

La memoria della Guerra del Vietnam nei graphic memoir di Marcelino Truong

Mattia Arioli

Abstract: This paper discusses how Marcelino Truong's graphic narratives challenge the way the Vietnam War is remembered within Western countries and the Socialist Republic of Vietnam, as they are both prone to neglect Southern Vietnamese suffering (Nguyen, 2016). The hybrid space of the medium is used to question how memory selects elements to produce a coherent story; for instance, the reader is made aware of the functional nature of memory (Assmann, 2002). To prove that these graphic narratives function as meta-media, the paper discusses three main case studies (posters, photographs, and drawings), showing how the author appropriated public and private images to correct the reader's understanding of that war. Finally, it argues that because personal and public memories are visually entangled, the personal becomes political and the private dimension shifts into a broader public accountability.

Keywords: *Comics; Memory; Vietnam War; Metanarrative; Visual Culture; Counternarrative*

Abstract: Questo articolo discute come le 'graphic narrative' di Marcelino Truong mettono in discussione il modo in cui la guerra del Vietnam è ricordata dai paesi occidentali e dalla Repubblica Socialista del Vietnam, in quanto entrambe le fazioni sono inclini a dimenticare le sofferenze subite dai sud-vietnamiti (Nguyen, 2016). Lo spazio ibrido della 'graphic narrative' è qui utilizzato per interrogare i meccanismi di selezione attraverso i quali la memoria costruisce narrazioni coerenti; conseguentemente, il lettore è reso consapevole della natura funzionale della memoria (Assmann, 2002). Al fine di dimostrare come queste 'graphic narrative' funzionino come dei meta-media, l'articolo discute tre *case studies* principali (poster, fotografie e disegni). Infine, il fatto che memorie personali e pubbliche siano visivamente intrecciate, condividendo lo stesso spazio, dimostra come il personale può diventare politico e la dimensione privata diventa così oggetto di responsabilità pubblica.

Keywords: *Fumetto; Memoria; Guerra del Vietnam; Metanarrazione; Cultura visiva; Contronarrazione*

Una contro narrazione personale

Le 'graphic narrative' di Marcelino Truong, *Une si jolie petite guerre* (2012) e *Give Peace a Chance. Londres 1963-75* (2015) mettono in discussione il modo in cui la Guerra del Vietnam è ricordata dai paesi occidentali (in particolar modo dal movimento contro la guerra) e dalla Repubblica Socialista del Vietnam, in quanto entrambe le fazioni sono inclini a dimenticare le sofferenze subite dai sud-vietnamiti (Nguyen, 2016). In generale, questa Guerra è ricordata o come una battaglia contro il capitalismo e l'imperialismo americano o come una battaglia in difesa della libertà. Come evidenziato da Long T. Bui,

Focusing on the South Vietnamese side helps to truly 'Vietnamize' the legacy of war, exposing a critical perspective that had been repressed within Vietnam's communist national imagery and reprogrammed through the 'Americanization' of the war's memory in popular Hollywood films. (2018: 2)

Al contrario, i memoir di Truong problematizzano le immagini attraverso le quali la narrazione ufficiale della Guerra del Vietnam (come conflitto tra due forze opposte) è stata costruita. Questi due 'graphic memoir' utilizzano l'esperienza biografica dell'autore per produrre una contro-memoria dell'evento. Come discusso da George Lipsitz,

Counter-memory is a way of remembering and forgetting that starts with the local, the immediate, and the personal. Unlike historical narratives that begin with the totality of human existence and then locate specific actions and events within that totality, counter-memory starts with the particular and the specific and then builds outward toward a total story. (1990: 213)

Pertanto, i 'graphic memoir' di Marcelino Truong hanno l'obiettivo di riscrivere e rifocalizzare la narrazione dominante avanzando un nuovo punto di vista (sud-vietnamita) attraverso il quale riconsiderare l'evento. L'esperienza personale acquisisce quindi una funzione politica. Come osservato da Viet Thanh Nguyen (2016: 3), «All wars are fought twice, the first time on the battlefield, the second time in memory». Infatti, gli stati

nazionali possono influenzare il modo in cui ricordiamo un dato evento attraverso la produzione di artefatti culturali (Gillis, 1996). In questa prospettiva, è importante ricordare che sia i (nord) vietnamiti sia gli Americani sono capaci di promuovere i propri «memory projects» (Leavy, 2007) attraverso l'industria culturale e della memoria. Infatti, secondo quanto discusso da Patricia Leavy, i «memory projects» vengono creati quando determinati gruppi di interesse attivano particolari memorie collettive al fine di portare certi aspetti del passato all'interno del dibattito pubblico per propri fini politici. Tuttavia, è importante rimarcare che i «memory projects» supportati da queste due nazioni si distinguono per mezzi, intenzioni, prospettive e diffusione internazionale.

Le narrazioni ufficiali sono spesso (ri)costruite attraverso la reiterazione e l'appropriazione di immagini e momenti chiavi dell'evento che ne fissano l'iconicità offuscando memorie ed esperienze individuali. Per tanto, i 'graphic novel' di Marcelino Truong possono essere visti come dei memory projects capaci di resistere alla riduzione dell'evento a una serie di cliché verbali e visivi. Il medium fumetto permette al lettore di essere introdotto a esperienze e punti di vista che non sono solitamente ripresi da altri medium. L'importanza di queste contro-narrazioni è particolarmente rilevante se consideriamo il fatto che la trasmissione di queste memorie è intrecciata con la sopravvivenza di una comunità, in quanto non esiste più uno Stato sud-vietnamita capace di promuovere una data lettura degli eventi. A partire dalla fine della Guerra, parte della comunità sud-vietnamita si è dispersa in quattro continenti (America, Asia, Europe e Oceania).

A questo proposito è interessante ricordare come l'identità sud-vietnamita sia un prodotto della Prima guerra d'Indocina. Sulla base della Conferenza di pace di Ginevra si maturò la decisione di dividere il Vietnam in due stati, fissando la linea di confine sul diciassettesimo parallelo: i Viet Minh avrebbero governato la parte settentrionale, mentre nella parte meridionale sarebbe rimasto al potere il regime di Bảo Đại e del suo nuovo primo ministro, Ngô Đình Diệm. Un anno dopo la spartizione, Bảo Đại fu deposto e Diệm (supportato dagli Stati Uniti) proclamò la nascita della Repubblica del Vietnam, divenendone il primo presidente e guidando il paese per otto anni (26 ottobre 1955 - 2

novembre 1963). Diệm fu assassinato nel corso di un colpo di Stato (avallato dagli Stati Uniti) che inaugurò il susseguirsi di una serie di regimi militari. La caduta di Saigon, la capitale del Vietnam del Sud, avvenne il 30 aprile 1975 e diede inizio a un periodo di transizione che portò alla riunificazione formale della nazione sotto il controllo del governo del Nord.

Come discusso da Yén Lê Espiritu (2005: 313), il Vietnam del Sud era principalmente «a nation without its own history, culture, heritage and political agenda», nata a causa delle politiche di contenimento statunitensi, della paura di un intervento sovietico in Indocina, della ‘teoria del domino’ e di vecchie strategie coloniali. Nonostante questa identità sia un prodotto artificiale causato da politiche internazionali, essa assume particolare forza successivamente alla caduta di Saigon e all’esperienza di esilio da essa generata. Molti furono costretti a scappare con pochi averi a seguito e coloro che non riuscirono a fuggire furono spesso incarcerati dentro ‘campi di rieducazione’. La memoria di questo drammatico esodo è spesso raccolta soltanto dai documenti prodotti dagli uffici di immigrazione a cui i rifugiati sud-vietnamiti dovevano recarsi per regolarizzare il loro status giuridico. Questo processo di regolarizzazione fu complicato dalla caduta di Saigon. I documenti di identità di questi rifugiati facevano riferimento a uno Stato che non era più in grado di proteggerli. Diventati ‘de facto’ apolidi senza volerlo, alcuni di questi rifugiati si ritrovarono in un limbo burocratico (Espiritu 2014; Bui 2018). Conseguentemente, la raccolta di testimonianze orali (anche in forma di fumetto) svolge una funzione importante in quanto arricchisce l’archivio riguardante la guerra del Vietnam. Questi ‘graphic novel’ ricostruiscono il conflitto da una prospettiva spesso dimenticata dalla storia partendo da esperienze personali e racconti traumatici tramandati in forma di «postmemoria» (Hirsch 1997; 2012). Inoltre, è importante notare come il fumetto permette non soltanto di raccontare un evento traumatico ma anche di raccogliere gli aspetti mondani, quotidiani e talvolta comici della vita quotidiana (anche in situazioni di conflitto).

La trasmissione culturale della memoria utilizza spesso oggetti che funzionano come «points of memory», ovvero, «points of intersection between past and present, memory and postmemory, personal remembrance and cultural recall» (Hirsch 2012: 61).

Queste ‘graphic narrative’ mostrano come la natura della memoria sia narrativa e non una semplice archiviazione di oggetti appartenenti al passato. Tuttavia, l’inclusione di oggetti capaci di evocare un passato ancora presente mette in luce la presenza di una ricerca storiografica, rendendo evidente il processo di costruzione della storia (sia essa ‘story’ o ‘history’). La narrazione della Guerra del Vietnam contenuta all’interno di foto iconiche, cartoline, posters di propaganda e altri medium che usano codici visivi è qui contestata o rinforzata attraverso la riscrittura di queste immagini all’interno di una narrazione sequenziale. Questa riscrittura ha l’effetto di rendere la natura soggettiva della memoria visibile. Infatti, come sostenuto da Hillary L. Chute (2016), il fumetto è incapace di nascondere la propria natura mediatrice e manipolativa: l’esperienza dell’osservatore è limitata da ciò che gli è rivelato visivamente e la mano dell’autore è fisicamente sempre presente all’interno della narrazione.

La memoria è qui utilizzata per costruire un racconto coerente del sé in relazione all’Altro e alla Storia. Come discusso da Linda Hutcheon (1999: 12), «To write history (personal and public) as a reflexive comic book is not to say history is a fiction; it is, instead, to suggest that all accounts of that history are necessarily ‘narrativized’ accounts». Infatti, la memoria non può essere studiata come disciplina a sé stante o ‘in vitro’, ma può essere osservata soltanto attraverso i suoi effetti e artefatti culturali. Infine, è interessante notare come l’autenticità di opere che testimoniano la trasmissione intergenerazionale del trauma (o postmemoria) non sia legata alla testimonianza diretta dell’autore, ma alla sua ricostruzione storica degli eventi attraverso i racconti orali dei genitori e la consultazione di fonte storiche al fine di validare la veridicità di quanto narrato. Queste opere complicano i postulati del patto autobiografico (corrispondenza tra autore, narratore e protagonista) in quanto al centro di questa narrazione retrospettiva non c’è più il solo individuo ma il nucleo familiare.

Una ricerca storiografica

La messa in discussione delle immagini appartenenti all’archivio iscrive la ricostruzione fatta da Marcelino Truong in una ricerca anche storiografica. Tuttavia, è

importante notare come l'esplorazione del passato non porti alla costruzione di una narrazione degli eventi analitica e fattuale. Al contrario, queste due 'graphic narrative' cercano di dialogare con narrazioni distinte e spesso conflittuali degli eventi. Non esiste in queste opere un'interpretazione autorevole e univoca del passato; al contrario, vengono presentate e indagate diverse interpretazioni verbali e visive del conflitto. Come osservato da Nina Mickwitz (2016: 26), «the subjective qualities of drawing, and the overt display of their principle of construction, work as a rebuttal and caveat that to some degree preempt essentialist notions of both truth and transparency». Conseguentemente, la rappresentazione della storia attraverso il fumetto è sempre presentata come il frutto di una negoziazione, di prospettive parziali e della soggettività autoriale.

Questi 'graphic memoir' cercano, così, di comprendere (nel presente) esperienze del passato in relazione con la Storia. Questo processo è complicato dalla combinazione e dall'interrelazione della sfera pubblica e privata. Infatti, i ricordi di Truong sono inevitabilmente mediati da fonti esterne. All'inizio del conflitto l'autore era molto giovane e pertanto incapace di mantenere ricordi nitidi del passato; inoltre, nel momento in cui la Guerra del Vietnam volge verso la fine (almeno ufficialmente), la famiglia Truong si era già trasferita all'estero. Questo dato biografico spiega la necessità da parte dell'autore di colmare le proprie lacune con una ricerca storiografica che utilizza fonti testimoniali dirette (i racconti dei propri genitori) e indirette (cronache e resoconti letti su libri e giornali). Questa attività di ricerca è spesso resa esplicita dal fumetto stesso in quanto il lettore può osservare vignette che rappresentano Truong nell'atto di conversare con il proprio padre o leggere libri e giornali riguardanti la Guerra. Inoltre, il fumetto incorpora anche disegni prodotti da Marcelino e dal fratello durante la loro permanenza in Vietnam, così come le lettere che la madre spediva ai propri genitori in Francia. L'inclusione delle lettere all'interno delle vignette del fumetto ha inoltre l'effetto di ricordare al lettore la natura visiva della scrittura. Nonostante testo e immagine siano spesso visti come elementi antitetici, questa soluzione mostra gli elementi di continuità tra questi due modalità narrative.

La meta-grafica di Truong mescola narrazioni personali e pubbliche sfruttando appieno la natura ibrida del fumetto. Scene di vita quotidiana sono giustapposte a

immagini iconiche rappresentanti il conflitto. Ad esempio, foto iconiche e narrazioni ufficiali sono messe in discussione attraverso l'utilizzo di prosa narrativa all'interno di didascalie che mettono in relazione la Storia con le vicende private. I fumetti invitano riflessioni di tipo metanarrativo in quanto la loro composizione spaziale e la loro «truncated narrative» (per dirla con Mickwitz, 2016) rende manifesto il processo costruttivo (o ricostruttivo) della Storia. Come detto, questa forma narrativa filtra la narrazione storica attraverso le convenzioni culturali legate al genere e alla soggettività dell'autore.

Anche se testo e immagini si completano a vicenda, pure essi non dipendono l'uno dall'altro ed il lettore deve mediare e navigare attraverso le due modalità. Le molteplici relazioni che testo e immagine possono generare sono qui sfruttate per restituire al lettore un'esperienza percettiva complessa. Il lettore è infatti coinvolto nel processo ricostruttivo e storiografico del fumetto in quanto il medium gli richiede di comporre la narrazione mettendo in relazione le diverse vignette. Il fumetto è un medium partecipativo o «cool medium» (secondo la definizione di McLuhan, 2017 [1964]) che invita il lettore a ricostruire il significato delle assenze e del non detto attraverso l'uso di «closures» (secondo McCloud, 1993) o «inferenze» (come ha ricordato Cohn, 2019). Conseguentemente, la lettura di un fumetto richiede che il lettore e l'autore condividano gli stessi codici di funzionamento del mezzo e il medesimo repertorio culturale di riferimento o 'weltanschauung'. Truong sfrutta queste caratteristiche del medium per mostrare l'esistenza di diverse narrazioni senza imporne una. Questa soluzione narrativa sembra cogliere l'invito del padre dell'autore a formarsi un'opinione informata riguardo la guerra attraverso la consultazione di diverse fonti.

Poster di propaganda

Questi 'graphic memoir' usano la contrapposizione tra testo e immagine per riscrivere e contestare il messaggio contenuto all'interno di poster di propaganda attraverso l'uso di didascalie. Truong usa le parole per contestare l'appropriazione del conflitto da parte tanto dei comunisti che dei fascisti francesi. Mentre Marcelino Truong

mostra qualche forma di comprensione verso le posizioni assunte del PCF e le loro presupposte buone intenzioni, egli mette in discussione la rettitudine del presunto liberatore (Uncle Ho). Allo stesso modo, Truong usa didascalie per mettere in dubbio le ragioni del supporto di Ordre Nouveau alla causa dei sud-vietnamiti, mostrando come le loro posizioni siano dettate da un sentimento nostalgico verso il vecchio impero coloniale.

La messa in discussione delle diverse narrazioni riguardanti la Guerra del Vietnam non si limita soltanto alla contrapposizione tra immagine e testo. Questi 'graphic novel' usano la composizione come strumento retorico attraverso il quale commentare il testo. Ad esempio, in una vignetta rappresentante il dialogo tra Truong e una progressista francese, il lettore può osservare come la composizione aiuti l'autore a mettere in campo tre opinioni divergenti riguardo il conflitto: il poster di Mao posizionato sullo sfondo, l'opinione dell'attivista francese sulla guerra in Indocina collocata nel 'balloon' e l'atteggiamento critico dell'autore contenuto nella didascalia. Pertanto, nel fumetto la composizione non ha soltanto funzione decorativa, ma anche semantica. Infine, è interessante notare come il balloon invada lo spazio fisico del poster, simboleggiando il modo in cui le immagini possono essere usate per avanzare e proiettare opinioni. Allo stesso modo, anche le differenze stilistiche sono usate per veicolare un commento al lettore. La resa iperrealistica di Mao è incapace di generare empatia nel lettore, mentre lo stile 'da cartone' utilizzato per raffigurare Truong e l'attivista francese permette l'identificazione dell'osservatore. Come discusso da McCloud (1993: 36, enfasi originale), «When you look at a photo or realistic drawing of a face – you see it as the face of **another**. But when you enter the world of the **cartoon** – you see **yourself**». L'iperrealismo con cui è raffigurato Mao è qui usato per denunciarne l'idealizzazione e il soggiacente paternalismo. Infatti, Truong mostra come la sinistra francese sia stata incapace di analizzare la complessità del conflitto, riducendolo a uno scontro tra personaggi piatti (lo zio Ho e lo zio Mao che lottano contro lo zio Sam). Il fumetto critica quindi il modo acritico in cui la sinistra francese ha supportato le azioni di Hồ Chí Minh.

Nel fumetto la contrapposizione tra testo e immagini è spesso ironica. Le immagini mostrano una realtà diversa da quella presentata dalla retorica comunista. Tuttavia, è interessante notare come questo rapporto sia sovvertito in presenza dei poster di

propaganda. In questo caso, è il testo a fornire una contro narrazione, fornendo una prospettiva sud-vietnamita. Pur criticando molte scelte dell'alleato americano, il fumetto rivendica in più occasioni il diritto dei sud-vietnamiti ad opporsi al progetto politico avanzato dai comunisti. Le didascalie forniscono quindi l'opportunità di inserire un terzo punto di vista storico. Il fumetto resiste quindi alla riduzione del ruolo dei sud-vietnamiti a semplici marionette in mano all'imperialismo americano. Dando voce a una prospettiva spesso dimenticata, il fumetto ristabilisce i sud-vietnamiti come agenti e non soltanto vittime passive della storia.

Fotografie

I poster di propaganda non sono gli unici elementi visivi ad essere incorporati nella narrazione. Le foto iconiche della Guerra del Vietnam giocano un ruolo importante in questa ricostruzione storica dell'evento. Esse non sono evocate soltanto in qualità di «points of memory» (Hirsch 2012), ma anche come elementi controversi, a causa delle narrazioni ad esse associate. Ad esempio, Marcelino Truong adatta la foto *Saigon Execution* di Eddie Adams al fine di criticare le semplificazioni attraverso cui la guerra è stata narrata e svelare così il contesto storico celato da quello scatto. Infatti, il fumetto cerca di evitare consapevolmente una qualsiasi interpretazione universalistica e morale della scena, rivitalizzando e indagando la natura indessicale della fotografia al fine di ricostruirne il contesto e le conseguenze (ovvero inserendo la foto in un flusso narrativo capace di problematizzarla). Truong usa delle frecce come vettori per dare un nome ai personaggi ritratti nella foto. Pertanto, il linguaggio è qui usato per imporre un significato a un'immagine, ovvero fare interagire una dimensione privata e una pubblica. Questa appropriazione della foto permette anche all'autore di indagare le ragioni che hanno condotto il generale a compiere quell'azione: la sua violazione dei diritti del prigioniero era motivata da sentimenti di vendetta. Truong mette in discussione lo status di vittima innocente del prigioniero, ricordando al lettore gli atti commessi dall'uomo prima del suo arresto. Questo adattamento ha quindi l'intenzione di complicare, anche in modo scioccante, la narrazione generalmente associata alla foto di Eddie Adams.

Truong utilizza i mezzi forniti dal medium con cui opera per mostrare l'appropriazione ideologica da parte dei movimenti di contestazione. La reiterazione della foto mostra come questa abbia assunto un valore simbolico che ne ha offuscato la natura indessicale. La prima iterazione è un adattamento della foto in forma grafica. Il disegno ha l'effetto di 'personalizzare' la foto e permette all'autore di cambiarne la prospettiva mostrando Eddie Adams nella scena. La seconda iterazione dello sparo è una replica della foto originale scattata dal fotografo americano. La terza iterazione mostra l'appropriazione della foto da parte dei movimenti di contestazione. La foto è inserita all'interno di un manifesto di protesta in cui è stata apposta una svastica sopra l'immagine del generale. Questo adattamento mostra come le fotografie non abbiano soltanto un significato denotativo, ma anche connotativo. Infatti, le fotografie possono facilmente acquistare nuove interpretazioni grazie a quella che Barbie Zelizer (2010) ha definito «subjunctive nature». L'oscillazione tra disegno e fotografia segnala il divario tra evento e rappresentazione e di conseguenza tra la realtà e le pretese di veridicità attribuite al medium fotografico. A tal proposito è interessante notare come la rappresentazione della realtà sia affidata al disegno, una soluzione che mette in discussione la stessa rappresentazione fotografica e il suo referente. L'uso del disegno cerca quindi di sottolineare come la soggettività sia un fattore costitutivo della produzione del reale.

Inoltre, questa soluzione visiva sembra invitare una riflessione sul modo in cui il significato si sedimenta nel tempo. Infatti, questa reiterazione mostra una progressione tematica in cui informazioni «già note» e «nuove» si susseguono (Kress & van Leeuwen 1996). Come mostrato da questo esempio, nuovi significati possono essere aggiunti attraverso la sequenzialità, ma anche all'interno di una stessa immagine. Per tanto, il fumetto come linguaggio sfrutta relazioni sintagmatiche ('in praesentia') e paradigmatiche ('in absentia'). Il medium sembra quindi invitare riflessioni sui processi selettivi attraverso i quali vengono costruite le storie e le memorie individuali e collettive. Infatti, gli elementi del passato sono spesso selezionati per produrre storie coerenti e capaci di soddisfare le esigenze del presente.

L'incorporazione di queste foto è interessante non soltanto per la loro iconicità nella narrazione del conflitto da parte dei media occidentali, ma anche per l'utilizzo che ne è

stato fatto da parte della Repubblica Socialista del Vietnam. Il War Remnants Museum (Bảo tàng chứng tích chiến tranh) della città di Ho Chi Minh (Thành phố Hồ Chí Minh) ha un'esposizione permanente con le immagini del conflitto (Schwenkel 2009). Questo museo è controllato dallo Stato e funziona come strumento di propaganda governativa. La presenza di varie foto iconiche del conflitto ('Saigon Execution' di Eddie Adams, 'Napalm Girl' di Nick Ut e il 'Burning Monk' di Malcom Browne, per citarne alcuni) continua a gettare ombre sull'operato americano e sud-vietnamita, come all'epoca del conflitto. Tuttavia, in una narrazione fatta anche di assenze, il lettore è invitato a porsi domande sulla mancanza di documentazione fotografica riguardante le atrocità commesse dai comunisti. Se i fotografi occidentali erano liberi di scattare foto senza impedimenti nei territori controllati dai sud-vietnamiti, soltanto un gruppo selezionato (e ideologicamente affine) di questi ebbe il permesso di entrare nel Vietnam del Nord. Pertanto, il fumetto tenta attraverso questa appropriazione di immagini iconiche di contrastarne l'interpretazione di parte per mezzo di un'attenta contestualizzazione storica.

Disegni

Questi 'graphic memoir' rimettono in gioco anche i disegni prodotti da Marcelino Truong e suo fratello durante il conflitto con il fine di validare l'autenticità del racconto e il proprio ruolo di testimone (seppur giovane) dell'evento. Tuttavia, è interessante notare alcune differenze nelle capacità di rappresentare la guerra da parte dell'autore e del fratello Dominique, uno scarto dovuto all'età anagrafica. Il disegno prodotto da Marcelino mostra una capacità limitata di comprendere il conflitto limitandosi alla descrizione concreta di una portaerei. Al contrario, Dominique, il fratello maggiore, in aggiunta alla sua rappresentazione materiale del conflitto, attraverso il disegno di missili, è capace (seppure aiutato dalla madre) di inserire un commento alla scena. Il bambino si interroga infatti sull'inutilità della guerra, «*Are you cacahuette?* [siete pazzi]». ⁷ Come

⁷ Questa frase è un tipico esempio di enunciazione mistilingue o 'code mixing', ovvero un cambio di codice intrafrasale e privo di apparenti ragioni funzionali, apparentemente caotico e non intenzionale

osservato da Walker et al. (2003), i bambini di otto anni sono già capaci di comprendere gli orrori della guerra e sviluppare emozioni negative associate a questa esperienza.

L'uso di questi disegni pone delle domande sulla capacità del medium di registrare e rimemorare eventi traumatici. La riproduzione di questi disegni e il loro riutilizzo all'interno di una 'graphic narrative' permette a queste immagini di diventare parte dell'archivio riguardante la Guerra del Vietnam, acquistando così una funzione testimoniale. In questo caso, il disegno diventa un sostituto della fotografia documentando ciò che la macchina fotografica non ha documentato o non ha potuto documentare. Questo è particolarmente interessante se si considera il fatto che la Guerra del Vietnam è stato il primo conflitto a essere trasmesso per intero dalle TV americane, tanto da guadagnarsi il nome di «living-room war» (Hallin 1986). Per tanto, l'uso del disegno per raccontare un evento storico ha lo scopo di far accedere il lettore a una dimensione soprattutto privata della Storia. L'uso del disegno permette l'aggiunta di aneddoti e commenti alla narrazione ufficiale di un evento. Allo stesso modo, il testo e la relazione che esso stabilisce con l'immagine presente nella vignetta permettono all'autore di costruire narrazioni complesse e creare un'esperienza più intima rispetto a quella creata da una fotografia accompagnata da una didascalia.

L'uso di questi disegni legati all'infanzia fa sorgere delle domande riguardanti l'appropriazione retrospettiva del passato. Queste immagini acquisiscono un nuovo significato nel presente attraverso la loro introduzione in una sequenza narrativa che è in parte disegnata e in parte testuale poiché il fumetto rende possibile la copresenza di due tempi narrativi: quello delle immagini e quello del testo. La messa in sequenza delle immagini ha inoltre la capacità di complicare la narrazione in quanto nuovi significati vengono aggiunti attraverso la creazione di inferenze. L'adattamento di questi disegni sottolinea anche i meccanismi di mediazione del fumetto in quanto l'esperienza dell'osservatore è influenzata dalla capacità di comprensione del testimone primario. Se

(Dal Negro & Guerini 2007). Tuttavia, questo cambio testimonia non soltanto l'ambiente multilingue in cui è avvenuta la socializzazione primaria dei fratelli Truong, ma anche le relazioni e tensioni (neo)coloniali che hanno caratterizzato la storia del Vietnam. La traduzione è nostra.

da un lato la condivisione di esperienze di prima mano crea un senso di condivisione con il lettore, questa sottolinea anche i limiti della ricostruzione storica.

Conclusioni

Lo spazio ibrido della ‘graphic narrative’ è utilizzato per interrogare i meccanismi di selezione attraverso i quali la memoria costruisce narrazioni coerenti; conseguentemente, il lettore è reso consapevole della natura funzionale della memoria (Assmann 2002) attraverso l’utilizzo di «closures» (McCloud 1993). Perciò, le relazioni ‘in praesentia’ e ‘in absentia’, che il fumetto (come linguaggio) crea, sono utilizzati per imitare i processi di rimemorazione e oblio attraverso i quali la memoria culturale è costruita. Queste ‘graphic narrative’ diventano meta-media che invitano il lettore a riflettere sulle modalità in cui il significato è aggiunto alle immagini, mettendo inevitabilmente in dubbio la loro oggettività. Inoltre, memorie personali e pubbliche sono visivamente intrecciate in quanto condividono lo stesso spazio; per questo motivo, il personale diventa politico e la dimensione privata diventa oggetto di una rinnovata responsabilità pubblica.

Bibliografia

- Assmann, Aleida (2002 [1999]), *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Bologna, Il Mulino.
- Bui, Long T. (2018), *Returns of War: South Vietnam and the Price of Refugee Memory*, New York, NYU Press.
- Chute, Hillary L. (2016), *Disaster Drawn: Visual Witness, Comics, and Documentary Form*, Cambridge (Massachusetts) - London (England), Harvard University Press.
- Cohn, Neil (2019), “Being Explicit about the Implicit: Inference Generating Techniques in Visual Narrative”, *Language and Cognition*, vol. 11, n. 1, 66-97.

Mattia Arioli, *La memoria della Guerra del Vietnam nei graphic memoir di Marcelino Truong*

Dal Negro, Silvia - Guerini, Federica (2007), *Contatto. Dinamiche ed esiti del plurilinguismo*, Roma, Aracne.

Espiritu, Y en L e (2005), "Vietnamese Women in the United States: A Critical Transnational Perspective", in G. Bousquet & N. Taylor (eds.) (2005), *Le Vietnam au F eminin: Women's Realities*, Paris, Les Indes Savantes, 307-321.

Espiritu, Y en L e (2014), *Body Counts. The Vietnam War and Militarized Refuge(es)*, Oakland, University of California Press.

Gillis, John R. (ed. 1996 [1994]), *Commemorations: The Politics of National Identity*, Princeton (New Jersey), Princeton University Press.

Hallin, Daniel C. (1986), *The Uncensored War: The Media and Vietnam*, Berkeley - Los Angeles, University of California Press.

Hirsch, Marianne (1997), *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*, Cambridge (Massachusetts) - London (England), Harvard University Press.

Hirsch, Marianne (2012), *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust*, New York, Columbia University Press.

Hutcheon, Linda (1999), "Literature Meets History: Counter-Discursive 'Comix'", *Anglia-Zeitschrift f ur englische Philologie*, vol. 117, n. 1, 4-14.

Kress, Gunther - van Leeuwen, Theo (1996), *Reading Images: The Grammar of Visual Design*, London - New York, Routledge.

Leavy, Patricia (2007), *Iconic Events: Media, Politics, and Power in Retelling History*, Lanham (Maryland), Lexington Books.

Lipsitz, George (1990), *Time Passages: Collective Memory and American Popular Culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

- Mickwitz, Nina (2016), *Documentary Comics: Graphic Truth-Telling in a Skeptical Age*, New York, Palgrave Macmillan.
- McCloud, Scott (1993), *Understanding Comics. The Invisible Art*, New York, Harper Collins.
- McLuhan, Marshall (2017 [1964]), *Understanding Media: The Extensions of Man*, Berkeley, Ginko Press.
- Nguyen, Viet Thanh (2016), *Nothing Ever Dies*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press.
- Schwenkel, Christina (2009), *The American War in Contemporary Vietnam: Transnational Remembrance and Representation*, Bloomington, Indiana University Press.
- Truong, Marcelino (2012), *Une si jolie petite guerre*, Paris, Édition Denoël.
- Truong, Marcelino (2015), *Give Peace a Chance. Londres 1963-75*, Paris, Édition Denoël.
- Walker, Kathleen - Myers-Bowman, Karen S. - Myers-Walls, Judith A. (2003), “Understanding War, Visualizing Peace: Children Draw What They Know”, *Art Therapy*, vol. 20, n. 4, 191-200.
- Zelizer, Barbie (2010), *About to Die: How News Images Move the Public*, New York, Oxford University Press.