

*Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne
Università degli Studi di Torino*

Strumenti letterari

3

Comitato scientifico:

Paolo Bertinetti, Nadia Caprioglio, Giancarlo Depretis, Mariagrazia Margarito,
Riccardo Morello, Mariangela Mosca Bonsignore, Francesco Panero

La guerra e le armi
nella letteratura in inglese
del Novecento

a cura di Lucia Folena

Trauben

*Volume pubblicato con il contributo del
Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne
dell'Università degli Studi di Torino*

In copertina: John Nash, *Over the Top* (1918). Imperial War Museum, London

© 2013 Trauben editrice
via Plana 1 – 10123 Torino
www.trauben.it

ISBN 978 88 66980384

Indice

PAOLO BERTINETTI <i>Accursed be he that first invented war. Le lettere inglesi e la guerra</i>	7
ANDREA CAROSSO Writing the War on Terror: Post-9/11 Arab-American and Muslim-American Literature and the Postnational Imaginary	29
SONIA DI LORETO A Topography of Violence in <i>Home</i> by Toni Morrison	45
FEDORA GIORDANO Native Americans and modern wars in the work of Ralph Salisbury, a Cherokee volunteer in World War II.	57
MAJA DURANOVIC Ondaatje's <i>The English Patient</i> : war, histories, body and bombs	75
CARMEN CONCILIO Whose War? The Influence of Virginia Woolf's <i>Mrs Dalloway</i> in some Postcolonial Writers	83
PIETRO DEANDREA Poetry and the War on Terror: The case of Syed Talha Ahsan	99
PIER PAOLO PICIUCCO War and Peace in Ian McEwan's <i>Atonement</i>	123
PAOLA CARMAGNANI Reportage e romanzo : la guerra d'Indocina raccontata da Graham Greene	137
LUCIA FOLENA Il ritorno di Cerere: la signora Ramsay e la guerra-caos	153

CHIARA SIMONIGH	
Conflitto interno ed esterno in <i>Land and Freedom</i> di Ken Loach	177
IRENE DE ANGELIS	
' <i>Sad Presentiments of What Must Come to Pass</i> ': Seamus Heaney and Violence	191
ROBERTO TESSARI	
<i>Endgame</i> : l'arma dell'anfibologia e il gioco della guerra	207

REPORTAGE E ROMANZO :
LA GUERRA D'INDOCINA
RACCONTATA DA GRAHAM GREENE

Paola Carmagnani

Fra il 1951 e il 1955 Graham Greene soggiornò in maniera intermittente in Vietnam, dove scrisse una serie di articoli per diversi giornali inglesi e francesi e un romanzo, *The Quiet American*, pubblicato nel dicembre del 1955¹. Dopo la *love-story* ambientata a Londra di *The End of the Affair*, pubblicato quattro anni prima, dove il tema amoroso si intrecciava con quelli della conversione e della fede, *The Quiet American* riporta il racconto sul terreno esotico ben noto ai lettori di Greene, abbandona le tematiche religiose e si elabora come il romanzo politico che avrebbe dovuto liberarlo dalla detestata etichetta di scrittore cattolico².

L'Indocina francese di *The Quiet American* va a raggiungere quel più vasto territorio immaginario denominato "Greeneland", "a country of the mind"³ che si nutre in parte della tradizione esotica occidentale, e

¹ Vedi N. SHERRY, *The Life of Graham Greene*, Londra, Jonathan Cape, 1994, vol. 2.

² Fra i due romanzi esistono tuttavia una serie di importanti elementi comuni: l'uso del racconto in prima persona e la manipolazione dell'ordine cronologico della storia, strumenti narrativi utilizzati entrambi per la prima volta in *The End of the Affair*; l'identificazione della voce narrante con quella di uno scrittore – un romanziere e, qui, un reporter – e il tema del triangolo amoroso inserito in un contesto di guerra, anche se la Londra sotto i bombardamenti di *The End of the Affair* non emerge mai in primo piano come avviene invece per la guerra d'Indocina in *The Quiet American*, rimanendo invece strettamente funzionale all'elaborazione della vicenda amorosa.

³ D. LODGE, *Graham Greene*, New York, Londra, Columbia University Press, 1966, p. 3: "A buzzard flaps across a dusty Mexican square and settles heavily on a thin roof... in Brighton the lights go out above the black struts of the Palace Pier and the dark shifting water... in Saigon old wrinkled women in black trousers squat gossiping on the landing outside the *urinoir*... over Clapham Common solitary walkers move with bowed heads through the slanting rain... in West Africa the laterite roads turn a fragile pink at sundown, then are swallowed by darkness. These

in questo caso anche di alcune suggestioni più specifiche dell'orientalismo francese⁴. Si tratta di uno spazio desueto, che offre gli ultimi bagliori di un mondo destinato a scomparire, dilaniato da una guerra che si continua a combattere anche se non sembra esserci più nulla che giustifichi il prezzo pagato all'attaccamento coloniale francese. "I believe the moment of independence has been delayed too long," scriveva Greene in un articolo pubblicato sul "Sunday Times" nel 1954,

"I believe in no solution for this unhappy country except what is dictated around the counsels tables of Geneva, Washington, Peking and Moscow. I do not believe that ever again will one see the strange sunsets falling on the Baie d'Along, the lamp glowing on the cook's face as he prepares the opium pipe. The last performance has begun : a country one has loved is about to retire behind the curtain"⁵.

Per molti aspetti, la narrazione assomiglia a quella dell'Africa coloniale di Conrad : in entrambi i casi, essa ricorre alla vecchia

are some characteristic scenes from a country of the mind known internationally as Greenland."

⁴ Vedi G. GREENE, *Ways of Escape*, in ID. *Fragments of an Autobiography. A Sort of Life and Ways of Escape*, Londra, Penguin Books, 1971, 1980, pp. 274-275 : "It was quite by chance that I fell in love with Indochina (...). I drained a magic potion, a loving cup (...). The spell was first cast, I think, by the tall elegant girls in white silk trousers, by the pewter evening light on flat paddy fields, where the water-buffaloes trudged fetlock-deep with a slow primeval gait, by the French perfumeries in the rue Catinat, the chinese gambling houses in Cholon, above all by that feeling of exhilaration which a measure of danger brings to the visitor with a return ticket: the restaurants wired against grenades, the watch-towers striding along the roads of the southern delta (...)." Per quanto riguarda gli spunti offerti dalla tradizione esotica francese ricordiamo in particolare il modello della relazione amorosa fra un europeo e una giovane donna indigena, su cui si proietta la relazione sentimentale che l'Occidente intrattiene con il territorio coloniale. Questo modello narrativo, inaugurato da Pierre Loti alla fine del XIX secolo ed estremamente popolare nel romanzo esotico francese, è legato qui all'evocazione di uno dei testi fondatori dell'orientalismo francese, *L'Invitation au voyage* di Baudelaire – "*Mon enfant, ma sœur...? How did it go on ? Aimer à loisir, Aimer et mourir Au pays qui te ressemble. (...) I had seen the flowers on her dress beside the canals in the north, she was indigenous like a herb, and I never wanted to go home.*" (G. GREENE, *The Quiet American*, Londra, Vintage, 2004, pp. 6-7).

⁵ G. GREENE, *Last Cards in Indo-China*, "Sunday Times", 28 marzo 1954, in J. ADAMSON (a cura di), *Reflections*, Londra, Penguin Books, 1990, p. 172.

tradizione dell'avventura esotica, decostruendola e aggrappandosi alla superficie visibile di una realtà vividamente evocata⁶. A differenza del testo conradiano tuttavia, la scrittura di Graham Greene non dubita mai della propria capacità di dare un senso al reale: "realismo etico", lo ha chiamato Zadie Smith⁷. Anziché sospendere il lettore sull'abisso di un universo sommerso di significati inaccessibili, i dettagli concretamente osservati sono qui il veicolo salvifico che conduce all'elaborazione del senso, ed è proprio all'interno di questa costruzione che si situa il rapporto fondamentale fra reportage e romanzo messo in atto da *The Quiet American*. Come vedremo, il racconto della guerra è evidentemente il nucleo essenziale all'interno del quale si focalizza la presenza del reportage, rielaborato da una scrittura romanzesca che utilizza il campo di battaglia come situazione estrema che permette di rivelare l'intima natura dei personaggi.

"Perhaps there is more direct *reportage* in *The Quiet American* than in any other novel I have written," scrive Greene nel testo autobiografico di *Ways of Escape*, "(...) and my choice of a journalist as the 'I' seemed to me to justify the use of *reportage*"⁸. Fowler, il narratore autodiegetico, è in effetti un corrispondente inglese da molti anni installato a Saigon e

⁶Sul confronto fra la narrazione di Greene e quella di Conrad, vedi Robert PENDLETON, *Graham Greene's Conradian Masterplot. The Arabesques of Influence*, Londra, Macmillan Press, 1966. La decostruzione della convenzionale iconografia esotica attraverso l'osservazione della realtà fenomenologicamente accessibile distingue invece l'esotismo di Graham Greene dalla tradizione lirica ed estetizzante dell'orientalismo francese. Emblematico di questa strategia di decostruzione dell'esotismo è il personaggio di Phuong, la giovane compagna vietnamita del narratore autodiegetico. Su questo vedi Z. SMITH, *Introduction*, in G. GREENE, *Q. A.*, cit. p. viii: "Phuong is of course representing Vietnam to some extent, but she is still everywhere her idiosyncratic self. She is the girl in white dancing better than Pyle, she is curled up in bed reading about Princess Anne. She keeps her counsel. One feels that when Greene did not know enough of her life, or could not imagine, he resolved not to describe. As a result Phuong floats free of her symbolic weights; she has her own inviolate life in the rue Catinat – buying silk scarves, drinking milkshakes – outside the reach of Fowler's narrative eye." Per quanto riguarda poi la convenzionale assenza di voce delle eroine del romanzo coloniale – "One always spoke of her like that in the third person as though she was not there" (*Q. A.*, p. 36) – ricordiamo che l'aggettivo *quiet*, che definisce il personaggio di Pyle a partire dal titolo del romanzo, viene attribuito proprio al discorso di Phuong: "He's quiet," she said, and the adjective which she was the first to use stuck like a schoolboy name." (*Q. A.*, p. 29).

⁷Z. SMITH, *Introduction*, cit., p. v.

⁸G. GREENE, *Ways of Escape*, cit., p. 283.

i limiti e le esigenze della scrittura giornalistica sono ripetutamente posti come le coordinate essenziali del suo atteggiamento nei confronti della guerra, delle vicende politiche dell'Indocina e più generalmente della vita:

'I'm not involved. Not involved,' I repeated. It had been an article of my creed. The human condition being what it was, let them fight, let them love, let them murder, I would not be involved. My fellow journalists called themselves correspondents ; I preferred the title of reporter. I wrote what I saw. I took no action, even an opinion is a kind of action⁹.

La rivendicata imparzialità di Fowler emerge in netto contrasto con l'atteggiamento di Pyle, l'"Americano tranquillo" che arriva in Vietnam animato da un idealismo ingenuo e pericoloso, convinto che gli Stati Uniti debbano giocare un ruolo decisivo in Oriente appoggiando attivamente l'emergere di una "terza forza" capace di imporre la democrazia tanto contro il colonialismo francese, quanto contro la minaccia comunista: "Pyle believed in being involved"¹⁰, e così facendo finisce per diventare complice di un sanguinario attentato.

La retorica del reporter come osservatore imparziale tuttavia, si elabora qui all'interno di un discorso ambivalente che sistematicamente la decostruisce. Se il reportage offre infatti la chiarezza di una visione che decompone la realtà nei suoi dettagli concreti, questi dettagli veicolano però un'empatia che trasforma l'assurdità delle vicende umane – la guerra, l'amore, la perdita, la morte – nella puntuale e concreta percezione di un'umanità condivisa e istintivamente comprensibile, imponendo quel coinvolgimento emotivo che l' "I wrote what I saw" rivendicato da Fowler si illudeva di poter evitare. È questo il percorso compiuto dall'eroe narratore, che attraverso il suo sguardo di reporter giunge alla consapevolezza del proprio ineluttabile coinvolgimento umano, e in questo risiede anche la fondamentale

⁹ *Q. A.*, p. 13.

¹⁰ *Ivi*, p. 21. Vedi *Ways of Escape*, cit., p. 281: "the moment for *The Quiet American* struck as I was driving back to Saigon (...). I shared a room that night with an American attached to an economic aid mission – the members were assumed by the French, probably correctly, to belong to the CIA. My companion (...) lectured me all the long drive back to Saigon on the necessity of finding a 'third force in Vietnam'. I had never before come so close to the great American dream which was to bedevil affairs in the East as it was to do in Algeria."

differenza etica fra lo sguardo di Fowler e quello di Pyle, accecato da un'astrazione che gli impedisce di vedere la concreta umanità che lo circonda: "he was determined (...) to do good, not to any individual person, but to a country, a continent, a world"¹¹. Le teorie che ispirano la visione di Pyle sono attribuite a York Harding, l'autore fittizio di un testo intitolato *The Rôle of the West* a cui egli fa costantemente riferimento, utilizzato come uno degli attributi fondamentali che lo definiscono in quanto personaggio. Significativamente, anche York Harding è un giornalista, e più precisamente "a superior sort of journalist – they call them diplomatic correspondents", che funge da modello negativo rispetto a cui si pone la narrazione del reporter Fowler e, metanarrativamente, quella di Greene: "He gets hold of an idea and then alters every situation to fit the idea"¹².

Il materiale che costituisce il racconto della guerra è in larga misura frutto dell'esperienza diretta di Greene in Vietnam, trasposta prima nei testi giornalistici e poi nel romanzo. In alcuni casi, la narrazione romanzesca amplifica e rielabora elementi appena accennati negli articoli; in altri invece, lo stesso testo viene ripreso in maniera letterale anche nel romanzo. Comunque avvenga il passaggio fra le due forme di scrittura però, il materiale contenuto nel romanzo è omogeneamente organizzato in funzione di una *mise en récit* della salvifica rivelazione di senso veicolata dallo sguardo del reporter. Il punto di partenza di questa costruzione è l'episodio di Phat Diem, che elabora una serie di elementi contenuti in due articoli precedenti, pubblicati rispettivamente nel 1952 e nel 1954¹³. In questo caso, la narrazione estrae il nucleo della descrizione giornalistica del campo di battaglia e lo rielabora modulandolo in funzione di un progressivo cedimento della neutralità imparziale del narratore. La narrazione romanzesca va

¹¹ *Q. A.*, p. 10.

¹² *Ivi*, p. 160. Vedi Z. SMITH, *Introduction*, cit., p. ix: "(Greene) defends us with details, and the details fight the good fight against big, featurless, impersonal ideas like Pyle's. Too much time has been spent defending Greene against the taint of journalism ; we should think of him instead as the greatest journalist there ever was. (...) The devil is in the details for Greene, but redemption is also there. The accretion of perfectly rendered, everyday detail makes us feel human, beats away the statisticians, tolls us back to ourselves."

¹³ G. GREENE, *Indo-China : France's Crown of Thorns*, "Paris Match", 12 luglio 1952 e *Before the Attack*, "Tablet", 17 aprile 1954, in J. ADAMSON (a cura di), *Reflections*, cit., pp. 129-147 e pp. 175-184.

innanzi tutto a ricompattare il generale movimento dello sguardo già accennato nell'articolo del '52, partendo dall'alto del campanile della cattedrale – “The war was very tidy and clean at that distance”, “only picturesque, fixed like a panorama of the Boer War in an old *Illustrated London News*”¹⁴ – e scendendo poi dentro il campo di battaglia, nella città colpita poche ore prima da un attacco Viet Minh, nella realtà concreta, sporca e spaventosa della guerra. A partire da questo punto, le vivide immagini del reportage – “my most striking memories”¹⁵ – sono utilizzate per articolare una retorica dello sguardo che tenta inutilmente di sfuggire a ciò che si imprime sulla retina e nella memoria.

La prima immagine da cui lo sguardo si distoglie è quella di un cadavere decapitato che giace sulla lunga strada vuota e silenziosa di fronte alla cattedrale, “The buzz of flies collecting there and the squelch of the soldiers’ boots growing fainter and fainter. I walked quickly past the body, turning my head the other way”¹⁶. Qualche minuto dopo tuttavia, il panico di fronte all'improvvisa consapevolezza di trovarsi solo sulla strada deserta riporta alla coscienza il dettaglio uditivo legato all'immagine occultata: “It occurred to me that if something happened to me on this street it might be many hours before I was picked up : time for the flies to collect”¹⁷. Appare poi il canale pieno di cadaveri, già descritto nel reportage¹⁸ e inserito qui all'interno di una più complessa costruzione narrativa. Lo sguardo del reporter è dapprima posato sugli uomini della pattuglia a cui si è unito, che a loro volta guardano l'acqua del canale e, improvvisamente e simultaneamente, ne distolgono lo sguardo. L'oggetto di questo sguardo viene però temporaneamente eliso: “For a moment I didn't see what they had seen”¹⁹, dice Fowler, e subito dopo appare non già l'oggetto stesso, ma il pensiero incongruo che esso ha istantaneamente suscitato – “This isn't a bit suitable”²⁰, una frase pronunciata da Pyle qualche sera prima di fronte a uno spettacolo di travestiti e ai fischi dei

¹⁴ *Q. A.*, p. 38.

¹⁵ *Indo-China : France's Crown of Thorns*, cit., p. 144.

¹⁶ *Q. A.*, p. 42.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Indo-China: France's Crown of Thorns*, cit., p. 144 : “here and there the canal was filled with a thick gruel, heads floating above the accumulation of bodies below.”

¹⁹ *Q. A.*, p. 43.

²⁰ *Ibid.*

soldati. Solo a questo punto viene riempito lo spazio bianco della visione – “The canal was full of bodies” – e l’immagine è immediatamente seguita da un’altra associazione di pensieri, elaborata questa volta a posteriori, che torna a modulare l’incommensurabile realtà della morte: “I am reminded now of an Irish stew containing too much meat”²¹. Ancora una volta infine, lo sguardo viene distolto: “I too took my eyes away; we didn’t want to be reminded of how little we counted, how quickly and simply and anonymously death came”²².

Dopo queste immagini che lo sguardo non riesce a sostenere, la narrazione si ferma su un dettaglio che riporta la cruda violenza della guerra a una dimensione più dolorosamente quotidiana. Sul muro di una fattoria abbandonata sono appese due rappresentazioni religiose – “Life had deserted it – not so much as a hen had been left behind, though hanging on the wall of what had been the living room were two hideous oleographs of the Sacred Heart and the Mother and the Child”²³. Dalla bruttezza ordinaria delle due immagini rimaste appese nella casa abbandonata emerge ora l’immediata percezione dell’umanità di quei cadaveri che galleggiavano nel canale, la compassione che di fronte ad essi il narratore non era riuscito a sentire: “One knew what these people believed even if one didn’t share their belief: they were human beings, not just grey drained cadavers”²⁴. Nonostante la programmatica esclusione di ogni dimensione esplicitamente religiosa dal romanzo, il cammino di compassione umana attraverso l’esperienza della guerra è significativamente segnato qui dal richiamo all’iconografia cattolica – e più specificamente mariana, nella sua dimensione di materna e salvifica intercessione per un’umanità dolente. L’immagine della Madonna con il

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*

²³ *Ivi*, p. 44. L’immagine della fattoria abbandonata e il riferimento alla gallina fa inequivocabilmente allusione all’episodio di Fresleven in *Heart of Darkness*: la causa del tafferuglio con gli indigeni che provoca la morte dell’agente commerciale “arose from a misunderstanding about some hens. Yes, two black hens”, e dopo l’uccisione di Fresleven il villaggio viene abbandonato per sempre – “the village was deserted, the huts gaped black, rotting, all askew within the fallen enclosure. A calamity had come to it, sure enough. The people had vanished. Mad terror had scattered them, men, women and children, through the bush, and they had never returned. What became of the hens I don’t know either.” (J. CONRAD, *Heart of Darkness*, New York, London, Norton, 1988, pp. 12-13).

²⁴ *Q. A.*, p. 43.

Bambino ritorna infatti subito dopo, implicitamente evocata nell'episodio che segna il culmine dell'esperienza di Phat Diem.

Twenty yards beyond the farm buildings, in a narrow ditch, we came on what we sought: a woman and a small child. They were clearly dead: a small neat clot of blod on the woman's forehead, and the child might have been sleeping. He was about six years old and he lay like an embryo in the womb with his little bony knees drawn up. '*Mal chance,*' the lieutenant said. He bent down and turned the child over. He was wearing a holy medal round his neck, and I said to myself, 'The juju doesn't work.' There was a gnawed piece of loaf under his body. I thought, 'I hate war.'²⁵

Questa volta, lo sguardo non tenta più di fuggire e l'immagine rimane al contrario indelebilmente impressa nella memoria, elaborata nel pensiero che strappa definitivamente i due cadaveri all'anonimato della morte: "they must have believed it safe to move from the ditch. I wondered whether they had lain there long – the bread had been very dry. This farm was probably their home"²⁶.

Il ricordo del cadavere del bambino interviene poi a puntuare i due successivi episodi di guerra, dove la compassione del narratore si traduce nella chiara coscienza della propria personale e diretta responsabilità. Il primo di questi episodi, interamente romanzesco, situa l'eroe all'interno di un'azione più tradizionalmente avventurosa rispetto all'esperienza di Phat Diem, immaginandolo bloccato in un territorio non controllato dai francesi, dove si susseguono gli attacchi dei Viet Minh. Insieme a lui c'è anche Pyle, secondo un modello tipico della narrazione d'avventura che di fronte al pericolo elabora i diversi atteggiamenti ed interazioni di due o più eroi. Inizialmente rifugiatisi in una torre di guardia francese sorvegliata da due giovani sentinelle

²⁵ *Ivi*, p. 45.

²⁶ *Ivi*, p. 46. Vedi *Indo-China: France's Crown of Thorns*, cit., p. 144: "the bodies of a woman and her small boy caught in a crossfire between the parachutists and the enemy. This mother and child suddenly lost their anonymity when I realized that their faith and mine were the same"; *Before the Attack*, cit. p. 175: "two shots killed a mother and child who found themselves between the opposing forces. What panic had they felt?" Vedi anche *Ways of Escape*, cit., p. 283: "I still retain the sharp image of the dead child couched in the ditch beside his dead mother. The very neatness of their bullet wounds made their death more disturbing than the indiscriminate massacre in the canals around."

vietnamite, i due decidono di fuggire a piedi nascondendosi nei campi. Durante la fuga notturna, in mezzo alla *suspense* dell'azione avventurosa, emerge il suono di un pianto che proviene dalla torre di guardia :

It wasn't like a man weeping : it was like a child who is frightened of the dark and yet afraid to scream. I supposed it was one of the two boys – perhaps his companion had been killed. I hoped that the Viets wouldn't cut his throat. One shouldn't fight a war with children and a little curled body in a ditch came back to mind.²⁷

Veicolata dal suono lontano del pianto infantile, a sua volta assimilato al ricordo del piccolo corpo rannicchiato nel fossato, la consapevolezza della propria responsabilità individuale si impone a Fowler, la cui presenza alla torre di guardia ha impedito alle sentinelle di arrendersi all'arrivo dei Viet Minh, e va a scalfire la sua rivendicata neutralità: “I was responsible for that voice crying in the dark : I had prided myself on detachment, on not belonging to this war, but those wounds had been inflicted by me (...)”²⁸. Ripreso più tardi in un contesto diverso, il suono di quel pianto diventa poi il significante di una più vasta compassione e responsabilità nei confronti della sofferenza umana: “the innocent are always involved in any conflict. Always, everywhere, there is some voice crying from a tower”²⁹.

L'episodio successivo proviene invece da un'esperienza diretta di Greene, inizialmente narrata nel suo diario, poi trasposta in un testo radiofonico a sua volta riprodotto sotto forma di articolo sul “Listener”, ed infine ripreso tale e quale nel romanzo³⁰. Si tratta del racconto di un raid aereo verticale su un bombardiere francese, a cui Greene partecipò nel dicembre del 1952. Anche qui, come nell'episodio precedente, il racconto comincia all'insegna dell'universo narrativo dell'avventura, dove la temporalità immediata dell'azione assorbe interamente eroe e lettore, allontanando ogni pensiero che non faccia riferimento ad essa. Partecipare al raid è “a way of killing time and

²⁷ *Q. A.*, p. 100.

²⁸ *Ivi*, p. 105.

²⁹ *Ivi*, p. 110.

³⁰ G. GREENE, *A Memory of Indo-China*, “Listener”, 15 settembre 1955, in J. ADAMSON, *Reflections*, cit., pp. 185-188. Vedi anche N. SHERRY, *The Life of Graham Greene*, cit., p. 387.

killing thought”³¹: nella cabina di pilotaggio dell’aereo che si prepara al decollo, conta soltanto l’eccitazione fisica immediata dell’esperienza che sta per prodursi – “that loosening of the bowels that accompanies any new experience – the first dance, the first dinner-party, the first love. (...) There was no way to get out: you were trapped with your experience”³². Quando l’aereo scende per la prima volta in picchiata, le sensazioni fisiche sommergono interamente il narratore: “I wasn’t aware of the moment when the bombs were released”, e anche lo sguardo, strumento fondamentale del reporter, sembra momentaneamente azzerato – “All was feeling now, nothing was sight”³³. Alla prima discesa, il potere anestetizzante dell’avventura si rivela efficace – “For forty seconds, Pyle had not existed: even loneliness hadn’t existed”³⁴ – ma a partire dalla seconda discesa esso comincia ad affievolirsi, sostituito prima dalla umiliante paura di vomitare e poi dall’irritazione – “the affair had gone too long, it was time to go home”³⁵. Durante l’ennesima discesa infine, lo sguardo del reporter è di nuovo perfettamente chiaro e il raid aereo perde l’innocente funzione che esso possedeva nell’universo dell’avventura – ironicamente, “killing time and killing thought” – e riacquista il suo ruolo di strumento di morte:

Down we went again, away from the gnarled and fissured forest towards the river, flattening out over the neglected ricefields, aimed like a bullet at one small sampan on the yellow stream. The cannon gave a single burst of tracer, and the sampan blew apart in a shower of sparks: we didn’t even wait to see our victims struggling to survive, but climbed and made for home. I thought again as I had thought when I saw the dead child at Phat Diem, ‘I hate war.’³⁶

In una inversione del movimento narrativo utilizzato per raccontare il campo di battaglia di Phat Diem, il dettaglio che si imprime nello sguardo è prima di tutto quello ravvicinato del *sampan* che esplode, e lo

³¹ *Q. A.*, p. 140.

³² *Ivi*, p. 141.

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.* Vedi *A Memory of Indo-China*, cit., p. 187: “For forty seconds no worries had existed: even loneliness hadn’t existed.”

³⁵ *Q. A.*, p. 141.

³⁶ *Ivi*, p. 142.

choc è provocato proprio dall'allontanamento rapido ed efficace dell'aereo che risale, ristabilendo improvvisamente quella distanza asettica che fa apparire la guerra “very tidy and clean”, addirittura “picturesque”. Significativamente, sulla strada del ritorno il pilota compie una piccola deviazione per mostrare al narratore il tramonto sulla baia, “like a host who is showing the beauty of his estate”³⁷. Contro ogni illusoria distanza dello sguardo ritorna però ancora il ricordo del cadavere del bambino di Phat Diem — “I hate war”— che restituisce definitivamente la vittima casuale e anonima del bombardamento alla concreta realtà umana dei suoi abitanti, “struggling to survive”, e consegna nuovamente il narratore alla propria responsabilità individuale: “we were gone again, adding our little quota to the world’s dead”³⁸.

Questi episodi si intrecciano con le vicende personali del narratore autodiegetico, facendo emergere in tutta la loro complessità i legami fra i diversi piani dell’esperienza che articolano il suo percorso interiore. Così, dopo l’esperienza sul campo di battaglia di Phat Diem, il pensiero del corpo della giovane amante vietnamita appare derisorio — “perhaps that day I had seen too many bodies which belonged to no one, not even to themselves. We were all expendable”³⁹ — e poco dopo appare Pyle che confessa di essere innamorato di Phuong, annunciando solennemente a Fowler la sua intenzione di sposarla e rinviandolo dolorosamente alla consapevolezza della propria vecchiaia e delle proprie disillusioni. Allo stesso modo, la fuga notturna sotto gli attacchi dei Viet Minh si intreccia con l’elaborazione del legame ineluttabile e ambivalente che unisce Fowler a Pyle. Nel risibile mondo dell’avventura infatti, Pyle gli salva la vita — “Who the hell asked you to save my life? I came east to be killed. (...) You’ve been seeing war-films. We aren’t a couple of marines and you can’t win a war-medal”⁴⁰ — e nonostante la distanza ironica del narratore, questo contribuisce a costruire l’ambivalenza etica con cui il romanzo non cessa di misurarsi⁴¹.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ivi*, p. 47.

⁴⁰ *Ivi*, p. 102.

⁴¹ Z. SMITH, *Introduction*, cit., p. vi: “Distinctions of character that we fondly imagine concrete, upon which we define ourselves (...), are revealed to hold little currency in the face of human extremities: war, death, loss and love. Human nature is not black

Punto culminante dell'azione romanzesca e del percorso interiore del narratore è l'attentato sulla piazza principale di Saigon. Di questo episodio, avvenuto il 9 gennaio del 1952, Greene non fu testimone diretto e la narrazione si adopera allora a circondarlo di una serie di dettagli ordinari che lo strappino all'astrazione della storia e dei rapporti politici per riportarlo sul terreno concreto della realtà vissuta. La visione della piazza devastata dalla bomba è preceduta dalla descrizione del piccolo ufficio sul retro di un garage dove le bombe sono state confezionate: un calendario commerciale, una scrivania ingombra di scontrini e di matite, una cartolina della Tour Eiffel – “York Harding might write in graphic abstractions about the Third Force, but this was what it came down to – this was It”⁴². Il momento dell'esplosione è poi significativamente raccontato in maniera indiretta, a partire da un punto d'osservazione relativamente vicino alla piazza ma eccentrico: un caffè affollato in una mattina qualsiasi, dove i dettagli osservati dallo sguardo casuale del narratore diventano improvvisamente gli elementi di una scenografia ridicolmente assurda – i tavoli e le sedie rovesciati, gli specchi in frantumi, i liquidi colorati che gocciolano dalle bottiglie rotte al bar, la signora francese carponi che cerca il suo portacipria fra le macerie⁴³. Questo scollamento fra i dettagli di una realtà concretamente percepibile e l'inafferrabile enormità dell'evento che essi circondano e segnalano trova il suo culmine nelle immagini successive della piazza devastata: le macchine in fiamme di fronte al teatro nazionale, le dense nuvole di fumo, un uomo senza gambe che continua a contorcersi “like a chicken which has lost its head”⁴⁴ e, ancora una volta, una madre con il suo bambino.

A woman sat on the ground with what was left of her baby in her lap ;
with a kind of modesty she had covered it with her straw peasant hat.

and white but black and grey.' Greene was not the first novelist to note it, but his grey was marvellously various. Into this grey we must place the shady triad of *The Quiet American*: the honest venality of Phuong, the disengagement of Fowler, and the innocence of Pyle. (...) It is a masterful trick to balance these three people against each other (...) and yet weighting the situation in such a way as to never allow us to make that final, satisfying judgement upon their characters which would signal the reader's work is done.”

⁴² *Q. A.*, p. 136.

⁴³ *Ivi*, pp. 151-152.

⁴⁴ *Ivi*, p. 154.

She was still and silent, and what struck me most in the square was the silence.⁴⁵

La descrizione del torso che si contorce traduce in parole quella che era in origine un'immagine visiva: "an astonishing and horrifying photograph" pubblicata da *Life*, che mostrava "the body of a trishaw driver still upright after his legs had been blown off"⁴⁶. A questa immagine che proviene direttamente dall'universo del reportage il romanzo aggiunge però significativamente quella della madre con il bambino, frutto invece di un'elaborazione simbolica che trasforma i due cadaveri di Phat Diem nell'iconografia di una Pietà – "There was a woman there whose baby – she kept it covered under her straw hat. I can't get it out of my head. And there was another in Phat Diem"⁴⁷. Essa segna qui la svolta decisiva del percorso di Fowler, che offre alla tragica assurdit  delle immagini dell'attentato una salvifica possibilit  di senso, traducendo infine in azione concreta la compassione e la consapevolezza della sua responsabilit  individuale. "Sooner or later (...) one has to take sides. If one is to remain human,"⁴⁸ dice Heng, un agente segreto dei Viet Minh, e le sue parole riecheggiano quelle precedentemente pronunciate da un ufficiale francese – "One day something will happen. You will take a side"⁴⁹. Ponendo l'azione di Fowler sotto la tutela di un discorso attribuito a due individui che appartengono ai campi opposti dei due maggiori attori della guerra, il romanzo non fa che reiterare il rifiuto di Greene di prendere partito per l'uno o per l'altro, limitando la sua compassione agli uomini di entrambe le parti che muoiono sui campi di battaglia, e la sua critica ai lontani poteri politici che decidono le sorti di una guerra che non combattono⁵⁰. Nei suoi articoli, e poi anche nella narrazione autobio-

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ways of Escape*, cit., p. 282. Su questa fotografia vedi anche N. SHERRY, *The Life of Graham Greene*, cit., p. 430.

⁴⁷ *Q. A.*, p. 166.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Ini*, p. 143.

⁵⁰ Vedi G. GREENE, *Return to Indo-China*, "Sunday Times", 21 marzo 1954, in J. ADAMSON (a cura di), *Reflections*, cit., pp. 165-166: "Everybody knows now on both sides that the fate of Vietnam does not rest with the armies. (...) Two years ago men believed in the possibility of military defeat or victory: now they know the war will be decided elsewhere by men who have never waded waist-deep in fields or paddy, struggled up mountain sides, been involved in the muddle of attack or the long

grafica di *Ways of Escape*, Greene ha invece ripetutamente e direttamente evocato la responsabilità degli Stati Uniti nel degenerare della situazione vietnamita, denunciando i legami fra i servizi segreti americani e l'esercito ribelle del generale Thé⁵¹. Come ogni aspetto della complesse vicende della guerra, la denuncia dell'interventismo americano che costituisce il nucleo politico del romanzo si incarna però nella concreta individualità di Pyle, l'"Americano tranquillo" che sulla scena dell'attentato che egli stesso ha contribuito a provocare osserva allibito il sangue sulle sue scarpe e non riesce ad assumersene la responsabilità – "He stood there and said it was all a sad mistake, there should have been a parade. He said he'd have to get his shoes cleaned before he saw the Minister"⁵².

"What can I do (...)?" chiede Fowler, "He's got to be stopped". "You can publish the truth," risponde Heng, "Or perhaps you cannot?"⁵³. Il reportage, in effetti, non basta: esso offre una visione salvifica ma spetta al romanzo elaborarne compiutamente il senso e tentare di dire la verità, individualizzando lo sguardo del reporter in quello di un personaggio, la cui storia si intreccia con quelle di altri personaggi che a loro volta diventano gli oggetti del suo sguardo. Invece di scrivere un articolo di denuncia sulla responsabilità del generale Thé e sul coinvolgimento americano che il suo giornale non avrebbe pubblicato, – "My paper's not interested in General Thé. (...) And do you think they would dare to touch an American? He has

boredom of waiting." A proposito dell'articolo pubblicato da "Paris Match" nel 1952, *Indo-China: France's Crown of Thorns*, Graham Greene ricorda che esso era stato originariamente scritto nel 1951 per "Life", che però lo rifiutò: "I suspect my ambivalent attitude to the war was already perceptible – my admiration for the French army, my admiration for their enemies, and my doubt of any final value in war." (*Ways of Escape*, cit., p. 277).

⁵¹ Vedi C. CHRISTIE, *The Quiet American and the Ugly American*, Detroit (Mich.), The Cellar bookshop, 1986. In *Ways of Escape* Greene attribuisce ai servizi segreti americani la responsabilità dell'attentato di Saigon rivendicato dalle forze ribelli del generale Thé: "Who had supplied the material to a bandit who was fighting French, Cadaoists and Communists? (...) There was certainly evidence of contacts between the American services and General Thé." (p. 282). L'antiamericanismo del romanzo fece scalpore e Greene stesso ricorda una recensione apparsa sul "New Yorker", che lo criticava "for accusing my 'best friends' (the Americans) of murder" (*Ivi*, p. 282). Su questo vedi anche N. SHERRY, *The life of Graham Greene*, cit., pp. 412-420.

⁵² *Q. A.*, p. 165.

⁵³ *Ibid.*

diplomatic privileges”⁵⁴ – Fowler accetta allora di organizzare l’agguato che consegna Pyle ai Viet Minh. Fra l’avventura notturna in cui Pyle salva la vita a Fowler e il compimento di un percorso umano che spinge Fowler ad assumersi la responsabilità della morte di Pyle c’è tutto il calibrato sistema morale tipico della narrazione di Graham Greene dove, come nota Zadie Smith, “there is no real way to be good (...), there are simply a million ways to be more or less bad”⁵⁵:

I thought of the first day and Pyle sitting beside me at the Continental, with his eye on the soda-fountain across the way. Everything had gone right for me since he had died, but how I wished there existed someone to whom I could say I was sorry.⁵⁶

Attraverso la sua narrazione Fowler lo ha detto a noi, perché se la dannazione di Pyle sta nei dettagli, in essi c’è anche la sua redenzione:

he should have stayed at home. I saw him in a family snapshot album, riding on a dude ranch, bathing on Long Island, photographed with his colleagues in some apartment on the twenty-third floor. He belonged to the skyscraper and the express elevator, the ice-cream and the dry Martinis, milk at lunch, and chicken sandwiches on the Merchant Limited.⁵⁷

⁵⁴ *Ivi*, pp. 165-166. Il 10 gennaio 1952 il “New York Times” riportava la notizia dell’attentato e titolava: “Red’s time-bombs rip Saigon center: Missiles kill 2 and Injure 30 in Spectacular Vietminh Strike in Indo-China” (citato in N. SHERRY, *The Life of Graham Greene*, cit., pp. 425-426). In *Ways of Escape* Greene racconta che la fotografia scattata il giorno dell’attentato e pubblicata da “Life” “was reproduced in an American propaganda magazine published in Manila over the title ‘The work of Ho Chi Minh’, although General Thé had promptly and proudly claimed the bomb as his own.” (p. 282).

⁵⁵ Z. SMITH, *Introduction*, cit., p. v.

⁵⁶ *Q. A.*, p. 180.

⁵⁷ *Ivi*, p. 12.