

Un postmodernismo inconsueto La poesia di Yusef Komunyakaa tra intertestualità, frammentazione ed etica della testimonianza

Giulio Segato

Università degli studi di Urbino Carlo Bo, Italia

Abstract This article analyses the poetry of Yusef Komunyakaa – a major African American poet, Pulitzer Prize winner – investigating the problematic position within American postmodernism. The object of the study is the relationship between formal postmodern strategies and the representation of historical trauma. Through a methodology that combines close reading and theoretical references to postmodernism as well as Trauma Studies, the contribution shows how Komunyakaa adopts such postmodern techniques not in a playful or self-referential sense, but to confront the traumatic experience of the Vietnam War and collective memory. The results highlight the emergence of an unconventional postmodernism, in which formal experimentation intertwines with an ethics of testimony.

Keywords Yusef Komunyakaa. Vietnam Literature. Trauma Studies. Postmodernism. Dien Cai Dau.

Sommario 1 Introduzione. – 2 Postmodernismo e poesia: un quadro teorico essenziale. – 3 Strategie postmoderne in *Dien Cai Dau*: frammentazione dell'io e intertestualità. – 4 Trauma, memoria ed etica della testimonianza: un postmodernismo inconsueto?. – 5 Conclusione.



Peer review

Submitted 2026-04-29
Accepted 2026-06-28
Published 2026-10-12



Open access

© 2026 Segato | CC BY 4.0

1 Introduzione

La poesia di Yusef Komunyakaa occupa una posizione singolare nel panorama della letteratura americana contemporanea. Collocato da una parte della critica all'interno del canone del postmodernismo poetico, Komunyakaa sembra infatti adottare molte delle strategie formali tipiche dell'estetica postmoderna: frammentazione del discorso lirico, pluralità di voci e registri, stratificazione intertestuale, contaminazione tra cultura alta e cultura popolare (ma su queste specificità tornerò a breve). Tali caratteristiche emergono con particolare evidenza in raccolte come *Dien Cai Dau* (1988) e *Magic City* (1992), opere che mettono in scena un soggetto lirico discontinuo, attraversato da memorie eterogenee, ora personali ora collettive.

Komunyakaa però è anche uno scrittore afroamericano per cui non di rado viene antologizzato come un poeta appartenente alla *African American culture*. In effetti non mancano nelle sue poesie i temi tipici della poesia nera: l'infanzia in comunità chiuse, il trauma del razzismo strutturante della società, l'importanza della musica come strumento di emancipazione.

C'è infine una terza categoria a cui spesso viene ascrivito Komunyakaa: quella della poesia bellica. Il poeta infatti è stato un soldato di stanza in Vietnam tra il 1968 e il 1969: proprio quell'esperienza è alla base della raccolta che l'ha reso celebre, *Dien Cai Dau* (un'espressione vietnamita che vuol dire «pazzo, fuori di testa». Veniva usata dai vietnamiti per riferirsi ai soldati statunitensi). Secondo molti critici – come, ad esempio, Philip Beidler in *American Literature and the Experience of Vietnam* – si tratta del libro che meglio ha raccontato il conflitto in Indocina (ovviamente fra quanti l'hanno fatto con occhi occidentali), assieme a *Dispatches* di Michael Herr e *The Things They Carried* di Tim O'Brien.¹

In questa sede mi concentrerò su Komunyakaa in quanto poeta dai tratti stilistici indiscutibilmente postmoderni, ma le altre anime che innervano la sua opera emergeranno a tratti nell'analisi, in virtù di una propria pertinenza specifica. Vale la pena di ricordare brevemente che studiosi come bell hooks (1990) e Henry Louis Gates Jr. (1988) hanno proposto una lettura *sui generis* delle forme letterarie improntate alla frammentazione o all'ibridazione non come mere novità estetiche introdotte dalla postmodernità, bensì come il frutto di condizioni storiche preesistenti, radicate nell'esperienza della diaspora e della «doppia coscienza» descritta da W.E.B. Du Bois in *The Souls of Black Folk* (1903). Pertanto, come osserva bell hooks, il postmodernismo può costituire un «luogo di rigenerazione»

1 Beidler ne parla in particolare nel primo capitolo (Beidler 1982).

per le soggettività marginalizzate, nella misura in cui «radical postmodernist practice [...] should incorporate the voices of displaced, marginalized, exploited, and oppressed black people» (hooks 1990, 25), a patto che non abbandoni ogni legame con la politica e la storia. Komunyakaa si inserirebbe proprio in questo 'postmodernismo di resistenza'.

Se il postmodernismo bianco-centrico tende spesso all'ironia nichilista, quello di Komunyakaa sarebbe invece costruttivo, appellandosi ai frammenti per ricostruire una memoria collettiva che è stata sistematicamente cancellata o distorta. Parimenti, un'altra premessa teorica importante riguarda la natura stessa del conflitto in Vietnam. Definito spesso come la 'prima guerra postmoderna', il Vietnam ha distrutto l'idea di una narrazione eroica e lineare del conflitto: la giungla, la guerriglia, l'uso di sostanze psicotrope e la mediazione televisiva hanno reso l'esperienza del soldato intrinsecamente frammentaria.

Diversi critici e studiosi hanno più o meno esplicitamente riconosciuto in Komunyakaa un poeta che fa ricorso a tecniche compositive postmoderne. Keith Leonard, specialista in *African American Studies*, scrive in un articolo dei primi anni Duemila:

Improvisation in Komunyakaa's verse is a postmodern introspective practice that rewrites the social discourses that create and justify exclusion, including but not limited to racism, making it the defining activity of the mind. (Leonard 2005, 828)

Poco oltre, Leonard collega Komunyakaa a uno dei più importanti lavori che indaga i rapporti tra lingua, suono e letteratura afroamericana, *Black Chant. Language of African-American Postmodernism* di Aldon Lynn Nielsen, sostenendo che la poesia di Komunyakaa rappresenta una «postmodern introspective practice»:

Yusef Komunyakaa's conception of jazz improvisation is 'persuasively understood' as a version of what Aldon Lynn Nielsen calls the 'languages of African-American postmodernism' because his poetry utilizes improvisation as a method to challenge fixed identities, rewrite restrictive social discourses (such as racism), and enact a postmodern introspective practice. (Leonard 2005, 828)

Un altro studioso che identifica in Komunyakaa chiari elementi postmoderni è William M. Ramsey, che dapprima illustra in modo esplicito: «[In Komunyakaa] the construct of race becomes not a fixed and antithetical polarity but a 'becoming,' a 'being in motion,' an 'improvisation,' and a 'possibility,' it is moving toward postmodernism's free play of creative instabilities» (Ramsey 2005, 123). In seguito, nella parte finale dell'articolo, Ramsey torna a

ribadire il concetto, seppur più implicitamente, nel ricordare lo scetticismo di Komunyakaa verso le grandi narrazioni:

In sum, Komunyakaa reads the wall [the Vietnam War Memorial in Washington, D.C.] as dubiously as he learned to read the South, skeptical of grand narratives and their imposition of power. (Ramsey 2005, 127)

Tuttavia, leggendo attentamente le principali raccolte del poeta, si intuisce che Komunyakaa si colloca in una posizione problematica rispetto al paradigma postmoderno per com'è stato teorizzato in ambito critico. Il postmodernismo, anche quello letterario, è stato spesso associato a un atteggiamento ironico, ludico, per un verso caratterizzato da un sospetto aprioristico verso quei *grands récits* di cui notoriamente Lyotard (1979) descrive la crisi, per l'altro pervaso da una destabilizzazione dell'autorità del discorso che mina la referenzialità. Ebbene, i versi di Komunyakaa sembrano invece respingere quanto potrebbe derivare da questi assunti in termini di neutralizzazione etica dell'esperienza storica. In particolare, il poeta utilizza le strategie postmoderne non per dissolvere il referente, ma per confrontarsi con le forme di un trauma storico specifico: la guerra in Vietnam e l'eredità della segregazione razziale negli Stati Uniti. Due esperienze vissute entrambe in prima persona.

La tesi centrale di questo articolo, dunque, è che Komunyakaa adotti le forme letterarie del postmodernismo per metterne in crisi le premesse epistemologiche e morali. In questo senso, la sua poesia si colloca in un territorio liminale: da un lato partecipa pienamente della sperimentazione postmoderna, dall'altro ne denuncia implicitamente l'insufficienza a fronte della necessità di testimoniare il trauma. La poesia diventa così uno spazio in cui l'innovazione formale si intreccia con una responsabilità nei confronti della memoria storica, individuale e collettiva.

Articolerò l'argomentazione in due parti. Nella prima, analizzerò i tratti apertamente postmoderni della poesia di Komunyakaa attraverso una serie di brevi *close reading* di testi selezionati da *Dien Cai Dau*, la sua raccolta più famosa. Nella seconda, mostrerò come tali strategie vengano deviate verso un'etica della testimonianza, configurando una poetica che assume il trauma come centro epistemologico e morale della scrittura.

2 Postmodernismo e poesia: un quadro teorico essenziale

Storicamente, il postmodernismo è stato descritto come una costellazione di risposte alla crisi delle grandi narrazioni che avevano caratterizzato la modernità e che arrivano a un punto di rottura quando vengono messe in discussione le idee di totalità, coerenza e di progresso lineare.² In ambito poetico, tale crisi si manifesta anche attraverso una predilezione per la frammentazione formale del soggetto, e dunque una discontinuità della voce lirica, un marcato citazionismo e un uso più o meno esplicito della parodia. La poesia postmoderna tendenzialmente rifiuta la pretesa di trasparenza referenziale, privilegiando invece il gioco del linguaggio e la consapevolezza della propria costruzione artificiale (si pensi ad esempio a poeti come John Ashbery e a Lyn Hejinian). Tutte specificità che sostanzialmente riguardano anche il romanzo e il racconto postmoderni.

Prima di analizzare in maggior dettaglio come Komunyakaa lavori sulla frammentazione dell'io nonché su intertestualità e citazionismo, vorrei collocare il poeta all'interno di un preciso paradigma critico del postmodernismo, nel contesto della teoria letteraria.

Tra i numerosi teorici che hanno lavorato in profondità sul concetto di postmodernismo, anche e soprattutto collegato a testi letterari, uno dei più rilevanti è Frederic Jameson (1991). Per lo studioso statunitense il postmodernismo non è tanto una scelta estetica, quanto piuttosto un effetto sistemico delle trasformazioni economiche e mediali. In questa prospettiva, il postmodernismo è fondamentalmente depoliticizzante: anche quando sembra critico, viene assorbito dal sistema che pretende di contestare. Come conseguenza della perdita di profondità che Jameson associa al postmoderno, il soggetto non riesce più a pensare la storia come continuità perché ne risulta impossibile la stratificazione.

Un paradigma assai diverso è quello proposto da Linda Hutcheon: la teorica canadese delinea la propria posizione attraverso diversi studi, in particolar modo in *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction* (1989). A differenza di Jameson, Hutcheon propone una visione molto più positiva e operativa del postmodernismo. Lo difende come forma di critica culturale capace di interrogare potere, memoria e rappresentazione. Secondo lei il postmodernismo può essere visto come una pratica caratterizzata da una «critical complicity» (Hutcheon 1988, 76) con le forme del passato: il testo postmoderno cita, rielabora le tradizioni precedenti, talvolta

2 È bene tuttavia ricordare che Lyotard, nel suo celebre *La Condition postmoderne*, non parla sostanzialmente mai di letteratura.

ne fa la parodia, ma senza mai aderirvi pienamente. Insomma, secondo Hutcheon il postmodernismo non cancella la storia – e sta soprattutto qui la grande differenza con Jameson – bensì la interroga criticamente. Nella poesia, soprattutto quella angloamericana, ciò si traduce spesso in un atteggiamento ironico o metapoetico dell'autore, che mette in crisi l'autorità del soggetto lirico e la sua capacità di rappresentare un'esperienza autentica.

Tuttavia, anche il paradigma di Hutcheon, sebbene sia molto più aderente all'opera di Komunyakaa rispetto a quello di Jameson, presenta evidenti limiti quando viene applicato a testi che si confrontano direttamente con il trauma storico. La letteratura del trauma – come hanno mostrato numerosi studi, in primis quelli fondamentali di Cathy Caruth (1996) – mette in discussione l'idea che l'esperienza traumatica possa essere completamente assimilata in forme ludiche o ironiche. Al contrario, il trauma introduce una frattura nel linguaggio e nella conoscenza, imponendo un rapporto problematico con la rappresentazione in quanto tale.

In questo senso, il postmodernismo rischia di apparire epistemologicamente ed eticamente insufficiente quando viene assunto come paradigma ermeneutico. La poesia di Komunyakaa, pur adottando molte delle tecniche formali associate al postmodernismo, sembra rispondere a questa insufficienza, riorientando tali strategie verso un confronto diretto con la storia. Il risultato prospetta una sorta di ridefinizione del postmodernismo poetico dall'interno: una costruzione poetica che conserva la complessità formale e l'eterogeneità del discorso, senza rinunciare alla possibilità della testimonianza. Peraltro, la guerra in Vietnam ha condizionato sia la vita che la poetica di Komunyakaa, un poeta nero che lavora dentro la ricca tradizione della cultura afroamericana.

3 Strategie postmoderne in *Dien Cai Dau*: frammentazione dell'io e intertestualità

Pubblicata nel 1988, *Dien Cai Dau* costituisce la raccolta poetica in cui l'esperienza della guerra del Vietnam entra in modo più diretto e sistematico nella poesia di Yusef Komunyakaa. Pur essendo spesso letta come una forma di poesia testimoniale, la raccolta rivela una complessa architettura formale che dialoga in modo evidente con l'estetica postmoderna. La guerra non viene narrata secondo una logica lineare o mimetica, ma attraverso una serie di frammenti, scene discontinue e voci eterogenee che mettono in crisi l'idea di un soggetto lirico unitario e stabile.

Uno dei tratti più evidenti della scrittura di *Dien Cai Dau* è la frammentazione dell'io. In molte poesie, la prima persona non coincide con un centro coerente di esperienza, ma appare spezzata,

intermittente, talvolta quasi evacuata. In *Camouflaging the Chimera*, ad esempio, il soggetto lirico sembra dissolversi nel paesaggio e nel linguaggio collettivo dei soldati:

We tied branches to our helmets.
We painted our faces & rifles
with mud from a riverbank.
blades of grass hung from the pockets
of our tiger suits. We wove
ourselves into the terrain,
content to be a hummingbird's target. (Komunyakaa 1988, 3)

Il ricorso insistito al pronome 'we' designa, a un primo livello, una piccola unità di combattimento saldamente coesa e pronta all'azione. Il *camouflage* richiede infatti disciplina comune, sincronizzazione dei corpi e adesione a una logica operativa condivisa. Ma proprio questa compattezza tattica implica anche una sospensione dell'individualità: il plurale non fonda una comunità stabile, bensì un soggetto collettivo anonimo e funzionale, definito dalla necessità di scomparire nel terreno. In tal senso, la mimetizzazione agisce insieme come pratica di sopravvivenza e come figura di spossamento dell'io. La frammentazione non è dunque soltanto sintattica o narrativa, ma ontologica: il soggetto non si offre più come centro sovrano dell'esperienza, perché la guerra lo costringe a esistere come presenza intermittente, diffusa, quasi intercambiabile.

Questo mimetismo del soggetto è visibile anche in *Tu Do Street*, uno dei testi più citati della raccolta, dove la prima persona singolare che appare già al secondo verso, «I walk», si intreccia immediatamente con l'«America» del quarto. Più che dissolvere astrattamente il parlante in una soggettività nazionale indistinta, il testo mette in scena la brusca irruzione della memoria razziale nel presente della guerra. La voce poetica, quella di un soldato afroamericano che attraversa un bordello insieme ai commilitoni bianchi, introduce infatti un *flashback* che riporta il soggetto a Bogalusa, in Louisiana, negli anni Cinquanta. In questa prospettiva, l'America non assorbe semplicemente l'io in un senso generalizzato o metaforico, ma irrompe come ritorno concreto della storia razziale dentro la scena vietnamita. Il cortocircuito fra Vietnam e Louisiana mostra che lo spazio apparentemente promiscuo del bordello sospende solo provvisoriamente le gerarchie razziali che strutturavano la vita americana, senza tuttavia abolirle: esse riemergono infatti nella memoria come struttura storica persistente. In questo senso, la poesia non dissolve il tema della razza, ma lo disloca ironicamente, facendo del presente bellico il luogo da cui riaffiora, con forza perturbante, il passato segregazionista.

Music divides the evening.
I walk through smoke & fire,
past wrinkled girls with blackened teeth.
America pushes through the membrane
of mist & smoke, & I'm a small boy
again in Bogalusa. White Only
signs & Hank Snow. But tonight
I walk into a place where bar girls
fade like tropical birds. (Komunyakaa 1988, 29)

Sempre a proposito di frammentazione dell'io, risulta molto significativa anche *Facing It* che chiude *Dien Cai Dau*. In questo componimento l'io poetico osserva il Vietnam Veterans Memorial a Washington e il corpo del soggetto sembra confondersi con il monumento:

I'm stone. I'm flesh.
My clouded reflection eyes me
like a bird of prey, the profile of night
slanted against morning. I turn
this way - the stone lets me go.
I turn that way - I'm inside
the Vietnam Veterans Memorial
again, depending on the light
to make a difference.
I go down the 58,022 names,
half-expecting to find
my own in letters like smoke. (Komunyakaa 1988, 63)

Qui c'è un soggetto chiaro ma si scinde in sguardo e in riflesso, fondendosi tramite quest'ultimo col monumento stesso: giunge così a identificarsi con una sintesi apparentemente contraddittoria fra immagine inorganica (*stone*) e materialità corporea (*flesh*). Questo soggetto traumatizzato è quasi condannato a dover andare avanti, sottraendosi alla presa della memoria pietrificata: ma, di nuovo, non può sfuggire al magnetismo del passato che lo reclama, assoggettandone l'identità alle intermittenze della luce e dei ricordi. Qui, peraltro, l'esperienza del memoriale non è mediata da una narrazione storica ordinatrice, bensì da una percezione frammentata e ambigua, che sembra rimandare a una concezione postmoderna del testo come superficie di iscrizione di tracce multiple. Tuttavia, ridurre tale esperienza a una mera dispersione postmoderna sarebbe riduttivo. Il memoriale opera, infatti, anche come scena pubblica della testimonianza, nella quale il trauma individuale si misura con una memoria condivisa e socialmente esposta. Ne consegue che la frammentazione, pur restando costitutiva dell'esperienza,

non coincide con l'esito finale del testo, che lascia intravedere una parziale ricomposizione etica del soggetto nel suo rapporto con i morti, con i sopravvissuti e con il mondo dei vivi. Il finale del testo, pur non cancellando il trauma, suggerisce infatti una riapertura positiva: la scissione percettiva viene almeno in parte superata nel momento in cui il soggetto si reinscrive in uno spazio condiviso di memoria e testimonianza.

Un ulteriore elemento postmoderno centrale in *Dien Cai Dau* è l'intertestualità, che in Komunyakaa di solito non assume la forma di citazione erudita, ma si manifesta come dialogo intertestuale con materiali che spesso appartengono alla cultura visiva (e non di rado alla cultura popolare). Si prendano i primi versi di *Communique*:

Bob Hope's on stage, but we want the Gold Diggers,
want a flash of legs
through the hemorrhage of vermillion, giving us something
to kill for.
We want our hearts wrung out like rags & ground down
to Georgia dust
while Cobras drag the perimeter, gliding along the sea,
swinging searchlights
through the trees. The assault & battery of hot pink
glitter erupts
as the rock 'n' roll band tears down the night-caught
in a safety net
of brightness, The Gold Diggers convulse. White legs
shimmer like strobes. (Komunyakaa 1988, 30)

La poesia ricrea uno show organizzato dall'USO,³ in questo caso lo storico tour natalizio di Bob Hope con le Golddiggers, ma è chiaramente attraversato dal sottotesto del ben più esplicito spettacolo con modelle di *Playboy*, immaginato dallo sceneggiatore John Milius e da Francis Ford Coppola per *Apocalypse Now*. Fin dai primi versi è inevitabile ripensare al MC impersonato da Bill Graham fischiato dal pubblico di soldati vogliosi di vedere in scena le playmates. La scenografia di *Apocalypse Now* rappresenta dei memorabili proiettili fallici giganti dalla punta rosata e brillante, come dal canto suo *Communique* offre una simile analogia cromatica fra l'impeto decorativo dello spettacolo e quello esplosivo della

3 La United Service Organizations è un'organizzazione non profit statunitense fondata nel 1941 per sostenere il morale dei membri delle Forze Armate e delle loro famiglie attraverso attività ricreative e programmi di supporto. Nata durante la Seconda guerra mondiale divenne presto una sorta di 'casa lontano da casa' per i soldati, offrendo intrattenimento e servizi sociali. Dopo una breve sospensione nel 1947, fu riattivata nel 1950 e ancora oggi continua a operare nel mondo.

guerra: «[...] The assault & battery of hot pink / glitter erupts» (30). Ambedue le sequenze sottolineano la centralità visiva delle luci degli elicotteri, associando l'idea di riflettore da palcoscenico e riflettore bellico, approfittando in entrambi i casi del ruolo estetico dell'acqua (anche se bisogna fare una distinzione: nel film è quella del fiume, in Komunyakaa quella del mare).

In *Dien Cai Dau* c'è anche un interessante esempio di *ekphrasis*; infatti, la poesia *Jungle Surrender* (*After Don Cooper's Painting*) è una rappresentazione in versi del quadro omonimo di Dan Cooper, artista reduce del Vietnam e amico del poeta.



Figura 1 Dan Cooper, *Jungle Surrender*. 1984. Olio su tela, 56 × 84, per gentile concessione dell'artista

Ghosts share us with the past & future
but we struggle to hold on to each breath.
Moving toward what waits behind the trees,
the prisoner goes deeper into himself, away
from how a man's heart divides him, deeper
into the jungle's indigo mystery & beauty,
with both hands raised into the air, only
surrendering halfway: the small man inside
waits like a photo in a shirt pocket, refusing
to raise his hands, silent & uncompromising
as the black scout dog beside him. Love & hate
flesh out the real man, how he wrestles
himself through a hallucination of blues
& deep purples that set the day on fire.
He sleepwalks a labyrinth of violet,

measuring footsteps from one tree to the next,
knowing we're all somehow connected.
What would I have said?
The real interrogator is a voice within.
I would have told them about my daughter
in Phoenix, how young she was,
about my first woman, anything
but how I helped ambush two Viet Cong
while plugged into the Grateful Dead.
For some, a soft windy voice makes them
snap. Blues & purples. Some place between
central Georgia & Tay Ninh Province -
the vision a knot of blood unravels
& parts of us we dared put into the picture
come together; the prisoner goes away
almost whole. But he will always touch
fraying edges of things, to feel hope break
like the worm that rejoins itself
under the soil... head to tail. (Komunyakaa 1988, 38)

In questo caso la poesia di Komunyakaa non si limita a una funzione puramente descrittiva: diventa piuttosto uno strumento di riflessione sul rapporto tra immagini, memoria e rappresentazione. *Lekphrasis* introduce infatti un livello esplicito di intertestualità tra linguaggi artistici diversi. Il testo nasce dichiaratamente 'dopo' il quadro di Don Cooper e si costruisce come una seconda lettura dell'immagine, mostrando come ogni rappresentazione sia inevitabilmente mediata da altre forme di discorso. In questo senso il testo mette in scena un processo di riscrittura e d'interpretazione piuttosto che la pretesa di offrire un accesso diretto alla realtà rappresentata. Tale consapevolezza della mediazione artistica costituisce uno degli elementi tipicamente associati alle pratiche estetiche postmoderne.

Scrivere una poesia a partire da un dipinto significa inoltre riconoscere che l'esperienza della guerra - tema centrale sia nel quadro sia nel testo - non può essere restituita attraverso una narrazione unica o definitiva. L'immagine pittorica diventa piuttosto un punto di partenza per una riflessione sulle modalità stesse della rappresentazione: il poeta non descrive semplicemente ciò che vede, ma interpreta e rielabora la scena, trasformando il quadro in un luogo di interrogazione della memoria. *Lekphrasis* funziona quindi come dispositivo critico che espone la natura stratificata e mediata di ogni testimonianza.

In questo modo *Jungle Surrender* utilizza un procedimento appartenente alla *longue durée* della tradizione letteraria occidentale per produrre un effetto profondamente contemporaneo: la poesia si presenta come lettura di un'immagine che a sua volta interpreta la

storia. L'interazione tra pittura e parola rende visibile la distanza tra evento, rappresentazione e memoria, configurando così una pratica poetica che, pur restando eticamente impegnata, dialoga con alcune delle strategie formali del postmodernismo.

Tuttavia, va sottolineato come l'adozione fin qui illustrata di strategie testuali tipicamente postmoderne non si traduca mai in distanziamento ironico. Al contrario, esse riproducono e intensificano l'esperienza del trauma. La frammentazione non genera gioco, ma disorientamento e sovrimpressioni di differenti strati traumatici; parimenti, l'intertestualità non produce leggerezza citazionistica ma un sovraccarico di memoria.

4 Trauma, memoria ed etica della testimonianza: un postmodernismo inconsueto?

Se le strategie formali di *Dien Cai Dau* possono essere lette come pienamente compatibili con l'estetica postmoderna, come si è visto, è però sul piano epistemologico ed etico che la raccolta opera una deviazione significativa. Per comprendere tale scarto, è utile ricorrere al quadro teorico dei *Trauma Studies*. Secondo la studiosa Cathy Caruth, il trauma non coincide con un evento pienamente assimilabile, bensì con un'esperienza che ritorna in forma differita, frammentaria e spesso non verbalizzabile. Nel suo saggio ormai canonico *Unclaimed Experience*, Caruth definisce il trauma come «an event that is experienced too soon, too unexpectedly, to be fully known» (1996, 126) e che – appunto in quanto trauma – si manifesta solo attraverso ripetizioni e lacune.

Questa concezione del trauma come crisi della conoscenza risuona profondamente nella struttura poetica di *Dien Cai Dau*. La raccolta non offre una narrazione retrospettiva ordinata della guerra, ma costruisce un archivio discontinuo di scene, immagini e voci che testimoniano l'impossibilità di un racconto totalizzante. In questo senso, Komunyakaa utilizza come dispositivo epistemologico la frammentazione che invece era spesso associata al postmodernismo come mero gioco formale: nell'opera del poeta la rappresentazione frammentaria non decostruisce la realtà storica, ma ne segnala l'irriducibilità. Ancora in *Facing It*, il testo più esplicitamente legato alla memoria pubblica della guerra, la visita al Vietnam Veterans Memorial diventa un'esperienza di collisione tra presente e passato, tra visibilità e assenza: «I touch the name Andrew Johnson; / I see the booby trap's white flash» (Komunyakaa 1988, 63). Il contatto fisico con il nome inciso nella pietra non produce una comprensione pacificata del passato, ma innesca un ritorno improvviso dell'esperienza traumatica. Qui la memoria non è ricostruzione stabile, bensì irruzione: il passato non è oggetto di contemplazione ironica o

distaccata, ma una forza che invade il presente. In termini caruthiani, il trauma parla proprio attraverso questa discontinuità temporale, che la poesia rende formalmente percepibile.

È in questa chiave che *Dien Cai Dau* si allontana in modo decisivo da una concezione puramente postmoderna della poesia. Se il postmodernismo ha spesso enfatizzato la perdita di referenzialità e la crisi della verità, Komunyakaa non rinuncia al referente storico; al contrario, ne riconosce il carattere traumatico e quindi la datità, sebbene il trauma stesso lo renda parzialmente inaccessibile. La poesia non nega la realtà della guerra, ma ne testimonia l'impossibilità di una conoscenza completa. La frammentazione diventa così una forma di responsabilità, non di evasione.

Questo aspetto affiora con particolare forza nei testi che mettono in scena la colpa collettiva e la violenza intrinseca all'esperienza bellica. In *Fragging*, il gesto estremo dell'uccisione di un ufficiale da parte dei suoi stessi soldati viene evocato attraverso ellissi e silenzi: «We aimed at the order, not the man. / The grenade was a word» (16). L'identificazione dell'arma con il linguaggio introduce un nesso cruciale tra violenza e discorso. Il trauma non è soltanto evento fisico, ma anche crisi del linguaggio stesso, che diventa veicolo di distruzione. In questa prospettiva, la poesia assume un compito etico: non spiegare, non giustificare, ma registrare l'opacità morale dell'esperienza.

La responsabilità della poesia di Komunyakaa non si fonda su una posizione di autorità morale esterna, bensì su una partecipazione implicata e vulnerabile. Come osservano Shoshana Felman e Dori Laub (1992), la testimonianza non consiste nella trasmissione di informazioni, ma in un atto che espone il soggetto alla propria stessa ferita. In *Dien Cai Dau*, il soggetto lirico non parla *per* la storia, ma *dalla* storia, accettando il rischio dell'incompletezza e dell'ambiguità. È interessante notare che l'esposizione testimoniale si articola, in Komunyakaa, attraverso una costante instabilità temporale: in molte delle poesie citate, il presente dell'enunciazione è attraversato da improvvise riemersioni del passato, cosicché la memoria non si configura come semplice recupero retrospettivo, ma come forza che interrompe, disloca e riconfigura l'esperienza del presente. Questi slittamenti temporali possono certo essere letti come manifestazione del trauma, nella misura in cui segnalano l'impossibilità di contenere l'evento entro una sequenza lineare e conclusa; al tempo stesso, essi danno forma a un soggetto internamente diviso, sospeso tra ciò che vive nell'istante e ciò che ritorna sotto forma di immagine, ricordo o frammento percettivo. La memoria diventa così non solo il contenuto della testimonianza, ma anche il principio formale che ne struttura la voce, rendendo visibile una soggettività scissa eppure ancora capace di articolarsi poeticamente.

L'orientamento etico di cui si parlava sopra risulta evidente, ad esempio, in *Camouflaging the Chimera*, dove l'atto mimetico diventa metafora di una soggettività costretta a cancellarsi per sopravvivere: «We hugged bamboo & leaned against a breeze/off the river, slow-dragging with ghosts» (3). La convivenza dei vivi con i «ghosts» non ha nulla di ironico o metaforico in senso postmoderno: i fantasmi sono presenze persistenti, segni di un passato che non può essere archiviato. La poesia si configura così come spazio di coabitazione tra presenza e assenza, tra parola e silenzio.

In questo senso, *Dien Cai Dau* riorienta il postmodernismo verso un'etica della testimonianza. Le tecniche postmoderne non vengono negate, ma sottratte a una logica di neutralizzazione ludica e reinscritte in una pratica di responsabilità storica. La poesia di Komunyakaa suggerisce che la sperimentazione formale non è incompatibile con l'impegno etico: al contrario, è proprio attraverso forme frammentarie e non totalizzanti che il trauma può essere avvicinato senza essere tradito. Si può dunque affermare che *Dien Cai Dau* configuri una forma di postmodernismo critico o inconsueto, in cui l'instabilità del significato non coincide con l'indifferenza morale.

5 Conclusione

L'analisi di *Dien Cai Dau* ha mostrato come la poesia di Yusef Komunyakaa occupi una posizione liminale all'interno del panorama del postmodernismo americano. Da un lato, la raccolta adotta pienamente molte delle strategie formali associate all'estetica postmoderna: frammentazione del discorso lirico, pluralità di voci, stratificazione intertestuale e rifiuto di una narrazione lineare e totalizzante dell'esperienza. Dall'altro lato, e ciò nondimeno, tali strategie vengono riorientate verso una finalità che eccede il paradigma postmoderno canonico, fondato su ironia, gioco e sospensione della referenzialità.

Come si è visto, in *Dien Cai Dau* la frammentazione non coincide con una dissoluzione ludica del senso, ma con la messa in scena di una soggettività traumatizzata, la cui esperienza resiste a una piena articolazione narrativa. L'intertestualità non produce un piacere autoreferenziale della citazione, bensì iscrive il soggetto lirico in una rete di memorie collettive e di voci storiche che rivendicano attenzione e responsabilità. La polifonia, infine, non neutralizza il punto di vista, ma redistribuisce il peso etico della testimonianza su un piano collettivo, evitando tanto la centralità eroica dell'io quanto il distacco ironico.

Alla luce dei *Trauma Studies* e in particolare della riflessione di Cathy Caruth, è quindi possibile leggere *Dien Cai Dau* come una pratica epistemologica che assume il trauma come condizione

strutturale del sapere. La poesia non pretende di 'spiegare' la guerra del Vietnam, ma ne registra le fratture, le ripetizioni e le lacune, facendo della forma stessa il luogo in cui l'esperienza traumatica può emergere senza essere addomesticata. In questo senso, Komunyakaa mette in crisi una concezione del postmodernismo come estetica dell'indifferenza morale, proponendo invece una scrittura che coniuga sperimentazione formale ed etica della testimonianza.

Il concetto di postmodernismo inconsueto proposto in questo articolo intende dunque denominare una configurazione poetica in cui le tecniche postmoderne vengono sottratte alla logica del gioco e reinvestite di una responsabilità storica. La poesia di Komunyakaa dimostra che la crisi della rappresentazione non implica necessariamente la rinuncia al referente, ma può diventare una condizione per un confronto più rigoroso con il trauma e con la memoria.

In altri termini, con *Dien Cai Dau* Komunyakaa adotta le strategie del postmodernismo (il montaggio, la polifonia, l'intertestualità) non per svuotare di senso l'evento bellico, ma perché solo una forma frammentata può essere fedele a una realtà esplosa. Qui risiede il cuore della sua etica: la forma non distorce la verità, ma la rende accessibile attraverso la precisione delle immagini, rifiutando la retorica monumentale a favore di una verità 'di trincea', soggettiva ma profondamente morale.

In conclusione, questa lettura invita a riconsiderare il rapporto più generale tra postmodernismo e impegno etico, dal momento che le poetiche della frammentazione e della discontinuità possono funzionare non come dispositivi di evasione, ma come strumenti di testimonianza. In tal senso, *Dien Cai Dau* non solo arricchisce il dibattito sul postmodernismo afroamericano, ma suggerisce una via per ripensare il ruolo della poesia come forma di conoscenza e responsabilità nel confronto con la storia.

Bibliografia

- Beidler, P.D. (1982). *American Literature and the Experience of Vietnam*. Athens: University of Georgia Press.
- Caruth, C. (1996). *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Du Bois, W.E.B. (1903). *The Souls of Black Folk*. Chicago: A.C. McClurg.
- Felman, S.; Dori, L. (1992). *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York: Routledge.
- Gates, H.L. jr. (1988). *The Signifying Monkey*. New York: Oxford University Press.
- hooks, b. (1990). *Yearning: Race, Gender, and Cultural Politics*. Boston: South End Press.
- Hutcheon, L. (1988). *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York: Routledge.
- Jamson, F. (1991). *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.

- Komunyakaa, Y. (1988). *Dien Cai Dau*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Leonard, K. (2005). «Yusef Komunyakaa's Blues: The Postmodern Music of Neon Vernacular». *Callaloo*, 28(3), 824-49.
- Lyotard, J.F. (1979). *Condition postmoderne: rapport sur le savoir*. Paris: Minuit.
- Nielsen, A.L. (1997). *Black Chant: Languages of African-American Postmodernism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ramsey, W.M. (2005). «Knowing Their Place: Three Black Writers and the Postmodern South». *The Southern Literary Journal*, 37, 123-7.