

“UNWELCOME BACK TO THE WORLD”:¹ LA DISTRUZIONE DEL REDUCE DEL VIETNAM IN *PACO’S STORY*

Giulio Segato

*Some American historians and literary critics claim that the Vietnam War is a true break-point in American culture, even more than the two World Wars. The question that arises then is: Why was the Vietnam War more traumatic than the two World Wars, which certainly were not devoid of atrocities? The answer must be sought in the mixture of factors and in the peculiarities of the conflict in Indochina. The Vietnam War is seen by many scholars as the first postmodern war, where soldiers were unable to meet the enemy face to face and could be attacked at any time. The U.S. soldiers had no respite, they were always terrified. To this pervasive fear was added a poor cohesion between the U.S. soldiers, partly due to U.S. policy which provided a short training and only one year in the war zone. Other characteristic factors of the conflict in Vietnam were a very low average age of soldiers, about eighteen years, and finally, actually connected to the former, the use of drugs. If we compare the U.S. soldiers of World War II to those of Vietnam the differences are immediately apparent. The former were sent to Europe (and the Pacific) after a long training, well-equipped and to fight a conventional enemy that represented absolute evil. In addition, the soldiers were brought home with very slow ships so that they could gradually absorb the shock of the war (the “decompress time”). Finally, once back home, veterans of World War II were welcomed as heroes, with grand celebrations, parades and job offers. The Vietnam veterans, on the other hand, were sent home by plane, so that only a few hours intervened between the shock of the war and the impact with civilian life. Once home, there was no celebration and the government was often disinterested in their fate. Paco O’Sullivan, the protagonist of Larry Heinemann’s novel *Paco’s Story*, is a Vietnam Veteran who works as a dishwasher in a bar. He is the only survivor of an attack of the Viet Cong that exterminated all his 92 classmates. Returning to civilian life, he’s scared and cannot deal with the normal world which seems to be hostile to him. The only person able to have a real human relationship with him is his old employer, a veteran of World War II. The other people Paco meets are just demons from whom to escape. Even when a woman tries an approach, his move will be the same: to escape.*

It was written I should be loyal
to the nightmare of my choice.
Joseph Conrad, *Heart of Darkness*

Gli storici e i critici letterari statunitensi sono in genere d'accordo nel ritenere la guerra del Vietnam il vero punto di rottura e non ritorno della cultura americana, ancor più delle due precedenti guerre mondiali.²

La domanda che sorge spontanea è dunque la seguente: perché la guerra del Vietnam ha avuto un impatto traumatico superiore a quello delle due guerre mondiali, che certo non furono prive di atrocità? La risposta a questa domanda va ricercata nella mescolanza di più fattori e in generale nelle peculiarità specifiche del conflitto indocinese. La guerra del Vietnam, infatti, è stata vista da molti studiosi come il primo conflitto "non convenzionale", per qualcuno addirittura postmoderno,³ in cui i soldati non riuscivano quasi mai a incontrare il nemico a viso aperto e dunque potevano essere attaccati ventiquattro ore su ventiquattro. I vietcong, vero e proprio nemico "invisibile", avevano scavato centinaia di chilometri di cunicoli che permettevano imboscate repentine e persino incursioni negli accampamenti statunitensi. I soldati americani erano anche sconcertati dal fatto di dover combattere contro civili, tra cui donne e ragazzini.⁴ Le truppe statunitensi, dunque, non avevano un attimo di tregua, erano sempre terrorizzate.

Alla paura onnipresente si aggiungeva una scarsa coesione tra i militari, causata anche dalla politica di Washington, che prevedeva un breve addestramento e un solo anno nella *war zone*. Spesso i soldati erano spediti in Vietnam singolarmente e, una volta raggiunti i propri commilitoni, venivano isolati e derisi, considerati più un pericolo per la truppa che un effettivo aiuto.⁵

Un altro elemento cruciale fu la bassissima età media dei soldati. Nella seconda guerra mondiale l'età media era di ventisette anni, mentre in Vietnam i soldati avevano in media diciotto-diciannove anni (assolutamente emblematica fu la famosa canzone che Paul Hardcastle dedicò ai ragazzi della guerra in Vietnam che infatti si intitolava *Nineteen*).⁶ Paco, il protagonista del romanzo di cui in seguito farò una breve analisi, arriva in Vietnam a ventitré anni e subito è ribattezzato *the old guy*. Un ulteriore elemento specifico della guerra del Vietnam è rappresentato dall'ostilità del clima e del terri-

La distruzione del reduce del Vietnam in Paco's Story

torio. Infatti, il clima del Vietnam, terribilmente caldo e umido per buona parte dell'anno, e soprattutto la giungla che ricopre una grande estensione delle zone in cui avvennero gli scontri, costituirono i primi elementi di shock per gli americani. Inoltre, insetti portatori di malattie ignote, rettili pericolosi, piante urticanti, mesi di incessanti piogge monsoniche rendevano il territorio estremamente ostile e forse più terrorizzante del selvaggio West ottocentesco.

Infine, una specificità del conflitto indocinese, in verità legata alle altre, è rappresentata dall'uso di droga cui ricorrevano le truppe americane. Infatti, il basso morale dei soldati, la paura incessante del nemico, la malinconia per l'abbandono della famiglia ebbero come prima conseguenza un uso capillare e sconsiderato di droga, marijuana *in primis* ma anche morfina ed eroina.

Se si tentasse un paragone tra i soldati del secondo conflitto mondiale e quelli del Vietnam, le differenze risulterebbero subito evidenti. I primi furono mandati in Europa (e sul Pacifico) dopo un lungo addestramento, ben equipaggiati, a combattere un nemico "convenzionale" che rappresentava il male assoluto. Inoltre, i soldati furono riportati in patria con lentissime navi in modo che potessero riassorbire gradualmente lo shock della guerra.⁷ Infine, una volta rientrati *in the world*, i reduci furono accolti come eroi, con feste grandiose, parate e numerose offerte di lavoro.

I reduci del Vietnam, invece, per prima cosa erano coscienti di aver combattuto una guerra "sbagliata". Essi, infatti, percepirono abbastanza presto che l'appoggio dei compatrioti era tutt'altro che unanime e che *in the world* si stava diffondendo un certo fenomeno contestativo.

Inoltre, i combattenti del Vietnam erano rispediti a casa in aereo, dunque dallo shock della guerra alla vita civile passava solo qualche ora. Una volta a casa, non vi era alcuna festa e il governo si disinteressò completamente delle loro sorti. Bisognava dimenticare la sconfitta. Molti rientrarono feriti e tossicodipendenti, con la consapevolezza di essere partiti giovani per la guerra e di aver perso qualcosa per sempre: probabilmente gli anni migliori della loro vita. Diventarono insomma dei disadattati, delle persone che per mantenersi "ti-

ravano a campare” facendo per lo più i baristi, i custodi o i poliziotti privati, ma sempre senza tanta convinzione.

A partire dagli anni Ottanta negli Stati Uniti il reduce è stato visto come un uomo perseguitato da un’ampia gamma di disgrazie, tradito dal suo stesso governo e dai suoi concittadini. Come risultato di tutto ciò, il reduce del Vietnam ha acquistato una statura quasi mitica, è diventato un *survivor hero* che, dopo aver combattuto in terribili condizioni, cerca di rientrare nella vita civile di un’America ingrata. Alcuni studiosi hanno anche riconosciuto nel reduce del Vietnam – proprio a causa del suo aver perso tanto per nulla – l’eroe di guerra più romanticizzato della storia americana. Attraverso la potente immagine del reduce del Vietnam, l’esperienza in Indocina ha formato, ridefinito e per certi versi reinventato la visione della guerra dell’America, il concetto di servizio militare e soprattutto la stessa categoria di *post-traumatic stress disorder*.⁸

Durante la prima guerra mondiale si parlava di *shell shock* e neurastenia. Durante la seconda guerra mondiale questa fu ribattezzata *combat fatigue*.

È stato solo tra la fine degli anni Sessanta e l’inizio degli Ottanta che il PTSD ha avuto la sua genesi, quando alcuni studiosi notarono che molti reduci soffrivano di irritabilità, scoppi d’ira, insonnia, incubi ricorrenti e un costante sentimento di colpa.

Durante gli anni Settanta, a causa di numerosi crimini commessi da reduci del Vietnam, era diventata verità assoluta la possibilità che la guerra avesse causato danni seri alla sfera psichica dei reduci. Omicidio, rapimento, uso illegale di armi da guerra erano i crimini più frequenti in cui erano coinvolti i reduci del Vietnam.

All’inizio degli anni Settanta l’immagine del reduce disorientato, reietto, vittima della follia della guerra, si cristallizzò grazie anche al successo di alcuni film come *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979) e *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976), i quali tratteggiarono la guerra del Vietnam come una guerra surreale e grottesca, e il reduce come uno psicotico sempre pronto a commettere atti folli e violenti.

Solo alla fine degli anni Settanta, tuttavia, l’Associazione Psichiatrica Americana riconobbe il PTSD come un reale disturbo psichico, così esso diventò lo strumento privilegiato per descrivere i problemi

La distruzione del reduce del Vietnam in Paco's Story

dei reduci. Il famoso psicologo John Wilson, uno dei primi studiosi a occuparsi del PTSD, ha stimato che circa 7.000-8.000 reduci del Vietnam hanno sofferto di PTSD una volta tornati in patria. Sebbene l'esatto numero di reduci affetti rimanga tuttora incerto, il PTSD ha creato un ponte perfetto tra l'orrore del combattimento in Vietnam e gli enormi problemi di riambientamento dei reduci. Verso la fine degli anni Settanta il concetto di PTSD non fu limitato solo ai reduci del Vietnam: il fascino per il PTSD raggiunse un livello tale che molte riviste scrissero che addirittura la maggior parte dei ragazzi che erano riusciti a scampare la leva presentavano disturbi riconducibili al PTSD. Si cercò di sostenere che questi ragazzi, restando in patria e non andando in Vietnam, avessero saltato un rito di passaggio fondamentale e dunque fossero anch'essi soggetti sensibili al PTSD. Alla fine degli anni Settanta, il PTSD era diventato di moda e sembrava che più della metà della popolazione americana ne soffrisse.

A partire dagli anni Ottanta, con la presidenza di Ronald Reagan, inizia un'offerta di romanzi, seriali e non, dedicati al reduce del Vietnam. I loro contenuti sono in genere da ricondurre a sentimenti revanscisti, alla speculazione sulle infondate speranze degli americani di ritrovare i circa 2.000 soldati dati per dispersi (i famosi MIA, *Missing In Action*) e al tentativo di riprodurre miti eroici che sembravano in via di dissolvimento: il tutto costruito con una visione sostanzialmente misogina.

Bisogna ricordare che Reagan cercò di attuare un vero e proprio revisionismo storico. Un esempio significativo di questa volontà fu la cerimonia del 28 maggio 1984, il Memorial Day, presso il cimitero di Arlington in Virginia, dove Reagan sostituì il termine *dirty war* – espressione diffusa all'epoca delle grandi manifestazioni anti-imperialistiche ormai diventata d'uso comune – con il termine *noble cause*.

Con il revisionismo reaganiano degli anni Ottanta, il reduce del Vietnam subisce dunque un netto riadattamento d'immagine: da pazzo disadattato, diventò un *survivor hero*, un uomo solo sfiorato dal PTSD. Un eroe positivo, insomma, che era riuscito a sopravvivere alla follia della guerra ma anche all'irricoscenza dei propri concittadini. Il nuovo reduce del Vietnam non solo sfruttava a fin di bene le proprie abilità di guerriglia acquisite in Vietnam, ma posse-

deva anche una sensibilità eccezionale nei confronti di donne e bambini. Casi esemplari di questo cambiamento d'immagine del reduce sono film molto famosi, anche se di qualità discutibile, come *Rambo* e *Missing in Action*, e serie TV altrettanto famose come *Magnum P. I.* e *A-Team*.

Diversi scrittori degli anni Ottanta, tuttavia, rifiutarono la rilettura della loro esperienza in chiave edificante e patriottica. È il caso di Ward Just col suo *The American Blues*, pubblicato nel 1984, e di Robert Olen Butler col suo terzo romanzo *On Distant Ground*, pubblicato nel 1985.

Un altro scrittore che non subì alcuna influenza dall'ondata di patriottismo reaganiano degli anni Ottanta è Larry Heinemann, autore già apprezzato dalla critica per il suo *Close Quarters*, un *war novel* pubblicato nel 1977. Nel 1986 Heinemann pubblicò *Paco's Story*, un altro *war novel* che ricevette un ottimo successo di critica, tanto che nell'anno successivo vinse il National Book Award.

Prima di addentrarmi nella trama e nella struttura del romanzo, è opportuno chiarire la differenza tra *combat novel* e *war novel*. I *combat novel* sono quei romanzi di guerra che limitano l'intreccio ai soli fatti d'arme. In genere, nei *combat novel* il narratore mette in scena la vita da campo, battaglie, assedi e imboscate, concentrandosi sulla descrizione documentaristica e mimetica degli oggetti e degli spazi. I *war novel*, invece, sono romanzi che, pur dando un certo spazio allo scontro bellico vero e proprio, comprendono anche episodi precedenti la vita militare, talvolta anche l'infanzia dei protagonisti, e soprattutto la difficile realtà del ritorno in patria dei reduci.

Paco's Story è un *war novel* diviso in due parti ben distinte: la prima ambientata in Vietnam, la seconda nella vita civile post-Vietnam di una cittadina texana. Prima di analizzare nel dettaglio il romanzo, ne fornirò una breve sinossi.

Paco's Story inizia in Vietnam. Paco Sullivan è l'unico di una squadra di novantatré soldati sopravvissuto a un terribile scontro a fuoco con i vietcong. Ferito gravemente, Paco rimane per tre giorni sdraiato nel cuore della giungla, circondato dai cadaveri dei suoi compagni. Il terzo

La distruzione del reduce del Vietnam in Paco's Story

giorno un medico militare americano lo trova moribondo, lo riporta al campo e lo cura. Paco viene così rimandato a casa.

Una volta rientrato in patria, Paco si ritrova pieno di vistose cicatrici, zoppicante, con una canna nel naso e assuefatto agli antidolorifici. Utilizza tutti i soldi che ha per pagarsi il biglietto di un Greyhound (i famosi bus che uniscono gli stati americani) che lo porti il più lontano possibile. Si ferma a Boone, una sperduta cittadina texana, dove trova momentanea serenità lavorando come lavapiatti nel ristorante di un reduce della seconda guerra mondiale, la sola persona che sembri in grado di comprenderlo. Paco, però, deve interrompere questa parentesi di convalescenza fisica e spirituale per sfuggire alle attenzioni di una ragazza che sogna morbosamente, in un misto di attrazione e repulsione, di fare l'amore con il suo corpo segnato da profonde cicatrici. Con determinazione Paco continua la lotta contro l'intolleranza dei compatrioti e contro i ricordi che lo assalgono negli incubi notturni. In particolare è spesso assalito dal ricordo dello stupro di gruppo e omicidio di una vietcong al quale aveva preso parte. Il romanzo si chiude con Paco che risale sul Greyhound per una destinazione imprecisata.

Le possibilità di analisi di *Paco's Story* sono molteplici: solo una riflessione sulla lingua, una mescolanza di *slang*, turpiloquio e periodi lirico-evocativi, necessiterebbe uno studio monografico. Oppure si potrebbe indagare in profondità il romanzo utilizzando la categoria di *gender*, come ha fatto ad esempio Brenda Boyle nel suo recentissimo *Masculinity in Vietnam War* (2009). Invece vorrei proporre un'altra chiave di lettura: *Paco's Story*, infatti, potrebbe essere letto anche come una nuova versione del tipico western americano (post-Vietnam) degli anni Quaranta, un post-western, come forse potrebbero essere definiti i western nati dopo la guerra del Vietnam.⁹

La prima osservazione da fare riguarda la voce narrante del romanzo: a raccontare la vicenda non è l'io narrante di Paco, e neppure un narratore extradiegetico, almeno nella sua accezione tradizionale. La storia di Paco viene narrata dai fantasmi dei suoi compagni morti nel terribile attacco nella giungla, che filtrano dunque ogni parola dei personaggi della storia. Quello di Heinemann è un ingegno-

so *escamotage* narrativo, perché i fantasmi dei compagni morti sono sia il narratore della storia, sia veri personaggi che entrano nella storia sotto forma di incubi che attanagliano Paco quasi tutte le notti.

Già qui *Paco's Story* si distanzia notevolmente dalla struttura narrativa del tipico *war novel*, dove di solito il narratore è o intradiegetico o extradiegetico, senza ambiguità.

La cittadina di provincia, che fa da sfondo alla seconda parte della storia, è in Texas e si chiama Boone. Questo nome, Boone, potrebbe essere già un chiaro riferimento intertestuale. Daniel Boone, infatti, è il famoso pioniere ottocentesco americano e, secondo John Cawelti – vero e proprio padre dell'*American popular culture* –, può essere considerato, alla pari di J. F. Cooper, l'ispiratore dell'archetipo del cowboy (che infatti originariamente era un *frontierman*).

Prima di analizzare gli altri elementi western presenti in *Paco's Story* sarà utile ricordare rapidamente la tipica struttura del western anni Quaranta, che fu probabilmente prefigurata dallo sviluppo del personaggio del *Lone Ranger*. Questo eroe, figura mitica soprattutto tra i preadolescenti americani, nacque dalle ceneri di personaggi famosi delle *dime novels* ottocentesche e godette negli anni Trenta di un nuovo e inaspettato successo. Sebbene fosse un eroe totalmente buono (e i suoi nemici fossero totalmente cattivi) e agisse sempre come insperato alleato della comunità di pionieri, il *Lone Ranger* alla fine della storia rimaneva sempre isolato dalla comunità salvata. Egli, infatti, preferiva la compagnia degli animali piuttosto che quella dei pionieri e, dopo il vittorioso scontro finale, abbandonava la comunità partendo verso un'altra avventura. In una forma più sofisticata questo schema sarebbe diventato l'archetipo del cinema western classico dei maggiori registi hollywoodiani come John Ford, Howard Hawks e Anthony Mann. Dunque, a differenza dell'eroe western degli anni Venti che arriva nella cittadina, la salva e si integra con la comunità sposando la bella ragazza dell'Est, l'eroe del western classico anni Quaranta salva il villaggio dei pionieri ma non si integra affatto, anzi, una volta esaurito il suo lavoro, se ne va silenziosamente.

In *Paco's Story* questa struttura sembrerebbe perfettamente rispettata. L'unico elemento d'incertezza riguarda da cosa la comunità

La distruzione del reduce del Vietnam in Paco's Story

di Boone debba essere liberata. Non ci sono fuorilegge o banditi nel romanzo. Paco, in effetti, non deve salvare gli abitanti di Boone da qualcuno. Egli, però, potrebbe dare loro, e forse all'America intera, la possibilità di redimersi dai pregiudizi e dall'intolleranza nei confronti dei reduci mutilati e menomati. Ecco dunque il compito di Paco: salvare Boone dall'intolleranza dilagante. Tuttavia ciò non avviene, nessuno dimostrerà a Paco tolleranza e comprensione. Ma, a ben vedere, è Paco stesso a non voler salvare la cittadina texana. Anche qui, come in tante altre narrazioni sui reduci, il Vietnam è una presenza incancellabile e soprattutto il luogo della distruzione della personalità. Perciò Paco, quando arriva a Boone, è un personaggio svuotato di sentimenti ed emozioni. L'unica persona con cui riesce a rapportarsi uscendo momentaneamente dalla sua unidimensionalità è Monroe, il suo datore di lavoro, anch'egli un reduce, ma della seconda guerra mondiale. Tra Paco e Monroe, infatti, si viene a creare quel *male bonding* tipico dei reduci del Vietnam.

Il *male bonding* è il legame misogino maschile che caratterizza la maggior parte della *Vietnam fiction*. A causa del *male bonding*, introiettato brutalmente durante l'addestramento militare e poi rinsaldato durante l'esperienza drammatica del combattimento, il soldato vive l'annientarsi dei suoi sentimenti per chiunque non sia un compagno; fidanzata e famiglia d'origine comprese. Anche il linguaggio degli americani in Vietnam, particolarmente creativo nel lessico e nella fraseologia, evidenzia una differenza che rimane attiva anche dopo il rientro in patria. Se, dunque, durante i dodici mesi al fronte, "il linguaggio ha soprattutto la funzione di separare gli uomini dalle donne, al rientro in patria attiva una barriera nei confronti di tutti i civili, tutti i non reduci, senza distinzione di sesso."¹⁰

Dunque, Paco è un nuovo cowboy post-Vietnam senza alcuna morale che non può e non vuole salvare nessuno. La comunità di Boone, dunque, non viene purificata, come invece accadeva nei western classici; essa rimane l'ipocrita, corrotta e intollerante cittadina di provincia americana.¹¹ Tutti gli elementi strutturali del western anni Quaranta, dunque, in *Paco's Story* sono ridefiniti alla luce del tremendo conflitto indocinese.

Nel western classico, come ho già detto, il cowboy ha una storia d'amore con la ragazza del villaggio, che s'innamora di lui per le sue qualità morali. Il cowboy prima si concede, poi, però, deve partire per un'altra avventura e abbandona la ragazza.

Anche Paco incontra una giovane ragazza, che da un lato accende in lui un forte desiderio sessuale, ma allo stesso tempo lo terrorizza perché i suoi sogni erotici si trasformano presto negli atroci ricordi di quando partecipò allo stupro di gruppo. D'altro canto anche la ragazza, Cathy, ha sentimenti contrastanti nei suoi confronti. Lo spia morbosamente, attratta dalle sue cicatrici, fonte di fascino e disgusto allo stesso tempo. Le conseguenze della guerra del Vietnam, dunque, hanno modificato anche la classica storia d'amore tra la ragazza della cittadina e il cowboy, rendendola violenta e morbosa.

Infine, l'ultimo evidente elemento western presente in *Paco's Story* è l'immagine finale, peraltro fortemente cinematografica, che ricalca perfettamente la tipica scena finale dei western crepuscolari. L'ultima immagine del libro, infatti, vede Paco andarsene silenziosamente, con il tramonto alle spalle, prendendo un altro bus verso una destinazione ignota, l'importante è che vada verso ovest perché "there's less bullshit the farther west you go" (Heinemann, p. 210).

¹ "In the world" è un'espressione usata dai militari americani per indicare la patria, dunque gli U.S.A. All'espressione *in the world* si contrappone *in country*, abbreviazione di *Indian country*, il territorio indiano del selvaggio Ovest ottocentesco. Ovviamente durante la Guerra del Vietnam il termine significava "in Vietnam".

² Nella storia degli Stati Uniti solo la guerra civile ha avuto un impatto accostabile a quello della guerra del Vietnam, tuttavia la sua lontananza storica rende arduo il paragone.

³ Mi riferisco soprattutto a Jameson, *Postmodernism* (1991).

⁴ Basti ricordare la scena finale di *Full Metal Jacket* (Stanley Kubrick, 1987) dove si scopre che il cechino è una ragazza.

⁵ L'appellativo con cui venivano chiamate le reclute infatti è FNG (*fucking new guy*).

⁶ Nella prima guerra mondiale l'età media era di ventisei anni mentre nella seconda era di ventisette.

⁷ Il famoso *decompress time*.

⁸ D'ora in poi PTSD.

⁹ Per una definizione più puntuale e articolata del post-western rimando a Rosso, *Le frontiere del Far West* (2009).

¹⁰ Rosso, *Musi gialli e berretti verdi*, p. 181.

¹¹ Se volessimo trovare un suggestivo parallelo, Boone, in effetti, ricorda molto da vicino la sordida cittadina di *High Noon*, il famoso western di Zinnemann del 1952.

La distruzione del reduce del Vietnam in Paco's Story

OPERE CITATE

- BOYLE, Brenda. *Masculinity in Vietnam War*. Jefferson, McFarland, 2009.
- BUTLER, Robert Olen. *On Distant Ground*. New York, Knopf, 1985.
- HEINEMANN, Larry. *Paco's Story*. New York, Vintage Book, 1986.
- GIBSON, James. *Warrior Dreams: Violence and Manhood in Post-Vietnam America*. New York, Hill & Wang, 1994.
- JAMESON, Fredric. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. London, Verso, 1991.
- JUST, Ward. *The American Blues*. New York, Viking, 1984.
- ROSSO, Stefano. *Le frontiere del Far West. Forme di rappresentazione del grande mito americano*. Milano, Shake, 2009.
- ROSSO, Stefano. *Musi gialli e berretti verdi. Narrazioni USA sulla Guerra del Vietnam*. Bergamo, Sestante, 2003.