente sia pure per brevi momenti.

Le recensioni di *Redeployment* hanno ripetutamente messo in luce un rapporto di parentela con *The Things They Carried* di Tim O'Brien.<sup>15</sup> Nel primo capitolo del libro di O'Brien, un resoconto quasi documentario delle "cose" menzionate nel titolo, l'autore presenta al lettore alcuni dei pesi – sia concreti sia immaginari, sia fisici sia emotivi – che un qualsiasi soldato doveva sobbarcarsi nelle giungle del Vietnam. Ci viene detto quanto pesi, psicologicamente o fisicamente, ogni oggetto, e nel caso dell'artiglieria, ci viene persino detto il peso di ogni proiettile. Analogamente, O'Brien presenta fatti e storie che sono tanto astratte quanto dettagliatamente vere e reali. Il personaggio di Norman Bowker s'impicca nello spogliatoio dello YMCA dopo una partita di pallacanestro con alcuni amici, in parte perché dentro di sé nasconde una storia che sente di non poter raccontare perché pensa che nessuno voglia ascoltarla. È la storia di come non sia riuscito a salvare il suo amico Kiowa dall'affogare in una palude di escrementi umani: "Una bella storia di guerra, pensò, ma quella non era una guerra da storie di guerra, né da discorsi sul valore, e nessuno in città avrebbe voluto sentir parlare di quella puzza tremenda. Quelli là volevano solo buone intenzioni e buone azioni".<sup>16</sup>

Queste memorie traumatiche sono chiaramente presenti alla coscienza e narrabili, non elusive o assenti. Al contrario, si tratta di episodi ricordati con un dettaglio maggiore di quello riservato a momenti "normali". Il problema non è ricordare – il problema è *a chi parlare*. Quando il cappellano in *Preghiera nella fornace* informa gli ufficiali dei seri problemi di PTSD di cui soffrono i soldati, nessuno sembra prenderlo sul serio. "Quando mi rivolsi alla Combat Stress, mi dissero che se avessero mandato a casa ogni marine affetto da COSR non ci sarebbe rimasto più nessuno a combattere. – È una reazione normale ad avvenimenti anormali, – mi dissero"

(149/1921). Durante la guerra nessuno presta ascolto ai soldati e quando questi fanno ritorno a casa la gente vuole sì sentire “storie di guerra”, ma senza alcun interesse per cosa sia davvero successo in Iraq. In *Operazioni psicologiche*, Zara, una studentessa dello Amherst College convertitasi all'Islam, afferma: “Chi se ne frega di cosa pensano i soldati! Nessuno chiede a una pedina se le piace come viene manovrata” (171/2186).

La gente “voleva buone intenzioni e buone azioni”. Per questo, in *Storie di guerra* il narratore reduce inizia dicendo, “Sono stanco di raccontare storie di guerra” (213/2749). Quando Sarah, un'attrice che vuole scrivere uno spettacolo teatrale sull'Iraq, insiste affinché Jenks, un reduce seriamente ferito e sottoposto a cinquantaquattro interventi chirurgici, produca una storia all'altezza delle aspettative per la sua pièce, il suo intento non è quello di “aiutare la gente a capire meglio ‘cosa sta succedendo’” (222/2867). Per Jenks, in questo caso, i dettagli del suo ferimento sono “difficili da ricordare”, “un sacco di ricordi sono spariti. Niente. Sovraccarico del sistema. Che va bene. Non ho bisogno di quei ricordi [...] Il problema è che non so distinguere tra i veri ricordi e i dettagli immaginati dal mio cervello, come uno che ha un arresto cardiaco e crede di vedere la luce” (224, 225/2893, 2905). Ma egli non considera la sua condizione un sintomo di PTSD, come suggerisce ripetutamente Sarah: “No, – dice Jenks con voce tagliente, – sto benissimo. Chi non avrebbe qualche strana reazione? Non interferisce con la mia vita” (227/2940).

I resoconti dei veterani dell'Iraq e dell'Afghanistan offerti da Phil Klay sono conformi al modo in cui McNally inquadra il fenomeno. Come ha scritto anche David Finkel sul “New Yorker”, per i soldati raccontare i traumi sofferti in guerra è straziante e difficile, ma quel che causa questa difficoltà non è un'incapacità a ricordare o ripetere quanto accaduto, ma le reazioni che essi temono di suscitare in chi li ascolta e nei loro cari. Quando a un reduce di nome Nic, Finkel chiede se racconti storie di guerra a sua moglie, lui risponde: “Ho paura di dirle quella roba. [...] Mi fa sentire un mostro”.<sup>17</sup> Nic ed altri veterani come lui non sono incapaci di narrare i propri traumi – hanno semplicemente paura delle conseguenze.

Secondo McNally, “il trauma non blocca la formazione della memoria narrativa. Che tale memoria possa essere espressa come reattività fisiologica a ricordi traumatici non preclude che possa essere espressa anche in forma narrativa”.<sup>18</sup> La persona traumatizzata può non voler raccontare il suo trauma, ma questo non significa che non sia in grado di farlo. McNally ammette che la memoria del trauma può essere alterata, ma rifiuta l'idea che sia assente: “Le persone che hanno sperimentato devastanti incontri con la morte (come la caduta da una montagna) spesso raccontano estreme alterazioni dissociative della coscienza (il tempo che si dilata, il senso d'irrealità) eppure restano pienamente capaci di fornire resoconti dettagliati delle loro esperienze”.<sup>19</sup> In *Redeployment*, abbiamo da un lato ricordi traumatici narrati con dovizia di dettagli e una vibrante intensità, e dall'altro molti narratori-reduci riluttanti a narrare le proprie storie. I soldati di stanza in Iraq paiono incerti circa la bontà del loro operato; quelli che sono tornati negli Stati Uniti sono incerti su come metabolizzare o raccontare agli altri il proprio vissuto. Quello che trattiene soldati e veterani dal dare voce alle proprie memorie, io credo, è soprattutto il timore di svelare la verità del trauma transnazionale.



Tradizionalmente, la memoria culturale e collettiva è stata studiata in rapporto allo stato-nazione. Sia Astrid Erll sia Daniel Levy e Natan Sznaider hanno richiamato l'attenzione sul fatto che, in conseguenza di processi globali e pratiche transnazionali, esistono memorie eccentriche rispetto al contesto nazionale.<sup>20</sup> Queste memorie eccedono lo spazio nazionale e "viaggiano" da un contesto all'altro, costituendo quella che Erll chiama una "memoria in viaggio". In questo senso, ciò che i veterani riportano a casa dall'Iraq o dall'Afghanistan non sono solo traumi militari ma il peso schiacciante di quanto sperimentato in quei luoghi. Gran parte di questo peso ha che fare con il trauma transnazionale delle locali popolazioni civili.

## **2. Trauma transnazionale e imperialismo culturale**

Steven Vertec describe il transnazionalismo come un vettore del capitale, un luogo di confronto politico e un processo di ridefinizione di luoghi e località specifiche.<sup>21</sup> Il "continuo contatto regolare attraverso i confini" porta alla costituzione di reti tra e oltre le frontiere.<sup>22</sup> Le reti transnazionali sono processi che promuovono una costante interazione tra due o più contesti nazionali. Il transnazionalismo, però, non deve essere definito solo sulla base degli scambi materiali tra differenti contesti nazionali, o come un insieme di reti che li collegano, ma come un mutamento di prospettiva. Questo cambio di prospettiva è ciò che dobbiamo tenere a mente quando consideriamo la rappresentazione della popolazione irachena, civile o militare, in *Redeployment*.

A parte poche scene, l'Iraq del testo è popolato prevalentemente da marines. Per molti soldati americani, gli iracheni, comprese le donne e i bambini, sono *hajjis*, nemici. In *Dopo l'azione*, il marine Timhead uccide un ragazzo iracheno, che per tutti è "l'*hajji*", quello "che tutti chiamavano 'l'insorto', o 'l'*hajji*', o 'quel coglione di un *hajji*'" (Klay 32/391). In *Pregliera nella fornace*, Rodriguez, pur confuso dalla guerra e colpevole di aver ucciso dei civili, continua ad affermare che "Per me sono tutti uguali. Tutti nemici" (150/1755). Persino quelli che lavorano per gli americani tendono a non avere nome. In *Il denaro come sistema di armamento*, quando il narratore, un giovane ufficiale degli Affari esteri, incontra per la prima volta il suo interprete, "un musulmano sunnita piuttosto basso e tozzo che tutti chiamavano 'il Professore'", gli chiede il perché di quel nome. La risposta: "Perché ero un professore [...] prima che veniste a distruggere questo paese. [...] Avete cotto l'Iraq come una torta [...] e l'avete servito in pasto all'Iran" (85). L'anonimato degli *hajjis*, degli "insorti" e del Professore riassume la secolare cancellazione di chi non è bianco.

Judith Butler, in *Frames of War* osserva che le strategie rappresentative che rendono una data popolazione in qualche modo disumana sono connesse a operazioni di potere e dunque, nel caso della narrativa di guerra che stiamo analizzando, con il potere degli Stati Uniti. Butler scrive che, "le inquadrature attraverso cui cogliamo o, in effetti, non riusciamo a cogliere le vite degli altri come perdute o ferite (come perdibili o feribili) sono politicamente saturate. Sono esse stesse ope-

razioni di potere".<sup>23</sup> Il punto di vista dei personaggi-narratori in *Redeployment*, che circoscrive la gran parte di ciò che vediamo e sappiamo della guerra, è decisamente interno a un'inquadratura americana. Se questa prospettiva americana è per un verso pregna di sensi di colpa e del trauma della guerra, da un punto di vista transnazionale c'è qualcosa di terribilmente sbagliato nel cancellare letteralmente la gente e il territorio dell'Iraq. In particolare, questa mancanza di attenzione alla specificità degli iracheni non fa che riprodurre quella mentalità politica che ha condotto all'intervento armato.

Se esaminiamo una scena assai problematica in *Dopo l'azione*, dove per la prima volta viene rappresentato il nemico iracheno, possiamo meglio comprendere le conseguenze etiche di un'inquadratura americana in *Redeployment*. Questa scena raccapricciante mette in risalto la disumanizzazione e lo sfruttamento immaginativo degli iracheni. Il soldato Timhead ha sparato a un ragazzino: "Dall'altra parte c'era una donna in nero, senza velo, china sopra un ragazzino di tredici o quattordici anni tutto insanguinato" (Klay 31/378-91). Siamo in presenza di una pura focalizzazione, che costruisce la scena come ipervisiva. Il modo in cui il corpo viene presentato può certamente evocare lo shock traumatico. Ciò che il racconto ci offre è una descrizione fotografica del corpo morente che prescinde dalla relazione tra la donna e il ragazzino, secondo un meccanismo ben descritto da Susan Sontag: "Fotografare significa [...] appropriarsi della cosa che si fotografa. Significa stabilire con il mondo una relazione particolare che dà una sensazione di conoscenza, e quindi di potere."<sup>24</sup> Inoltre, quest'immagine fotografica della distruzione segue l'assunto di Sontag secondo il quale le fotografie "fanno un inventario".<sup>25</sup> Qui l'oggettificazione del corpo del ferito si collega al processo di narrativizzazione, fornendo una vita immaginaria per quel corpo: "Quando ci aveva visti lì fermi, il ragazzo doveva aver preso l'AK di suo padre, pensando di fare l'eroe e sparare a casaccio contro gli americani [...] Ma evidentemente non sapeva prendere la mira" (Klay 32/391). Questa scena oggettifica senza pietà il corpo colpito a morte del giovane iracheno per permettere al soldato che guarda di elaborare il suo senso di colpa. Il fatto che quello che s'immaginava come un nemico sia un civile, e per giunta un ragazzino, si traduce in un peso che Timhead cerca di non portare chiedendo al suo migliore amico di prendersi il merito di questo atto "eroico".

Questa storia immaginata fa del ragazzino iracheno una proiezione dell'identità di Timhead, rivelando al tempo stesso l'ansia che caratterizza il suo rapporto con la nazione. Se però Klay descrive la morte di un ragazzino scambiato per un insorto, egli descrive anche il dolore del soldato che gli ha sparato. Klay non solo rende la morte del giovane un fatto personale e tragico, ma mette in primo piano la responsabilità del soldato, legando così il trauma americano a quello degli iracheni.

In *Pregghiera nella fornace* il trauma degli iracheni è rivelato in modo ancora più diretto. Durante la messa domenicale, il narratore-cappellano, racconta dell'esperienza di un iracheno che salva la vita della figlia. La figlia di questo iracheno era rimasta ferita in un incidente domestico. Con la figlia in braccio, il padre corre dai marines in cerca d'aiuto, ma deve affrontare i fucili che gli vengono puntati addosso perché i soldati pensano stia trasportando una bomba. I medici militari salvano



la vita della figlia. Quando il cappellano chiede al padre se è grato agli americani, l'uomo risponde:

“No”. Era venuto da noi americani perché avevamo i medici migliori, gli unici medici affidabili, e non perché gli piacesse. Aveva già perso un figlio, mi ha detto, nelle violenze seguite all'invasione. Per questo ce l'ha con noi. Ce l'ha con noi perché quando cammina per strada ha sempre paura di venire ucciso senza motivo. Ce l'ha con noi perché i suoi parenti di Baghdad sono stati torturati a morte. E soprattutto ce l'ha con noi per quella volta che stava guardando la tv con sua moglie e degli americani hanno buttato giù la porta, hanno trascinato fuori sua moglie per i capelli e lo hanno picchiato nel suo soggiorno. [...] E lo hanno picchiato quando non ha saputo rispondere alle loro domande. (Klay 158/2024)

Non ci possono essere dubbi sul fatto che anche gli iracheni siano descritti da Klay come vittime dei traumi della guerra – traumi che, in certi casi, li hanno probabilmente spinti a intensificare le aggressioni verso gli occupanti, come nota puntualmente il cappellano. “Ora, non mi stupirei se quest'uomo sostenesse gli insorti. [...] chiaramente quest'uomo ha sofferto. E se quest'uomo, questo padre, sostiene gli insorti, è perché pensa che la *sua* sofferenza lo autorizzi a farvi soffrire. Se la storia del suo pestaggio è vera, significa che i marines che lo hanno picchiato pensano che la loro sofferenza li autorizzi a farlo soffrire” (158-59/2024-35). Se dunque Klay da un lato prende atto della disumanizzazione del nemico, dall'altro cerca di opporvisi. Lo fa non solo raffigurando il nemico come una popolazione particolare, le cui vite individuali sono scosse dalla guerra quanto quelle dei marines. In *Il denaro come sistema di armamento* Klay rende anche conto della vitalità degli iracheni, mentre in *Preghiera nella fornace* pone l'accento sullo spessore tragico delle loro morti.

In *The Death of Satan*, Andrew Delbanco richiama l'attenzione sulla tendenza della guerra moderna a vedere nei nemici “oggetti da usare e di cui disporre” piuttosto che specifici esseri umani. La guerra moderna, apparentemente nell'interesse di rivendicare “un'importanza universale per i valori di una nazione particolare”, dilata la distanza fisica tra i soldati e i loro avversari e questa distanza fisica diventa mentale, negando così l'umanità del nemico.<sup>26</sup> È così che Hiroshima e Nagasaki divengono bersagli, semplici nomi su una mappa. È così che i Viet Cong divengono “Charlie”, o gli iracheni hajjis, monoliti selvaggi composti da milioni di volti identici. Per questo Phil Klay, nelle sue storie, si sforza di dare un nome – o quantomeno un'identità riconoscibilmente umana – a quei volti. Dietro quella che, a prima vista, può apparire come una riproduzione degli stilemi della cultura dominante, è possibile scorgere in *Redeployment* un'incisiva sensibilità critica che mette a nudo le tentazioni etnocentriste e imperialiste americane, cercando di trascenderle. In *Il denaro come armamento*, quando l'ufficiale degli Affari esteri chiede al Professore se “Istalquaal” significhi libertà o liberazione, come in genere credono gli americani, il Professore risponde: “Istalquaal? Istiqlal significa indipendenza, – disse. – Istalquaal non significa niente. Significa che gli americani non sanno l'arabo” (86/1097). Grazie a battute come queste, e grazie al racconto nel suo insieme, il narratore non solo si prende gioco dell'atteggiamento americano,

ma denuncia la burocratizzazione e le assurdità dell'occupazione evocando una realtà assai simile a quella descritta da Joseph Heller in *Catch-22*. Gli iracheni hanno bisogno di acqua potabile e di un'adeguata assistenza sanitaria ma l'ufficiale degli Affari esteri è sotto pressione da parte del Dipartimento di Stato e di legislatori coi loro interessi privati affinché diffonda nel paese, da un lato, l'apicoltura (vista come chiave alla creazione di posti di lavoro) e, dall'altro, il baseball come sport che rafforzi il carattere e indirizzi i ragazzini iracheni verso una cultura democratica. Nella email di GG Goodwin all'ufficiale, il cui oggetto è "IL FUTURO SPORT NAZIONALE DEGLI IRACHENI", si legge:

gli iracheni vogliono la democrazia, eppure non riescono a ottenerla. Perché? Perché non hanno le ISTITUZIONI per sostenerla. Non si può costruire niente su fondamenta marce, e la cultura irachena, ne sono sicuro, è marcia fino al midollo. [...] Quello che sto dicendo è che prima di tutto bisogna cambiare la CULTURA. E cosa c'è di più AMERICANO del baseball, dove, mazza in mano, un uomo solo si erge solo davanti al mondo, pronto a entrare nella storia in un eterno uno contro uno? (100/1287)

Klay mette in primo piano quello che è stato troppo facilmente ignorato: la volontà prevaricatrice degli occupanti nei confronti delle culture locali e la soppressione delle voci irachene. Il desiderio di Goodwin di cambiare la cultura irachena evoca il desiderio imperialista di fagocitare un popolo, una nazione, un territorio. Un ulteriore esempio di questa strategia ci viene offerto nella descrizione di un impianto di distribuzione dell'acqua con una tubatura da un milione e mezzo di dollari che non può funzionare perché la pressione dell'acqua non è stata ben calcolata. Per poter ridurre la pressione, "Gli Stati Uniti sono pronti a distruggere tutti i gabinetti della comunità sunnita pur di mettere in funzione l'impianto" (Klay 104/1350). Che la cultura americana sia una cultura dell'eccesso materiale viene ribadito in *Il denaro come armamento*. La storia si concentra letteralmente sugli sprechi materiali, collegando quella forma di distruzione al più radicale processo distruttivo che è la guerra stessa, denunciata come conseguenza di una cultura della sovrapproduzione e dell'eccesso di consumo. L'imponente forza militare americana produce spreco e un surplus di violenza e distruzione, anche se si potrebbe obiettare che lo stesso racconto è complice dell'eccesso per via della sua prevalente focalizzazione sui soldati americani e la loro esperienza della guerra. La distruzione del territorio e del popolo iracheno è relegata ai margini del racconto, a dimostrazione del fatto che non è sufficiente evocare un contesto transnazionale per superare il nazionalismo. Resta però il fatto che al termine de *Il denaro come armamento*, l'ufficiale degli Affari esteri scatta una foto con un ragazzino iracheno "perfettamente concentrato" nell'impugnare la mazza, come vuole GG Goodwin e il Professore commenta, "Ecco fatto [...] Successo" (Klay 117/1513). L'ironia finale mostra la completa vuotezza della "vittoria" americana – tanto nell'esportazione del baseball quanto in quella della democrazia.

### 3. Oltre il Mito dell'eroe di guerra statunitense

Andrew Delbanco, nel suo libro *The Real American Dream: A Meditation on Hope*, divide l'evoluzione della metanarrativa americana in tre fasi durante le quali i sogni e le paure collettive del popolo statunitense sono state rese coerenti dal predominare di tre termini chiave: Dio, la Nazione e il Sè (*Self*). La seconda fase si è chiusa, a suo giudizio, con la guerra del Vietnam, mentre l'attuale terza fase sarebbe caratterizzata da una sorta di rovescio della speranza, una melanconia ben raffigurata dal "prefisso favorito della nostra età post-industriale, post-moderna, post-nazionale, post-teistica – un'età insignificante (*plain*)".<sup>27</sup> La narrativa di Phil Klay può essere vista come espressione di questa transizione dalla seconda alla terza fase: come descrizione del disintegrarsi della fiducia nella nazione e della ricerca di forme di solidarietà e sopravvivenza alternative. Lungi dall'essere una soluzione, nella nostra epoca la nazione è parte del problema.

In *Pregghiera nella fornace*, ad esempio, il narratore-cappellano esprime nel suo diario, dopo aver parlato con Rodriguez, tutti i suoi dubbi sulla guerra in corso:

Credevo che nella guerra ci fosse almeno un po' di nobiltà. So che esiste. Si raccontano tante storie, e alcune devono per forza essere vere, Ma io vedo soprattutto uomini normali che cercano di fare il bene, schiacciati dall'orrore, dall'incapacità di placare la rabbia che provano, dalle loro pose virili e dalla loro cosiddetta durezza, dal loro desiderio di essere più forti, e perciò più crudeli, delle circostanze. Eppure ho la sensazione che in questo luogo vi sia più santità che in patria, nella nostra patria ingorda, grassa malata di sesso, consumista e materialista, dove la pigrizia ci impedisce di vedere le nostre colpe. Qui, almeno, Rodriguez ha la decenza di preoccuparsi dell'inferno. (151/1933)

Confuso e perplesso, il cappellano scrive al suo mentore in cerca d'aiuto. La risposta è un tentativo di rassicurarlo – "il tuo non è affatto un problema nuovo. Non capisco perché definire una 'crisi di fede' la constatazione che dei bravi ragazzi, messi sotto pressione, subiscano un crollo delle virtù e si trasformino in persone amareggiate, arrabbiate e meno orientate verso Dio" (155/1991) – che però il narratore non riesce a fare suo. Il cappellano non riesce a inserire in una narrazione fideistica, nazionale o religiosa che sia, il sacrificio di tante vite.

Questo disorientamento è condiviso da molti dei soldati americani descritti da Klay. Come lo stesso Rodriguez dice al cappellano: "Non ci credo più in questa guerra, mi disse. – Gente che cerca di ammazzarti, tutti incazzati, tutti fuori di testa, tutti che vogliono farti il culo -. [...] Non so com'è che alcuni muoiono e altri rimangono vivi. A volte fai una cazzata e non succede niente. A volte ti comporti secondo le regole e qualcuno si fa male" (151/1944). Un identico stato confusionale accompagna i soldati nel loro ritorno a casa. Per alcuni c'è l'alcolismo a lenire i dolori di una famiglia in pezzi, come quella di Weissert nel racconto che dà il titolo al volume (*Fine missione – Redeployment*). Altri finiscono suicidi, come Aiden Russo, Albert Beilin e Jose Ray in *Pregghiera nella fornace*. Altri ancora, come

Alexander Newberry nello stesso racconto, viceversa, partecipano a “un evento chiamato Winter Soldier, organizzato dal gruppo di protesta Iraq Veterans Against the War. Lo scopo dell’evento era dimostrare l’illegalità della guerra” (163/2093). Alexander Newberry “dichiarò di aver picchiato e ucciso alcuni iracheni solo per sfogare l’aggressività. Dichiarò che il Captiano Boden si congratulava con ogni marine alla prima uccisione e diceva a tutti che chi avesse ammazzato il primo nemico pugnalandolo a morte avrebbe ottenuto un permesso di novanta ore al suo ritorno” (163/2093).

Come è noto, la Seconda Guerra mondiale è stata memorializzata come una “guerra giusta” le cui storie e le cui ferite potevano essere esibite con orgoglio. Per Phil Klay e i soldati della sua generazione, la situazione si configura in modo assai diverso. Attraverso una raffigurazione dei soldati americani non come rappresentazioni di ideali astratti, ma come individui non coraggiosi ma semplicemente umani, Klay insiste che l’eroismo di un tempo non ha più posto in una guerra combattuta senza una ragione precisa, al servizio di uno stato non più all’altezza delle sue funzioni tradizionali. Non potendo immaginare i soldati di oggi come incarnazioni di quella che Tim O’Brien definì in un suo celebre saggio, “America the White Knight”,<sup>28</sup> Klay ne fa delle figure con una propria dignità e una propria identità. I suoi soldati non sono né codardi né figure tragiche, ma individui specifici e particolari. Appellandosi all’umanità da loro condivisa, Klay cerca di avvicinare queste reclute prive di attributi eroici ai lettori americani, che possono simpatizzare, o meno, con loro. Per i soldati di stanza in Iraq, che si affannano, sudano e sanguinano tra le pagine dei suoi libri, il coraggio è solo un modo per sopravvivere.

Gli uomini di Klay resistono, anche se privi della saggezza che Platone collega alla capacità di sopportazione perché troppo poco sanno delle ragioni della guerra per poterla sentire come propria. Il reduce di *Fine missione*, dichiara di aver “odiato gli ultimi sette mesi [in servizio] e l’unica cosa che mi aveva dato forza erano stati i miei commilitoni marines e il pensiero del rientro a casa” (11 / 137). L’ufficiale degli Affari esteri in *Il denaro come armamento* afferma: “non avevo mai creduto in quella Guerra, anche se credevo nella necessità di servire il mio paese. Sapevo anche che un periodo in Iraq avrebbe aiutato la mia carriera” (77/981). E Bob, nello stesso racconto, sposa una visione esistenzialista della guerra in Iraq: “combattevo in Iraq perché combattevo in Iraq. Il suo compito non era riflettere sul perché, il suo compito era solo ricevere uno stipendio di duecentocinquantamila dollari all’anno, con tre periodi di ferie pagate e poche aspettative di realizzare qualcosa di concreto” (78/990).

Meditando sulla natura della guerra, il narratore di *Dopo l’azione* osserva:

Qualcuno ha detto che la guerra è fatta al novantanove per cento di noia pura e all’uno per cento di terrore assoluto. Chi lo ha detto non era nella MP in Iraq. Sulla strada avevo sempre paura. Forse non provavo un terrore assoluto [...]. Piuttosto una specie di terrore a bassa intensità che si mescola alla noia. Perciò il cinquanta per cento è noia e il quarantanove per cento terrore normale, cioè la sensazione generale che

potresti morire in ogni istante e che tutti gli abitanti di questo paese vogliono ammazzarti. Poi, naturalmente, c'è l'uno per cento di terrore assoluto, quando il cuore batte a mille, la visuale si restringe, le mani sbiancano e il corpo ronza. Non riesci a pensare. Sei solo un animale che fa quello che è stato addestrato a fare. E poi torni al terrore normale, torni a essere un uomo e torni a pensare. (43/526-539)

È in preda a questo "terrore assoluto" che Timhead ha ucciso il ragazzino che pensava fosse un insorto. Ed è per via del "terrore normale" che Timhead rinnega l'uccisione e rinuncia alla possibilità di essere trattato da eroe, da "bell'eroe del cazzo" (38/476).

Non è per qualche loro difetto che non riescono a essere valorosi. Piuttosto, non possono essere valorosi perché non hanno motivo per esserlo, non hanno una causa cui essere devoti. Non ci sono motivi per combattere, né esiste una linea precisa che divida il bene e il male. Sono terrorizzati dalla paura di morire, ma anche terrorizzati da ciò che penserebbero le loro famiglie e i loro amici e le loro comunità se disertassero. Klay mostra chiaramente che la guerra non è un mezzo per esprimere il proprio patriottismo o senso del dovere. È una guerra senza eroi, la cui morale poggia su banalità prive di senso. Non può – o non dovrebbe – tradursi in storie che un reduce racconta in un pub, mostrando le sue ferite. La narrativa di Klay mostra il disintegrarsi del mito di quell' "America – Cavaliere Bianco" per la quale poter sacrificare la propria vita e nella quale avere fede. Non c'è più uno stato che possa incarnare tale mito, né le motivazioni della guerra possono suggerirne un altro. Tutti i suoi racconti mettono in luce il collasso di quel sistema di valori che si coagulava attorno allo stato-nazione, rivelandone le debolezze e le incrinature.

Letta attraverso le lenti critiche del transnazionalismo, la *fiction* di Phil Klay, decostruisce l'immagine di un'America sacralizzata, smontando le premesse su cui poggia la narrazione dello stato-nazione e del patriottismo aggressivo. Lo fa mostrando le conseguenze disastrose del conflitto sui soldati, in particolare sui soldati considerati tanto come soggetti storici quanto come individui in carne e ossa. Phil Klay risponde con la sua narrativa a quello che Delbanco descrive come il problema fronteggiato dagli americani ora che "non possono più costruire la loro identità all'interno della struttura simbolica e funzionale dello stato-nazione": la difficoltà sta nel fatto che "la capacità di essere fedeli si fa troppo esile quando prova ad ancorarsi all'ipotetica solidarietà dell'intera razza umana. Tale capacità deve invece ancorarsi a luoghi e persone specifiche, non a ideali astratti".<sup>29</sup>

Diversamente dagli scrittori che cancellano le atrocità dalle storie nazionali, invocando la vecchia narrazione della grandezza Americana, di uno stato-nazione la cui giustizia e superiorità morale ne facevano il contraltare della tirannia del demone d'oltreoceano, Phil Klay smonta il mito dell'"America – Cavaliere Bianco" rivelandone le incoerenze e mostrando i disastrosi effetti della guerra sui soldati che la combattono. Lo fa distaccando la "capacità di essere fedeli" dalla sua base tradizionale nell'idea di nazione per ancorarla a "persone e luoghi specifici". Lo fa descrivendo i soldati con cui ha combattuto né come codardi né come figure tragiche, ma semplicemente come particolari individui ossessionati dal proprio

passato e dal proprio presente, che temono di essere chiamati codardi, che tengono nei propri zaini Bibbie dalle pagine sgualcite e si fanno scherzi negli intervalli tra i combattimenti. In tal modo Klay tratteggia nuovi rapporti tra esseri genuinamente umani, tenuti assieme da storie comuni.

Il solipsismo della letteratura americana sulle guerre del nuovo millennio è stato denunciato con forza dagli studiosi contemporanei. Questo saggio ha cercato di dimostrare che pur apparentemente confinati in una prospettiva americana, i racconti di Phil Klay denunciano la complicità dei suoi personaggi con le ideologie americane e con un punto di vista americano sulla guerra. Klay riconosce di essere anche lui responsabile e colpevole. La sua capacità di cogliere le implicazioni transnazionali dell'intervento militare, però, fa delle sue storie uno strumento per ricongiungere personaggi e lettori, soldati e civili, come parti di un mondo comune. Narrando le esperienze di guerra dei suoi eroi traumatizzati Klay lega il dramma dei soldati americani a quello dei civili iracheni senza per questo perdere di vista le disuguaglianze di potere tra le due nazioni. In tal modo Klay riesce a sottolineare il ruolo dei processi economico-politici, dell'etnocentrismo, dell'ignoranza americana nei confronti del mondo esterno nonché quello dell'imperialismo culturale nella condotta della guerra. Se per un verso la rappresentazione delle soggettività traumatizzate di soldati acconti americani e civili iracheni rappresenta un'importante presa di distanza dall'eroe monolitico delle storie di guerra tradizionali, per un altro quest'attenzione posta sui traumi dei soldati e dei civili iracheni c'incoraggia a ripensare l'etica esclusivista delle prospettive egemoni, e a respingere qualsiasi prospettiva angustamente nazionalista.

#### NOTE

\* Zeng Yanyu insegna American Studies e Comparative Literature presso la Hunan University of Science and Technology. Professor Zeng è una specialista di letteratura britannica e americana e i suoi saggi sono apparsi su numerose riviste, tra cui "The Journal of Contemporary Foreign Literature", "Foreign Literature" e "Foreign Literature Review". Tra i suoi libri: *Towards Postmodern Multiculturalism: A New Trend of Jewish-American and African-American Literature Viewed Through Philip Roth and Ishmael Reed* (Xiamen UP, 2004), e *The Canonization of Contemporary African American Literature* (Xian Jiaotong UP, 2016). Può essere contattata a rebekah210@vip.163.com.

1 Stephen Casey, *When Soldiers Fall: How Americans Have Confronted Combat Losses from World War I to Afghanistan*, Oxford University Press, New York 2013, p. 205.

2 A partire dalla prima Guerra del Golfo nel 1991 e sino al 2009, l'esercito ha proibito le riprese dell'arrivo in patria delle bare dei soldati caduti. I giornalisti sono stati aggregati all'esercito per dare l'impressione di trasparenza, ma queste aggregazioni comportano limitazioni non solo nei movimenti ma anche nel tipo di fotografie che vengono permesse. Si veda Casey, cit., pp. 3-4.

3 Cynthia Enloe, *Nimo's War, Emma's War: Making Feminist Sense of the Iraq War*, University of California Press, Berkeley 2010, p. 12.



4 Su questi resoconti, tra i quali spiccano quelli di Dexter Filkins, David Finkel, Sebastian Junger, si veda in questo numero di "Ácoma" il saggio di Giorgio Mariani.

5 Dexter Filkins, *The Long Road Home: Redeployment*, by Phil Klay, "New York Times", November 20, 2014. Web. Il testo di Klay è stato pubblicato in Italia col titolo, *Fine missione*, traduzione di Silvia Pareschi, Einaudi, Torino 2015. Tutte le citazioni sono dalla versione Kindle dell'edizione italiana e i numeri di posizione saranno segnalati in parentesi nel testo dopo l'indicazione del numero di pagina dell'edizione originale in lingua inglese, pubblicata nel 2014 dalla Penguin. Di Karen Russell si veda il racconto *The New Veterans*, in *Vampires in the Lemon Grove*, Alfred A. Knopf, New York 2013; di George Saunders si veda *Home*, in *Tenth of December*, Random House, New York 2013.

6 Ruth A. H. Lahti, *Gesturing beyond the Frame: Transnational Trauma and US War Fiction*, "Journal of Transnational American Studies", 4 (2), 2012, p. 1.

7 Ivi.

8 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

9 Richard J. McNally, *Remembering Trauma*, Harvard University Press, Cambridge 2003.

10 Cfr. Cathy Caruth (a cura di), *Trauma: Explorations in Memory*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1995; *Unclaimed Experience*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1996.

11 Caruth, *Unclaimed*, cit., p. 6. Caruth segue Freud nel considerare le memorie del trauma come "latenti" al punto che la vittima può dimenticare l'evento traumatico. Ma questa latenza è presto sostituita dal ritorno del trauma e quando le memorie traumatiche riaffiorano, sono spesso nonverbali e la vittima si dimostra incapace di volgerle in parole. Caruth condivide questa ipotesi sull'amnesia del trauma sia con Van der Kolk, sia con Judith Herman. Cfr. Bessel A. Van der Kolk, Alexander C. McFarlane e Lars Weisaeth. *Traumatic Stress: The Effects of Overwhelming Experience on Mind, Body, and Society*, The Guilford Press, New York 1996, e Judith Herman, *Trauma and Recovery*, Basic Books, New York 1992.

12 Joshua Pederson, *Speak, Trauma: Toward a Revised Understanding of Literary Trauma Theory*, "Narrative", 22.3 (2014), p. 339.

13 McNally, cit., p. 62.

14 McNally, cit., p. 180. Il riferimento è allo studio di Langer, *Holocaust Testimonies: The Ruins of Memory*, Yale University Press, New Haven 1991.

15 Edward Docx ha scritto: "è nell'effetto cumulativo dei suoi racconti che *Redeployment* accumula la sua energia e si merita quei raffronti con le opere di Tim O'Brien sul Vietnam che in America sono stati proposti. Si veda *Redeployment by Phil Klay review - 'Incendiary stories of war'*, "The Guardian", March 26, 2014, Web. Anche Scranton, Rob Kunzig e Jeff Turrentine insistono su questo legame. Si vedano Roy Scranton, *The Trauma Hero: From Wilfred Owen to "Redeployment" and "American Sniper"*, "Los Angeles Review of Books", January 25, 2015.

16 Tim O'Brien, *The Things They Carried*, tr. it. di B. Draghi, *Quanto pesano i fantasmi*, Leonardo, Milano 1990, p. 146.

17 David Finkel, *The Return: The Traumatized Veterans of Iraq and Afghanistan*, "New Yorker", September 9, 2013, p. 40.

18 McNally, cit., p. 180.

19 Ivi, p. 182.

20 Astrid Erll, *Traumatic Pasts, Literary Afterlives, and Transcultural Memory: New Directions of Literary and Media Memory Studies*, "Journal of Aesthetics & Culture", 3 (2011), pp. 25-35, Daniel Levy e Natan Sznajder, *Memory Unbound: The Holocaust and the Formation of Cosmopolitan Memory*, "European Journal of Social Theory", 5.1 (2002), pp. 87-106. Levy e Sznajder definiscono queste reti e formazioni di memorie che si estendono oltre lo spazio dello stato-nazione, "memorie cosmopolite", una forma di "memoria che trascende confini etnici e nazionali" (p. 87). A loro avviso, la formazione della memoria cosmopolita è analoga al processo di costruzione della memoria nazionale.

21 Vertovec scrive: "Per transnazionalismo si intendono in generale quei molteplici legami e

quelle interazioni che uniscono persone o istituzioni oltre i confini degli stati nazionali [...] Il transnazionalismo descrive una condizione nella quale, nonostante grandi distanze e la presenza di confini (con tutte le leggi, le regole e le narrazioni nazionali che essi rappresentano) un certo tipo di relazioni si sono intensificate a livello globale e si dispiegano ora paradossalmente in un'arena comune di attività che copre l'intero pianeta". Steven Vertovec, *Conceiving and Researching Transnationalism*, "Ethnic and Racial Studies", 22.2 (1999), p. 447. Nel suo lavoro più recente, Vertovec ha esteso tale concetto, mettendo il transnazionalismo in relazione con un tipo di coscienza che fa specificamente riferimento alla doppia coscienza o coscienza diasporica dei migranti e a modelli di produzione culturale. Cfr. S. Vertovec, *Transnationalism*, Routledge, London 2009.

22 Cfr. Alejandro Portes, Luis E. Guarnizo e Patricia Landolt, *The Study of Transnationalism: Pitfalls and Promises of an Emergent Research Field*, "Ethnic and Racial Studies", 22.2 (1999), pp. 217-237.

23 Judith Butler, *Frames of War: When Is Life Grievable?*, Verso, New York 2009, p. 1.

24 Susan Sontag, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Einaudi, Torino 1992, p. 4.

25 Ibidem, p. 21.

26 Andrew Delbanco, *The Death of Satan: How Americans Have Lost the Sense of Evil*, Farrar, Straus and Giroux, New York 1995, p. 35.

27 Andrew Delbanco, *The Real American Dream: A Meditation on Hope*, Harvard University Press, Cambridge 1998, p. 98. Pur essendo impossibile individuare il momento preciso in cui gli americani avrebbero cessato di avere fede nella nazione, Delbanco suggerisce che "se pensiamo al momento in cui il sogno riformista che Lyndon Johnson aveva definito 'the Great Society' divenne vittima della Guerra del Vietnam War, non dovremmo sbagliare di molto" (p. 94). Basandosi sull'ipotesi storica di Delbanco, Julie Ooms vede nella narrativa di Tim O'Brien una risposta alla crisi della modernità, centrata sul potere unificatore delle storie. La mia analisi della vera natura dell'eroismo in *Redeployment* è ispirata dalla lettura del saggio di Julie Ooms, "Battles Are Always Fought among Human Beings, Not Purposes": *Tim O'Brien's Fiction as a Response to the Crisis of Modernity*. "Renaissance: Essays on Values in Literature", 66.1 (2014), pp. 25-45.

28 Il pezzo di Tim O'Brien uscì nel 1994 sul "New York Times" col titolo *The Vietnam in Me*, e vi si trova la seguente affermazione. "Sembra che non vi sia posto per il male nella nostra mitologia nazionale. Lo cancelliamo. Ricorriamo ai puntini di sospensione. Ci congratuliamo con noi stessi e ci dichiariamo orgogliosi dell'America-Cavaliere Bianco (*America the White Knight*), dell'America-Lone Ranger, delle armi all'ultima moda guidate da laser che piovono su Saddam e le sue legioni di demoni".

29 Delbanco, *The Real American Dream*, cit., p. 117.