



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea
in Filologia e Letteratura Italiana

Tesi di Laurea

La guerra e il romanzo
in Oriana Fallaci

Relatore

Prof. Alberto Zava

Correlatori

Prof.ssa Ricciarda Ricorda

Prof. Valerio Vianello

Laureanda

Maria Trevisan

Matricola

819402

Anno Accademico

2018/2019

*A chi non teme il dubbio
a chi si chiede i perché
senza stancarsi e a costo
di soffrire di morire
A chi si pone il dilemma
di dare la vita o negarla*

(Lettera a un bambino mai nato)

A Francesco, ai nostri figli

INDICE

| | |
|---------------------|----------|
| INTRODUZIONE | 5 |
|---------------------|----------|

CAPITOLO PRIMO

RACCONTARE LA GUERRA: GENESI E SVILUPPO DI UN GENERE

| | |
|--|----|
| I.1. Nascita del reportage giornalistico nel XX secolo | 8 |
| I.2. Dalle guerre mondiali al Vietnam | 15 |
| I.3. Caratteristiche del giornalismo al fronte | 21 |
| I.4. Motivi e destinatari del reportage | 24 |
| I.5. Il New Journalism americano | 28 |
| I.6. Il contributo femminile al giornalismo italiano | 34 |

CAPITOLO SECONDO

ORIANA, SCRITTORE

| | |
|---|----|
| II.1. Il mito della giornalista in trincea | 42 |
| II.2. La guerra del Vietnam: <i>Niente e così sia</i> | 52 |
| II.3. La guerra in Libano: <i>Insciallah</i> | 72 |
| II.4. La critica e il successo | 85 |

CAPITOLO TERZO

RACCONTARE LA GUERRA OGGI

| | |
|---|-----|
| III.1. L'evoluzione della cronaca di guerra e i suoi strumenti | 94 |
| III.2. Nuovi esempi di giornalismo: il coraggio di Anna Politkovskaja | 107 |

| | |
|---------------------|------------|
| BIBLIOGRAFIA | 115 |
|---------------------|------------|

INTRODUZIONE

Questo elaborato vuole percorrere un tratto della storia del giornalismo e della letteratura del '900 attraverso i testi di Oriana Fallaci, una donna che ha fatto della parola scritta il suo credo e ha lasciato un'inconfondibile impronta nel secolo scorso.

Il percorso che voglio intraprendere si avvia dal concetto di reportage giornalistico, dalla sua storia come tipologia di narrazione e dalle condizioni che ne hanno permesso la nascita e l'evoluzione. In particolare, vorrei soffermarmi sul reportage di guerra e su come esso si differenzi dalla cronaca e abbia avuto un ruolo di primo piano nella stampa; esso ha creato un nuovo modo di fare giornalismo, e la sua genesi è dovuta e accompagnata dalla rivoluzione delle tecniche di informazione e dalla libertà concessa alla figura del giornalista. Approfondirò inoltre il concetto di New Journalism americano, da cui l'autrice muove e in cui ella stessa si riconosce, e sinteticamente il ruolo della donna nella storia del giornalismo italiano.

Nella seconda parte del lavoro descriverò in che modo questa autrice sia divenuta così famosa nel mondo, attraverso una panoramica delle sue opere che consacrarono il mito di giornalista in trincea da lei costruito e incarnato, fino alla trasformazione in scrittrice scontrosa e solitaria, sempre in prima linea nella battaglia per la libertà di espressione. Analizzando la sua vita si evince una chiara tensione, dapprima nascosta e poi sempre più esplicita, verso la letteratura. Il passaggio da giornalismo a letteratura quindi

sarà oggetto della mia analisi, mettendo a confronto due testi da lei pubblicati: *Niente e così sia*, che nasce come reportage, e *Insciallah*, opera puramente narrativa. Mi soffermerò inoltre sulla figura di Curzio Malaparte: personaggio ambiguo e camaleontico, il giornalista e scrittore toscano sarà per lei un mentore forse mai davvero riconosciuto.

La terza parte dell'elaborato sarà dedicata all'evoluzione del giornalismo di guerra dal Vietnam ai nostri giorni e a un confronto con gli scritti della giornalista russa Anna Politkovskaja.

La guerra è il teatro principale della vita di Oriana Fallaci, dall'adolescenza alla vecchiaia, passando per i fronti più importanti del secondo '900, il Vietnam, l'America delle rivolte razziali, il Messico, il Pakistan, la guerra del Golfo, il Libano e molti altri paesi, fino all'attentato del 2001 a New York, la città dove aveva scelto di vivere. Al centro le sue celebri interviste ai potenti del mondo. Infine, la sua guerra personale, non contro la morte, ma contro la malattia che la logorava. Una vita in cui la guerra è sempre stata il palcoscenico di prova della qualità che ella ha continuamente osannato: il coraggio.

La scrittrice fiorentina è stata nel primo decennio del 2000 duramente contestata e al contempo osannata e strumentalizzata dalle parti politiche di entrambi gli schieramenti per le sue tesi pubblicate dopo l'11 settembre nella trilogia *La Rabbia e l'Orgoglio*. Non volendo entrare in questa sede nel dibattito che ne è scaturito, vivo ancor oggi, mi limito, con questa mia analisi, a voler ridare una luce sul contributo che ella ha saputo dare al panorama giornalistico e letterario del secondo '900. La Fallaci era una donna del secolo scorso e tale è rimasta fino alla morte. Le ultime opere, il cui contenuto è condivisibile o meno, rimangono il testamento per i posteri. Così come l'ultimo romanzo, incompiuto, sulla storia della sua famiglia. Un'opera letteraria che fonda le sue radici nel passato, come un albero nel terreno più profondo.

La guerra e il romanzo sono le due grandi linee direttrici di un'esistenza votata all'affermazione di se stessa come individuo e intellettuale integro e profondamente libero. La capacità e il coraggio di lottare per esprimere le proprie opinioni sono accompagnati da un amore viscerale per la vita anche quando essa si rivela sofferenza e solitudine, anche di fronte alla morte. Come afferma in uno dei suoi testi più famosi: «La vita è una tale fatica, bambino. È una guerra che si ripete ogni giorno».¹

¹ ORIANA FALLACI, *Lettera a un bambino mai nato*, Milano, Rizzoli, 2018 (1975), p. 3.

CAPITOLO PRIMO

RACCONTARE LA GUERRA:

GENESI E SVILUPPO DI UN GENERE

I.1. La nascita del reportage giornalistico nel XX secolo

Quando si parla di giornalismo di guerra affiorano alla mente scenari difficili dove uomini coraggiosi e diligenti si mescolano ai soldati al fronte ma al posto di armi e fucili hanno tra le mani penne, taccuini e macchine da scrivere, o più recentemente cellulari e videocamere. Oppure semplicemente si pensa a quel servizio della sera che racconta di città bombardate, a quell'articolo di giornale contornato da foto incisive e commoventi che per qualche minuto fanno riflettere su luoghi e paesi lontani, che sappiamo afflitti da guerre, ma che poi presto si dimenticano. La mia ricerca parte dall'interrogativo su quali siano le origini del giornalismo di guerra, cosa ci sia dietro a tutto questo lavoro e come nasca questa tipologia di narrazione.

Mimmo Cándito in un famoso lavoro definisce il giornalista di guerra un professionista con particolari doti: «Il corrispondente di guerra deve anche saper essere un reporter, il migliore, il più attento, e sveglio, dei reporter. Deve cercare i fatti, e raccontarli,

anche quando nessuno parla, o quando le bombe ti piovono addosso, o quando ti minacciano che se scrivi quella roba lì ti espellono dal fronte».¹

Il reporter, come indica anche l'etimologia del suo nome, è colui il quale riporta attraverso diversi mezzi di comunicazione le notizie, i fatti riguardo un dato evento di cui è testimone diretto o viene a conoscenza da fonti accertate. Egli non si limita a raccogliere dati o informazioni per poter dare al lettore un resoconto esauriente, ma mette in gioco la propria esperienza, andando di persona sul luogo dove si svolge l'azione. Il reporter di guerra è quindi un professionista il cui lavoro non può prescindere dal vissuto personale.

Il reportage di guerra, essendo parte di un genere più grande chiamato reportage narrativo, nasce proprio dall'esperienza vissuta dai corrispondenti dei quotidiani che venivano inviati sul fronte per poter avere nuove notizie in aggiunta agli scarni bollettini rilasciati dagli ufficiali. Esso è il frutto di una lunga gestazione nella storia del giornalismo. Per quanto dai tempi della Rivoluzione Francese e durante il successivo periodo napoleonico i giornali avessero una grande diffusione in Europa e le notizie belliche fossero sempre le più richieste, il giornalismo di guerra come professione, operato da specialisti e caratterizzato da obiettività si realizza soltanto nel XX secolo. Come afferma Oliviero Bergamini: «Questo genere di giornalismo si è sviluppato solo nell'arco di diversi secoli, a seguito di complesse dinamiche economiche, politiche, sociali e culturali».² La domanda di notizie di fatti d'arme in realtà è sempre stata presente nella nostra civiltà, ma l'offerta era realizzata da protagonisti di una fazione o dell'altra, e anche le memorie di grandi condottieri o ufficiali che sono giunte fino a noi non godono di quell'imparzialità

¹ MIMMO CÁNDITO, *I reporter di guerra. Storia di un giornalismo difficile da Hemingway a internet*, Milano, Baldini&Castoldi, 2000, p. 185.

² OLIVIERO BERGAMINI, *Specchi di guerra. Giornalismo e conflitti armati da Napoleone a oggi*, Roma-Bari, Laterza, 2009, p. 4.

che è data dall'essere un testimone terzo tra le due parti in causa, come è possibile solo a un giornalista in senso moderno.

Certamente numerosi sono i nomi da ricordare di coloro che hanno aperto la via alle corrispondenze dal fronte, anche prima del '900, nel panorama dei grandi inviati di guerra. Non potendo qui analizzarne esaurientemente la storia, ci limitiamo ad alcuni protagonisti della stampa internazionale. Molti furono i corrispondenti già durante le guerre napoleoniche, Napoleone stesso scrisse molti resoconti di prima mano, soprattutto negli anni della sua ascesa al potere, e diede prova da subito di uno stile particolarmente diretto e conciso. Egli dimostrò inoltre una importante sensibilità verso la comunicazione pubblica e capì fin da subito l'importanza della stampa nella creazione del consenso.

Il primo reporter di guerra a essere ricordato come tale è William Howard Russell (1820-1907), il quale scrisse le sue corrispondenze dal fronte durante la guerra di Crimea nel 1853-1856 e le trasmetteva al «The Times» di Londra via telegrafo. Fu tra i primi giornalisti civili a raccontare la realtà sulle condizioni dei soldati al fronte. Si occupò inoltre di raccontare la guerra di Secessione degli Stati Uniti (1861-1865), trovandosi in entrambi i casi in contrasto con il governo inglese.

Rimangono memorabili le pagine che scrisse per descrivere la disfatta della cavalleria di Balaclava,³ durante la guerra di Crimea, articolo per il quale venne fatto poi rimpatriare immediatamente. Russell subì diversi ostracismi da parte degli ufficiali britannici, ai quali ovviamente non piacevano le sue critiche e tantomeno la sua imparzialità nello svelare i retroscena drammatici della guerra, ma allora non esisteva ancora una censura ufficiale e, benché sia stato molte volte ostacolato nel suo lavoro, rimase in ogni caso libero di muoversi sul fronte come voleva e di poterne poi scrivere.

³ Cfr. O. BERGAMINI, *Specchi di guerra. Giornalismo e conflitti armati da Napoleone a oggi*, cit., p. 3. L'autore riporta un ampio brano tratto dall'articolo pubblicato da William H. Russell su «The Times» il 14 novembre 1854.

È opportuno sottolineare che la prima fase dell'informazione di guerra si sviluppa in un orizzonte socioculturale ben preciso, in cui la guerra combattuta secondo i canoni del XIX secolo segue dei lineamenti definiti: essa si svolge in campagne di più mesi e l'esito finale è dovuto alle singole battaglie terrestri o navali. Raccontare lo svolgimento dei fatti d'armi era quindi possibile per il giornalista come diretto testimone degli scontri, magari da una posizione privilegiata, oppure poteva ricostruirli in modo organico dalle testimonianze dei soldati. Si poteva 'padroneggiare' l'intero evento in termini di spazio e tempo molto ristretti rispetto alle guerre che si svilupperanno nel corso del '900. La narrazione è focalizzata sull'evento della battaglia campale, di ascendenza napoleonica, in cui vengono descritte le tattiche belliche, le prove di eroismo o codardia dei combattenti, le manovre che hanno portato alla vittoria o alla sconfitta. Questa tipologia di *war reporting* rimarrà immutata fino alla Prima guerra mondiale, che scardinerà profondamente la visione ottocentesca dello scontro bellico e introdurrà la guerra industriale di massa.

A cavallo tra i due secoli si pone l'età d'oro dei quotidiani: l'introduzione di nuove tecnologie come la rotativa e la Linotype e la possibilità di stampare su una carta meno pregiata permettono di abbassare il prezzo delle pubblicazioni, rendendo i giornali accessibili a buona parte della popolazione. Pur mantenendo per diverso tempo la distinzione tra stampa popolare e stampa d'*élite*, è proprio in questo momento storico che il giornale diventa il primo organo di informazione di massa. Grazie agli oculati investimenti dei *lord press* inglesi e americani essi diventano in pochi anni imprese solide e stabili, capaci di garantire ai giornalisti uno stipendio fisso e ingaggi crescenti. Inoltre, il giro d'affari intorno al quotidiano era destinato a crescere sempre più, in quanto non aveva rivali nella comunicazione, essendo radio e televisione ancora lontani. In tutte le più grandi

città europee vengono costruiti imponenti palazzi che ospitano le redazioni dei maggiori quotidiani, diventando punto di riferimento della vita sociale e politica.

L'invenzione del telegrafo rivoluzionò profondamente lo scambio di informazioni, permettendo di pubblicare una notizia già il giorno dopo l'avvenimento. Nasce proprio in questi anni la febbre dello *scoop*. Gli alti costi del telegrafo favorirono l'unione tra diverse testate per poter dividere le spese, portando a un profondo cambiamento strutturale. Nascono infatti le prime Agenzie di Stampa,⁴ la più importante delle quali fu l'Associated Press nel 1848 a New York. La comunicazione telegrafica definì a sua volta un mutamento nella narrazione dei fatti, la cui tendenza sarà sempre più quella della sintesi e del riportare tutti gli elementi importanti già nel titolo e nelle prime righe, aumentando la tensione verso il sensazionalistico. In questo periodo viene introdotta la regola delle cinque W, che racchiude la notizia in cinque semplici risposte. Di pari passo si andò definendo una nuova deontologia professionale, formalizzando quindi i principi di obiettività, imparzialità e separazione di fatti e opinioni. Nacquero le prime scuole di giornalismo e si istituirono i primi premi, come il Pulitzer nel 1917. La professione del giornalista si andava definendo in senso moderno.

La tecnologia entrò non solo nel mondo della comunicazione, ma anche in quello della guerra. La rivoluzione industriale condizionò il mondo militare, cambiando radicalmente le regole e gli esiti dei conflitti tra gli stati nazionali. Lo sviluppo delle ferrovie, delle navi a vapore e del telegrafo rese possibile lo spostamento di truppe più numerose, le armi divennero sempre più micidiali e distruttive. I giornali videro la loro storia editoriale maggiormente intrecciata con quella della guerra: gli editori di tutti i paesi industrializzati si resero conto in poco tempo di quanto gli eventi bellici aumentassero le

⁴ Alcune delle Agenzie di stampa fondate in questi anni sono attive ancora oggi: l'inglese Reuters (1851), la tedesca Wolff (1849), la francese Havas, oggi France-Presse (attiva già dal 1835, comincia a operare via telegrafo dal 1845).

tirature dei giornali e del fatto che la domanda di notizie sulla guerra fosse in continuo aumento.

Il giornalismo di guerra vide l'apice del successo proprio nel trentennio a cavallo del 1900, grazie allo sviluppo della stampa di massa e a quello delle pratiche militari. In questi anni nasce anche il mito del reporter di guerra. Uno di questi fu l'acerrimo rivale del già citato Russell, il giovane inglese Archibald Forbes (1838-1900), che coprì il conflitto franco-prussiano del 1870-1871, in cui si vide come i ritmi della guerra fossero notoriamente cambiati rispetto a solo venti anni prima. Con l'utilizzo della tecnologia, nonché di una buona dose di sagacia e inventiva, riuscì ad assicurarsi i più veloci canali di comunicazione, dando al proprio giornale la possibilità di pubblicare i maggiori *scoop*. Un altro famoso reporter dell'epoca fu Januarius Aloysius MacGahan (1844-1878), statunitense di origini irlandesi, che lavorava per il «Daily News» di Londra. Fu grazie a una sua inchiesta che si scoprì che le voci sul massacro perpetrato dai Turchi dell'impero ottomano sul popolo bulgaro, le cui vittime furono perlopiù donne e bambini, erano autentiche; questo contribuì allo scoppio della guerra tra Russia e Turchia, che portò a sua volta al riconoscimento dell'indipendenza della Bulgaria, della Serbia e del Montenegro.

All'inizio del Novecento, in Italia sarà il nome di Luigi Barzini a consacrare l'era dei reporter di guerra. Nato a Orvieto nel 1874, si avvicinò quasi per caso alla professione di giornalista, collaborando dapprima con un giornale satirico, dove fu notato da Luigi Albertini, storico direttore del «Corriere della Sera» che trasformerà il quotidiano italiano in una pubblicazione di levatura europea. Impegnato inizialmente a Londra e poi in Cina per la rivolta dei Boxer del 1900, Barzini si rivelò da subito uno straordinario cronista, dotato di uno stile nuovo, incisivo e asciutto. Egli aveva inoltre un grande senso della notizia unito alla capacità del racconto, corredato da precisione nella ricostruzione dei fatti

e nella raccolta e verifica di informazioni. Tra i suoi molti reportage, che hanno fatto la storia del giornalismo di guerra, ricordiamo le corrispondenze dal fronte russo-giapponese, che egli seguì con grande intuizione riuscendo a essere il primo reporter sul campo. Inoltre, egli seguì il conflitto dalla parte del Giappone, dando una visione completamente diversa da ciò che i lettori si aspettavano. I suoi articoli ricordano inizialmente i pezzi di Russell dalla guerra di Crimea, ma a un'analisi più attenta si riscontrano già quegli sviluppi bellici che porteranno alla guerra industriale, realizzatasi poi nella Prima guerra mondiale. Fu proprio l'inizio di quest'ultima a portarlo a maggiore fama, in quanto riuscì a trovarsi in Belgio allo scoppio dell'offensiva tedesca nel 1914. Avvicinatosi poi al fascismo anche per motivi personali - sperava infatti in questo modo di salvare i figli condannati al confino - morirà in disgrazia nel 1947, amareggiato e deluso, I suoi reportage rimangono tra i pezzi più famosi e importanti a livello internazionale.⁵

Barzini scrisse per i giornali quotidiani nel momento della loro massima popolarità. Albertini voleva fare di lui l'occhio degli italiani nel mondo, colui che poteva aprire ai lettori le porte ai maggiori avvenimenti e curiosità fuori dai confini. La forza dei reportage di Barzini risiede nel fatto che essi sono obiettivi, approfonditi, documentati. Questi conflitti, precedenti alla Prima guerra mondiale, non coinvolgevano direttamente il lettore ma lo entusiasmarono, in quanto la guerra era ancora vista come un'istituzione e la classe media aspirava agli onori che ne derivavano. Il lettore conosceva il lessico della guerra e poteva facilmente comprendere le analisi strategiche che il reporter gli offriva assieme a una buona dose di avventura. La figura del reporter, in quanto protagonista diretto degli avvenimenti, era contornata da un'aura mitica.

⁵ Mi limito qui a citare i reportage poi pubblicati in volume, che ebbero molta diffusione: *Nell'estremo oriente 1904*, *Nel Giappone in armi 1906*, *Guerra Russo-Giapponese: la battaglia di Mudken 1907*, *La metà del mondo vista da un'automobile - da Pechino a Parigi in 60 giorni 1908*, *Scene dalla Grande Guerra 1915*.

È ancora importante sottolineare che in questi anni i conflitti, per quanto maggiori di quelli del secolo precedente, sono ancora svolti in uno spazio-tempo delimitato. Una semplice serie di articoli di giornale era sufficiente perché si potesse avere una comprensione esaustiva dei fatti bellici. La guerra era ancora accettata come istituzione necessaria, terribile ma al tempo stesso eroica e affascinante. Essa non era ancora influenzata da censura e propaganda. Il fiuto giornalistico di Barzini e la sua profonda conoscenza degli avvenimenti storici e politici dell'epoca fa intuire già dai suoi primi reportage che qualcosa in tutto questo stava cambiando.

I.2. Dalle guerre mondiali al Vietnam

La Prima e la Seconda guerra mondiale cambieranno per sempre la storia politica e sociale dell'occidente, e con essa anche la storia dell'informazione. L'era del reporter verrà sostituita da una stampa censurata e faziosa, sottoposta prima ai limiti dettati dal regime e poi a quelli della politica del dopoguerra.

La Prima guerra mondiale (1914-1918) colse impreparato il giornalismo di guerra, in quanto essa si rivelò un conflitto dalle dimensioni enormi rispetto a ciò che il mondo aveva finora conosciuto e i giornali avevano narrato. L'informazione entra quindi in una nuova fase, in cui la manipolazione e la propaganda da parte degli stati nazionali diventa sempre più presente ed efficiente. Dalle cronache belliche di questi anni emergono infatti le grandi debolezze dell'apparato giornalistico: le più gravi atrocità commesse durante la Grande Guerra non vengono prese in esame e la sofferenza dei soldati nelle trincee non emerge in nessun modo. Il vissuto autentico della guerra passò sotto silenzio, assieme all'uso dei gas e all'incompetenza degli ufficiali. I civili non erano informati sulla disorganizzazione

logistica e sulle inefficienze della sanità militare, le sconfitte venivano minimizzate e ignorate, così come i numerosi casi di diserzione e insubordinazione. Un esempio su tutti è dato dal modo estremamente generico e frammentario con cui la disfatta di Caporetto venne narrata sui giornali italiani. Tra i principali motivi di questa carenza di informazione ci fu la paura della classe dirigente verso il rischio di un ‘processo popolare’ alla guerra, per prevenire il quale si tacquero molte delle conseguenze che la disfatta portò alla popolazione (saccheggi, stupri, disfacimento dei reparti).⁶ Fu proprio in questo periodo che si diffusero forme di mascheramento verbale utilizzate tuttora. Formule come “ripiegamenti strategici”, “riposizionamenti al fronte”, “consolidamento delle posizioni” al posto di evacuazioni, rotte, ritirate, fallimenti nelle avanzate.

Il conflitto portò a una maggiore diffidenza tra opinione pubblica e giornali. In particolare, tra le truppe nacque un fenomeno paradossale, purtroppo estremamente diffuso anche ai nostri giorni: lo sviluppo delle false notizie, particolarmente fantasiose e sensazionali, che passavano di soldato in soldato in maniera rapida e non controllabile. I soldati delle trincee erano in maggioranza analfabeti e con una visione del mondo parzialmente irrazionale e magica, un terreno dove le *fake news* potevano maggiormente attecchire. Un ulteriore elemento significativo è la pubblicazione dei “giornali di trincea”. Essi consistevano in pubblicazioni delle autorità militari il cui scopo era quello di tenere alto il morale delle truppe. Ricchi di illustrazioni e scritti con un linguaggio elementare, essi rimangono una preziosa testimonianza di stampa propagandistica dell’epoca.

La propaganda è l’elemento distintivo di questa guerra. Per la prima volta essa venne strutturata in modo efficace dagli organi degli stati nazionali attraverso la creazione di specifici apparati. La guerra veniva presentata nella sua natura difensiva: facendo leva

⁶ O. BERGAMINI, *Specchi di guerra. Giornalismo e conflitti armati da Napoleone a oggi*, cit., p. 69.

sulla psicologia collettiva la cittadinanza veniva coinvolta ed ‘eroicizzata’. Il lavoro del giornalista venne per la prima volta sottoposto a sistematiche limitazioni, controlli e censure.

La natura stessa del conflitto, combattuto su scala mondiale e con armi industriali, impediva la narrazione non solo a chi ne era coinvolto in primo piano, come ufficiali e soldati, ma anche a chi lo avesse voluto analizzare esternamente. La difficoltà di individuare vincitori e vinti, la dilatazione nello spazio e nel tempo, la sofferenza nel vedere una intera generazione decimata, l’uso di armi terribili e quasi inumane, tutto ciò ha sgretolato profondamente le categorie di guerra napoleonica. Gli stessi cronisti dell’epoca non la compresero.

Con la Prima guerra mondiale l’informazione cominciava una nuova fase: la massa entrava di diritto nella storia e la stampa diventava uno strumento di mantenimento del consenso. Vittoria e sconfitta non derivavano più solo dal coraggio e dalla bravura dei soldati, ma anche e soprattutto dal coinvolgimento della cittadinanza. Proprio alla fine del conflitto venne pubblicato *L’opinione pubblica*, di Walter Lippmann (1922), un saggio fondamentale per capire il concetto di notizia.

Un ulteriore apporto allo sviluppo del giornalismo di guerra si ebbe con la guerra civile spagnola (1936-1939) che vide impegnati molti scrittori come corrispondenti dal fronte. Questo conflitto venne vissuto come uno scontro epocale tra due idee inconciliabili, la democrazia e il totalitarismo, la rivoluzione del comunismo contro l’ordine costituito, rappresentato dalla dittatura di Francisco Franco. Per la prima volta molti volontari accorsero da diverse parti d’Europa per sostenere l’una o l’altra fazione.

Rispetto all’ecatombe della Prima guerra mondiale, il conflitto fu più circoscritto e le parti in causa ben delineate, ma lo scontro era caratterizzato da una fortissima natura

politico-ideologica, che rese praticamente impossibile un giornalismo obiettivo, in quanto anche i professionisti parteggiavano per una parte o l'altra, più o meno apertamente. Bisogna anche sottolineare che le condizioni di lavoro erano molto diverse tra chi era dalla parte repubblicana e chi invece era inviato da governi totalitari, come l'Italia o la Russia. Un caso tra tutti è stato quello di Indro Montanelli, che venne inviato in confino in Estonia per un suo articolo sulla presa di Santander, il quale risultò non gradito ai gerarchi fascisti.

Uno tra i grandi scrittori che vissero in prima persona il conflitto, anche in maniera avventurosa e non sempre obiettiva, fu Ernest Hemingway (1899-1961),⁷ che farà suo il concetto di racconto nella cronaca, aprendo un nuovo fronte tra giornalismo e letteratura. Pur essendo criticato dagli storici per la scarsa veridicità delle sue cronache, lo scrittore americano attraverso i suoi articoli coinvolge il lettore trasportandolo nel luogo degli avvenimenti: il largo uso di descrizioni e dialoghi, con una grande dose di esotismo e passionalità, insieme a uno stile asciutto ma preciso, danno luogo a reportage di grande valore artistico.

Un altro reporter che poi diventerà un classico della letteratura inglese è George Orwell (1903-1950), che attraverso la sua esperienza di guerra in Catalogna (si era arruolato nell'esercito repubblicano) svilupperà un forte senso critico per ogni tipo di dittatura, sia di destra che di sinistra. Le due tipologie di giornalismo citate sono molto diverse. La prima infatti tende all'esaltazione e alla volontà di colpire il lettore, anche se questo voleva dire modificare la realtà degli avvenimenti, di fatto romanzandoli e dando loro la dignità di racconti, affinché questi potessero sopravvivere alla cronaca. La seconda invece punta a svelare la realtà delle cose attraverso l'obiettività e la critica. Orwell, con lavoro certosino, non si ferma alla superficialità degli avvenimenti ma scava nelle

⁷ Ernest Hemingway è considerato uno dei maggiori scrittori americani del '900, vinse il premio Nobel per la letteratura nel 1954. Fra i suoi romanzi più famosi *Addio alle armi* (1929), *Per chi suona la campana* (1940) e *Il vecchio e il mare* (1952).

contraddizioni e meschinità della stessa stampa. Da un lato e dall'altro delle forze politiche in conflitto emergono disinformazione e stampa propagandistica, con lo scopo di esaltare le glorie delle milizie di una parte o le atrocità commesse dai nemici. In questo periodo storico il giornale era ancora il più efficace e diffuso mezzo di informazione. Fu questo un momento di splendore per i grandi inviati, come il già citato Hemingway e Antoine de Saint-Exupéry, che portarono a un ammodernamento del linguaggio giornalistico e a uno stile più soggettivo, narrativo, impressionistico. Crebbe anche il peso della radio e della fotografia, resa celebre dal coinvolgimento nel conflitto di grandi fotografi come David Seymour, Gerda Taro, Robert Capa.

La Seconda guerra mondiale (1939-1945) vedrà impegnato un sempre maggior numero di corrispondenti,⁸ ma la natura di questo conflitto, ancor più grande e devastante del precedente, mostrerà la debolezza di un apparato giornalistico asservito alla volontà dei governi totalitari, con grandi silenzi riguardo a diverse atrocità avvenute nel corso della guerra, come la Shoah e l'utilizzo della bomba atomica. Inoltre, la stampa serviva come strumento di propaganda per i regimi, che in questo modo ebbero la possibilità di preparare la nazione agli avvenimenti bellici ben prima dello scoppio del conflitto giustificando le cause delle possibili invasioni, eroicizzando le gesta dei soldati e infine demonizzando i nemici in tutti i possibili aspetti. Allo stesso modo nei regimi liberali l'informazione e il lavoro di molti giornalisti vennero utilizzati a scopo promozionale, proponendo ai cittadini la giusta causa della guerra contro i regimi totalitari, difendendo i principi di democrazia e uguaglianza, ma anche spesso cambiando la realtà dei fatti oppure non utilizzando del tutto la verità o manipolandola per i propri scopi (la cosiddetta *strategy of truth* della BBC). In

⁸ «Secondo la stima di M.P. Roth più di 3000 corrispondenti seguirono le operazioni militari su vari fronti, ma si tratta solo di una piccola parte degli innumerevoli giornalisti che per anni si occuparono del conflitto all'interno delle redazioni» (O. BERGAMINI, *Specchi di guerra. Giornalismo e conflitti armati da Napoleone a oggi*, cit., p. 115).

entrambi i casi il fine era quello di consolidare un rapporto fiduciario tra l'opinione pubblica e la stampa, in quanto il consenso della popolazione, soprattutto in un momento difficile come quello della guerra, non poteva venire meno.

I grandi avvenimenti singoli furono un banco di prova importante per la scrittura di guerra e ancora oggi sono fondamentali testimonianze di *war reporting*. Un esempio su tutti fu lo sbarco in Normandia del 6 giugno 1944, per il quale furono accreditati nella stampa alleata più di 550 tra corrispondenti di giornali e radio, fotografi e cameramen. Coprire questo evento era molto pericoloso e non tutti parteciparono in prima fila allo sbarco insieme all'esercito, ma i racconti e le fotografie scattate (in particolare quelle di Robert Capa) rientrano tra gli apici del giornalismo di guerra.

In Italia alcuni grandi scrittori, tra i quali Dino Buzzati,⁹ cominciarono la loro carriera in qualità di cronisti in questo periodo travagliato. Tra essi si può annoverare la figura di Curzio Malaparte, la cui scrittura influenzerà profondamente quella di Oriana Fallaci. La sua opera verrà trattata nel capitolo successivo.

La guerra fredda e la successiva guerra del Vietnam apriranno nuove fasi nel giornalismo di guerra. Quest'ultima in particolare sarà il campo di battaglia dove si cimenterà la Fallaci, che si troverà a far fronte a una guerra ben diversa da quella finora conosciuta: il limite tra amico e nemico si fa via via meno marcato, i confini degli stati non sono definiti, le offensive non dichiarate, le battaglie sanguinose e inutili.

La guerra del Vietnam è diventata un mito per la storia del giornalismo mondiale, in quanto i cronisti furono liberi di seguire i soldati americani nel conflitto senza limitazioni ufficiali. Inoltre, in una società in profonda evoluzione quale era quella occidentale negli

⁹ Dino Buzzati (1906-1972) giornalista, scrittore, pittore e sceneggiatore. Fu redattore per il «Corriere della Sera» e lavorò come inviato di guerra dal 1940 al 1945. Le sue corrispondenze sono state raccolte nel volume *Il buttafuoco: cronache di guerra sul mare* (Milano, Mondadori, 1992). Il suo romanzo più famoso è *Il deserto dei Tartari*, edito da Rizzoli nel 1940.

anni '60/'70, l'opinione pubblica era assetata di verità riguardo a questo conflitto e trovò proprio nei giornalisti al fronte i propri rappresentanti. La sempre maggiore protesta civile contro la guerra costrinse infine il governo americano a ritirare le proprie truppe, ammettendo la sconfitta di una guerra mai dichiarata e forse già persa dall'inizio, in cui tecnologia e potenza economica non vinsero sulla forza ideologica dei Vietcong. Il Vietnam fu un punto di svolta per la storia del governo americano ma non solo, fu anche una grande vittoria del giornalismo di guerra che squarciò i veli della propaganda e della ricerca del consenso con ogni mezzo. Il giornalismo si smarcava dall'essere strumento di una o un'altra forza politica e trovò una sua indipendenza. Su queste premesse nacque il cosiddetto *advocacy journalism*, ovvero il giornalismo impegnato, che vide diverse testate schierarsi apertamente in alcune battaglie civili, come quella per i diritti civili dei neri, e in questi stessi anni si verificò lo scandalo *Watergate*, che grazie all'inchiesta del «Washington Post» portò alle dimissioni del presidente Nixon.

Proprio negli anni '60 nascerà il New Journalism, una nuova tipologia di scrittura che va oltre i canoni rigidi della cronaca e dell'informazione, una nuova visione della notizia e del racconto giornalistico che produrrà grandi esempi di reportage dalle zone di guerra, uno tra tutti *Dispatches* di Michael Herr (1977). Oriana Fallaci farà sua questa lezione dei colleghi americani nei famosi reportage dal Vietnam.

I.3. Caratteristiche del giornalismo al fronte

“Scrivere è un tormento” dirà Oriana Fallaci rispetto alla scrittura di guerra. Come verrà analizzato nel secondo capitolo, la scrittrice fiorentina maturerà nei confronti della guerra un rapporto di odio-amore che si rivela attraverso la narrazione.

È opportuno chiarire quali siano le caratteristiche specifiche del giornalismo al fronte. Ryszard Kapuściński, uno dei più importanti giornalisti di guerra della seconda metà del '900, offre una risposta a questo interrogativo. Nato in Polonia nel 1932, seguirà i più importanti avvenimenti del secolo e descriverà con precisione e tenacia tutte le guerre 'minori', dall'Africa all'Asia, con uno sguardo obiettivo ma rivolto sempre verso i più deboli.

Non ho mai incontrato un reporter cinico. È un mestiere troppo difficile per i cinici, richiede troppo sacrificio e impegno. Non si può farlo solo per i soldi.

La professione del corrispondente di guerra è una libera scelta. Nessuno ti obbliga. Nel mondo muoiono oltre cento giornalisti l'anno. Il lato peggiore di questo mestiere non è solo la paura della morte, ma anche lo strapazzo quotidiano, il combattere contro le malattie, i momenti in cui non hai da mangiare e da bere, in cui non sai come venir fuori da una zona pericolosa. Uno decide di farlo perché ha la volontà e la passione di andare sul teatro degli eventi, perché deve sapere che può ritrovarsi in situazioni drammatiche.¹⁰

Il reporter di guerra non può essere un giornalista che improvvisamente scelga questa strada per meri scopi di carriera professionale, in quanto i rischi e le privazioni a cui necessariamente verrebbe sottoposto lo renderebbero presto inadatto. Solamente una persona capace di empatia, sia essa riguardo ai soldati della propria nazione o a quelli nemici, ai profughi, ai rifugiati e a coloro che ingiustamente vengono coinvolti nel conflitto, può riuscire a ricavare da questo un'esperienza che possa diventare il materiale e le fondamenta del reportage di guerra. Esso, come tutti i reportage narrativi, si basa su un viaggio: dal conosciuto all'ignoto, dal sé verso l'altro, da una zona di pace a una di guerra.

¹⁰ RYSZARD KAPUŚCIŃSKI, *Autoritratto di un reporter*, a cura di Krystyna Strącnek, trad. it. di Vera Verdiani, Milano, Feltrinelli, 2006 (Krakow 2003), p. 27.

Il viaggio non è solo l'esperienza dell'autore, necessaria e fondamentale, ma anche quella del lettore; come afferma lo studioso Tverzan Todorov, «It is a journey within the book».¹¹

Scrivere al fronte è difficile sia per le condizioni di tensione e poco tempo a disposizione, sia per la difficoltà a reperire le informazioni e a inviarle. Inoltre, il coinvolgimento emotivo per la sofferenza propria e degli altri è un ostacolo all'obiettività; non ultimo il fatto di essere costantemente in pericolo di vita, che porta a doversi spostare di continuo. La solitudine è infine un fattore da non sottovalutare; da un lato può aiutare la scrittura e l'introspezione, dall'altro può mettere in ulteriore difficoltà l'autore.

Il giornalista deve essere innanzitutto un osservatore e un ascoltatore. La capacità di leggere la realtà e di raccontarla nel modo più sintetico e chiaro possibile è ciò che rende un reporter il tramite tra il lettore e una realtà a lui lontana. Uno degli elementi che caratterizza questo tipo di giornalismo è la fretta: dover consegnare l'articolo entro le 24 ore dall'avvenimento o addirittura in tempo reale impone uno stile senza fronzoli, secco, essenziale. La prosa è necessariamente stringata e asciutta, con effetto di vigore e drammaticità. Il vantaggio è quello di creare uno stretto connubio con il lettore che si sente a sua volta coinvolto nei fatti.¹²

I reporter di guerra scelgono di essere testimoni oculari di eventi particolari, di violenti sconvolgimenti nelle vite di intere popolazioni, allo scopo di essere l'occhio collettivo di molti. Essi non vogliono solo informare il mondo su guerre e battaglie ma anche comunicare l'orrore, il dolore, la disperazione. Il lavoro è nella maggior parte dei casi rischioso e massacrante, devono spesso viaggiare con i soldati, condividere le stesse paure, gioie e necessità. Sovente viene loro richiesto di vivere la vita al fronte, sopportare lunghe marce, lavorare sotto il fuoco nemico o i bombardamenti.

¹¹ SILVIA ZANGRANDI, *A servizio della realtà*, Milano, Unicopli, 2003, p. 19.

¹² Cfr. Ivi, p. 50.

Il reportage di guerra segue regole particolari. L'autore vi è sempre fortemente coinvolto: per parlare della guerra deve trovarsi in mezzo, e la guerra è uno stato di lotta. Si trova quindi, per forza di cose, nella posizione non dell'osservatore a distanza, ma di vittima del conflitto. L'obiettività assoluta è esclusa per definizione, e non può che esser così: è in gioco la sua pelle. Sono spedizioni da cui un giornalista rientra non solo con un taccuino fitto di informazioni, ma anche in uno stato di prostrazione fisica e morale, coperto di cicatrici nel corpo e nella psiche. Che lo voglia o no, è anche lui un combattente.¹³

Tra i grandi reporter di guerra italiani, oltre a Oriana Fallaci e al già citato Luigi Barzini, vanno ricordati: Curzio Malaparte, Egisto Corradi, Indro Montanelli, Ettore Mo, Egisto Corradi, Bernardo Valli, Mimmo Cándito, Tiziano Terzani.

I.4. Motivi e destinatari del reportage

«Il reportage è un romanzo, con una situazione in cui lo scrittore è il protagonista»¹⁴

Goffredo Parise (1929-1986) descrisse con queste semplici parole il reportage, genere a metà tra racconto e cronaca, fiction e realtà. Il suo nome deriva dall'inglese *to report* e indica quindi un'opera che riporta al lettore un vissuto dell'autore riguardo un viaggio oppure un'esperienza fatta in un dato luogo, geograficamente documentabile, in un momento preciso. Questo genere nasce dall'abitudine dei rampolli europei che, a partire dalla seconda metà del '600, venivano invitati a redigere minuziose relazioni dei loro Grand Tour per l'Europa, una tradizione che serviva ad arricchire la loro formazione. Inizialmente questi scritti non erano che privati resoconti, ma presto assunsero le caratteristiche proprie del reportage di viaggio, venendo destinati a un numero di lettori via via crescente. Sarà proprio il XX secolo a rendere il reportage un prodotto fruibile e

¹³ R. KAPUŚCIŃSKI, *Autoritratto di un reporter*, cit., p. 32.

¹⁴ S. ZANGRANDI, *A servizio della realtà*, cit., p. 21.

richiesto dal pubblico, grazie alla curiosità verso le diverse culture, alla nascita del turismo e all'avvento della terza pagina¹⁵ sui quotidiani italiani.

Il reportage narrativo viene chiamato genere ibrido in quanto consta di elementi di realtà documentaristica e di finzione; inoltre ha un punto di vista soggettivo che pone come protagonista l'autore: tutto viene filtrato attraverso il suo occhio e la sua sensibilità.

Si possono dividere i reportage in diverse tipologie: di viaggio, di guerra, sportivo, di costume e la *journalistic novel*. Esse sono tutte accomunate dall'elemento del viaggio, il quale è il centro della narrazione: la realtà viene rimodellata al fine di essere narrata e poter entrare nei confini della carta stampata. Il viaggio è visto come un filo percorribile in due direzioni, dall'interno verso l'esterno e viceversa. Dall'autore verso l'ambiente che lo circonda e dalla realtà verso la soggettività, ovvero come una conoscenza di se stessi. Letteratura e giornalismo si trovano miscelati, in una contaminazione feconda che porta alla nascita di testi che intrecciano notizie e racconti, viaggi e avventure, oggettività e soggettività. Sebbene il limite tra informare e comunicare, e quindi tra la cronaca e il reportage giornalistico, sia molto sottile, ciò che rende specifico questo genere non è la qualità dei fatti narrati ma la modalità di narrazione.

Un elemento che accomuna tutti gli scrittori di reportage è quello di non voler annoiare il pubblico, di renderlo partecipe di ciò che l'autore ha visto e ha vissuto. La curiosità dei lettori rispetto all'oggetto del reportage, sia esso un viaggio di scoperta oppure una testimonianza di guerra, è lo stimolo principale alla nascita di queste opere. Perché questo sia possibile, è necessario che si instauri un rapporto di profonda fiducia tra lettore e

¹⁵ La nascita della "terza pagina" si fa risalire alla scelta del «Giornale d'Italia» del 10 dicembre 1901 di dedicare tutta la terza pagina del quotidiano alla tragedia *Francesca da Rimini* di Gabriele d'Annunzio, messa in scena nella capitale dalla compagnia di Eleonora Duse. La struttura della terza pagina vera e propria viene poi adottata dal «Corriere della Sera» con il seguente schema: al centro un reportage o racconto di viaggio, in apertura un elzeviro, una spalla con argomenti vari di cultura. Questa tradizione viene seguita da tutti i grandi quotidiani fino agli anni '90, creando una vetrina artistica ambita da tutti i letterati e dando un proficuo contributo alla crescita culturale italiana.

scrittore. Il genere in esame quindi si discosta dal romanzo, che si pone invece da subito come opera di invenzione, in cui il lettore è ben cosciente che ciò che sta leggendo è frutto della fantasia. Il lettore di reportage si trova però ad affrontare un problema di obiettività: com'è possibile comprendere a fondo la realtà se questa è sempre filtrata dall'autore? In accordo con Kapuściński, la Fallaci stessa critica la pretesa di obiettività come pura ipocrisia. Dice l'autrice fiorentina «L'unica onesta soluzione è raccontare ciò che io ritengo verità».¹⁶ L'esperienza personale, e quindi il punto di vista dell'autore, si fonde con il viaggio.

Un altro elemento da sottolineare è che il destinatario del reportage narrativo non è un'élite, ma il lettore-massa. Lo scrittore di reportage sa di non rivolgersi più a un pubblico di nicchia, ma a un pubblico eterogeneo che ama l'impasto di generi letterari alti e bassi e che vede in questo genere ibrido un piacevole intrattenimento. Non essendo più il viaggio appannaggio di pochi, ma una possibilità concreta per molti, il lettore può cercare nel reportage anche un confronto su ciò che ha già visto, la soddisfazione di una curiosità su ciò che andrà a vedere, oppure il piacere della rilettura di pezzi già apparsi sul quotidiano che normalmente legge.

Il confine netto tra giornalismo e letteratura in questo campo è difficilmente dichiarabile. In Italia ci sono molti esempi di reportage a opera di grandi scrittori, che durante la loro carriera si sono cimentati in questo genere: tra i molti vorrei ricordare il già citato Goffredo Parise, che fu a lungo corrispondente per il «Corriere della Sera» da Cina, Laos, Nigeria e Cile, e Alberto Moravia (1907-1990), che scrisse sullo stesso quotidiano memorabili pagine dei suoi viaggi in Urss, India e Africa che saranno poi raccolte in volumi.

¹⁶ S. ZANGRANDI, *A servizio della realtà*, cit., p. 17.

Il giornalismo, in particolar modo in Italia, ha interiorizzato molte tecniche che provengono dalla tradizione letteraria. Alberto Papuzzi nel suo saggio *Letteratura e giornalismo* distingue quattro tecniche narrative che caratterizzano la scrittura del reportage narrativo e che troveremo ampiamente nei reportage di guerra della Fallaci: la costruzione *scene by scene* senza la voce del narratore, l'uso dei dialoghi per coinvolgere il lettore, il punto di vista interno, il realismo descrittivo nel registrare ambienti, situazioni e costumi.

Fu proprio l'avvento del New Journalism americano a sviluppare nei giornalisti l'estetica della notizia e la possibilità di eliminare la voce del narratore. La comunicazione quindi si fonde con l'informazione, dando vita a un genere che utilizza le notizie per poter trarre racconti coinvolgenti, che superano il limite temporale della cronaca. L'operazione editoriale di raccogliere i propri articoli in volumi è ciò che consente al reportage di sopravvivere oltre alle pagine del quotidiano. Non bisogna infatti dimenticare che esso nasce per essere pubblicato su giornali quotidiani o settimanali, quindi l'immediatezza e l'attualità sono tra gli elementi che lo contraddistinguono. La decisione di pubblicare alcuni pezzi giornalistici in volume può portare a una revisione o meno da parte dell'autore. In ogni caso, la fedeltà documentaristica di luoghi e fatti rimane imprescindibile.

Il senso specifico del reportage consiste nello scoprire la profondità della realtà che si vuole descrivere, percorrendo la realtà non al di sopra ma attraverso. Spesso il fatto in sé è un semplice pretesto narrativo, come afferma il giornalista e studioso di mass media Stefano Balassone:

E dunque possiamo affermare che il reportage se per chi lo fa è un agire sullo spessore della realtà, per chi lo consuma è un aumento della capacità stessa di vedere.

Per questo vediamo nel reportage il successore dei racconti di viaggio dei protagonisti settecenteschi del Grand Tour: fa conoscere il mondo, allarga gli orizzonti, predispone a fatti che potranno essere.¹⁷

Si può quindi affermare che l'aspetto artistico non sia negli avvenimenti ma nel processo della narrazione. La grandezza di un reportage infatti non risiede tanto nella pretesa di oggettività e nella documentazione dei fatti, anche se necessaria, ma proprio nell'originalità del racconto di quei fatti.

Le lacerazioni della cultura contemporanea, compresi i conflitti bellici, sono gli elementi che questo genere narrativo, più di ogni altro, può raccontare e mettere a frutto. Esso intreccia codici e mescola intimità e oggettività, diario privato e cronaca, letterarietà e oralità, dialoghi e descrizioni minuziose: una feconda contaminazione tra dimostrazioni e argomentazioni. Il reportage di guerra si rivela uno strumento efficace per scavare in una realtà così lontana dal lettore per luogo geografico e cultura, eppure così vicina alla tensione tra vita e morte che ogni essere umano sperimenta.

I.5. Il New Journalism americano

L'evoluzione del giornalismo e del suo rapporto con la letteratura non può prescindere dalla distinzione, attuata fin dalla prima metà del '900, tra due grandi generi di notizie: *news* and *features*. Le *news* sono il resoconto di un fatto o di un avvenimento ritenuto degno di essere portato a conoscenza del pubblico: esse costituiscono la base, lo scheletro e il cuore della comunicazione giornalistica. Come afferma Riccardo Benotti nel suo saggio *Viaggio nel New Journalism americano* (Roma, Aracne editore, 2009), per

¹⁷ Ivi, p. 34.

poter elaborare le notizie sono stati definiti alcuni criteri suddivisi in fondamentali e secondari. I primi sono: tempo e attualità del fatto, pubblico interesse, vicinanza fisica, importanza dei protagonisti, inusualità. I secondi sono invece: chiarezza, personalizzazione, provenienza, ripetitività, conflittualità, emotività, drammaticità, sessualità. Dati questi criteri, risulta lecito affermare che esista un legame tra *news* e giornalista; infatti il giornalista Alberto Papuzzi afferma: «La notizia nasce dal rapporto che il giornalista stabilisce tra la natura di un avvenimento e l'interesse del pubblico».¹⁸

Nel celebre saggio del 1922 *L'opinione pubblica*, Walter Lippmann (1889-1974) teorizzò l'esistenza di un'incolmabile distanza tra “corpo della notizia” e “corpo della verità”: il compito della notizia è quello di registrare avvenimenti manifesti e misurabili, di conseguenza tutto ciò che ha queste due caratteristiche può diventare oggetto di notizia. La verità rimane invece come un terreno insondabile a cui i reporter non possono accedere. Secondo lo studioso, la notizia non può pretendere di catturare la sfera sentimentale, morale, psicologica ed emotiva del fatto. Per ovviare a questo problema il giornale diventa un selezionatore di *news* e i giornalisti utilizzano stereotipi, oggi chiamati *news values*, che aiutano a rendere familiari le notizie al lettore. In questo modo lo coinvolgono, ne suscitano l'interesse e quindi il consumo. È proprio in questi anni che nasce la famosa regola delle cinque “W”, secondo la quale ogni articolo deve contenere le risposte alle domande *Who, What, When, Where, Why*.

Le *features* sono letteralmente le caratteristiche o peculiarità di qualcosa; questo genere di notizia occupa sezioni speciali della stampa periodica che puntano a sollecitare la parte emotiva del lettore, stimolando le reazioni più intime. Secondo lo scrittore Tom Wolfe (1930-2018), considerato il padre del New Journalism, viene chiamata *feature* una

¹⁸ ALBERTO PAPUZZI, *Letteratura e giornalismo*, Roma-Bari, Laterza, 1998, p. 14.

storia che non si occupi di notizie dure (*hard news*) e quindi di cronaca nera, politica interna e internazionale, affari economici e finanziari. Le *features* consentono all'autore di sorpassare la soglia della cronaca, in quanto trattano soprattutto di condizione umana. Per ogni avvenimento trattato, il giornalista può scavare nella storia che sta narrando, rivelando ciò di cui essa si nutre: emozioni, stati d'animo, credenze, psicologia delle persone coinvolte, pregiudizi, aspetti di cultura e di costume. La finalità della *feature* è proprio quella dell'intrattenimento, del coinvolgimento di chi legge in una particolare vicenda umana, lasciando più spazio al piacere della lettura che all'analisi. La scrittura di questi pezzi è molto ricca, vigorosa, non noiosa. Il giornalista si avvicina a tecniche di scrittura cinematografica, le quali portano il lettore a visualizzare l'avvenimento. L'informazione televisiva farà proprie tutte queste tecniche di narrazione. Le *features* entrano nelle pagine dei giornali offrendo storie insolite, a volte anche a carattere locale, raccontate in maniera coinvolgente e fitte di particolari. La stampa americana assorbe questo genere di notizia e consolida una tipologia di giornalismo che riesce a coniugare informazione e intrattenimento, in special modo nei supplementi domenicali dei quotidiani e nei *magazines*. La codificazione delle *features* era basata su tre regole: porre le persone al centro della storia, raccontare la storia, lasciare che il lettore possa immedesimarsi nella narrazione e proseguire attraverso l'immaginazione. Saranno proprio le *features* i germi da cui nascerà il New Journalism, il quale aprirà le porte della letteratura alla scrittura giornalistica.

Il New Journalism vede la sua nascita tra New York e la California nel corso degli anni '60, periodo di straordinari cambiamenti negli usi e costumi degli americani. Tom Wolfe ritiene che questo particolare momento storico sia una delle cause che ha permesso l'evoluzione del concetto di notizia, in quanto i giornalisti occuparono lo spazio che un

tempo era considerato dei romanzieri.¹⁹ La grande novità portata dal New Journalism è infatti la concezione estetica della notizia. Il reportage non è più una semplice raccolta di informazioni, ma una vera e propria questione di stile. Una delle novità fondamentali per questi autori è l'assenza del narratore, non più necessario per esporre i fatti. Si sperimentano diverse tecniche di scrittura, che mettono il lettore al centro del racconto; in alcuni casi si giunge fino a raccontare la storia in prima persona, con la voce del protagonista. L'uso del dialogo si fa più presente, in quanto risulta accattivante e rende la narrazione più avvincente. Come già enunciato in precedenza, diverse tecniche letterarie entrano così nella scrittura giornalistica, sviluppando numerose possibilità di narrazione che fondono realtà e racconto. Tra queste l'uso del punto di vista interno, non solo del protagonista ma anche dei testimoni, rende la scrittura particolarmente convincente e appagante per una tipologia di lettore che cerca nel giornalismo non solo informazione, ma intrattenimento e arricchimento interiore. Come sottolinea ancora Papuzzi, l'idea di raccontare una storia attraverso punti di vista di terze persone si rifà a grandi della letteratura come James Joyce e Henry James, ancora prima che a Melville. Allo stesso modo il realismo descrittivo deriva dalla lezione di Dickens e Balzac. Tra i diversi giornalisti-scrittori che si riconoscono in questo nuovo giornalismo, oltre al già citato Tom Wolfe, ricordiamo Truman Capote (1924-1984), Gay Talese (1932), Norman Mailer (1923-2007). Il New Journalism non è un movimento unitario e la scuola di giornalisti che sviluppa questo genere non ha un indirizzo dichiarato; esso può essere considerato la varietà di cambiamenti nella forma, nello stile e nelle tecniche di *reporting* del giornalismo americano a partire dagli anni '60.

¹⁹ Cfr. Ivi, p. 32.

Un'ulteriore rivoluzione attuata da questo nuovo genere consiste nel ribaltamento della "piramide rovesciata", regola canonica che prevede di comunicare la notizia all'inizio del pezzo secondo il principio delle cinque W. Per i seguaci del New Journalism, il fine non è quello di informare subito il lettore, ma piuttosto di tenerlo con il fiato sospeso fino alla fine del pezzo, creando la *suspense* adeguata. Entrano qui in gioco tutte quelle tecniche letterarie che provocano coinvolgimento. Come nei migliori romanzi, l'autore racconta la storia attraverso virgolettati sul pensiero dei protagonisti, descrizioni visive delle scene o anche trascrizioni di dialoghi tra il reporter e i testimoni. L'approccio è di tipo qualitativo, non quantitativo; l'interesse di questi giornalisti è verso la coscienza delle persone e la dimensione che si cela sotto la superficie delle cose e dei fatti. La relazione che il reporter instaura con le persone coinvolte si riflette nella scrittura, distaccandola dalla stampa canonica:

Nelle notizie usuali, infatti, gli elementi portanti sono i fatti e le dichiarazioni. Per il New Journalism, invece, è di assoluta priorità la ricostruzione dell'esperienza così come si è svolta: in quest'ottica, l'utilizzo delle tecniche letterarie gioca un ruolo chiave nella trasmissione di informazioni e retroscena che solitamente non trovano adeguato spazio nella maggior parte di quotidiani e riviste.²⁰

Nel 1966 Truman Capote sarà l'autore di un significativo romanzo-reportage intitolato *A sangue freddo*. Pubblicato dopo cinque anni di ricerche, l'opera narra la storia vera di un massacro avvenuto a Garden City, Kansas, per mano di due psicopatici, Dick Hickock e Perry Smith. Entrati durante la notte in una fattoria in cerca di denaro, i due trentenni uccisero la famiglia intera: padre, madre e due figli. Dopo sei anni di processo, gli accusati verranno condannati a morte. Il montaggio di diversi punti di vista, dai

²⁰ RICCARDO BENOTTI, *Viaggio nel New Journalism americano*, Roma, Aracne editrice, 2009, p. 48.

carnefici ai poliziotti, fino alle reazioni delle vittime, rendono il ritmo di quest'opera incalzante e intenso, la forza emotiva è accentuata dalla consapevolezza del lettore che tutto ciò che è successo è verità. Egli si ritrova sul luogo del delitto con i carnefici, accanto ai detective che li cercano e poi nel vivo dolore delle vittime e dei parenti. Capote trascorrerà diverso tempo nel paese dove è avvenuto il fatto e andrà più volte a parlare con gli assassini e con tutte le persone coinvolte nella vicenda. Da questo lavoro deriverà anche un grande coinvolgimento emotivo dell'autore, in particolare nei confronti di Dick, uno dei due assassini; egli ritrova in questo giovane molti punti in comune con la propria vita, come la sofferenza dell'infanzia e la ricerca di una vita migliore attraverso la cultura. Capote dà prova con questa opera di una scrittura di eccezionale qualità, dando vita a un nuovo genere di romanzo chiamato da lui stesso *non-fiction novel*.

Portare il lettore sulla scena della notizia significa anche vagliare moltissimo materiale che solitamente il giornalista non utilizza e richiede di dover passare del tempo (giorni, settimane) sui luoghi degli avvenimenti con le persone coinvolte. Secondo il saggio di Benotti, i seguenti elementi specifici sono ciò che caratterizza il romanzo-verità: la sperimentazione di nuove forme documentaristiche; la scoperta di territori poco esplorati del mondo in cui si vive; l'utilizzo del palcoscenico del reale per far interagire i propri personaggi. Uno degli scopi del New Journalism, e di conseguenza anche della *non-fiction novel*, è quello di forare la superficie del visibile per far emergere la verità, che non è costituita solo dai fatti misurabili e riconoscibili, ma anche da tutte quelle sfaccettature che rendono la realtà umana così complessa. Avvicinare il "corpo della notizia" al "corpo della verità" è la sfida che esso si propone.

I.6. Il contributo femminile al giornalismo italiano

Questo paragrafo tratterà sinteticamente del contributo che le donne hanno saputo dare al giornalismo in Italia, per poter comprendere meglio il lavoro di Oriana Fallaci nel secondo '900. Secondo il saggio a cura di Laura Pisano *Donne del giornalismo italiano. Dizionario storico bio-bibliografico* (Milano, Franco Angeli, 2004), il giornalismo come espressione letteraria femminile nasce nella seconda metà del '700 in Italia, sulla scia di altri paesi come Inghilterra e Francia. Per molto tempo con l'espressione "stampa femminile" si è inteso un genere specializzato e un fatto di costume, di scarso rilievo rispetto alla produzione generale. Uno degli equivoci nella definizione di stampa femminile è stato quello di considerarla tale solo nel momento in cui essa fosse l'espressione di un movimento politico delle donne (come ad esempio i giornali emancipazionisti oppure quelli di stampo socialista o cattolico). In realtà, come afferma la Pisano, il rapporto tra donne e giornalismo è un rapporto a tutto tondo, che non riguarda esclusivamente temi come la moda, le buone maniere, l'educazione dei figli e i diritti civili, ma è di fatto l'altra metà del giornalismo. La stampa femminile non è soltanto quella espressa dalle donne ma anche quella letta dalle donne, le quali, nonostante grandi ostacoli culturali e civili, si interessano anche alla politica e alla vita sociale. L'impegno delle donne in questo campo si è manifestato con discontinuità per via delle barriere sociali che per lungo tempo le hanno costrette a un ruolo marginale nella produzione letteraria e giornalistica. Nonostante le difficoltà, il '900 è stato il secolo di maggiore cambiamento per il ruolo sociale della donna: un progresso costante e in alcuni momenti doloroso, ma che ha permesso alle donne di entrare come protagoniste nella scena giornalistica internazionale.

A partire dal '700, la Francia fu per l'Italia terreno di ispirazione soprattutto per le riviste di moda, che assicuravano la presentazione regolare delle collezioni e al contempo contribuivano a formare una nuova cultura della femminilità. Questo secolo vide le opere di alcune significative figure di donne che si avvicinarono al giornalismo e nonostante gli ostacoli poterono contribuirvi positivamente. La prima tra queste è Elisabetta Caminer Turra (1751-1796) che fondò e diresse «Il giornale enciclopedico» prima a Venezia, sua città natale, e poi a Vicenza. Il periodico veniva distribuito in tutta Europa e fu espressione di un illuminismo di matrice veneziana che cercava di diffondere notizie di cultura, storia, scienza e arte, ma anche di pedagogia ed educazione. Nonostante la censura e gli ostacoli, la Caminer diede prova di un carattere brillante e si fece anima degli studi letterari a Vicenza, dove si attornì di molti collaboratori. Un'altra figura importante è Eleonora de Fonseca Pimentel (1752-1799), nobildonna di origini portoghesi che partecipò alla rivoluzione napoletana del 1799 e diventò poi direttrice del giornale repubblicano «Il Monitore Napoletano». Il periodico uscì per la prima volta a Napoli il 2 febbraio 1799 e venne pubblicato bisettimanalmente per 35 numeri. Si occupava di fatti politici della Repubblica Napoletana, con contributi di autori di diversa estrazione sociale, sia sostenitori volontari della causa rivoluzionaria che personalità importanti, anche ecclesiastiche. Il giornale diede voce al ruolo di donne e uomini del passato che secondo la Pimentel erano le vere radici della cultura italiana. Il grande impegno che profuse in questo giornale e nella causa contro la monarchia le costò la vita: venne impiccata nell'agosto dello stesso anno, al rientro dei Borbone a Napoli. La sua figura rimane una delle più rilevanti nella storia italiana per la passione e il coraggio che la caratterizzano; ella non si schierò solo dalla parte delle donne ma della collettività. Non ebbe paura di criticare i francesi anche se ne aveva inizialmente sostenuto la Rivoluzione, dando prova di intelligenza e volontà di

informazione in tutti i campi. Sebbene l'esperienza di questo giornale ebbe vita breve, esso rimane uno dei più importanti esempi di stampa e soprattutto di emancipazione femminile del periodo.

Nel primo '800 spicca la figura di Carolina Lattanzi, che sarà direttrice con il marito Giuseppe del giornale milanese «Corriere delle dame», pubblicato dal 1804 al 1874. La svolta innovatrice di questo periodico fu quella di abbinare alle notizie di costume la possibilità di avere figurine di moda di Parigi, trasformando la pubblicazione in un buon affare editoriale, essendo l'attività di sartoria il mestiere più diffuso tra le donne a Milano. Il giornale trattava inoltre di cronaca culturale e politica, curata soprattutto dal marito, e ospitò anche dibattiti tra intellettuali. Si schierò apertamente a favore di Napoleone, vedendo nella sua figura un possibile liberatore della condizione femminile, speranza poi disattesa. Il «Corriere delle dame» rimane un prezioso esempio di stampa indirizzata a un pubblico femminile aperto a una visione nuova della donna, trovando un felice connubio tra interessi pratici e informazione culturale e sociale.

Gli anni della Restaurazione segnarono una battuta d'arresto nel contributo da parte delle donne al giornalismo, ma esistono significative espressioni di una stampa rivolta all'educazione dei figli e alla vita familiare, dato che il ruolo di educatrice è sempre stato riconosciuto alla donna come fondamentale per la società. Una delle più affascinanti figure di giornalista e patriota del Risorgimento è Cristina Trivulzio di Belgiojoso (1808-1871), scrittrice e giornalista, la quale spese gran parte della sua vita per la causa risorgimentale. Discendente di una ricca famiglia lombarda, si dimostrò donna dalle notevoli capacità intellettuali e sposò fin da giovane la causa antiaustriaca. Le sue idee la condussero a vivere con molte difficoltà, anche economiche, e la costrinsero a trasferirsi per diversi anni a Parigi. Qui diede vita a un vivace circolo intellettuale, ma al contempo partecipò

attivamente all'unificazione italiana. Durante gli anni dell'esilio fondò il periodico «Ausonio» nel 1846, dopo aver diretto per un periodo la «Gazzetta italiana». In entrambi i casi la principessa lombarda si impegnò per sostenere la causa italiana tra gli esuli e difendere la lotta per la costruzione dello stato nazionale. Avversati dai patrioti mazziniani e dalla censura austriaca, questi periodici non riuscirono ad avere la diffusione voluta, ma sono la testimonianza dell'impegno nel giornalismo di una donna colta, la quale non scrive soltanto per le donne ma per tutti. Dopo la riunificazione nazionale, e il ritorno in patria, darà prova di una grande capacità di scrittura attraverso la pubblicazione di romanzi e saggi sulla condizione della donna, sulla storia politica lombarda e sulla sua esperienza di esule e viaggiatrice.

Durante gli anni dell'unificazione nazionale molte donne parteciparono attivamente al contesto politico, sostenendo anche l'attività giornalistica e letteraria. Tra queste un nome da ricordare è quello di Adele Cortesi, che fondò a Venezia il Circolo delle donne italiane nel 1848. Dopo l'unificazione nazionale il rapporto tra donne e giornalismo restò sostanzialmente immutato: una delle cause fu il persistere di un tasso di analfabetismo superiore al 90% in molte parti d'Italia, che escludeva la maggior parte della popolazione femminile dalla fruizione della stampa. Bisogna aggiungere inoltre l'ostacolo posto dalla piccola e media borghesia, per la quale il fatto che la donna leggesse o scrivesse per un giornale era una vera anomalia, se non una trasgressione. Il Codice civile del 1865 reintrodusse misure discriminatorie nei confronti della donna, limitandone i diritti all'interno della famiglia e della società.

Il movimento emancipazionista si sviluppò verso la fine del 1800; nel 1868 nasce il periodico illustrato «La donna», pubblicato prima a Padova, poi a Venezia e infine a Bologna, diretto da Gualberta Alaide Beccari. Di ispirazione mazziniana, si occupò anche

di progetti di legge riguardanti l'istruzione e l'occupazione femminile, e si fece eco delle prime lotte emancipazioniste per l'uguaglianza dei salari. In questo periodo emergono le figure delle rivoluzionarie socialiste Anna Maria Mozzoni e Anna Kuliscioff, le quali furono tra le prime giornaliste attiviste italiane impegnate per il suffragio universale e i diritti civili. Un'altra figura di spicco è quella di Matilde Serao, letterata e giornalista che fu fondatrice, insieme al marito Edoardo Scarfoglio, di importanti quotidiani come «Il corriere di Roma» nel 1885, «Il corriere di Napoli» nel 1888 e infine «Il Mattino» nel 1892. Separatasi poi dal marito, fondò «Il Giorno» nel 1903; la sua rubrica “Api, mosconi e vespe” la rese celebre e l'accompagnò fino alla morte nel 1927. La Serao rimane a oggi un grande esempio di giornalismo libero e provocatorio, come dimostrano le sue inchieste su Napoli, raccolte nel celebre volume *Il ventre di Napoli* del 1884.

Il nuovo secolo vide le donne entrare sempre più numerose nel mondo del lavoro, principalmente nell'industria tessile. In questi anni nascono molti periodici di ispirazione cattolica che trattano dei problemi sociali della famiglia, tra cui «La famiglia cattolica» e «La madre cattolica», attivo ancora oggi. Accanto a questi vedono la luce alcune testate di dedizione sindacale, come ad esempio «Il giornale delle lavoratrici» e il «Corriere delle maestre». Il dibattito intorno al tema della cittadinanza femminile cresce nel nostro paese sotto la spinta dei processi di modernizzazione, dando vita a nuovi movimenti come l'Unione femminile nazionale, il cui organo di informazione sarà proprio un periodico mensile chiamato «Unione femminile» attivo fino al 1905. Il dibattito sulla “donna nuova” comincia in questi anni e si protrarrà fino al fascismo. In questo contesto è da inserirsi il lavoro come giornalista di Sibilla Aleramo (pseudonimo di Rita Faccio, 1876-1960). La poetessa e scrittrice collaborò con numerose riviste e periodici dedicati alle donne, come «Vita moderna», «L'Italia femminile» e «Noi donne», ma scrisse contributi significativi

anche per la stampa non femminista, come «La voce», «La gazzetta letteraria», «Il mattino», «Il resto del Carlino» e il «Corriere della sera». Polemica nei confronti di un giornalismo ipocrita e spesso superficiale sui temi femministi, farà confluire molte di queste idee nel celebre romanzo *Una donna* (1906).

I primi anni del '900 sono anni di fermento per quel che riguarda l'associazionismo femminile; molti giornali per lavoratrici nascono e si diffondono negli anni '20. La già citata Anna Kuliscioff arrivò a pubblicare un autentico periodico del proletariato femminile chiamato «La difesa delle lavoratrici». A questa rivista collaborarono molte donne iscritte al PSI, come Linda Malnati, Margherita Sarfatti e Angelica Balabanoff, a cui passò poi la direzione. Il giornale cessò le pubblicazioni nel 1925 a causa della repressione fascista.

La Grande Guerra vide impegnate moltissime donne nel sostegno degli uomini al fronte, attive nel lavoro nei campi o nelle fabbriche e negli ospedali per la cura dei feriti. Tra le più importanti figure di questo periodo storico ricordiamo Ester Danesi Traversari (1868-1965) e Stefania Turr (1885-1940), considerate le prime donne giornaliste di guerra italiane. La Traversari diventò infatti corrispondente per il «Messaggero» e seguì le vicende belliche dal fronte. Alla fine della guerra divenne caporedattrice del periodico «La donna» finché non entrò in contrasto con il fascismo e decise di emigrare negli Stati Uniti.

Come afferma la Pisano, il periodo del fascismo è uno dei momenti storici meglio studiati per quanto riguarda la presenza attiva femminile nel movimento. Le donne nel fascismo infatti ebbero inizialmente molti incoraggiamenti a pubblicare e dirigere giornali, naturalmente se in linea con il regime, ma fu lo stesso Mussolini poi a negare le promesse di emancipazione, in cui molte donne avevano riposto la loro fiducia. Numerose furono le pubblicazioni a sostegno della fascistizzazione della donna, chiamata “donna nuova”, come «La donna italiana» (1924) e più tardi «Il giornale della donna», fondato nel 1919 e poi

rinominato «La donna fascista» nel 1935, giornali fortemente politicizzati in cui emerge il nome di Teresa Labriola. In questi stessi anni sono da ricordare anche le pubblicazioni di «Almanacco della donna italiana» fondato nel 1920 a Firenze, destinato a un pubblico di donne borghesi ed emancipate, per il quale lavorò a lungo anche Margherita Sarfatti, poi legata a Mussolini, e la rivista cattolica «Famiglia Cristiana», fondata nel 1930. Due casi di giornali antifascisti sono rappresentati da «La compagna» e «La voce delle donne», entrambi a opera delle immigrate ed esuli politiche in Francia.

Alla caduta del fascismo si aprirono alle donne più possibilità di lavoro nel giornalismo, date anche dal fatto che molte di esse erano ormai esperte professioniste e ne avevano visto le possibilità politiche e culturali, facendo esperienza di illusioni e disillusioni. Dopo la Seconda guerra mondiale, cambia in Italia il rapporto tra donne e giornalismo, in quanto cambia il rapporto tra lettrici e giornali. I periodici dedicati al pubblico femminile diventano punto di riferimento anche per tematiche intime, come dimostra il successo della posta delle lettrici, in cui le donne ricevono risposte ai più svariati interrogativi, dai problemi sentimentali a quelli di economia domestica. Negli anni '60 la grande editoria si appropria dei temi dell'emancipazione della donna, complice anche il grande boom del "Made in Italy", facendone un grande affare di marketing: le riviste diventano una potente vetrina pubblicitaria per aziende di moda e non solo. Il giornalismo non è più destinato a lettrici, ma a consumatrici. Inoltre, è importante tenere presente che questo tipo di giornalismo non è opera di donne se non in parte minoritaria: i maggiori manager e direttori di riviste di successo sono uomini. Il fatto che le donne potessero considerarsi giornaliste a tutti gli effetti, e quindi occuparsi anche di argomenti come politica, economia e questioni sociali, è ancora un'eccezione nel panorama italiano di questi anni. Tra le figure più significative di questo periodo si possono citare Camilla

Cederna, Miriam Mafai, Natalia Aspesi, Barbara Spinelli; tra le militanti del quotidiano «Il Manifesto» invece Rossana Rossanda e Luciana Castellini. Oriana Fallaci proprio in questi anni di cambiamento radicale per le donne muoverà i suoi primi passi nella cronaca locale, per giungere alle vette del giornalismo mondiale. La sua collaborazione con più di venti riviste internazionali la renderà la giornalista italiana più conosciuta del secondo '900.

In anni più recenti molte delle barriere culturali che impedivano alle donne di operare nel campo dell'informazione sono state superate e l'Italia oggi vede impegnate molte professioniste nella stampa e nell'editoria: non solo inviate e redattrici, ma anche nel ruolo di direttore di quotidiani, periodici e telegiornali. La figura del reporter di guerra inoltre non è più prerogativa maschile, come dimostrano i casi i tragici casi di Ilaria Alpi e Maria Grazia Cutuli, uccise rispettivamente in Somalia nel 1994 e in Afghanistan nel 2001 mentre svolgevano il loro lavoro.

Lo sviluppo del giornalismo televisivo e digitale ha aperto alle donne le porte verso nuove opportunità e ha permesso loro di operare con professionalità, anche se l'industria dell'intrattenimento tende a relegarle a più semplici strumenti di attrattiva. La storia del giornalismo delle e per le donne è in continua evoluzione, e nonostante ci siano ancora barriere e ostacoli perché la presenza femminile possa eguagliare quella maschile, oggi il mestiere di giornalista non è più prerogativa di una parte della società. Tuttavia, non si può non rimarcare il fatto che la storia della stampa femminile sia intrecciata, fin dalla sua nascita nel '700, con la letteratura e che sia l'espressione di un desiderio sempre più concreto di conquistare la dimensione pubblica attraverso il mestiere di scrivere. L'eterno dilemma femminile sulla propria identità nella società passa anche attraverso la storia della stampa, una storia non ancora adeguatamente analizzata e messa in luce dagli studi storici, una presenza invisibile nella nostra storia nazionale.

CAPITOLO SECONDO

ORIANA, SCRITTORE

II.1. Il mito della giornalista in trincea

Oriana Fallaci nasce a Firenze nel 1929 in una famiglia antifascista, prima di due sorelle. Gli anni della sua infanzia sono caratterizzati da difficoltà economiche e dall'impegno del padre come partigiano. A soli 14 anni lavorerà come staffetta per le brigate di Giustizia e Libertà, una missione non priva di pericoli e vicissitudini il cui ricordo riappare spesso nei suoi scritti. In particolare, due episodi rimangono indelebili nella memoria: le torture subite dal padre da parte dei fascisti e l'amicizia con due soldati inglesi che si nascondono presso la loro casa per un mese. La fame, la povertà e la paura dei bombardamenti segnano profondamente l'infanzia e la prima giovinezza. La conoscenza diretta di molti attivisti della Resistenza sviluppa in lei il mito del coraggio come virtù suprema dell'uomo, una virtù che inseguirà tutta la vita, nel suo lavoro intellettuale come nelle relazioni umane.

Al termine della guerra viene congedata dall'Esercito Italiano come soldato semplice, riprende gli studi e ottiene il diploma al liceo classico. Da sempre appassionata di letteratura, sviluppa una predilezione per i romanzi d'avventura, in particolare per le opere di Jack London. Sulla scia dello zio Bruno Fallaci, il fratello del padre, responsabile

della terza pagina sul quotidiano «la Nazione» e successivamente della rivista «Epoca», decide fermamente che scrivere sarebbe diventato il suo mestiere e per farlo lascia gli studi in medicina. Presentatasi alla redazione del quotidiano cattolico «Mattino dell'Italia centrale», scrive il suo primo pezzo di costume e comincia a lavorare come collaboratrice, dando prova di arguzia e forza di volontà. La sua carriera di giornalista comincia come cronista, in particolare di cronaca nera. È conosciuta infatti per le sue corse in bicicletta per le vie della città alla ricerca di notizie da pubblicare, passando molto tempo nei commissariati, negli ospedali o nelle aule dei tribunali per seguire le vicende giudiziarie. Oriana Fallaci vedrà sempre Firenze come la sua patria, ancora prima dell'Italia: «Fiorentino parlo, fiorentino penso, fiorentino sento. Fiorentina è la mia cultura e la mia educazione. All'estero, quando mi chiedono a quale paese appartengo, rispondo: Firenze. Non: Italia. Perché non è la stessa cosa».¹

Licenziata dal quotidiano per delle divergenze con il direttore, si trasferisce a Milano per lavorare alla rivista «Epoca», diretta in quel momento dallo zio Bruno Fallaci, il quale la relega a un posto in redazione per non favorirla. In questi anni si occupa principalmente di moda e costume, a parte qualche breve incursione nell'ambito della politica, come il pezzo che dedica nel 1951 a Giorgio La Pira, neosindaco di Firenze, in cui già dimostra un precoce talento nel trattare argomenti politici.

Per un caso fortuito viene a conoscenza di una storia interessante avvenuta a Fiesole in Toscana, riguardo la morte di un comunista cattolico al quale erano state negate le esequie dal parroco. I compagni di questo avevano allestito un finto funerale, con tanto di paramenti e ceri sacri. Ne scrive un articolo e lo manda all'«Europeo», allora diretto da Arrigo Benedetti, e inaspettatamente viene pubblicato la settimana dopo. Questo pezzo le

¹ ORIANA FALLACI, *Solo io posso scrivere la mia storia*, Milano, Rizzoli, 2016, p. 11.

apre le porte del periodico con cui collaborerà per oltre vent'anni. Il direttore le accorda fin da subito la sua fiducia, invitandola a spostarsi a Roma, dove si trasferisce nel 1954. Nella capitale sta nascendo la grande stagione del cinema italiano e la Fallaci si occupa di attori e mondanità, argomenti e personaggi di cui non si interessa veramente, ma di cui sa cogliere il lato umano più profondo. Qualsiasi articolo o intervista diventa la scusa per un racconto che coinvolge il lettore in prima persona. Il giornalismo comincia già a delinearsi per la giovane fiorentina come un mezzo privilegiato per avvicinarsi alla letteratura:

Io al giornalismo devo tutto. Ero una bambina povera: al giornalismo devo il fatto di non essere una donna povera. Ero una donna piena di curiosità, desiderosa di vedere il mondo: e questo l'ho fatto grazie al giornalismo. Ero cresciuta in una società dove le donne sono oppresse, maltrattate: e al giornalismo devo il fatto di aver potuto vivere come un uomo.²

Nel 1954 partecipa a un viaggio-stampa per l'inaugurazione della linea aerea Roma-Teheran: l'occasione, oltre a essere il suo primo vero contatto con l'oriente, diventa l'opportunità per la prima intervista importante. Ottiene un incontro con la moglie dell'ultimo Scià di Persia Reza Pahlavi, la principessa Soraya, e ne scrive un articolo che dimostra la magistrale abilità nello svelare i personaggi. È esemplare l'attenzione che dedica ai particolari del comportamento della giovane principessa, che rivelano le angosce non confessate per il fatto di non avere un erede. Inoltre, pur avendo promesso alla sua interlocutrice di non trattare di politica, riesce a parlarne in modo sottile fin dall'inizio. La qualità narrativa è evidenziata dal fatto che l'intervista viene montata costruendo una storia, descrivendo gli ambienti nei dettagli e caricando il pezzo di tensione emotiva, che mantiene il lettore coinvolto fino alla fine.

² CRISTINA DE STEFANO, *Oriana una donna*, Milano, Rizzoli, 2013, p. 52.

L'anno successivo viene assunta dal nuovo direttore Michele Serra nella redazione de «L'Europeo» e torna a Milano. Qui conoscerà Camilla Cederna, regina incontrastata della redazione e della mondanità milanese, la quale presto lascerà il periodico per raggiungere l'«Espresso». Il confronto con la Cederna porterà la Fallaci a sviluppare un proprio stile, unico e riconoscibile. Grazie alla tenacia e alla sfrontata determinazione che la caratterizzano si specializza presto nei soggetti del cinema, soprattutto quelli più restii a farsi intervistare. La sua vena narrativa è molto ricca e spesso la aiuta a costruire articoli basati su pochissimi elementi: il suo lavoro viene apprezzato sia in redazione che dai lettori.

Il 1956 è per la giornalista l'anno della svolta: Budapest insorge contro il regime comunista e la Fallaci da subito chiede al direttore di mandarla al fronte. Sulla via del ritorno, delusa in quanto non riesce a entrare nella capitale, si ferma a Vienna e visita i campi profughi dove sono ospitati gli ungheresi in fuga. Raccoglie tutte le sue esperienze in una serie di articoli, dando voce a molti uomini e donne che hanno subito torture e violenze da parte del regime. L'ultimo pezzo viene magistralmente chiuso da un ritratto di un giovane studente a cui è stata tagliata la lingua. La Fallaci si rende conto in questo momento che la sua penna non è solo un mezzo per intrattenere e divertire, ma può diventare un mezzo per combattere. Come scrive Cristina De Stefano nella sua biografia: «Oriana corrispondente di guerra nasce qui, il Vietnam non è lontano».³

Sebbene molto colpita dall'esperienza ungherese, per alcuni anni continua a occuparsi di costume. Nel 1957 convince il direttore a inviarla a Hollywood, nonostante fosse un viaggio molto costoso, e vi rimarrà un mese. Qui, come aveva fatto a Cinecittà, diventa amica di molti attori e registi, scrivendo pezzi pieni di ironia e sincerità che

³ Ivi, p. 61.

vengono pubblicati sull'«Europeo» con il titolo *Hollywood attraverso il buco della serratura*, poi raccolti nel 1958 da Longanesi nel volume *I sette peccati di Hollywood*, con prefazione di Orson Welles.⁴ Per la Fallaci è la prima prova al di fuori del giornale: «Non dimenticherò mai l'emozione che mi prese quando ebbi il mio primo libro in mano. Era come se avessi dato vita ad un figlio».⁵ In quegli anni conosce il giornalista Alfredo Pieroni, con il quale ha una turbolenta relazione che la cambierà profondamente. Rimane incinta del compagno ma perde il bambino per cause naturali; la fine del rapporto, voluta da Pieroni, le causa una profonda depressione che la porta a tentare il suicidio con dei sonniferi in una camera d'albergo di Londra. Recuperata dalla famiglia, trascorrerà un breve periodo in un ospedale psichiatrico. Tornata al lavoro dopo quattro mesi, il nuovo direttore Giorgio Fattori le propone un reportage sulla condizione della donna nel mondo. Accompagnata dal fotografo Duilio Palottelli compie un viaggio nei paesi asiatici, nel dettaglio Turchia, Pakistan, India, Indonesia, Malesia, Hong Kong, Giappone, e poi nelle Hawaii. Sebbene influenzato dal suo vissuto personale e dall'ombra della depressione, il risultato di questa esperienza sarà un volume da migliaia di copie: *Il sesso inutile*, pubblicato nel 1961, che trasforma la Fallaci in una celebrità internazionale: l'opera verrà tradotta in undici lingue. Il suo nome esce dai confini nazionali e i suoi articoli vengono ripresi e pubblicati da grandi giornali europei. Per il giornale si occupa sempre di cinema e costume, ma con molto meno interesse. Cerca di avvicinarsi ad argomenti più seri, in particolare alla politica.

Nel 1962 pubblica la sua prima opera narrativa *Penelope alla guerra*, un romanzo-manifesto in cui fa il punto della sua vita. Narra la storia di una donna, alter ego dell'autrice, che scopre New York e al tempo stesso l'amore. «Tutte le tappe della

⁴ Orson Welles (1915-1985) regista, attore, sceneggiatore e produttore cinematografico. Il lungometraggio *Quarto potere* del 1941 è considerato ancora oggi uno dei migliori film della storia del cinema.

⁵ C. DE STEFANO, *Oriana una donna*, cit., p. 73.

relazione infelice con Alfredo sono riprese nel romanzo e fatte vivere alla protagonista, in un concentrato vertiginoso». ⁶ Si può definire un'opera femminista, anche se l'autrice non vorrà mai indossare questa etichetta. La tesi che viene sostenuta è che il rapporto tra i sessi è mutato e che il vero uomo sia in realtà la donna. Tutta la relazione è sbilanciata verso la donna, compresa la riflessione sulla sessualità: pagine che per l'epoca furono di non poco scandalo, anche per il cinico realismo dello stile narrativo. La libertà che la protagonista ricerca, anche dall'amore, è la stessa libertà che la Fallaci rivendicherà sempre per se stessa.

Dopo la pubblicazione per Rizzoli de *Gli antipatici* nel 1963, una raccolta di articoli su personaggi dello spettacolo con un cattivo carattere, comincia una serie di interviste più impegnate, tra le quali la più importante è quella alla scrittrice Natalia Ginzburg, vedova dello scrittore Leone Ginzburg, intellettuale ucciso dal fascismo. Inizia a interessarsi al mondo degli astronauti, visti come i nuovi eroi della guerra fredda, e convince il direttore a mandarla di nuovo negli Stati Uniti, il paese dove poi deciderà di vivere. Qui fa amicizia con i militari destinati alla missione dello sbarco sulla luna e compie due lunghi soggiorni presso la Nasa (1963-1964). Nel 1965 pubblica *Se il sole muore*, un libro rivolto ai giovani che raccoglie queste esperienze. L'opera è un grande successo in Italia e all'estero.

Quando scoppia la guerra del Vietnam la Fallaci non esita a chiedere di essere mandata al fronte. Il 1968 sarà per lei un anno intenso e doloroso, aperto dall'esperienza cruda della guerra e concluso con il ferimento a Città del Messico, nel massacro di Tlatelolco. *Niente e così sia*, pubblicato nel 1969, è la *non-fiction novel* che ne deriva, di cui tratterò ampiamente nel paragrafo successivo. Il Vietnam è per Oriana Fallaci il vero punto di svolta della sua carriera: diventa una reporter di guerra tra le più famose al mondo

⁶ Ivi, p. 104.

e le sue foto con il caschetto e la macchina da scrivere la trasformano in un mito vivente. Seguirà questa guerra fino alla caduta di Saigon nel 1975, diventando una delle voci più conosciute nel panorama internazionale. Durante il suo primo soggiorno in Vietnam conosce inoltre il giornalista francese François Pelou, con cui ha una lunga relazione.

Dopo l'esperienza di corrispondente di guerra, la vocazione della Fallaci non è solo letteraria, ma ben presto anche politica: «All'inizio non mi permettevano di scrivere di politica, perché ero troppo giovane e perché ero una donna, ma poi riuscii ad imporlo».⁷ Nascono in questo periodo le *Fallaci's interviews*, studiate anche nelle scuole di giornalismo americane, che la renderanno la giornalista di punta dell'«Europeo» e ne confermeranno la fama mondiale. Queste interviste ai potenti della terra vengono raccolte nel 1974 nel volume *Intervista con la storia*, sempre edito da Rizzoli; i ritratti che la Fallaci dipinge di importanti uomini politici sono severi e impietosi, le sue domande scomode e sottili, ma tiene sempre in grande considerazione il lettore con il quale condivide i propri pensieri e impressioni. Nel 1975 pubblica *Lettera a un bambino mai nato*, un lavoro che ripercorre un vissuto personale sulla mancata maternità, ma dedicato a tutte le donne.

Nel 1973 la Fallaci conosce Aleksandros Panagulis, durante un'intervista per l'«Europeo». L'eroe della resistenza greca è appena stato liberato dalla prigione, dove ha passato cinque anni in solitudine e subito atroci torture da parte del regime per il fallito attentato al dittatore Papadopoulos del 1968. L'intervista dura alcune ore e i due si scoprono molto simili. «Non fu certo un'attrazione fisica quella che provai. È che in lui riconobbi davvero tante creature da me conosciute per il mondo, creature che donano la loro vita per un ideale e che, per quell'ideale, avevano conosciuto torture bestiali, galera,

⁷ Ivi, p. 179.

spesso la morte».⁸ I due si trasferiscono poco tempo dopo in Italia, a Firenze, dove la Fallaci spera di poterlo proteggere con la sua notorietà dal pericolo di un nuovo arresto. La convivenza non sarà per nulla facile, ma la loro relazione durerà tre anni. Nel 1975 sono molto colpiti dalla morte di Pier Paolo Pasolini⁹ di cui erano intimi amici, tanto che decidono di indagare personalmente per cercare le prove dell'omicidio; ma la loro ricerca si rivela inutile. Caduta la dittatura dei colonnelli, Panagulis nell'agosto del 1974 decide di ritornare in Grecia per continuare la sua lotta politica, viene eletto in parlamento e si impegna in particolare contro il ministero della Difesa, accusato di essere ancora implicato nel regime. Muore in un incidente automobilistico nel maggio 1976; la Fallaci è convinta che si sia trattata di un'esecuzione, ma le cause della morte non verranno mai chiarite, nonostante le perizie tecniche. Otto mesi più tardi l'autrice perderà anche la madre a causa di un tumore. «C'erano due persone nella mia vita che erano più importanti della mia vita stessa: il mio uomo e mia madre. E tutti e due sono morti, uno dopo l'altro, in otto mesi. E ora che questa doppia catena è caduta, io non so cosa fare della mia libertà. Sono come il deserto dell'Arabia».¹⁰

Nel 1977 si dimette dall'«Europeo» e decide di dedicarsi solamente al lavoro di scrittura. La reazione al dolore è un romanzo intitolato *Un uomo*, che racconta la storia di Panagulis e della sua lotta per la libertà. Pubblicato dopo tre anni di lavoro e isolamento completo, è un'opera drammatica e violenta, basata su fatti reali, ma rielaborati dal vissuto personale e dalla volontà di dare a Panagulis la possibilità di vivere in eterno nella figura

⁸ Ivi, p. 199.

⁹ Pier Paolo Pasolini (1922-1975) considerato uno dei maggiori intellettuali italiani del '900, fu giornalista, scrittore, poeta, sceneggiatore, drammaturgo. Noti sono anche i suoi contributi come saggista e linguista, in particolare sulla lingua friulana. Morì nella notte tra l'1 e il 2 novembre 1975 sulla spiaggia dell'Idroscalo di Ostia, il suo corpo percosso e travolto dalla sua stessa auto. Per l'omicidio fu condannato a 30 anni nel 1976 Pino Pelosi, all'epoca diciassettenne, ma non furono mai chiariti il movente e se avesse o meno agito da solo. La Fallaci e molti altri giornalisti sostennero la premeditazione e il movente politico dietro un omicidio legato all'ambiente omosessuale degenerato in tragedia, ma non si ebbero mai le prove e le indagini vennero archiviate.

¹⁰ Ivi, p. 224.

dell'eroe. Ella sostiene che attraverso il romanzo, qui strutturato in maniera classica secondo lo schema della fiaba e dell'eroe solitario contro il potere, si possa raccontare una storia che si allarga nel tempo e nello spazio, accomunando questa possibilità a quella della poesia.¹¹ Il volume avrà un enorme successo in Italia e all'estero, legando il suo nome a quello di Panagulis per sempre. *Un uomo* è un romanzo esemplare per la precisione della cronaca e per la capacità inventiva dell'autrice.

Dopo anni di volontaria solitudine decide di ricominciare a viaggiare e a scrivere per alcuni grandi giornali americani, come il «Washington Post» e il «New York Times». Una delle più celebri interviste è quella a Ruhollah Khomeini, capo religioso dell'Iran, durante la quale per gesto di sfida si toglie il chador in sua presenza, e quella al colonnello Gheddafi, il quale nel 1969 aveva preso controllo della Libia con un colpo di stato: non esita a definirlo «cl clinicamente infermo, mentalmente malato, un idiota pazzo».¹²

Nel 1980 si reca in Cina per intervistare il premier Deng Xiaoping; nel 1981 incontra Lech Wałęsa, leader di Solidarność in Polonia.

Si occupa poi per diversi anni di Medio-Oriente, visitando il Libano nel 1982, dopo l'invasione da parte di Israele. Ormai non si appoggia più a nessun giornale ma decide da sola dove recarsi e quando. Ottiene un'intervista con il leader israeliano Ariel Sharon. Nel 1983 torna a Beirut a visitare la forza multinazionale di pace di cui fa parte anche un contingente italiano. Passa diverso tempo con i soldati e rimane molto colpita dall'attentato alle basi francesi e americane dell'ottobre di quell'anno, che causa centinaia di morti. Dopo molti anni, ritorna su un fronte di guerra; sulla base di questa esperienza nasce il complesso romanzo *Insciallah*, la cui stesura la occuperà fino al 1990.

¹¹ «Non mi bastava scrivere un libro di memorie o una biografia. Dovevo dire di più, avevo bisogno del romanzo. [...] Il romanzo allarga, quando il giornalismo rimpicciolisce» (O. FALLACI, *Solo io posso scrivere la mia storia*, cit., p. 185).

¹² C. DE STEFANO, *Oriana una donna*, cit., p. 236. Entrambe le interviste sono state pubblicate anche sul «Corriere della sera» nel 1979.

Nel 1991 torna sul fronte mediorientale, in Arabia Saudita, a seguito delle truppe alleate durante la Guerra del Golfo (1990-1991). Sebbene l'esperienza non la vide tra i "combat pool", ovvero i circa seicento giornalisti scelti dal comando statunitense come accreditati, riesce a imbarcarsi su un aereo-cisterna per il rifornimento dei caccia americani. Scrive per il «Corriere della Sera» un lungo articolo diviso in due parti, pubblicato il 17 febbraio 1991 intitolate *A 8000 metri sulle ali della guerra e Nove secondi per sfuggire al mostro chimico*. Nello stesso anno scopre di avere un tumore al seno, per il quale verrà operata d'urgenza. Da questo momento decide di dedicarsi interamente alla scrittura di un romanzo sulla propria famiglia che ha in mente di realizzare da molti anni. La saga familiare uscirà postuma, e incompiuta, nel 2008 con il titolo *Un cappello pieno di ciliege*. Non nasconderà mai di essere malata, anzi ne parlerà sempre apertamente, ma la malattia la porterà a isolarsi sempre di più nella sua casa di New York.

Il lavoro della scrittrice viene interrotto il mattino dell'11 settembre 2001 dall'attentato al World Trade Center: la vista di ciò che succede la sconvolge. Il 29 settembre il «Corriere della Sera» pubblica l'editoriale *La Rabbia e l'Orgoglio* come un inserto di quattro pagine: in tono passionale e solenne, la Fallaci accusa l'Europa di rimanere inerme di fronte alla minaccia dell'Islam radicale. Questo intervento ha l'effetto di un'esplosione nell'opinione pubblica italiana, suscitando dibattiti anche sui principali giornali stranieri. Tre mesi dopo il testo viene pubblicato in volume con lo stesso titolo e ottiene un enorme successo di vendite: sarà tradotto in sedici lingue. Nonostante le denunce che riceve per odio razziale e religioso, la Fallaci non ha timore di esprimere le sue opinioni e pubblica nel 2004 altre due opere: *La Forza della Ragione* e *Oriana Fallaci intervista sé stessa. L'Apocalisse*, che insieme al primo volume costituiscono una trilogia. In questo periodo studia la storia secolare delle relazioni tra Islam ed Europa e scrive

articoli, lettere aperte, interventi pubblici. Le sue posizioni vengono riprese in Italia soprattutto dai giornali di destra, etichetta che però ella non rivendicherà mai. Dopo essere stata impegnata dalle traduzioni della trilogia, torna a lavorare sul romanzo familiare.

Pur essendosi sempre dichiarata atea, negli ultimi anni si avvicina alla Chiesa Cattolica nella figura dell'arcivescovo Rino Fisichella, all'epoca rettore della Pontificia Università Lateranense. Ottiene nel 2005 a Roma un incontro privato con papa Benedetto XVI, per cui nutre una profonda ammirazione. A settembre 2006 raggiunge Firenze in aereo con il nipote Edoardo. Muore la notte tra il 14 e il 15 settembre guardando le cupole del Duomo, come era suo desiderio.

II.2. La guerra del Vietnam: *Niente e così sia*

«So che è stato definito un libro brutale, disperato, spietato. E forse lo è. Ma io volevo soltanto raccontare la guerra a chi non la conosce».¹³ Queste sono le parole con cui Oriana Fallaci spiega il motivo che l'ha spinta a scrivere *Niente e così sia*, pubblicato da Rizzoli nel 1969. L'autrice raccoglie in forma di diario le corrispondenze di inviata per «L'Europeo» del 1968 dal Vietnam del Sud, unite al resoconto del massacro di Città del Messico, posto in chiusura. L'opera è da subito un grande successo editoriale, tanto da arrivare alla trentesima ristampa in poco più di un anno. La caratteristica principale è il superamento della forma di semplice raccolta di articoli in favore della ricerca di una struttura organica: «La Fallaci infatti interviene sui reportage plasmandoli, tagliando e aggiungendo scene, invertendo l'ordine dei fatti per forgiare un vero e proprio romanzo».¹⁴

¹³ O. FALLACI, *Niente e così sia*, Milano, Rizzoli «Bur», 2009 (1969), p. 419

¹⁴ LETIZIA D'ANGELO, *Oriana Fallaci scrittore*, Soveria Mannelli, Rubbettino editore, 2011, p. 88. Il saggio raccoglie molti esempi di come l'autrice ha operato scelte decisive nello sviluppare gli articoli pubblicati in precedenza per riadattarli in forma di romanzo.

Esso si compone di undici capitoli e un'introduzione. Questa, scritta in un secondo momento, è dedicata ai morti nel massacro di May Lai¹⁵ avvenuto per opera delle forze armate statunitensi il 16 marzo 1968, ma reso noto all'opinione pubblica solo un anno e mezzo dopo. Le prime sei pagine sono lasciate alla trascrizione delle deposizioni dei soldati americani durante il processo alla Corte Marziale, senza introduzioni o aggiunte da parte dell'autrice, la cui voce si farà presente solo alla fine del capitolo. La narrazione successiva è basata sul racconto in prima persona di tre viaggi avvenuti nel 1968, tre andate e tre ritorni a Saigon, capitale del Vietnam. Il lavoro si conclude con la descrizione del massacro di Piazza delle Tre Culture in Messico, dove la protagonista è presente in qualità di cronista e rimane ferita gravemente a una gamba, rischiando la vita.

La caratteristica principale della narrazione è il continuo alternarsi di autobiografia e cronaca, uno stile che diventerà presto peculiare per la Fallaci e si può ritrovare in molte opere successive. Molto spazio è dato alla relazione tra la protagonista e le numerose persone che conosce durante i mesi al fronte: il primo fra tutti è François Pelou, giornalista responsabile della France Presse presso Saigon, che presto diventerà per la Fallaci una guida e una coscienza con cui confrontarsi. La sua figura accompagna tutta l'opera, dando spunti di riflessione sui motivi della guerra, sul comportamento degli uomini, sulla morte e sulla vita. Nel racconto emergono molte figure divergenti, sia grandi e famosi generali come Nguyen Ngoc Loan, definito il "terrore di Saigon", sia sconosciuti prigionieri vietcong, i quali grazie alla penna della giornalista guadagnano uno spazio di comunicazione altrimenti impossibile. La realtà è filtrata dagli occhi della giovane

¹⁵ Il reparto guidato dal tenente William Calley radunò e uccise a sangue freddo centinaia di civili del villaggio di contadini di Song My, provincia di Quang Ngai. La storia venne scoperta solo nel novembre 1969 da Seymour Hersh, un giornalista investigativo indipendente, il quale riuscì, dopo alcune difficoltà, a rendere pubblico quanto era avvenuto. La sua inchiesta gli fece vincere il premio Pulitzer nel 1970. La conoscenza del massacro da parte dell'opinione pubblica americana fu di grande scandalo. Processato dalla Corte Marziale nel 1971 il tenente William Calley venne condannato all'ergastolo, ma ottenne la grazia dal presidente Nixon.

giornalista, eppure tutto è presentato nel modo più crudo e veritiero possibile: la città ferita, la sofferenza dei vietnamiti, la passione dei combattenti vietcong, la forza militare asettica degli americani, le paure e le speranze dei soldati.

Niente e così sia non è solo un diario di guerra, ma è il diario di una ricerca: «Tu sai che il Vietnam fu per me lo strumento di una ricerca che, in fondo, avrei potuto svolgere altrove». ¹⁶ Secondo l'analisi del già citato Papuzzi, Oriana Fallaci decise di andare deliberatamente in Vietnam perché questo «voleva dire riempire un vuoto, fare la propria parte in una guerra, non avendola potuta fare in quella che aveva attraversato la sua vita quand'era solo una ragazzina». ¹⁷ Il tema principale non è il conflitto, ma il confronto tra la vita e la morte. L'opera si apre infatti con questa domanda, per bocca della sorellina adottiva di Oriana, a cui il libro è dedicato: «Ma la vita cos'è?». ¹⁸ La ricerca dell'autrice parte da questo interrogativo e la risposta giunge solo alla fine del lavoro, chiudendo il percorso aperto all'inizio. Il racconto rivela pertanto una struttura circolare – un elemento riscontrabile anche in *Un uomo e Insciallah* – nello sviluppo della quale molte storie si affacciano nella vita della corrispondente, portando ognuna una complessità che pungola il lettore a interrogarsi di continuo: «Dio, come è difficile giudicare, capire dove sta il bene e dove sta il male.... mi sembrava di essermi cacciata in un vicolo cieco, a venire quaggiù». ¹⁹ Tutti i personaggi sono reali e al tempo stesso resi dall'autrice in modo epico/romanzato: ogni nuova figura è messa al centro di una storia di cui può essere l'eroe o il suo contrario, dimostrando che ognuno di loro è un essere umano, pieno di contraddizioni e debolezze. La Fallaci giornalista è da sempre una narratrice, ogni suo reportage è una storia, con un personaggio principale, un evento, un inizio e una conclusione. Al centro di questo

¹⁶ O. FALLACI, *Niente e così sia*, cit., p. 249.

¹⁷ A. PAPUZZI, *Letteratura e giornalismo*, cit., p. 66.

¹⁸ O. FALLACI, *Niente e così sia*, cit., p. 13.

¹⁹ Ivi, p. 324.

romanzo si trova la protagonista-autrice, che intraprende il suo viaggio nella guerra non per semplice lavoro o avventura, ma per una personale indagine sull'umanità. Dietro al filo conduttore si stende la ragnatela di relazioni che ella tesserà dapprima con i giornalisti occidentali e poi con i prigionieri vietcong. Alcuni di questi li conoscerà di persona durante le interviste, di altri potrà leggere i diari; essi sono documenti preziosi che la introducono in un mondo completamente diverso e le permettono di prendere coscienza dei sentimenti che spingono i vietcong a combattere con passione, contrapposti a quelli dei soldati americani che lo fanno principalmente per lavoro o per obbligo. Nell'opera l'autrice si mette a confronto sia con le forze militari sudvietnamite, sia con le forze americane con cui condividerà molte esperienze, come ad esempio la battaglia di Dak-To e il volo sul bombardiere che deve sganciare il napalm. La Fallaci riesce inoltre a realizzare grandi interviste, come quella al generale sudvietnamita Nguyen Cao Ky. Esse sono inserite ad arte nella trama del romanzo, trasformate in incontri con i protagonisti in cui questi possono parlare a ruota libera. Dal confronto con i soldati americani emergono molti sentimenti contrastanti: l'ammirazione per la loro forza e il loro coraggio, che nutre fin dall'infanzia, si scontra con l'ipocrisia e l'inutilità di una guerra, a suo parere persa fin dal principio, che non porta nulla se non dolore e morte. Un'ulteriore relazione interessante è quella con Saigon: la città che la Fallaci aveva conosciuto per il suo splendore e che vede andare in rovina, una strage di fronte alla quale si trova impotente. Per capire la sofferenza che questo provoca nella protagonista è emblematica la descrizione del paesaggio visto dalla terrazza dell'hotel Caravelle. La narrazione produce un effetto di contrasto tra la città che brucia e i giornalisti e i diplomatici che godono dello spettacolo, una situazione che l'autrice paragona a quella di Nerone che suona la lira mentre Roma brucia:

Sulla terrazza vi sono sedie, tavolini, e i camerieri in giacca bianca portano

whisky, gelato, caffè. Proprio come a Roma, a New York. I frequentatori sono americani, francesi, giornalisti, diplomatici, funzionari che ci vengono insieme alle mogli. Profumate, pettinate, in minigonna. «Ça va, chérie?» «Darling, how do you do?» «Il faut, il faut que vous veniez déjener avec nous cette semaine!» «You must, you absolutely must have a drink at our place!» E ridono, si fanno le feste: sembra di essere a teatro. Ma *siamo* a teatro. La platea è la terrazza del Caravelle e il palcoscenico è Saigon in agonia.

Mi spiego? Tu stai lì a bere whisky, a leccare il gelato, a congratulare un vestito, e intanto guardi la gente che muore. «Whisky and soda or on the rocks?» e osservi i Phantom che si buttano in picchiata contro un quartiere poi sganciano bombe da mille chili, napalm. «Moi je préfère le chocolat, pas le vanille» e osservi gli elicotteri che gettano razzi su un gruppo di vietcong, mitragliano un soldatino giallo che un bengala illuminò. «What a nice dress sweetie!» «Guarda quella bomba laggiù! Cade, è caduta, vedi le fiamme?» e le fiamme si alzano e squarciano di rosso il cielo di pece: «Fantastic!». Un boato vomita un altro boato, l'aria trema: «Extraordinary!» [...] Stasera lo spettacolo è più eccitante del solito. Perché in platea c'era più gente del solito e perché sul palcoscenico scorreva più sangue, si alzavano più fiamme.²⁰

Come si evince dal testo sopra riportato, l'utilizzo della contraddizione è una scelta stilistica ben precisa dell'autrice con lo scopo di creare tensione e sconcerto. Il lettore si trova proiettato sulla terrazza dell'hotel insieme alla protagonista e guarda le persone presenti con il suo occhio, mentre vede e sente i razzi e le bombe che cadono. L'utilizzo del discorso diretto e di diverse lingue, in questo caso inglese e francese, accentua la dimensione reale dell'azione, cancella il narratore e fa in modo che non si senta un filtro tra lo svolgimento del fatto e chi ne legge il racconto. Questo è un esempio, tra i molti, delle tecniche utilizzate dal New Journalism americano: si trovano infatti la costruzione *scene by scene*, l'utilizzo del dialogo, la descrizione di alcuni particolari dell'ambiente. Il linguaggio è semplice e scorrevole, il periodo è volutamente spezzato dalla ricca punteggiatura. L'uso di enumerazioni fa in modo che il ritmo sia veloce e preciso,

²⁰ Ivi, pp. 315-316.

realizzando allo stesso tempo un'efficace economia del discorso. Le esclamazioni in inglese e francese sono rese con toni fortemente iconici, che danno l'impressione di essere a una festa dove tutti si divertono e si scambiano convenevoli. La città che brucia intorno emerge tra un dialogo e l'altro, come se le fiamme stessero avvolgendo davvero gli ospiti senza che questi se ne accorgano. I bengala che esplodono come fuochi d'artificio e suscitano compiacimento rendono la scena realistica ma hanno una forte valenza simbolica, come un occidentale che non si accorga della tragedia e rida dello spettacolo in corso come se fosse una commedia. Le frasi, in prevalenza coordinate, sono poste tra loro tramite antitesi, come in molti altri punti della narrazione, per fare in modo che la contraddizione di questa guerra emerga dai fatti, dagli avvenimenti. La Fallaci pone sempre al centro una notizia (ad esempio Saigon che brucia) per poter comunicare al pubblico le emozioni che essa suscita. Come sostiene Papuzzi «I fatti descritti non contano per se stessi ma per ciò che significano nella vita e nella percezione dei protagonisti della cronaca o dello stesso cronista: alla radice della notizia non ci sono i fatti bensì le emozioni che i fatti suscitano».²¹ Il punto di vista interno si rivela fondamentale non solo nel passaggio riportato in precedenza ma in tutta l'opera, in quanto attraverso questa scelta stilistica l'autrice può fare in modo che il lettore sia con lei sulla scena e viva con lei esattamente ciò che ella ha vissuto: «Noi siamo *dentro* la scena. Noi non leggiamo Oriana Fallaci, noi *siamo* Oriana Fallaci».²²

Di seguito verranno analizzati brevemente altri passaggi del testo dove emergono le caratteristiche della scrittura di guerra dell'autrice, mettendo in luce le peculiarità del suo stile narrativo e delle influenze del New Journalism di cui si è trattato nel capitolo precedente.

²¹ A. PAPUZZI, *Letteratura e giornalismo*, cit., p. 68.

²² Ivi, p. 69.

L'11 dicembre 1967 Oriana Fallaci si reca alla conferenza stampa organizzata dal comando militare americano e chiede di partecipare a una missione aerea, in quanto vuole capire cosa prova un uomo a sganciare le bombe sui nemici. I Vietcong in questo periodo dell'anno viaggiano per il paese raccogliendo scorte di riso dai contadini. Il giorno dopo viene avvertita che avrebbe avuto la possibilità di partecipare al volo. Il racconto che ne deriva è la ricostruzione fedele nei particolari di ciò che vede e di quello che prova:

Un giovanotto lungo, ben fatto, coi capelli e i baffi biondo carota, stava avvicinandosi con passo strascicato. Indossava una tuta grigio azzurra, e nella mano destra teneva un sigaro fumato a metà. [...] Anche la voce era mite. Con una sfumatura di timidezza. E anche i suoi occhi erano miti. D'un bel verde acqua chiara. E tutto il suo volto era mite. Dalla forma delle guance scavate al color della pelle: quel rosa lentiginoso che hanno spesso i biondi carota. D'età dimostrava poco più che trent'anni. [...]

I due A37 eran pronti, con le bombe agganciate. Sembravano fatti di bombe e nient'altro. Le bombe erano sotto le ali: da ciascuna parte, due napalm da settecentocinquanta chili e una bomba normale da cinquecento chili. Le napalm erano lunghe all'incirca tre metri, con un diametro di mezzo metro, e sfioravan quasi la pista. Nel punto più basso ci sarà stato, tra loro e la pista, uno spazio di dieci centimetri. Sicché veniva spontaneo pensare che al primo oscillar dell'aereo avrebbero urtato esplodendo.

«Oh, non c'è pericolo» ha detto Andy, gentile.

Ci siamo arrampicati sulla carlinga, si siamo sistemati nei sedili. I posti erano fianco a fianco. Il mio a destra e il suo a sinistra. Ci siamo allacciati le cinghie, fissando bene quelle del paracadute, abbiamo infilato il casco e aggiustato sulla bocca il respiratore. Io mi sentivo vagamente ridicola e ho pensato: menomale che non c'è nessuno a guardarmi. Poi ho pensato: che bella giornata, la più bella giornata che abbia visto in Vietnam, non è giusto ammazzare la gente in una giornata così.²³

²³ O. FALLACI, *Niente e così sia*, cit., pp. 111-113.

La prosa è paratattica, essenziale; le descrizioni minuziose indulgono su alcuni particolari fisici del pilota («la sua voce era mite», «tutto il suo volto era mite») che lo dipingono come un ragazzo che non ispira che tranquillità e mansuetudine. L'antitesi è ancora una volta la scelta stilistica che introduce il lettore allo svolgere dell'azione. La ripetizione di vocaboli chiave (ad esempio "bombe" ripetuto tre volte in modo ravvicinato) crea uno stato di tensione crescente, aumentata dalla paura che queste possano esplodere da un momento all'altro; il climax è interrotto dalle parole del pilota che tende di nuovo a tranquillizzare, sottolineate dal tono "gentile" della sua voce. Durante il decollo il pilota acquista sicurezza e racconta alla protagonista della sua passione per l'aeronautica; la voce è cambiata, il militare non ha più nulla di quella mitezza che aveva colpito la giornalista all'inizio:

D'un tratto siamo stati sull'obiettivo, e Andy ha detto: «Ci siamo» ed è successo tutto così in fretta. L'aereo s'è buttato giù a picco, s'è tuffato dritto e sicuro nel vuoto, anzi in direzione degli alberi che diventavano sempre più grandi, sempre più vicini, ora ne potevo distinguere i rami, ora le foglie, ci succhiavano verso di loro, ci venivano incontro fischiando, o forse fischiava la bomba, alla mia destra scendeva la bomba, lui l'aveva sganciata e lei scendeva con noi, parallela a noi, lunghissima e nera: napalm. L'ho vista e l'ho persa. È scomparsa mentre gli alberi stavano per afferrarci, e ho sentito uno strappo, una leggerezza piacevole, quel precipitare è finito, sono finiti anche gli alberi, ma al loro posto è caduto un macigno invisibile, un macigno impalpabile, è caduto il cielo di fiordaliso, così peso, sempre più peso, sembrava che ci schiacciasse, ci immobilizzasse legandoci gli occhi, le braccia, il cervello che non pensava più nulla fuorché questo pensiero: oddio, non avrei mai creduto che il cielo pesasse, oddio, fa' che torni leggero. È tornato leggero mentre Andy gridava con voce esultante.²⁴

²⁴ Ivi, pp. 114-115.

La descrizione del volo è realistica e coinvolgente, le frasi sono brevi e coordinate senza connettivi, quasi tutte separate dalla virgola. La velocità della discesa è resa in particolare da una breve frase posta in mezzo al testo: «L'ho vista e l'ho persa». L'enunciato porta il lettore all'istintivo gesto di guardare indietro, come se davvero la bomba fosse appena passata vicino a lui. L'utilizzo dei due ossimori «macigno invisibile» e «macigno impalpabile» rendono efficacemente la sensazione della forza di gravità che improvvisamente schiaccia il corpo umano. Le frasi sono tutte poste sullo stesso piano per non interrompere il flusso e rendere la velocità della picchiata dell'aereo attraverso la scrittura. La narrazione è fortemente visiva, come se venissero proiettati una serie di fotogrammi uno dopo l'altro, in particolare riguardo l'elemento degli alberi che si avvicinano sempre di più fino a vederne le foglie e sentirsene risucchiati. L'antitesi finale è resa contrapponendo il sollievo della protagonista all'esaltazione del pilota che ha sganciato la bomba e ha compiuto la sua missione. La spedizione continua con altre sei discese per sganciare altre bombe e tornare in quota, finché il pilota decide di concludere il raid utilizzando la mitragliatrice. La visione cambia in quanto finalmente la protagonista può vedere i vietcong che scappano e l'azione diventa improvvisamente umana, uno scontro di guerra dove il nemico è visibile e concreto:

E mentre andavamo giù li ho visti benissimo. Non erano molti, erano cinque o sei. Erano vestiti color kaki, come i cadaveri di Dak To, e non avevano elmetto, come i cadaveri di Dak To. Stavano in un solo gruppo, due alla mitraglia e gli altri coi fucili, m'è parso, e ci aspettavano. Fermi. Ricordo di avere pensato quale coraggio ci vuole ad attendere, fermi, un aereo che ti piomba addosso. E di averli tanto ammirati. Essi non sparavano, ancora. Dopo hanno sparato. Tutte queste lucciole che salivano svelte verso di noi, prima unite e poi separate. E allora ho smesso di ammirarli e li ho odiati. E in quest'odio ho silenziosamente pregato il Dio che avevo sostituito con Andy e gli ho detto: Dio, fai che Andy li ammazzi. E nello stesso momento in cui pregavo la vergognosa preghiera, mi sono accorta che Andy sparava digià. Appoggiava il suo

pollice su un bottoncino rosso e dalla bocca del suo 7,62 schizzavano lucciole simili a quelle che salivano verso di noi. Un vietcong con il fucile s'è rovesciato. E poi il vietcong alla mitraglia. E poi gli altri insieme. E a ogni morto io sentivo un sollievo, anzi una gioia, che non m'importava nulla che egli fosse un uomo. Un uomo per cui un'ora prima o un'ora dopo avrei parteggiato. Non m'importava nemmeno di soffrire tanto a tornare in cielo, esser stritolata dal buio perché la forza di gravità era aumentata e mi stava stritolando accecando.²⁵

La Fallaci torna alla base tra le congratulazioni del pilota su come ha reagito alla missione e i saluti festanti dei soldati americani. Interroga Andy sui motivi che l'hanno spinto ad arruolarsi ma la risposta che ottiene è semplicemente per poter volare sull'A37 (una tipologia di bombardiere) e per avere una buona paga. La morte non lo disturba, in quanto afferma che in guerra la morte è «impersonale». L'autrice attraverso questo espediente narrativo vuole mettere il lettore di fronte al problema di coscienza dei soldati americani, che si trovano a uccidere senza sporcarsi le mani e vedono il loro impegno in guerra come un semplice lavoro. Ella non nasconde la sua delusione nel paragonare i soldati americani ad alcuni prigionieri vietcong che aveva precedentemente intervistato, come Nguyen van Sam, un terrorista vietcong colpevole di un attentato costato la vita a cinquantotto persone, tutti occidentali. Attraverso la storia della sua vita, il prigioniero le aveva dimostrato la passione per il suo popolo, e nonostante le colpe di cui si era macchiato, viveva con dignità la sua prigionia, tanto che desiderava essere fucilato pur di morire con onore verso il suo paese. La sua storia viene raccontata come una storia di dolore e privazioni e il terrorista lascia alla giornalista queste parole, pensando al figlio che non vedrà mai più: «Bisogna fare bambini perché raccolgano il frutto del nostro dolore».²⁶ La giovane inviata nel suo diario confessa più volte l'ammirazione verso i soldati vietcong,

²⁵ Ivi, p. 118.

²⁶ Ivi, p. 80.

uomini semplici e quasi tutti contadini, i quali dopo anni di addestramento e sofferenze sono pronti a dare la vita per un ideale. Nel testo sopra riportato emerge però anche l'elemento dell'odio, un sentimento istintivo dato dalla volontà di sopravvivenza. La Fallaci sa che quelli davanti a lei sono uomini, ma non può fare a meno di odiarli nel momento in cui è in gioco la sua stessa esistenza. Vorrebbe provare qualcosa di diverso dai piloti americani, che uccidono in missione centinaia di nemici senza provare rimorso, ma si rende conto dei suoi limiti umani, che di fronte al pericolo della morte non conoscono né coscienza né compassione. Il forte contrasto tra ammirazione e odio non è solo nella guerra, ma è nell'essere umano. Questa contraddizione è viva anche tra i soldati americani, i quali non sono solo piloti esperti come Andy, ma anche ragazzi appena ventenni che maledicono il giorno in cui si sono arruolati e maledicono la guerra stessa. Si interrogano sulle assurdità di alcuni comportamenti, che sembrano non avere soluzione. In un dialogo con un soldato americano, il verbo "ammazzare" utilizzato in poliptoto rende la sequenza della violenza una spirale senza speranza:

Qui tutti ragionan così: siccome hai ammazzato il mio amico, io ammazzo te. E lo ammazzano. Allora l'amico di quello che hai ammazzato dice: siccome hai ammazzato il mio amico, io ammazzo te. E lo ammazza. E si va avanti all'infinito e dimmi: a che serve? A restituire la vita a uno che è morto?²⁷

L'autrice utilizza molto la reiterazione, la quale ha il duplice scopo di rafforzare i concetti ripetendoli più volte e di aumentare la relazione con il lettore, facendo in modo che sia costantemente coinvolto e segua il filo del discorso dell'autrice. L'uso di "parole-bandiera", come indica Zangrandi,²⁸ è un fenomeno di ripetizione che aiuta il narratore ad allargare il concetto espresso che viene poi ripreso, ribadito e ampliato. Spesso l'autrice

²⁷ Ivi, p. 354.

²⁸ Cfr. S. ZANGRANDI, *A servizio della realtà*, cit., p. 69.

utilizza la stessa parola, come si è visto nella ripetizione del sostantivo “bombe” e del verbo “ammazzare”; nel capitolo decimo viene raccontato l’itinerario di una pallottola dal momento in cui è stata pensata e creata fino al momento in cui diventa l’arma che uccide un uomo: in questo passaggio il termine “pallottolina” viene ripetuta ben diciotto volte.

Come già accennato nel capitolo precedente, la scrittrice fiorentina non ebbe maestri dichiarati, ma si può evidenziare nel suo stile narrativo l’influenza di un altro scrittore toscano: Curzio Malaparte. Pseudonimo di Kurt Erich Suckert (1898-1957), è uno degli scrittori più controversi e ambigui del ’900 italiano. Pratese ma di origini tedesche, sarà volontario nella Prima guerra mondiale e si avvicinerà poi al Partito fascista, partecipando alla marcia su Roma del 1922. Si discosterà dalla dittatura di Mussolini e verrà mandato al confino prima nella sua villa di Lipari e successivamente in Finlandia. Esperto conoscitore dell’Est Europa, sarà l’unico corrispondente di guerra dal fronte russo-tedesco per il «Corriere della Sera», e le sue esperienze saranno poi raccolte nel romanzo *Kaputt*, stampato fortunatamente a Napoli nell’ottobre 1944. Questa pubblicazione, insieme a *La pelle* del 1947, lo renderà l’autore italiano più conosciuto della sua epoca oltre i confini nazionali. Nel dopoguerra, dopo aver collaborato dal 1943 al 1945 con l’esercito americano, si avvicinerà al PCI, ma resterà invisibile a quasi tutti gli intellettuali di sinistra. Le sue corrispondenze continueranno dall’URSS e dalla Cina. Muore a Roma nel 1956 per un tumore ai polmoni, convertendosi alla religione cattolica in punto di morte. Il suo stile si distingue per essere molto espressivo e vicino al neorealismo, dando largo spazio alle cruente descrizioni della miseria e dell’orrore della guerra. All’interno delle sue opere la narrazione di fatti veri sconfina spesso nel campo del surreale e del fantastico, senza soluzione di continuità.

Nella ricostruzione biografica di Cristina De Stefano, Oriana Fallaci conosce lo scrittore pratese da ragazza, grazie allo zio Bruno Fallaci. Malaparte le concede spesso del tempo passeggiando per la Toscana, dandole consigli e annunciandole un glorioso futuro da scrittore (termine che lei non volle mai declinato al femminile), ma avvertendola che non avrebbe ricevuto benevolenza in patria: «In Italia, per essere accettati quando si è bravi, bisogna finire in una cassa da morti, sepolti sotto il cipresso».²⁹ La scrittura della Fallaci rivela molti punti in comune con quella di Malaparte, a cominciare dallo stile aggressivo e mai neutrale, particolarmente insistente nel descrivere la crudezza della violenza e della morte. Scandalizzare chi legge, sorprenderlo, irritarlo con le parole, coinvolgerlo nel profondo della sua umanità: questa tecnica, così presente nella produzione malapartiana, sarà presto mutuata dalla giovane giornalista. Un ulteriore elemento che si trova in entrambi è l'utilizzo di diverse lingue, funzione che aiuta a rendere più realistico il racconto; la narrazione è vivace, caratterizzata da minuziose descrizioni degli ambienti e dei particolari fisici dei personaggi; frequente è anche l'utilizzo della reiterazione a scopo argomentativo. L'intreccio tra cronaca, autobiografia e romanzo è l'elemento che maggiormente contraddistingue ambedue gli scrittori.

Per entrambi costruire il proprio personaggio è importante per affermarsi e creare un legame con il pubblico, offrendo aneddoti ed esperienze vissute in prima persona, che nel romanzo possono venire ampliati e utilizzati per la narrazione, senza porre un limite tra la realtà e la fantasia. Curzio Malaparte le fu di esempio in questo: egli per primo infatti creò il suo personaggio, non solo nel nome ma anche nella vita, e lo incarnò fino alla fine, nonostante le frequenti accuse di “voltagabbana fascista” e di opportunismo.³⁰

²⁹ C. DE STEFANO, *Oriana una donna*, cit., p. 272.

³⁰ I suoi romanzi per molto tempo ebbero scarsa eco in Italia a causa dei suoi trascorsi politici, in particolare perché non aveva mai fatto una abiura pubblica del fascismo. Egli amava definirsi un “arcitaliano”, come il titolo di una sua raccolta di poesie del 1928.

Condividendone il carattere anarchico ed egocentrico, la Fallaci è attenta a coltivare con cura la sua figura pubblica, di intellettuale italiana e fiorentina, distante da ogni etichetta e nomenclatura, sempre irriverente e polemica.

A ulteriore dimostrazione dell'influenza della scrittura malapartiana su quella dell'autrice vengono messi a confronto due brani tratti dal romanzo *Kaputt* di Malaparte con uno tratto da *Niente e così sia* della Fallaci. Il primo è la descrizione dello spietato Ante Pavelić, capo del nuovo Stato indipendente di Croazia,³¹ dove lo scrittore si trova nelle vesti di ufficiale italiano:

Aveva mani larghe, grosse, pelose, dalle nocche delle dita gonfie di nodi e di muscoli, e si vedeva che quelle mani lo impacciavano, che non sapeva dove metterle, e ora le posava sul tavolo, ora le sollevava accarezzandosi i lobi delle enormi orecchie, ora se le infilava nelle tasche dei calzoni: ma il più delle volte appoggiava i polsi all'orlo della scrivania, e intrecciate le grosse dita pelose se le andava lisciando e stropicciando fra loro con un gesto grossolano e timido. La sua voce era grave, musicale, dolcissima. Parlava in italiano, lentamente, con un lieve accento toscano: mi parlava di Firenze, di Siena, dove era stato in esilio lunghi anni. E io pensavo, ascoltandolo, che proprio quello era il terrorista che aveva fatto assassinare Re Alessandro di Jugoslavia, che proprio quello era l'uomo sul quale pesava la morte di Bathou. Mi sentivo portato a pensare che, forse, pur non esitando di fronte ai mezzi estremi per la difesa della libertà del suo popolo, egli avesse orrore del sangue. [...] Ante Pavelic mi guardava con i suoi occhi neri e profondi, e muovendo le sue mostruose orecchie mi diceva: "Io reggerò il mio popolo con la bontà e la giustizia". Che eran parole commoventi in una bocca simile.³²

Sempre dallo stesso romanzo, il brano proposto è la descrizione dell'incontro con Mihai Antonescu, vicepresidente del consiglio del governo croato:

³¹ Stato fantoccio costituito nel 1941 per opera del regime fascista e nazista, comprendeva la maggior parte del territorio dell'attuale Croazia e Bosnia Erzegovina. Ante Pavelić (1889-1959) diede vita nel 1929 al movimento Ustascia di estrema destra, nazionalista e fascista, fu il fautore di una violenta pulizia etnica nei confronti di ortodossi, ebrei, zingari e comunisti, creando anche una rete di campi di concentramento.

³² CURZIO MALAPARTE, *Kaputt*, Milano, Adelphi, 2009 (1944), p. 291.

Mihai Antonesco mi accolse cordialmente, mi offrì una tazza di tè nel suo ampio studio chiaro, e si mise a parlare di sé stesso in francese con quel suo accento vanitoso, che mi ricordava quello del Conte Galeazzo Ciano. Era vestito in tight, con un colletto duro e una cravatta di seta grigia. Aveva l'aria di un direttore di *maison de couture*. Pareva che nel suo viso tondo e grasso fosse dipinto il roseo viso di una donna, *qui lui ressemblait comme une soeur*. Gli dissi che lo trovavo *en beauté*. Mi ringraziò con un sorriso di profondo compiacimento. Mi parlava fissandomi con i suoi piccoli occhi di rettile, neri e lucidi. Non conosco altri occhi al mondo che più degli occhi di Mihai Antonescu assomiglino a quelli di una serpe. Sulla sua scrivania un mazzo di rose sbocciava da un vaso di cristallo. “J'aime beaucoup les roses” mi disse “je les préfère aux lauriers”. Gli dissi che la sua politica rischiava di vivere quel che vivono le rose “l'espace d'un matin”. “L'espace d'un matin?” rispose “mais c'est une éternité!”. Poi guardandomi fisso, mi consigliò di partire immediatamente per l'Italia. [...] Mi guardò con i suoi occhi da rettile, sorridendo: mi offrì una rosa, mi accompagnò fino alla porta. “Bonne chance” mi disse.³³

Molti degli elementi presenti nei ritratti dei due ufficiali creati dallo scrittore toscano si possono trovare nel seguente brano tratto da *Niente e così sia* (1969). Esso è la descrizione che la Fallaci realizza del generale Nguyen Ngoc Loan, al loro primo incontro:

D'un tratto la caserma ha vibrato, i poliziotti si son messi a correre, a lanciarsi ordini secchi, nervosi, e nel trambusto è apparso un omino in uniforme: seguito da un codazzo di ufficiali ossequiosi. Camminava a passi rapidi, elastici. Ha attraversato il cortile, ha salito le scale, s'è chiuso dentro un ufficio, e mezz'ora dopo la porta dell'ufficio s'è spalancata, mi hanno fatto entrare e l'omino sedeva dietro la scrivania: intento ad accarezzare tre rose in un vaso. L'omino più brutto che avessi mai visto. Sulle spallucce magre si avvitava una testa minuscola, torta, e del viso notavi solo la bocca: tanto era larga, sproporzionata. Dalla bocca passavi direttamente al collo perché il mento sfuggiva con tale rapidità da indurti al dubbio che non esistesse nemmeno. E gli occhi, ecco, non erano davvero occhi: erano palpebre e basta, appena dischiuse da una fessura. Il naso invece era un naso, ma così piatto che si perdeva

³³ Ivi, p. 293.

subito dentro le guance: piatte anche quelle. Lo guardavi e sentivi una specie di malessere. [...] La bocca s'è torta in qualcosa che voleva assomigliare a un sorriso. «Rien d'extraordinaire, bien sûr. Piccole cose gentili. Je suis un romantique...Non posso vivere senza la bellezza, la grazia. E quando penso che devo occuparmi di guerra, che sono un militare...Moi, un militaire! Madame, moi je déteste les militaires...Sono bestie disciplinate, nient'altro. Madame voulez-vous boire quelque chose? Oui? Très bien...Un whisky o una birra? Io bevo un whisky.» [...]

«Vous êtes Florentine, d'après ce qu'on me dit...Ah Firenze! Venezia! Le conosco meglio di Saigon, le amo come le rose. Le accarezzo nel mio ricordo, strada per strada, palazzo per palazzo...Quando studiavo in Francia e viaggiavo per la mia bella Europa, andavo spesso a Firenze... A Venezia... In Francia studiavo presso una università cattolica sa? Ho preso laggiù le mie lauree. Una in Scienze Naturali, un in Farmacia, una in Ingegneria...E poi per cosa? [...] Può un uomo che ama le rose essere un uomo crudele? Madame! Se dicesse questo ai miei agenti l'arresterebbero subito. La crederebbero pazza. Mi ripetono sempre: lei è troppo buono per il mestiere che fa, dovrebbe essere più spietato, più duro. Ma io rispondo: educazione, ragazzi, educazione. In questo mestiere non serve la crudeltà, serve la buona educazione».³⁴

I ritratti dei due generali vengono fusi in uno solo dalla Fallaci, che descrive una persona brutta esteticamente ma amante della bellezza: un'antitesi in entrambi i casi concretizzata dalla presenza delle rose. L'espedito del fiore come simbolo dell'amore per le cose belle, in contrasto con l'orrore della guerra, è utilizzato in modo quasi identico dalla scrittrice. Sia nel ritratto di Ante Pavelić che in quello di Loan gli autori si soffermano sui particolari fisici che sottolineano la loro bruttezza: le orecchie, le mani, gli occhi. La Fallaci riprende la descrizione di Antonescu quando ritrae Loan con gli occhi "a fessura". Allo stesso modo l'amore del capo di stato croato per l'Italia è simile al sentimento provato dal generale vietnamita per il Belpaese. Inoltre, il confronto bruttezza-bellezza, cultura-guerra e crudeltà-bontà emerge in tutti e tre i personaggi. Esiste anche una somiglianza nello stile linguistico, dato dall'uso della paratassi, con frasi brevi e

³⁴ O. FALLACI, *Niente e così sia*, cit., pp. 125-126.

coordinate, del discorso diretto in francese (in Malaparte utilizzato anche come indiretto libero), dall'utilizzo di più aggettivi divisi dalla virgola. Il punto di vista è interno e soggettivo, esemplari alcune espressioni come «E io pensavo, ascoltandolo», «che mi ricordava» in Malaparte; «l'omino più brutto che avessi mai visto», «Lo guardavi e sentivi una specie di malessere» in Fallaci. Da notare inoltre in entrambi l'uso della congiunzione "e" come ripresa dopo il punto, le frasi nominali, le similitudini, l'aggettivazione in triade, la commistione tra espressioni colloquiali e vocaboli ricercati, alcune espressioni di gusto toscano, come l'apocope.

La ricerca sul senso della vita della giovane Fallaci si scontra con gli orrori provocati dal conflitto, le sofferenze dei soldati, dei poveri, dei bambini e di tutti gli innocenti; al tempo stesso si affaccia in lei un sentimento nuovo e sconcertante che aiuta ancora una volta il lettore a riflettere sulla natura umana: è il fascino per la guerra. La scrittrice era partita per il fronte con la ferrea volontà di spiegare quanto la guerra fosse inutile e crudele, ma improvvisamente si trova a fare i conti con l'eccitazione che deriva dallo stare in prima linea tra vita e morte. «D'un tratto avvertii un sospetto terribile, poi un capogiro esaltante, e mi piacque trovarmi in Vietnam. Era il capogiro che viene di fronte alla cosa chiamata eroismo». ³⁵ Il fatto di sentirsi davvero vivi è ciò che la fa profondamente innamorare della sua permanenza in Vietnam: già da quando era bambina la sua vita era stata influenzata dagli eroi che aveva conosciuto, *in primis* suo padre, i partigiani della Resistenza, i soldati inglesi e americani, i protagonisti dei romanzi di Jack London. Il coraggio è da sempre la virtù a cui aspira e che ricerca in ogni uomo e in ogni donna; ecco che il Vietnam diventa luogo privilegiato dove assaporare la bellezza dell'essere umano che si fa eroe della sua storia, la massima realizzazione della sua natura. Questa attrazione

³⁵ Ivi, p. 90.

per la situazione in cui si trova, che le provoca addirittura gioia e stupore, è la sensazione di essere felice di essere nata, come non riusciva a essere in Italia o nel suo lavoro come giornalista; è una sensazione che la sconcerta intimamente, la mette in contraddizione con le sue idee e la sua razionalità. Ma la sincerità con cui decide di condividere i suoi sentimenti senza filtri nei confronti del lettore è uno strumento di stimolo, in quanto chi legge si trova a fare i conti con la propria natura umana, labile e piena di contraddizioni. All'inizio del capitolo terzo parla del fascino della guerra dicendo: «Te lo trovi addosso come una malattia, e t'accorgi d'esser malato solo nel momento in cui i sintomi si fanno evidenti: ad esempio un capogiro. Perciò non saprei spiegarti quando mi invaghii della guerra e compresi quanto c'era di vero nell'affermazione di François per cui v'era un fascino prodigioso nella guerra».³⁶ Da questo momento il suo atteggiamento cambia, e non vede più la guerra come un delitto da condannare, ma come una storia di eroismo da raccontare, il vero e unico esame della vita nel quale ogni uomo viene messo alla prova nel modo più intenso possibile. L'eroe è l'uomo che rimane integro, che non si lascia mai vincere dalla codardia e non perde la sua dignità, perfino di fronte alla morte. Questa attrazione verso la guerra è contrastata dalla sofferenza profonda che essa provoca, il cui dolore incessante continuamente sospinge poi l'autrice a rifiutare l'eroismo come fonte vitale. In questa intima tensione tra fascino e rigetto si pone il *fil rouge* del racconto che, attraverso le esperienze più violente e sanguinose, accompagna il lettore in un viaggio nel cuore dell'uomo.

La Fallaci era arrivata al fronte con un'idea molto precisa di ciò che voleva scrivere, ma l'esperienza della guerra la condiziona profondamente, arrivando a modificare le opinioni sulle persone che incontra, siano essi soldati americani, vietcong o sudvietnamiti:

³⁶ Ivi, p. 89.

tutti infatti sono colpevoli di terribili crimini gli uni contro gli altri. Il già citato generale Loan ne è un esempio: fotografato mentre spara e uccide un vietcong con le mani legate, una delle immagini simbolo di questa guerra che farà il giro del mondo, si rivelerà poi fragile e pietoso quando viene abbandonato dai suoi superiori e rimosso dalla sua carica. La giornalista ne dà un ritratto pieno di umana compassione quando lo trova piangente nel suo letto d'ospedale, ferito nell'offensiva del Tet. Letizia D'Angelo nel suo saggio definisce Loan un malvagio banale, simile all'Adolf Eichmann descritto da Hannah Arendt in *La banalità del male* (1963).

Nell'introduzione a *Niente e così sia*, l'autrice non spiega quanto è successo nel massacro di May Lai ma riporta ampi stralci delle deposizioni dei soldati durante il processo. La crudezza e l'orrore derivanti dal racconto dell'uccisione violenta di donne, bambini e anziani contadini, suscitano sentimenti di odio e di denuncia nei riguardi dei soldati americani; eppure la Fallaci vuole spostare l'accento sull'uomo, sui motivi per cui succedono queste cose tra gli uomini: «Il discorso da fare non è sugli americani: il discorso da fare è sugli uomini. Sulla guerra e sugli uomini».³⁷ Nei vivaci confronti con Pelou, durante i quali la protagonista cerca le risposte che non trova direttamente nell'esperienza, ella riprende questi interrogativi iniziali, coinvolgendo il lettore in una presa di coscienza in merito all'incoerenza della guerra e dell'uomo. In uno dei passaggi più importanti dell'amicizia con il giornalista francese, quando la Fallaci sta per ripartire dal Vietnam disgustata e sopraffatta da ciò che vede, egli le presta un libro del pensatore Blaise Pascal (1623-1662), indicandole in particolare questa citazione: «Non bisogna che l'uomo creda d'essere uguale alle bestie o agli angeli, non bisogna che ignori l'uno e l'altro: ma che sappia d'essere l'uno e l'altro».³⁸ L'esperienza della guerra è in conclusione per la

³⁷ Ivi, p. 12.

³⁸ Ivi, p. 326.

scrittrice fiorentina uno strumento che apre gli occhi all'uomo sulla sua dignità e sulle sue potenzialità, ma al contempo sulla sua natura più violenta e nascosta. L'essere umano che si trova in guerra è messo di fronte alla verità di se stesso, alla contraddizione della sua natura, come spiega attraverso le parole di Pelou «La verità, dovresti saperlo, non sta mai da una parte sola. In una guerra come negli uomini. Nessuno è mai del tutto nobile o del tutto ignobile, completamente nel giusto o completamente nel torto. E proprio per questo un uomo è un uomo».³⁹

Niente e così sia si conclude con l'esperienza dell'autrice in Messico, dove viene colpita con tre proiettili alla gamba e alla schiena. La sofferenza fisica che prova, ma anche e soprattutto quella morale per tutti gli innocenti uccisi dal governo in piazza Tlatelolco,⁴⁰ la portano ancora una volta fino agli abissi dell'animo umano, tanto da farle per un attimo desiderare di morire; questo desiderio si trasforma poi improvvisamente in un amore viscerale per la vita. Vietnam e Messico si fondono insieme in un'unica esperienza e in un discorso universale sulla libertà, sul coraggio e sulla natura dell'uomo. Il giudizio sugli uomini, colpevoli di crimini di disumana efferatezza e in quest'ultimo caso nemmeno giustificati da un contesto bellico, non può che essere di inappellabile condanna. Eppure, l'autrice trova di fronte alla morte un nuovo amore per l'umanità, la quale non può distanziarsi dalla sua natura di angelo e bestia, ma può trovare un riscatto attraverso il coraggio e la dignità.

Uno dei punti di forza di questo romanzo di formazione è la varietà delle esperienze che riporta, che spaziano dagli elementi del reportage giornalistico al poetico racconto del

³⁹ Ivi, p. 293.

⁴⁰ Il 2 ottobre 1968 le forze governative messicane aprirono il fuoco su una folla di manifestanti riunita in piazza delle Tre Culture (o piazza Tlatelolco) composta in maggior numero da studenti, operai e le loro famiglie. A oggi non si conosce il numero esatto delle vittime. Oriana Fallaci fu colpita mentre si trovava con i giovani leader della protesta per intervistarli. Creduta inizialmente morta, venne trovata da un prete in obitorio, portata in ospedale e operata d'urgenza. Riuscì a mandare alla redazione de «L'Europeo» la sua testimonianza registrata su alcune bobine, che vennero trascritte e pubblicate sul numero 42 di quell'anno con il titolo *La notte in cui sono stata ferita*. Il testo è reperibile anche sul sito www.orianafallaci.com.

dolore delle vittime di ogni guerra. Questa viene raccontata nella sua interezza, come filtrata dalla lente di un caleidoscopio: essa dona un risultato diverso ogni qual volta la luce lo attraversi.

II.3. La guerra in Libano: *Insciallah*

I personaggi di questo romanzo sono immaginari.

Immaginarie le loro storie, immaginaria la trama.

Gli eventi da cui essa prende l'avvio sono veri.

Vero il paesaggio, vera la guerra nella quale il racconto si svolge.

L'autore dedica questa sua fatica ai quattrocento soldati americani e francesi trucidati nel massacro di Beirut dalla setta Figli di Dio. Lo dedica agli uomini, alle donne, ai vecchi, ai bambini trucidati negli altri massacri di quella città e in tutti i massacri dell'eterno massacro che ha nome guerra.

Questo romanzo vuol essere un atto d'amore per loro e per la Vita.⁴¹

La dedica posta sulla prima pagina di *Insciallah*, edito dalla Rizzoli di Milano nel 1990, definisce in modo netto la forma del lavoro più complesso di Oriana Fallaci. Giornalista ormai affermata e conosciuta in tutto il mondo, con più di dieci opere pubblicate in volume, torna al pubblico dopo circa dieci anni di silenzio. *Un uomo*, romanzo autobiografico dedicato al defunto compagno Alekos Panagulis, era stato infatti pubblicato nel 1979 con grande successo. La scrittrice fiorentina decide di mettersi alla prova con un romanzo vero e proprio, un'opera articolata di ottocento pagine, in cui si intrecciano le storie di più di sessantacinque personaggi e quaranta comparse frutto della fantasia. Il punto di partenza rimane sempre reale: l'esperienza da lei vissuta in Libano tra

⁴¹ O. FALLACI, *Insciallah*, Milano, Rizzoli «Bur», 1990¹⁷, p. 5.

il 1982 e il 1984, quando visita il contingente italiano a Beirut, inviato dal governo per la missione Italcon nell'agosto di quell'anno. Si tratta della prima missione dei militari italiani all'estero dopo la Seconda guerra mondiale. Il comandante del contingente, formato principalmente da parà della Folgore e da fucilieri di marina del battaglione San Marco, è il generale Franco Angioni e il suo braccio destro Corrado Cantatore, i cui nomi in codice sono rispettivamente Condor e Charlie, gli stessi che la Fallaci attribuirà ai suoi personaggi nel romanzo. La giornalista rimane da subito colpita dalla professionalità dei soldati, molti dei quali militari di leva. Nell'ottobre 1983 due camion carichi di esplosivo guidati da kamikaze islamici uccisero duecentoquarantuno marines statunitensi e cinquantasei soldati francesi. Appresa la notizia, la Fallaci torna immediatamente al fronte e raccoglie le testimonianze dei militari italiani, i quali vivono sotto la costante minaccia di un nuovo attentato. Tutto il racconto di *Insciallah* si svolge nell'arco di tre mesi, dall'attentato ai contingenti americani e francesi, fino alla partenza del contingente italiano, costretto a lasciare Beirut nel febbraio 1984. Durante il suo soggiorno in Libano, la Fallaci vede con i propri occhi ancora una volta la tragedia della guerra, soprattutto nelle violenze perpetrate sui civili durante il massacro dei campi profughi palestinesi di Sabra e Chatila, avvenuto tra il 16 e il 18 settembre 1982 a opera delle Falangi libanesi con la complicità dell'esercito israeliano. Morirono tra le settecento e le tremila persone (il numero delle vittime non è mai stato accertato), perlopiù donne, bambini e anziani; i loro corpi furono gettati nelle fosse comuni. «A Beirut ovest mi sono commossa. A vedere quella distruzione selvaggia... selvaggia... a sentire quel puzzo soffocante, di morti, a guardare quei morti disfatti».⁴² Il ricordo di questa strage ricorre più volte nel romanzo.

⁴² C. DE STEFANO, *Oriana una donna*, cit., p. 246.

Data la pericolosità della situazione a Beirut, sprofondata in una guerra civile in cui tutti sparano contro tutti, la giornalista vive con i soldati italiani, dormendo con loro su una brandina d'emergenza e condividendo il senso di angoscia e di paura. Quando da Roma viene dato l'ordine di evacuare, ella sarà tra gli ultimi a lasciare il campo insieme al sergente Paolo Nespoli,⁴³ al quale è affidata la scorta dei giornalisti. Il giovane militare instaurerà con la scrittrice un rapporto molto profondo e sarà la figura ispiratrice di Angelo, il giovane protagonista del racconto.

Il romanzo è stato definito dall'autrice una piccola *Iliade*, in cui ogni personaggio ripercorre a suo modo le gesta dei celebri eroi greci, ed è caratterizzato da una scelta linguistica radicale: ogni soldato parla la propria lingua, dai dialetti locali italiani allo slang dei soldati statunitensi. Questa scelta, sebbene già presente in parte nei testi precedenti, rende l'opera ricca e articolata. Il narratore questa volta è esterno e funge da guida attraverso l'universo complicato creato dal conflitto, presentando di volta in volta i nuovi personaggi e coinvolgendo il lettore in prima persona. Il romanzo è strutturato in tre atti e ha un impianto circolare: la prima scena infatti si apre con una visione altamente simbolica che viene riproposta nella chiusura, caricata di nuovi significati. La scena presentata è quella delle bande dei cani randagi che invadono la città, i quali sono inizialmente il simbolo del caos e della bestialità delle opposte fazioni che si contendono Beirut; nella conclusione del racconto gli animali diventano invece il simbolo della vita, che vince anche sopra il caos e l'orrore che la guerra porta con sé: «A questo punto [i cani] si svelano come emblema dell'imperituro amore per la vita che perdura nonostante le mortificazioni.

⁴³ Paolo Nespoli (Milano, 1957), incursore paracadutista, lascia l'esercito nel 1985 dopo la missione Italcon in Libano. Grazie all'aiuto e all'incoraggiamento della Fallaci, con cui avrà una relazione fino al 1990, frequenta l'università a New York ottenendo un Bachelor of Science in Aerospace Engineering nel 1988 e un Master of Science nel 1988. Nel 1990 ottiene la laurea in Ingegneria Meccanica a Firenze, nel 1991 viene assunto dall'ESA. Oltre che divulgatore scientifico, è attualmente l'astronauta italiano con maggior numero di giorni passati nello spazio.

Sono creature impenetrabili come l'essere umano, che la guerra mostra in tutta la sua incoerenza».⁴⁴

Il numero tre è ricorrente sia nella struttura che nella trama: tre sono le autobombe preparate dai terroristi, tre sono le amanti del militare toscano soprannominato "Pistoia", tre i bambini che si intrattengono con i soldati, tre i militari che si innamorano delle monache francesi, tre le volte che si ode un canto femminile che invita i soldati a comprare l'hashish per dimenticare. La struttura è composta da tre atti, i quali sono divisi in sei capitoli, a loro volta suddivisi da tre asterischi. Inoltre, il racconto è intervallato da tre lettere scritte dal Professore, un ufficiale italiano di cui non viene svelato il nome: rivolgendosi a una moglie immaginaria, racconta quello che sta succedendo e riporta le sue opinioni sugli uomini e sulla guerra, con lunghe digressioni filosofiche sull'umanità e sulla letteratura. Questa figura può essere considerata come un alter ego dell'autrice. Si può dire altrettanto de "la giornalista di Saigon", una comparsa che spesso interroga i soldati sul significato della guerra: è emblematica la conversazione con Zuccherò, artificiere dell'esercito e fervente cattolico, nella quale il militare non rinnega la sua predilezione per gli esplosivi e le armi.

Un tratto di una delle lettere del Professore viene di seguito riproposto in quanto riassume le caratteristiche salienti del romanzo:

Cara, su questa tragedia che a volte degenera nella tragicommedia e a volte nella farsa voglio scrivere un libro, un romanzo. Tu sai che il romanzo mi ha sempre sedotto perché è un recipiente dentro il quale puoi versare nel medesimo tempo realtà e fantasia, dialettica e poesia, idee e sentimenti. Tu sai che mi seduce perché il suo impasto di realtà e di fantasia, dialettica e poesia, idee e sentimenti, consente di fornire una verità più vera della verità vera. Una verità reinventata, universalizzata, nella quale ciascuno si identifica e si riconosce. Non prescinde mai dall'Uomo, il romanzo.

⁴⁴ C. DE STEFANO, *Oriana una donna*, cit., p. 187.

Qualsiasi cosa racconti, e in qualsiasi parte del tempo e dello spazio si svolga la storia, il romanzo racconta gli uomini. Gli esseri umani. E io voglio raccontare gli uomini, gli esseri umani. Sono anni che lo voglio, che aspetto l'occasione di farlo, e l'occasione è questa. Cara, una piccola Iliade si muove intorno a me: una moderna Iliade in trentaduesimo dove con un po' di umorismo si ritrovano quasi tutti gli eroi del divino poema. Non manca nemmeno Elena, visto che Elena è la stessa Beirut. Non mancano nemmeno Paride e Menelao, visto che Paride e Menelao sono i due tronconi della città contesa. [...] Paragoni fittizi, cavilli pretestuosi? Forse. Infatti il personaggio che mi intriga di più non ha niente a che fare con i modelli offerti dal divino poema. È l'amletico scudiero di Ulisse, un bel sergente pensoso e illuso di poter risolvere con la matematica due problemi riducibili a un unico problema: l'amore che una splendida e misteriosa libanese gli rovescia addosso e la crisi esistenziale che le teorie di Ludwig Boltzmann alimentano in lui.⁴⁵

La scelta del romanzo come genere letterario risulta quindi non solo un'esigenza per l'autrice ma un punto di arrivo nel suo percorso intellettuale, una meta a cui ambisce da molto tempo. Come afferma anche Letizia D'Angelo nel suo saggio: «Il germe del romanzo è presente in nuce in ogni opera, persino nelle interviste, come insegnano i dettami del New Journalism che vogliono ogni articolo strutturato come un vero e proprio racconto. Si tratta dunque di costatare come il pieno approdo alla forma-romanzo sia il risultato di un percorso che muove dal giornalismo autobiografico verso la letteratura».⁴⁶

Come si è visto anche nel paragrafo precedente, la scrittura è per la Fallaci un modo per comprendere il mondo e il dolore. In questo romanzo, attraverso la voce del Professore, l'autrice fiorentina si serve della guerra per ricreare un microcosmo in cui tutta l'umanità viene allo scoperto, con le sue debolezze e le sue atrocità ma anche con il coraggio che la contraddistingue. In modo più marcato rispetto ai testi precedenti, nel testo emerge l'ammirazione per l'uso della ragione e della furbizia, propria dell'uomo, che è la chiave

⁴⁵ O. FALLACI, *Insciallah*, cit., p. 204.

⁴⁶ L. D'ANGELO, *Oriana Fallaci scrittore*, cit., p. 151.

che rende possibile la salvezza del contingente italiano. La guerra non viene più esaltata come un'occasione per comprendere l'uomo, ma al contrario questo romanzo celebra la forza dell'uomo di affermarsi nonostante la guerra. Pronta a condannare la vigliaccheria in ogni sua forma, la Fallaci esalta la vita che continua oltre la violenza e l'orrore della morte. Le virtù della ragione e dell'astuzia sono incarnate nella persona di Charlie, il comandante di Angelo, acuto stratega che ha ricreato un "ufficio arabo" sulla scia di quello del famoso Lawrence D'Arabia. L'esperienza militare, la conoscenza della natura umana e della cultura araba, l'arguzia del soldato sono gli elementi che salvano gli italiani dal caos della guerra civile.

La verità è un concetto a cui l'autrice tiene molto, come viene rimarcato dall'utilizzo dell'espressione «una verità più vera della verità vera» nella lettera sopra citata. Il ricorso alla reiterazione, diffuso in tutto il romanzo, mette qui in risalto l'aggettivo "vera", quasi a volerlo innalzare a un valore più alto. L'audace scelta stilistica porta a una sollecitazione del lettore, non solo fonetica, ma anche concettuale: l'autrice spinge, come sua consuetudine, a predisporre un terreno di fiducia tra lei e chi legge. Nel capitolo precedente si è trattato della differenza tra reportage e romanzo, la quale è in gran parte data dall'aderenza dell'autore alla realtà rispetto a ciò che viene narrato. La Fallaci si pone ancora una volta sul confine tra i due generi, non lasciando quindi mai la sua identità di giornalista sul campo. Pur preannunciando nella dedica iniziale al lettore che tutto è di sua fantasia, a parte il luogo e il tempo storico, ella vuole essere seguita come una reporter. Il filtro attraverso cui l'universo del romanzo si rivela sono gli occhi e la voce del narratore, il quale vuole essere il tramite tra chi legge e la verità, per quanto essa non sia altro che la "sua" verità.

Ancora una volta la realtà viene rivelata da una situazione di conflitto; a questo proposito viene qui riportato un altro tratto della lettera precedente:

La storia non cambia. L'eterna storia, l'eterno romanzo dell'Uomo che alla guerra si manifesta in tutta la sua verità. Perché niente lo rivela quanto la guerra, purtroppo. Niente ne esaspera con uguale forza la bellezza e la bruttezza, l'intelligenza e la stoltezza, la bestialità e l'umanità, il coraggio e la vigliaccheria, l'enigma. [...] Cara, per raccontare gli uomini, questi bizzarri animali che fanno ridere e piangere insieme, bastano due sentimenti che in fondo sono due ragionamenti: la pietà e l'ironia. In parole diverse, basta avere il sorriso sulle labbra e le lacrime agli occhi.⁴⁷

Il testo non può non rimandare al già citato Pascal di *Niente e così sia*, in cui l'uomo viene definito come una creatura a metà tra la bestia e l'angelo. Si può notare però una sorta di cinismo, o almeno pessimismo, che accompagna l'autrice già dalla stesura di *Un uomo* e la seguirà fino alla fine. Se la guerra è quindi un tragico teatro, la Fallaci si vuole occupare di tutti i suoi protagonisti, non solo i principali, ma anche e soprattutto delle comparse. Ampio spazio viene dato quindi ai soldati semplici, molti dei quali in Libano per la leva obbligatoria. Essi rappresentano l'Italia nelle sue sfaccettature, a volte ai limiti dello stereotipo, portando con loro i difetti e i pregi dei luoghi da cui provengono. Ognuno si esprime con il proprio dialetto, a cui segue spesso il corrispondente italiano. A volte si esprimono in lingua italiana ma la costruzione della frase svela la provenienza regionale. Ne è esempio il caso di Aquila Uno, un comandante dei bersaglieri ebreo di origini napoletane, i cui pensieri si fondono con la voce narrante attraverso l'uso del discorso indiretto libero: «Tantomeno se ne dimenticava sua madre. Povera mamma. S'era quasi svenuta quando le aveva detto che veniva a Beirut per difendere i palestinesi».⁴⁸ Come già affermato in precedenza, questa scelta linguistica si rivela uno dei punti di forza del

⁴⁷ O. FALLACI, *Insciallah*, cit., p. 207.

⁴⁸ Ivi, p. 91.

romanzo, che apre un'ampia panoramica sulla lingua italiana e sulle sue possibilità. Lo stile è quello caratteristico della Fallaci: paratattico, essenziale, enumerativo; esso gode però in questa occasione di una grande flessibilità linguistica, del largo uso del parlato e del discorso indiretto libero, che rende la narrazione particolarmente vivace e pluriforme: «La voce narrante ha grande malleabilità di focalizzazione, declinandosi a seconda del dialetto, dei tic, della forma mentis dei vari personaggi».⁴⁹ Ogni figura porta con sé infatti non solo la lingua ma anche il proprio modo di esprimersi e il proprio modo di vedere le cose. Un esempio è il dialogo tra i bersaglieri Nazareno, Chiodo e Cipolla, rispettivamente un anarchico torinese, un ex comunista livornese e un napoletano democristiano di famiglia:

«Scusme, scusami, Cipolla»

«Ichè tu ti scusi, Nazareno! 'Un tu ti devi scusare! Tu l'hai capito che 'un si po' parla' di nulla con lui! Qualsiasi argomento si tocchi, què bischero finisce cò cacarsi addosso! [...] Mi dicevo Chiodo, qui tu ci lasci le cuoia Chiodo. Tu ci rimetti almeno una gamba. [...] Ma poi mi sono abituato, e se la pallottola mi passa vicino 'un batto ciglio. La guardo come se la fosse una mosca.»

«Bugiardo!»

«Bugiardo?!? Sta' attento a chi tu parli, Cipolla! 'Un ci prova' nemmeno a dà di bugiardo a me!»

«Invece mi provo! Perché nun è possibile rimanè tranquilli quando la pallottola ti passa vicino! E gli scalmanati son quelli che tengono più paura di tutti!»

«E chi sarebbero gli scalmanati?!? Sentiamo!»

«Chilli comm' 'a tte! 'E volontari!»⁵⁰

Un'altra figura esemplificativa è Cavallo Pazzo, un ufficiale deluso dalla guerra moderna. Questi sogna le imprese dei suoi antenati rievocandole in continuazione, al limite

⁴⁹ L. D'ANGELO, *Oriana Fallaci scrittrice*, cit., p. 192.

⁵⁰ O. FALLACI, *Insciallah*, cit., pp. 99-100.

del ridicolo. Il personaggio adotta un registro linguistico alto e pomposo, avventurandosi spesso in lunghe digressioni di tono epico e cavalleresco che esasperano i suoi colleghi e sottoposti:

La cura dell'aspetto formale, anzitutto: se una palla lo avesse ucciso e il suo corpo fosse stato esposto pei dovuti omaggi alla truppa, nessuno avrebbe dovuto dire valoroso-sì-ma-sciatto. Per un paio di minuti indugiò dunque nel cerimoniale cui si abbandonava prima di recarsi in mensa: si spolverò l'uniforme, si pettinò i baffi, si spruzzò le due gocce di 4711, l'acqua di colonia preferita dall'imperatore. Poi fissò bene il monocolo, mise la pistola d'ordinanza al cinturone, indossò il giubbotto antischegge, calzò l'elmetto, si guardò allo specchio e decise che mancava qualcosa. Che cosa? I guanti e il frustino, poffarbacco!⁵¹

La Fallaci non manca di insaporire i dialoghi di questo personaggio di sapiente ironia:

«Giovinotto, conosce l'orazione che Esprit Fléchier compose per la morte del grande Turenne?»

«Esprì chi, Turè chi?!?» esclamò l'autista.

«Turenne! Henri de La Tour d'Auvergne, visconte di Turenne e maresciallo di Francia, buondio! Esprit Fléchier, il prelado e letterato francese che per le sue splendide orazioni funebri venne ammesso nel 1673 all'Accademia di Francia! È il suo capolavoro, l'orazione che compose per la morte del grande Turenne! Davvero non la conosce?!?»

«Signornò, signor colonnello. Io di orazioni conosco soltanto il Pater Noster, l'Ave Maria, e il Requiem Aeternam.»⁵²

Per quanto il romanzo sia in prevalenza drammatico, non mancano passi di pura comicità, che aiutano a dare respiro alla tragicità del racconto. Un esempio è dato anche in

⁵¹ Ivi, p. 555.

⁵² Ivi, p. 557.

questo caso dall'uso dell'inflessione dialettale, come nel personaggio di Luca, soldato veneziano di famiglia ricca, che si è ritrovato nell'esercito per colpa dei romanzi di Hemingway:

Salve regina, madre misericordiosa, vita, dolcessa, speranza nostra...Va a ramengo Hemingway, brutto porseo, rasa de recia!⁵³

Un ulteriore caso interessante in merito all'uso della lingua è dato da Bernard, soldato di cittadinanza italiana ma cresciuto a Bruxelles, figlio di immigrati. Privo di una patria, non troverà neppure nell'esercito le radici che cercava. Capisce la lingua italiana ma si esprime solo in francese.

Il vero protagonista del dramma è Angelo, studente di matematica soprannominato "Amleto" dal suo comandante. Egli incarna tutti i dubbi e le delusioni sulla guerra, sulla vita e sull'amore. In lui si ritrovano molti elementi della giovane Fallaci di *Niente e così sia*: un'anima che si interroga di fronte al tormento della guerra e della violenza degli uomini. Angelo è il personaggio che più di ogni altro si mette alla ricerca della verità, e lo fa indagando sul senso della teoria dell'entropia di Boltzmann:⁵⁴

Secondo Boltzmann l'entropia cioè il caos è la tendenza ineluttabile di tutto ciò che esiste, dall'atomo alla molecola, dai pianeti alle galassie, che vince sempre e a tentar di combatterlo cioè di metter ordine nel disordine aumenta, assorbe l'energia che metti nello sforzo, se la mangia, se ne serve per arrivare più in fretta al traguardo finale che è la distruzione anzi l'autodistruzione dell'universo.⁵⁵

⁵³ Ivi, p. 425.

⁵⁴ Ludwig Boltzmann (1844-1906) fisico, matematico e filosofo austriaco, teorizzò il secondo principio della termodinamica che introduce il concetto di entropia.

⁵⁵ Ivi, p. 338.

L'amore che riceve da parte di Ninette, una giovane e avvenente cristiana libanese con un passato oscuro, acuisce la sua crisi esistenziale, tanto da portarlo a interrogarsi se nella propria vita abbia mai amato qualcuno o se non abbia passato la vita a fuggire le relazioni. Nel momento in cui si rende conto di voler amare questa donna, di cui non conosce il segreto, viene lasciato con queste parole:

Ti volto le spalle e ti auguro di trovare la formula che cerchi, la formula della Vita. Esiste, caro, esiste. Io la conosco. E non sta in un termine matematico, non è una sigla o una ricetta di laboratorio: è una parola. Una semplice parola che qui si pronuncia ad ogni pretesto. Non promette nulla, t'avverto. In compenso spiega tutto ed aiuta.⁵⁶

Questo termine altro non è che il titolo del libro, *Insciallah*, che in arabo significa destino, letteralmente “come Dio vuole”. L'autrice vuol far compiere a chi legge lo stesso viaggio di Angelo-Amleto, chiamato non a caso dal Professore “lo scudiero di Ulisse”: un percorso di dubbi, incertezze e dolore, per poter arrivare a riconoscere una verità che in fondo era già presente sotto gli occhi del viaggiatore. Il messaggio del romanzo è proprio l'ineluttabilità del destino, quella “formula della Vita” che concede all'uomo di vivere e di perpetuare la vita nonostante la morte. Angelo è una figura di lucido razziocino, che tenta di analizzare la sua vita e quella delle persone che incontra attraverso leggi universali, ma l'unica legge universale possibile è secondo l'autrice una parola, usata spesso inconsapevolmente, che «spiega tutto». L'autrice non vuole ridursi a risolvere il problema con una semplice sottomissione religiosa, respingendo fino alla fine l'idea di Dio, ma vuole sottolineare come la realtà umana non possa decidere del proprio destino, ma solo

⁵⁶ Ivi, p. 380.

combattere per la vita, contro la morte e il caos. L'equazione del caos di Boltzmann e la parola "destino" risultano quindi in realtà la stessa cosa:

$$S = K \ln W = \text{Insciallah}$$

Come affermano le parole del giovane soldato, questa risposta non può essere dimostrata con la ragione, ma può essere solo conosciuta attraverso l'esperienza. Se il caos non è la morte ma è la vita, allora secondo il protagonista essere vivi significa essere immortali.

L'equazione di Boltzmann è quindi il *fil rouge* del romanzo e si trasforma in immagini attraverso la ripresa del fotogramma iniziale nel finale: Angelo guarda dalla nave che si allontana verso Cipro i cani randagi che hanno di nuovo invaso la città. Nello stesso momento un motoscafo guidato dal kamikaze Rashid parte per colpire la nave degli italiani. Con un rimando all'amato *Il richiamo della foresta* di Jack London, Oriana Fallaci consegna al lettore l'immagine della vita che ritorna sempre, in eterno:

E incrostati di sangue, sciancati, alcuni con un occhio solo, un orecchio solo, tre zampe e basta, eppure bellissimi, morti milioni di volte, miliardi di volte, eppure vivi, vivi quindi immortali, quella notte i cani randagi tornarono ad invadere la città.⁵⁷

In conclusione, *Insciallah* è per l'autrice l'opera in cui si riuniscono tutte le esperienze accumulate come giornalista sui fronti di guerra del mondo intero, tutto ciò che ha compreso, nel bene e nel male, dell'esercito e del comportamento dell'uomo. Molti sono i punti in cui viene analizzata la mentalità militare, l'amore e l'odio per la guerra insiti nei soldati, il coraggio e la paura, elementi già presenti nei testi precedenti ma qui trattati con una diversa maturità. Il romanzo è anche un mezzo per poter sviscerare tutto l'amore dell'autrice per la letteratura e la filosofia occidentale, moltissimi infatti sono gli autori citati, soprattutto nelle lettere del Professore: Shakespeare, Tasso, Platone, Omero,

⁵⁷ Ivi, p. 795.

Erasmus, Rimbaud, Verlaine, Bertrand Russell, Cicerone, Fedro, Hemingway, Orazio, Tacito, Seneca, Virgilio, Alfieri, Rousseau, Montaigne, Tolstoj, Marx, Kant, Nietzsche, Freud, oltre a grandi compositori come Wagner, Puccini, Mozart e Beethoven.

Franco Zangrilli dedica all'autrice toscana una monografia intitolata *Oriana Fallaci e così sia. Uno scrittore postmoderno* (Ghezzano, Felici editore, 2013) e pone il romanzo *Insciallah* nel solco del postmodernismo unito alla tradizione della *post-war novel*, il cui capostipite è indicato nel capolavoro di Norman Mailer *The Naked and the Dead* (1948), seguito dai lavori più recenti di Joseph Heller, Thomas Pynchon e lo spagnolo Javier Cercas. Il romanzo della Fallaci mostra molte peculiarità proprie di questa tipologia di narrativa, a partire dalla notevole mole del volume, che lo avvicinano a quella dei lavori di Eco e Scurati: «E hanno ragione certi studiosi di fiuto nel sostenere che un po' tutti i romanzi enciclopedici degli scrittori postmoderni dispiegano simili caratteristiche. Inclusa quella che li fa sembrare un calderone in cui si mettono numerosi ingredienti, si fa rientrare un materiale enorme e poco omogeneo, rigoroso, compatto, attingendo liberamente alla *pop culture*». ⁵⁸ Inoltre, Zangrilli individua nella sterminata galleria di personaggi che popolano il racconto la complessa personalità dell'autrice, in un raddoppiamento-sdoppiamento del suo "io" che riversa in ogni figura qualcosa di se stesso. Tutte le figure che abitano la narrazione sono portatrici di dati autobiografici, di passioni, visioni e filosofie amate dalla Fallaci. Anche l'utilizzo di soprannomi, scelta operata per quasi tutti i protagonisti e le comparse, è un modo per mascherare l'apparenza e per giocare come narratrice il ruolo del 'burattinaio', avvalendosi dell'elemento del teatro come metafora per il racconto della tragedia della guerra. La tecnica del "racconto nel racconto" è uno dei mezzi prediletti dall'autrice per poter rappresentare un'umanità frammentata, in cui ogni

⁵⁸ FRANCO ZANGRILLI, *Oriana Fallaci e così sia. Uno scrittore postmoderno*, Ghezzano, Felici editore, 2013, p. 150.

essere umano è caratterizzato da una storia personale unica. La contaminazione tra bozzetto giornalistico, cronaca, biografia romanzata, aneddoto e reportage emerge in uno stile sperimentale e vivace: «Come i meta-personaggi pirandelliani che balzano sulla scena, a volte questi soldati si soffermano a rappresentarsi con vivacità, sono narratori *dramatis personae* delle proprie storie». ⁵⁹ Secondo Zangrilli la scrittura della Fallaci romanziera possiede un certo fascino in quanto è in grado di soddisfare i gusti del lettore e di stimolarne la fantasia; essa inoltre è capace di esprimere una visione della vita contemporanea, che si rivela fonte di metafore, polisemie e messaggi aperti. Al tempo stesso tutta la sua produzione letteraria esprime un'inquietudine lacerante e un ego alla costante ricerca di se stesso, intrecciando temi che hanno tormentato i pensatori di ogni tempo, come l'amore, la felicità, la morte: «Benché ricca di retorica, la sua scrittura si fa variegata di toni (discorsivo, riflessivo, soliloquante) e di andamenti che vanno dal gioco del rovescio al doppio senso, dalla mescolanza degli elementi diacronici e sincronici allo spostamento che frantuma gli schemi narrativi convenzionali, anche quando impiega logori stereotipi, topoi, mitemi, stilemi dell'arte del raccontare». ⁶⁰

II.4. La critica e il successo

Nell'introduzione alla nuova edizione BUR di *Insciallah* del 2009 Gianni Riotta, amico e collega della giornalista al «Corriere della Sera», sostiene che esistano in realtà due Oriana Fallaci, una italiana e una americana. La prima è da sempre la penna polemica de «L'Europeo», la giornalista che non concede favori o sconti a nessuno, tanto amata dai lettori quanto spesso accusata di opportunismo e arrivismo; una donna conosciuta per

⁵⁹ Ivi, p. 182.

⁶⁰ Ivi, p. 249.

essere pungente, irosa, esagerata, esuberante e pronta a giudicare tutto e tutti. È un fatto che l'egocentrismo di stampo toscano della giornalista non sia mai stato un segreto e che le sue critiche all'enclave letterario italiano le abbiano precluso la simpatia degli intellettuali.⁶¹ Il suo isolamento nell'ambiente culturale è rinforzato dalla scelta di non volersi mai schierare apertamente per una fazione o per l'altra della politica italiana del tempo. Ma dall'altra parte dell'oceano esiste una Oriana americana, amatissima dal pubblico, che riceve lettere da tutto il mondo (che generalmente non apre) e viene invitata in prestigiose università americane per conferenze e per parlare agli studenti. I suoi reportage di guerra e le sue celebri interviste sono studiati nelle migliori facoltà di giornalismo. Riotta ricorda come le sue compagne di studi vedessero incarnato in lei il mito dell'emancipazione della donna, del coraggio, della lotta per la libertà contro ogni potere dittatoriale, oltre che una giornalista e una scrittrice da imitare. Un doppio binario che ha segnato la sua carriera fin dagli inizi.

Il successo popolare è dovuto principalmente a due fattori: il personaggio che ha saputo incarnare fin dalle pubblicazioni giovanili e lo stile narrativo che ha coinvolto milioni di lettori in tutto il mondo. Il "personaggio Fallaci" è una figura poliedrica ma coerente, che si evolve da astuta intervistatrice di attori inavvicinabili a cronista con l'elmetto che fugge dai bombardamenti e dorme con i soldati. La volontà ferrea di essere protagonista della storia del proprio tempo e di raccontarla al mondo è la prerogativa del "mito" che è nato sulla sua figura. Il coraggio che tanto è esaltato nei suoi articoli,

⁶¹ «Oriana batteva tutti per energia e forza ma non poteva entrare nel Parnaso. Il suo passaporto poteva avere i timbri di Saigon e Teheran, la sua furbizia di candida intervistatrice poteva costringere alla verità Kissinger e Khomeini ma non passare la dogana arcigna dei nostri circoli. Lo stesso piccolo mondo antico non aveva forse bocciato come un diario qualunque *Se questo è un uomo* di Primo Levi, ridotto a feuilleton *Il Gattopardo* di Lampedusa e irriso Quasimodo anche dopo il Nobel?» (GIANNI RIOTTA, *Introduzione*, in O. FALLACI, *Insciallah*, Milano, Rizzoli «Bur», 2009, 1990, p. IX).

reportage e poi romanzi, ella lo ha dimostrato proprio attraverso la sua vita e le sue azioni.

Intorno a lei si è creata un'aura leggendaria, anche se a suo dire non voluta:

Ho cominciato molto tardi a capire quello che contavo, che rappresentavo per tante persone. E ancora oggi non l'ho capito molto bene. [...]

Io non sono la Giovanna d'Arco o l'Achille che alcuni, addirittura, vedono in me. Sono soltanto una persona che ha il coraggio di dire quello che pensa, di fare quello che crede debba essere fatto, di vivere come vuole vivere: senza paura. O meglio, tentando di non cedere alla paura. [...]

E non voglio che mi siano attribuite responsabilità che non ho: non voglio essere vista come una specie di guerriera o di santa. E soprattutto, soprattutto, non voglio essere fraintesa. Cosa che invece avviene, continuamente. Il mio culto della libertà è stato ed è frainteso (visto che per libertà non intendo caos e licenza e non mi stanco di ripetere con Alekos che la libertà è un dovere prima che un diritto). Il mio «anarchismo» è stato frainteso, visto che con Anarchia intendo qualcosa di sacro, di superiore, un utopistico stato in cui il cittadino si governa da sé senza offendere gli altri, senza uccidere, senza rubare [...]. La mia indipendenza è stata fraintesa, visto che non s'è capito come e perché io la esercito in modo non fazioso e cioè denunciando il luridume della destra e della sinistra [...]. Ritengo di essere amata senza essere capita. E non capisco quella eccitazione che v'è intorno a me. E rifiuto il divismo che a poco a poco s'è andato creando intorno a me. Tanto più che sono una persona molto schiva, molto ritrosa, ossessionata dalla privacy e sostanzialmente asociale. E non credo ai miti, meno che tutti, al mio.⁶²

Il secondo fattore di popolarità è da ricercarsi nello stile narrativo, che la contraddistingue già a partire dagli articoli giovanili, e viene affinato poi nei reportage che l'hanno resa celebre. La forza attrattiva principale del suo modo di scrivere è data anche dalla scelta del suo pubblico, incarnato nella figura dell'uomo comune. Ella non ha mai voluto indirizzarsi a una nicchia oppure a una particolare fetta della società, ma ha sempre scritto rivolgendosi a tutti, indifferentemente dal livello di cultura o istruzione. Questa

⁶² O. FALLACI, *Solo io posso scrivere la mia storia*, cit., pp. 9-10. Appunto inedito del 16 marzo 1983.

scelta, unita a una capacità di coinvolgimento del lettore maturata con gli anni e l'esperienza, l'ha portata spesso a utilizzare una radicale semplicità di linguaggio, insieme all'incisività e al tono perentorio. Tale caratteristica è frutto di un lavoro certosino e solo apparentemente segno di trascuratezza, tanto che la Fallaci era conosciuta per le continue riscritture dei suoi lavori. Lorenzo Cremonesi, attualmente uno dei più importanti cronisti inviati di guerra per il «Corriere della Sera» lo descrive in modo efficace, riferendosi al testo *Niente e così sia*: «La scrittura veloce che apparentemente (ma solo apparentemente) sembra buttata là, lo stile colloquiale, facilissimo da leggere, incalzante nel susseguirsi di situazioni e battute». ⁶³ Sempre in riferimento alla stessa opera, ritengo interessante riportare alcuni tratti caratteristici sull'utilizzo dell'italiano medio, secondo i fenomeni grammaticali definiti dal linguista Francesco Sabatini del 1985⁶⁴ e ripresi dalla già citata Zangrandi nella sua analisi. Secondo il linguista questi fenomeni sono tipici del parlato ma vengono accolti anche dalla lingua scritta, creando una realtà diffusa, di cui tutti i parlanti italiani hanno comune esperienza. Nel dettaglio, i tratti caratteristici presenti nella scrittura della Fallaci sono:

- L'uso semplificato dei pronomi personali “lui, lei, loro”
- Il “gli” sincretico
- Le dislocazioni a sinistra
- Il pronome “lo” usato come pronome neutro ridondante
- L'impiego dell'aggettivo dimostrativo come surrogato dell'articolo determinativo, con scopo rafforzativo
- Uso di termini familiari come “mica”, “ecco” e l'uso rafforzativo del “non”

⁶³ LORENZO CREMONESI, *Introduzione*, in O. FALLACI, *Niente e così sia*, cit., p. XV.

⁶⁴ Cfr. CLAUDIO MARAZZINI, *La lingua italiana. Profilo storico*, Bologna, Il Mulino, 1994³, p. 448.

Questa scelta stilistica è quindi sia di tipo grammaticale che lessicale. La commistione tra toni colloquiali, dati anche dal largo uso del discorso indiretto libero, e i toni di linguaggio elevato e ricercato è una peculiarità che si ritrova in tutti i testi presi in esame. Da sottolineare anche la presenza di numerosi inserti di origine toscana, come ad esempio i verbi «fo» e «vo», in *Insciallah* utilizzati solamente dai personaggi di quell'area regionale, mentre in *Niente e così sia* si trovano anche nei dialoghi con gli ufficiali vietnamiti, producendo un effetto di straniamento.

«La cronaca impressionista, ricavata da una profonda e sofferta immersione nei fatti, era la sua specialità. Da qui è venuto il suo straordinario successo. Uno dei rari, rarissimi successi di chi scrive in grado di gareggiare con quello delle immagini televisive».⁶⁵ Con queste parole Bernardo Valli, giornalista e reporter che con la Fallaci aveva condiviso l'esperienza vietnamita, nell'articolo apparso su «Repubblica» subito dopo la sua morte, indica un altro prezioso elemento che ha dato forma al successo della scrittrice nel mondo. Come già affermato in precedenza, il coinvolgimento del lettore nella vicenda narrata e soprattutto la capacità di stupirlo e di farlo sentire 'dentro' la storia è uno dei maggiori punti di forza di questa autrice, che sa suscitare nel lettore le emozioni più profonde, come solo le immagini sanno fare. Oggi la parola scritta vede un profondo declino rispetto alla forza delle immagini, sia nelle comunicazioni quotidiane (basta pensare al largo uso dell'*emoticon*) che in quelle della stampa. Il giornalismo risente da anni di questa difficoltà, in quanto il pubblico molto difficilmente vuole, o ha il tempo, di leggere lunghi articoli e reportage. L'impressione e l'emozione hanno il sopravvento sull'analisi e la riflessione; non è un caso che il giornalismo televisivo e del web siano oggi i più importanti e diffusi mezzi di informazione. Uno dei meriti della Fallaci è quello di aver

⁶⁵ BERNARDO VALLI, *Un'inviata di guerra che faticava come un soldato*, in «La Repubblica», 16 settembre 2006.

sempre saputo coniugare la capacità di una scrittura “per immagini” con la volontà di portare il lettore a una riflessione, in anni in cui il giornale stampato era ancora predominante nella comunicazione di massa. Questo stile rende gli scritti della Fallaci ancora oggi estremamente moderni e fruibili, provocando al tempo stesso tensione e coinvolgimento, non solo a livello emotivo, ma soprattutto razionale. L’autrice, che non nasconde mai la sua passione politica, vuole essere attraverso le parole un tramite perché il lettore possa ragionare e riflettere. L’impeto, l’esuberanza e il gusto epico presente in ogni argomento affrontato aumentano la sollecitazione del pubblico. Nel 1976 in una conferenza all’Amherst College sul giornalismo ella dichiara:

Un buon giornalista non dovrebbe mai essere una persona accomodante. Ancora meno, una persona innocua. Se tutto fila liscio per lui o per lei, significa che compiace il potere. Il nostro compito non è compiacere il potere. Il nostro compito è informare e risvegliare la consapevolezza politica delle persone. [...] L’atto di denunciare, spiegare, protestare è sempre (secondo me) un atto di cultura e di politica. Il processo di formazione culturale è sempre un processo di formazione politica, e viceversa.⁶⁶

Il valore della lotta per i propri diritti di persona libera è uno degli insegnamenti più grandi che riceve dall’educazione dei genitori e dalla guerra vissuta in prima persona fin da bambina. Al limite dell’autocelebrazione, la Fallaci non ha mai smesso, coerentemente alla propria visione della vita, di schierarsi dalla parte della libertà, intesa come possibilità per ogni uomo di essere cittadino consapevole del proprio ruolo nella società.

I pamphlet antislamici pubblicati dopo il 2001, che la portarono a un rinnovata celebrità sulle scene italiane e internazionali ma le provocarono al tempo stesso denunce per odio razziale e religioso, sono stati spesso strumentalizzati per nuove battaglie politiche di partiti che basano i loro programmi sulla lotta all’immigrazione. D’altra parte, le idee

⁶⁶ O. FALLACI, *Solo io posso scrivere la mia storia*, cit., p. 197.

della Fallaci sono state ampiamente combattute dagli ambienti progressisti che ne criticano in particolare il tono violento e la semplicistica riduzione a lotta tra “buoni” e “cattivi” di un fenomeno molto complesso, che non riguarda solo la religione islamica e non può essere generalizzato. Questo dibattito, ancora oggi acceso seppur in modo meno vibrante, ha offuscato a lungo il lavoro precedente della Fallaci, riducendo la complessità della sua persona ai tratti emersi in quest’ultimo periodo. Un contributo serio e costruttivo teso a restituire alla scrittrice il suo valore letterario e umano è dato dal lavoro di Letizia D’Angelo, che vede nei pamphlet un riflesso tardivo della reporter che vuole spiegare il mondo senza più esserne attiva partecipe. La critica che le rivolge è quindi di aver voluto spiegare un problema così vivo e complesso solo attraverso le idee e le emozioni e non attraverso un’analisi razionale basata su solide ragioni sociopolitiche. Tra le molte argomentazioni a suffragio di questa tesi trova posto quella del giornalista Gad Lerner, il quale ritiene che gli anni della malattia e della solitudine abbiano ingigantito nella scrittrice il senso di un nemico da ricercare nell’Islam.

Un altro saggio interessante di critica è quello del sociologo padovano Stefano Allievi, il quale sostiene che con la pubblicazione della trilogia sia nata una sorta di fanatismo intorno alla figura della Fallaci:

C’è qualcosa di ossessivo nel vedere amici dell’islam, ovvero nemici, dappertutto. Ricorda chi vede comunisti dappertutto. O chi vede complotti ebraici dappertutto. O massonici. O dell’Opus Dei. [...] La visione complottistica della storia ha sempre avuto molti adepti. È un potente antistress: ci scarica dal bisogno di esaminare la realtà; magari anche da quello di assumerci qualche responsabilità: di accettare persino di avere qualche torto. Ma non so quanto ci aiuti a capire.⁶⁷

⁶⁷ STEFANO ALLIEVI, *Niente di personale, signora Fallaci. Una trilogia alternativa*, Reggio Emilia, Aliberti, 2006, p. 76.

Lo straordinario successo di questa trilogia filoamericana e antislamica ha sicuramente avuto il merito di rimettere al centro del dibattito culturale la decadenza della cultura europea e occidentale, da lungo tempo in crisi con la propria identità e il proprio futuro. Bisogna riconoscere però che sia la violenta accusa dell'autrice nei riguardi della religione islamica che la profezia della guerra tra civiltà sono fondate su argomentazioni fragili. Queste tesi si reggono più sull'abilità e il talento dell'autrice di costruire una verità basata sulla contrapposizione tra buoni e cattivi, che su un supporto concreto e razionale.⁶⁸ Inoltre, il risultato ottenuto non è quello di spronare il lettore a impegnarsi per comprendere la realtà in cui vive utilizzando la sua ragione e la sua coscienza, ma al contrario è il rischio concreto che questo assimili le opinioni dell'autrice in modo passivo. Il tono epico e la capacità di unire le argomentazioni tramite una narrazione coinvolgente, insieme al carisma della scrittrice che riemerge dal silenzio con voce profetica, rendono le tesi più credibili e investono il lettore di una "verità rivelata" simile a un sermone religioso. A questa discussione partecipò anche Tiziano Terzani (1938-2004), scrittore e giornalista toscano la cui vicenda biografica e professionale lo avvicina molto a quella della scrittrice fiorentina. A questo riguardo è da ricordare l'articolo *Il Sultano e San Francesco* (pubblicato sul «Corriere della Sera» l'8 ottobre 2001) e il volume *Lettere contro la guerra*, edito nel 2002 da Tea, Milano, che raccoglie i suoi interventi in risposta alle tesi fallacie.

La parabola di Oriana Fallaci non si chiude con il dibattito sull'Islam radicale e sul declino dell'occidente, ma con un romanzo che rappresenta la saga familiare delle sue radici. Tra la sua anima di giornalista, nettamente più politica, e quella di scrittrice, con una grande passione per la storia, ha infine il sopravvento la seconda. Il romanzo *Un*

⁶⁸ Cfr. L. D'ANGELO, *Oriana Fallaci scrittore*, cit., pp. 214-215.

cappello pieno di ciliege esce postumo nel 2008, sempre per Rizzoli, lasciando ai lettori l'eredità e il testamento intellettuale di una donna che ha vissuto la sua vita intensamente fino alla fine. La ricerca spasmodica delle proprie radici, unita al profondo dolore di non aver avuto dei figli, sono l'elemento che ha spinto alla redazione di questo lavoro, purtroppo rimasto incompiuto. La Fallaci ha sempre vissuto infatti la fatica, e il privilegio, di scrivere in chiave di maternità: ogni suo nuovo libro era visto come una creatura frutto del suo grembo. Le gesta della famiglia Fallaci sono in questo modo consegnate alla storia: una saga di eroi profondamente umani celebrati nelle loro imprese e fallimenti, tra verità storica e fantasia, con lo sguardo femminile e sagace che la Fallaci ha sempre dimostrato.

CAPITOLO TERZO

RACCONTARE LA GUERRA OGGI

III.1. L'evoluzione della cronaca di guerra e i suoi strumenti

La guerra del Vietnam è stata un conflitto senza precedenti per la libertà concessa ai giornalisti, i quali potevano muoversi sul campo come i soldati e scrivere e fotografare tutto ciò di cui erano testimoni. Questa può considerarsi di fatto la guerra con la migliore copertura giornalistica del '900, un caso unico nella storia. Essa infatti viene identificata come uno spartiacque nell'approccio del governo statunitense alla gestione dell'informazione: fu anche a causa della pressante protesta dell'opinione pubblica che la Casa Bianca decise di ritirare l'esercito dal territorio indocinese. Tutte le coperture giornalistiche dei conflitti del post-Vietnam sono caratterizzate da regole sempre più restrittive per i reporter e dal tentativo di tenere sotto controllo le notizie. Per ottenere questo risultato la tecnica utilizzata non fu quella della censura, la quale non sarebbe stata accettata dall'opinione pubblica, ma del controllo sottile e invisibile del materiale messo a disposizione dei giornali e delle agenzie di stampa. Nella Prima guerra del Golfo (1990-1991), condotta dalla coalizione NATO guidata dagli USA contro l'Iraq, per la prima volta non viene concesso a tutti i giornalisti di recarsi al fronte ma vengono selezionati dal governo piccoli gruppi di reporter, quasi tutti americani, i quali sono messi a contatto con

le truppe a rotazione, in zone prescelte dagli ufficiali. I reporter “scomodi” non trovano posto in queste selezioni chiamate *combat pool* e il governo tende a dare la precedenza a giornalisti di testate minori. Inoltre, gli addestramenti e la vita con i soldati portano in modo naturale a simpatizzare per l’esercito, di cui ci si sente parte integrante. La strategia del governo è quella di facilitare il consenso della società civile attraverso una stampa che produca articoli e reportage a favore della guerra e che sia di supporto ai cosiddetti “nostri ragazzi” al fronte, aumentando il senso di partecipazione del comune cittadino a una missione estera. L’esperienza della guerra del Golfo evidenzia come l’informazione bellica viva una parabola discendente dagli anni ’70 in poi in termini di libertà di movimento e di corretta informazione al cittadino. L’imparzialità e la volontà di creare una coscienza critica rispetto al governo in carica cessa di essere la priorità del mestiere del giornalista, il quale diventa uno strumento, più o meno consapevole, dei governi per mantenere il consenso dei cittadini, o perlomeno il loro passivo assenso.

Il giornalismo di guerra degli ultimi decenni del ’900 e del primo 2000 è influenzato da due grandi cambiamenti tecnici: la rivoluzione tecnologica militare e quella dei media, che vede la nascita del giornalismo televisivo, di internet e del *News Management*. La prima è indicata con l’acronimo RMA (*Revolution in Military Affairs*) e denota un fenomeno complesso il cui nucleo è l’applicazione dell’elettronica agli armamenti, unita alle più innovative soluzioni nel campo delle telecomunicazioni. Dagli anni ’80 in poi il computer diventa strumento strutturale degli eserciti: l’informatica viene applicata agli aerei, alle navi e alle forze armate terrestri. Come afferma Oliviero Bergamini, si rendono possibili operazioni impensabili fino a pochi anni prima: il lancio di bombe e missili guidati sui bersagli, apparati di sorveglianza satellitare a livello globale, mappatura del territorio e dello spazio aereo in tempo reale, comunicazioni in diretta tra diverse unità a

migliaia di chilometri di distanza; movimenti di uomini e mezzi pianificati ed eseguiti con rapidità ed efficacia. L'utilizzo inoltre di nuovi materiali e il perfezionamento di armi convenzionali, insieme all'elaborazione di nuove dottrine tattiche e strategiche, ha permesso la nascita di una forza armata agile e rapida, capace di colpire il nemico con precisione e soprattutto con il minor numero di perdite umane possibile. Sebbene questa rivoluzione sia stata condivisa anche dalle forze armate russe, britanniche e di altri stati, la RMA ha portato enormi benefici in particolar modo agli Stati Uniti, i quali hanno accumulato un grande vantaggio sul resto del mondo. Ingenti investimenti nella spesa militare hanno reso possibile questo primato, nel momento in cui il collasso dell'Unione Sovietica del 1989 ha spostato l'asse mondiale verso occidente. Grazie a questa rivoluzione tecnologica gli eserciti sono cambiati radicalmente: gli attacchi non sono più in prevalenza terreni ma aerei, con una potenza di fuoco in grado di polverizzare qualsiasi obiettivo; il personale militare ha visto crescere il numero degli ausiliari rispetto a quello degli operativi in quanto i nuovi armamenti necessitano di meno soldati ma con maggiori competenze tecniche e addestramenti specifici: «Specie dopo la fine della guerra fredda, gli eserciti sono quindi diventati più piccoli e quasi esclusivamente professionali, e questo ha mutato strutturalmente il loro rapporto con il resto della società».¹

Il crollo del blocco sovietico ha neutralizzato il pericolo della guerra nucleare ma al tempo stesso ha portato allo scoperto una serie di conflitti locali che hanno incrinato le relazioni internazionali. In questi anni nascono nuove tipologie di scontro armato: si afferma la “guerra asimmetrica”, ovvero il conflitto tra una potenza con grande superiorità tecnologica e un'altra con forze militari tradizionali; la già citata Prima guerra del Golfo ne è un esempio. La seconda tipologia di guerra è invece quella dei conflitti definiti “neo

¹ O. BERGAMINI, *Specchi di guerra. Giornalismo e conflitti armati da Napoleone a oggi*, cit., p. 189.

tribali”, in cui divisioni e rivalità etniche e religiose si intrecciano con interessi economici paramafiosi, che vedono spesso sullo sfondo i disegni di grandi potenze industriali; questi conflitti emergono nella loro drammaticità soprattutto nei cosiddetti *failed States*, paesi dove l’autorità statale è collassata, anche a causa della fine del bipolarismo russo-americano. Molte delle guerre degli ultimi anni del ’900 vengono configurate come guerre ibride, in cui convivono entrambi gli elementi.

La RMA è stata sfruttata dai governi occidentali, *in primis* dagli Stati Uniti, come strumento per ripulire il concetto di guerra dai suoi aspetti più drammatici agli occhi dei cittadini e contribuenti, cercando di dare un’idea nuova di scontro militare: asettico e ipertecnologico, al limite del virtuale. Un esempio è l’uso di termini come “bombe intelligenti”, il quale tende a voler sollevare l’uomo dalla responsabilità degli attacchi, allontanando l’operatività del conflitto armato dalla mano dei soldati. La giustificazione delle perdite umane dinanzi all’opinione pubblica è un argomento sempre più importante per i governi, i quali non avendo più un nemico dichiarato da eliminare (come era invece l’Impero Sovietico nella guerra fredda o il comunismo nel Vietnam) arrivano a dichiarare la guerra in atto come “ripristino della giustizia” o come “missione umanitaria”. Dopo l’11 settembre 2001 il presidente George W. Bush Jr. inaugura l’espressione “guerra al terrore” in risposta agli attacchi terroristici al World Trade Center. La menzione di “guerra preventiva” usata per la guerra in Iraq contro il regime di Saddam Hussein è un altro esempio di giustificazione del conflitto agli occhi dell’opinione pubblica. I media in questo senso giocano tutt’oggi un ruolo fondamentale, in quanto non solo informano il cittadino sullo sviluppo delle missioni militari, ma analizzano gli aspetti economici e strategici che sono parte integrante della risoluzione armata dei conflitti. In queste analisi la scelta e l’utilizzo di determinate parole chiave hanno conseguenze significative sulla formazione

della coscienza e dell'opinione del cittadino.

La trasformazione dei media tra gli anni '70 e '80 è dovuta anch'essa alla rivoluzione tecnologica e si fonda sullo sviluppo dell'informazione televisiva. Questi anni sono l'epoca d'oro della televisione "tradizionale", caratterizzata da pochi grandi network che realizzano telegiornali in orari prefissati, seguiti come un rito collettivo da milioni di persone. A questi si accostano i programmi di approfondimento, solitamente in seconda serata, diretti da giornalisti-*anchor* che diventano presto il volto delle notizie. La televisione generalista deve necessariamente tenere conto di due elementi nella produzione: la bassa scolarizzazione di gran parte della popolazione e la crescente importanza del linguaggio visivo, che si fa sempre più accattivante ed efficace. Oltre a questi due fattori, la produzione televisiva deve inseguire i grandi numeri di ascolti, chiamati *audience*, i quali seguono inevitabilmente i gusti e gli umori della massa, mediamente interessata più all'intrattenimento e alla spettacolarizzazione rispetto all'analisi e alla riflessione. In questo meccanismo la narrazione della guerra diventa anch'essa una possibilità di *business* per i grandi network, ma sacrificata alle regole del piccolo schermo. Grazie alle nuove tecnologie di ripresa su cassette magnetiche nasce una nuova generazione di inviati di guerra capaci di portare i conflitti direttamente nelle case degli spettatori: «La televisione è diventata così definitivamente il veicolo principale dell'informazione di guerra».² I limiti e i condizionamenti di questo tipo di informazione sono molti, legati in primo luogo al fatto che i grandi network televisivi sono inseriti in complessi intrecci finanziari che vedono gli investitori e i governi interessati a mantenere una posizione politicamente moderata e culturalmente conformista. Inoltre, in questi anni le tecnologie televisive analogiche sono difficilmente trasportabili e limitano il giornalista

² Ivi, p. 193.

nel suo raggio d'azione; la tendenza è quella di offrire allo spettatore storie e visioni ad alto impatto emozionale ma ben poco approfondite. Gli alti costi dei servizi sono tra i motivi dell'affermazione delle *news agencies*: già dominanti nella produzione di notizie "grezze", esse si specializzano ora in materiale visivo che viene poi rielaborato e montato dalle televisioni di tutto il mondo. Le due grandi agenzie che diventano le fonti di immagini di gran parte dei servizi esteri dei canali generalisti sono la Reuters e l'Associated Press.

Il termine *News Management* è stato coniato negli anni '50 ma indica un processo che matura negli anni '70 ed è tuttora attivo. L'espressione indica letteralmente la gestione delle notizie, e nasce come esigenza del governo riguardo la gestione della stampa durante il conflitto del Vietnam. Le agenzie governative americane per prime, seguite dagli altri governi occidentali, hanno investito ingenti somme di denaro nel potenziamento degli uffici stampa, dei dipartimenti di relazioni pubbliche e comunicazione. Gli apparati di *Public Information* (PI) sono stati istituzionalizzati nelle forze armate e le loro attività sono diventate da occasionali (il tempo della durata di un conflitto) a sistematiche e permanenti. La caratteristica del *News Management* è il suo atteggiamento apparentemente collaborativo con gli organi di informazione e con i giornalisti, i quali sono lasciati liberi di lavorare senza restrizioni sui materiali da loro forniti. «Il controllo si fa più indiretto, sottile e preventivo, attraverso un ventaglio di pratiche e modalità che si intrecciano fino a formare una rete molto fitta e molto efficace».³ L'accesso ai campi di battaglia è totalmente gestito dalle forze governative, come evidenziato durante la Prima guerra del Golfo, e l'accreditamento dei reporter passa attraverso una specifica selezione che include anche la firma di numerosi documenti in cui il professionista si impegna a non riferire informazioni utili al nemico e a obbedire agli ordini militari. Non poter partecipare direttamente e

³ Ivi, p. 200.

liberamente alle operazioni al fronte è un grande limite per l'inviato di guerra, il quale ha però accesso ad abbondanti fonti di informazioni indirette e preconfezionate gestite dagli apparati militari. Anche le conferenze stampa diventano fruibili per l'informazione televisiva: generali addestrati a fornire risposte brevi ed efficaci informano rispetto agli sviluppi del conflitto, fornendo materiali che andranno poi discussi nei programmi di approfondimento dei vari network. L'aspetto linguistico non è trascurato e ogni espressione viene scelta con cura: ad esempio durante la guerra del Kosovo (1999) al posto di "vittime innocenti" viene utilizzata l'espressione "danni collaterali". L'obiettivo principale è quello di anestetizzare l'opinione pubblica e favorirne la passività, più che il coinvolgimento.

Un altro elemento di cambiamento è la nascita di canali dedicati al giornalismo: fondata ad Atlanta nel 1980, la CNN (acronimo di *Cable News Network*) è il primo canale di *all-news*, ovvero interamente dedicato alle notizie, 24 ore su 24. Inizialmente visibile solo via cavo, introduce la notizia "in tempo reale": il canale è un modello di informazione basato sulla rapidità, semplicità e ripetizione, dando rilievo al sensazionalistico e ai grandi eventi più che alla pluralità e alla prospettiva di lungo periodo. Questa rete oggi ha molti concorrenti in tutto il mondo e il suo modello è entrato a far parte dell'offerta dei network televisivi di tutti i paesi, ma è stata il pioniere della nuova informazione di guerra. La CNN ha saputo per prima sfruttare i mezzi tecnologici della telecamera: il giornalista Peter Arnett riuscirà a mostrare in diretta il bombardamento delle forze americane su Baghdad nel 1991, unico giornalista rimasto sul posto insieme ad Alfonso Rojo del «Mundo». Questo è il primo caso nella storia in cui i cittadini americani possono essere partecipi dal vivo di un attacco militare e la diretta di sedici ore di Arnett dalla terrazza dell'hotel in cui alloggia entra nella storia del giornalismo, fungendo da spartiacque tra il vecchio e il nuovo modo di essere cronisti e testimoni di guerra. Come sostiene il reporter Mimmo

Cándito:

A esser cambiate non sono soltanto tattiche e strategia. La mutazione è profonda, la prima lezione delle guerre ora è come controllare i media. Perché i media stanno in mezzo a fare la differenza, tra - da una parte - le ragioni della sicurezza e dell'efficienza delle operazioni militari e, dall'altra, la necessità politica di guadagnarsi l'appoggio dell'opinione pubblica.⁴

La guerra si avvale dell'informazione in due aspetti: controllare l'immagine del conflitto veicolata dai media e vincere i combattimenti bellici attraverso i sistemi informativi e delle telecomunicazioni. Le guerre balcaniche degli anni '90 sono un esempio concreto dell'utilizzo dei media da parte delle fazioni per aumentare l'odio etnico e religioso tra le parti. I conflitti dell'ex Jugoslavia rappresentano un complesso intreccio di scontri militari dal 1991 al 1999, anno in cui si compie l'intervento NATO a favore della popolazione del Kosovo contro la Serbia. Questa lunga guerra si sviluppa in modo anomalo in quanto vede scontrarsi gli eserciti regolari nati dalla divisione dell'armata jugoslava insieme a numerose e non organizzate forze paramilitari, costituite di milizie locali, bande mafiose, guerriglieri, tutte legate a vario titolo alle autorità bosniache, croate, serbe e ai servizi segreti di molti paesi. La popolazione civile fu la vittima principale di questo sanguinoso conflitto: l'assedio di Sarajevo da parte delle milizie serbo-bosniache, durato più di tre anni, ne è il simbolo più tragico. Lo scontro fu fortemente influenzato anche da modalità di informazione parziale, che attraverso notizie false e tendenziose alimentava l'odio tra serbi e croati. «I nazionalismi serbo e croato avevano radici storiche reali; ma fu la propaganda dei governi di Belgrado e Zagabria a trasformarli in letale odio

⁴ M. CÁNDITO, *I reporter di guerra*, cit., p. 527.

interetnico».⁵ L'emblema dell'entità di questo odio è la strage di Srebrenica del 6 luglio 1995, in cui furono uccisi più di ottomila uomini e ragazzi musulmani bosniaci per opera del generale Ratko Mladić e delle milizie serbe.⁶ Le drammatiche vicende degli stati dell'ex Jugoslavia dimostrano come l'informazione di guerra in paesi dove la stampa non è libera possa essere uno strumento a servizio della violenza e della morte.⁷ Anche i giornali occidentali, che non avevano accesso alle fonti dirette, finirono a loro volta per diffondere notizie non verificate che tendevano a esaltare i crimini di una o dell'altra parte del conflitto. Uno dei meriti della stampa però fu anche quello di scuotere le coscienze rispetto a un conflitto così sanguinoso soprattutto per i civili, in un clima in cui la comunità internazionale tardava a intervenire. Tra le giornaliste donne che seguirono il conflitto sono da ricordare Christiane Amanpour per la CNN e l'italiana Giovanna Botteri, autrice di molti reportage e articoli su questa guerra.

Dopo l'11 settembre 2001 si sono registrati due conflitti che hanno visto schierarsi le forze americane a capo dell'alleanza NATO: la guerra in Afghanistan e poi quella in Iraq. In entrambe la strategia americana è stata quella del controllo sistematico delle informazioni. Sull'onda del patriottismo scaturito dalla tragedia delle Torri gemelle, alcuni canali televisivi si schierarono apertamente con la decisione del governo Bush di entrare in guerra nel 2001 contro il regime dei Talebani e sostenere la "guerra al terrore"; un esempio è la rete *all-news* Fox News, di stampo neoconservatore. Per quanto non tutti con le stesse esplicite premesse, la maggior parte dei canali di informazione americani ed europei seguirono questa linea, dando ben poco spazio a diversi tipi di analisi. La nascita di nuove

⁵ O. BERGAMINI, *Specchi di guerra. Giornalismo e conflitti armati da Napoleone a oggi*, cit., p. 237.

⁶ La città di Srebrenica e i territori circostanti erano in quel momento sotto la protezione ONU e sotto tutela di un contingente olandese dell'UNPROFOR, la Forza di protezione delle Nazioni Unite.

⁷ A questo proposito Oliviero Bergamini in *Specchi di guerra* cita l'eroismo di alcune testate giornalistiche che continuarono il loro lavoro di informazione indipendente nonostante le pressioni e i rischi; tra queste il quotidiano bosniaco «Oslobodjenje» e il lavoro di Zlato Dizdarević durante l'assedio di Sarajevo. Molti giornalisti pagarono con la vita per la loro professione.

emittenti giornalistiche filoarabe, prima tra tutte Al-Jazeera, fondata nel 1996 in Qatar, è un'occasione per avere un punto di vista diverso sul Medio-Oriente. Inoltre, dal 2006 essa opera anche in lingua inglese sulla rete satellitare, raggiungendo un pubblico molto ampio.

Durante la guerra in Iraq (2003-2011) i media furono ancora una volta fondamentali per la giustificazione del conflitto di fronte all'opinione pubblica: il governo Bush dichiarò infatti che il dittatore Saddam Hussein era direttamente implicato negli attentati del 2001 e che possedeva, o era in grado di produrre, armi di distruzione di massa. Sebbene entrambe le notizie saranno poi smentite, i media funsero sul momento da grande cassa di risonanza per l'opinione pubblica non solo americana ma mondiale, dando suffragio a queste tesi e giustificando così l'inizio di una nuova guerra nel Medio-Oriente. Una volta abbattuto il regime, non potendo fornire prove dell'esistenza delle armi, il governo americano darà una terza motivazione, ovvero di voler esportare la democrazia in un paese a regime dittatoriale. L'uso delle parole diventa ancora una volta imprescindibile. È un fatto però che quasi tutti i più importanti organi di stampa americani diedero risalto a queste tesi proprio perché le informazioni in loro possesso derivavano direttamente dalla Casa Bianca: il «New York Times» nel 2004 arrivò a chiedere scusa al suo pubblico per aver pubblicato notizie provenienti direttamente o indirettamente dal governo senza aver scrupolosamente verificato la loro veridicità. Un'altra figura molto importante emersa in questo conflitto è quella del giornalista *embedded*, un esperimento simile a quello già vissuto in precedenza con i *combat pool*, ma in questo caso il reporter viene assegnato a una specifica unità, solitamente nella logistica o nelle retrovie. In cambio riceve cibo, alloggio, trasporto, protezione e può scrivere di tutto ciò che vede, fermo restando che l'informazione non ricada in quelle interdette dal governo, come ad esempio il numero specifico di truppe, l'ubicazione di installazioni militari o informazioni sulle operazioni future. Essendo il

giornalismo sempre più condizionato dalla spettacolarizzazione e dalla spinta al coinvolgimento del pubblico, il lavoro del giornalista *embedded* risulta efficace ai fini propagandistici; la fidelizzazione del reporter con la truppa è ancora una volta inevitabile e la forza tecnologica statunitense emerge attraverso immagini e filmati, rafforzando nell'opinione pubblica il senso di superiorità e di forza. Le vittime civili e la grande distruzione che la guerra porta con sé sono descritte però dai cosiddetti *unilaterals*, circa 2100 inviati che decidono di seguire la guerra senza essere vincolati all'esercito americano, molti dei quali si fermano nella capitale Baghdad. Questi reporter tentano di raccontare la guerra da parte di chi subisce l'attacco, ma devono confrontarsi non solo con le restrizioni americane ma anche con quelle del regime di Saddam Hussein, che tende a dare notizie false riguardo alle vittime e alle sofferenze causate dagli attacchi nemici. Le tv arabe subiscono pesanti critiche dai paesi occidentali per la scelta di dare ampio spazio alle argomentazioni del dittatore iracheno e per aver definito la guerra in Iraq una vera e propria invasione, ma sono tra le poche emittenti a fornire una cronaca di guerra più veritiera decidendo di mostrare ripetutamente immagini di militari e civili uccisi, scelta non condivisa dai media americani.

I primi decenni del 2000 sono stati caratterizzati da forme di terrorismo in cui le nuove tecnologie e soprattutto internet hanno costituito uno strumento fondamentale per la propaganda e il reclutamento di adepti: un esempio su tutti è dato dai video delle decapitazioni di ostaggi, molti dei quali erano giornalisti, da parte del sedicente Stato Islamico.⁸ I messaggi dei leader di Al-Qaeda e più recentemente dell'Isis sono vere e proprie forme di *news management*: una volta recapitati alle maggiori testate internazionali, in particolare quelle arabe, possono ottenere risonanza mondiale e

⁸ Organizzazione terroristica basata sul fondamentalismo islamico salafita; il nome Isis indica *Islamic State of Iraq and Syria*. Controlla parte dei territori tra Iraq e Siria e si avvale dell'appoggio di gruppi affiliati in Afghanistan, Libia, Nigeria, Yemen, Filippine, Indonesia, Russia, Turchia ed Egitto.

dimostrano una vera e propria strategia mediatica del terrore. Video di rapimenti, esecuzioni, combattimenti montati e rielaborati tramite appositi programmi di editing, possono in poche ore fare il giro del web ed entrare nella guerra informatica del nostro secolo.

Internet ha cambiato radicalmente il mondo delle comunicazioni. Le invenzioni tecnologiche di ultima generazione permettono ai professionisti di comunicare in tempo reale con milioni di spettatori e lettori in tutto il mondo, con una rapidità ed efficienza inimmaginabile solo fino a qualche anno fa. Oggi il giornalismo è più che mai sotto attacco proprio per questo motivo, perché il mondo dell'informazione sembra essere a portata di tutti e non più in mano a un gruppo di persone preparate e dedicate a questo scopo. La diffusione di video e immagini da parte di cittadini privati che testimoniano eventi, spesso anche tragici e dolorosi come gli attentati terroristici, ha dato vita a un nuovo tipo di cronaca "dal basso", ancorata alla realtà ma segnata da poca obiettività e analisi.

Il mestiere di giornalista si sta specializzando sempre più e oggi deve confrontarsi con una concorrenza molto ampia, costituita non solo da professionisti ma da chiunque decida di voler fare cronaca tramite il proprio dispositivo. L'uso di internet per la diffusione di idee attraverso blog o social network segna un momento storico nuovo, in cui l'uomo ha possibilità di comunicazione totalmente inedite e apparentemente senza restrizioni, almeno nei paesi democratici; ma a esso si associa il pericolo di mistificazioni e distorsioni della realtà. La società occidentale è sempre più dipendente dalla tecnologia e uno degli effetti che ne derivano è quello della saturazione di informazioni: il reporter corre il rischio di diventare una risorsa superata nel momento in cui perde la sua missione primaria, ovvero quella della spiegazione della realtà, e non solo della sua cronaca.

In apparenza viviamo nell'era della massima informazione, inondati da

reportage che vengono dal basso. Sempre in apparenza, questa rivoluzione tecnologica e culturale può segnare il tramonto del giornalismo d'autore. In realtà sono le «notizie» in senso brutto a essere diventate una «commodity», un prodotto massificato, disponibile ovunque in grandi volumi e a basso costo. Ma per selezionarle, darvi un ordine e un significato, smontarle, smitizzarle e confutarle se necessario, è più che mai attuale lo stile Fallaci: il contatto dal vivo con i personaggi, le indagini approfondite sul campo, la capacità di analisi, la raccolta di documentazione, un lavoro di scavo e interpretazione che si chiama giornalismo d'inchiesta, che sia politico, economico, strategico.⁹

In questo senso Oriana Fallaci è stata una pioniera dell'informazione giornalistica, per aver anticipato molte forme di comunicazione in tempi in cui i quotidiani cartacei avevano ancora il monopolio della stampa. La sua scrittura persuasiva e avvincente si è fatta strumento di narrazione e di riflessione per milioni di lettori in tutto il mondo; la peculiarità del suo racconto per fotogrammi ha spinto il lettore a cogliere nell'insieme caotico della guerra e della politica i dettagli della dimensione dell'umano. Le interviste ai grandi politici della storia che l'hanno resa famosa sono ancora un modello per il giornalismo moderno, non solo per la professionalità con cui la Fallaci andava incontro all'intervistato, ma anche per la scelta del montaggio come racconto-sceneggiatura che rende l'autrice protagonista insieme al lettore di un incontro con la storia. Il desiderio e la volontà di essere a servizio della realtà, pur dichiarando che la realtà non sia unica ma solo soggettiva, è stata la sua forma di deontologia professionale, che l'ha portata a essere una giornalista e scrittrice che ancora oggi può dimostrare la sua attualità, in un mondo della stampa ibrido e in continua evoluzione come è quello dei nostri giorni.

⁹ FEDERICO RAMPINI, *Introduzione* in O. FALLACI, *Intervista con la storia*, Milano, Rizzoli «Bur», 2009 (1974), p. XI.

III.2. Nuovi esempi di giornalismo: il coraggio di Anna Politkovskaja

Per quanto negli ultimi decenni la guerra sia diventata sempre più invisibile agli occhi della società civile, in quanto combattuta in luoghi lontani e realizzata da eserciti professionali, quindi senza la chiamata alle armi di molti giovani prelevati dalle famiglie, essa non finisce di essere causa di orrori e sofferenze anche ai nostri giorni. La seconda guerra di Cecenia è un sanguinoso conflitto che dal 1999 vede scontrarsi la Federazione Russa contro la Repubblica cecena di Ichkeria, appoggiata dai separatisti ceceni e da bande di guerriglieri della Jihad islamica (Mujaheddin); nel 2009 il governo russo ha dichiarato la fine delle operazioni contro il terrorismo. Come denunciato da molti giornalisti, l'inasprirsi di questo conflitto ha comportato il mancato rispetto dei diritti umani da entrambe le parti, nell'indifferenza della comunità internazionale e in particolare dell'Unione Europea. In questo contesto difficile e sanguinoso la voce di una giornalista ha dato alla luce drammatici e intensi reportage che, analogamente a quelli del Vietnam per la Fallaci, sono un percorso nell'animo umano fino alla più brutale delle espressioni.

Poche settimane dopo la morte di Oriana Fallaci, il 7 ottobre 2006 la reporter russa Anna Politkovskaja viene uccisa con quattro colpi di pistola nell'ascensore del suo palazzo. Nata nel 1958 a New York, figlia di due diplomatici sovietici di origine ucraina che lavorano presso l'ONU, studia giornalismo all'università di Mosca. A partire dal giugno 1999 fino alla sua morte lavora come inviato speciale per il quotidiano moscovita «Novaja Gazeta», periodico libero e indipendente fondato nel 1993. La giovane reporter diventa presto uno dei giornalisti più noti in Russia e all'estero per le sue corrispondenze dal Caucaso. I suoi libri, il più famoso dei quali è *A Small Corner of Hell: Dispatches From Chechnya* (pubblicato in Italia da Fandango, Roma, nel 2003 con il titolo *Cecenia. Il disonore russo*), sono veri e propri atti di accusa al governo di Putin e alla gestione della

seconda guerra cecena, sprofondata in una spirale di violenza senza precedenti. La giornalista nelle sue frequenti trasferte in questa regione intervista sia i militari russi che ceceni e visita i reparti militari, i campi profughi e gli ospedali, cercando le testimonianze dirette dei civili, le vere vittime di questa guerra che vede migliaia di innocenti uccisi e perseguitati. Una particolare attenzione viene data alla condizione delle donne cecene, oppresse da violenze e soprusi di ogni tipo, quasi mai denunciati anche per reticenza culturale. Con loro, anche molte madri di soldati scomparsi alle quali l'esercito non ha mai dato riscontro. La Politkovskaja accusa inoltre l'esercito russo di corruzione e ricatti nei confronti dei civili e dei sottoposti, attraverso inchieste approfondite e documentate. Ella stessa sarà oggetto di violenze fisiche e psicologiche da parte di uomini dell'FSB, i servizi segreti russi che hanno sostituito il KGB e che hanno largo potere in questo conflitto. La giornalista denuncia rapimenti rimasti senza soluzione, uccisioni di civili (tra cui molte donne, anziani e bambini) da parte sia di militari sia di guerriglieri separatisti. Ella dichiara inoltre che i militari tornati in patria dopo l'esperienza cecena sono un pericolo per tutta la società in quanto non riescono a tornare a una vita normale e vivono in una spirale di violenza, coperti e giustificati dalle autorità.

Tramite il lavoro di cronista di guerra il suo nome assume valore agli occhi dei guerriglieri ceceni che più volte la chiamano per partecipare a delicati negoziati, come quello dell'attentato al teatro Dubrovka a Mosca nell'ottobre 2002, che purtroppo finirà con la morte di 129 civili e 41 terroristi. Le dure accuse rivolte al governo per la gestione dell'emergenza e soprattutto per la scelta di utilizzare il fentanyl, un potente analgesico oppioide sintetico, furono un altro motivo di scontro per la giornalista con il governo.¹⁰ Nel

¹⁰ Il gas venne irrorato all'interno dell'edificio attraverso i condotti dell'aria condizionata. Molti ostaggi morirono nei giorni seguenti al sequestro per aver respirato il gas o rimasero menomate. Il governo non rispose mai alle accuse delle famiglie delle vittime e non restituì i corpi dei terroristi (cfr. ANNA POLITKOVSKAJA, *Cecenia. Il disonore russo*, trad. it. di Agnès Nobécourt e Alberto Bracci T., Roma,

corso della sua vita riceve molte minacce di morte, per le quali dovrà per un periodo anche rifugiarsi in Europa. Nel settembre 2004, durante un volo diretto alla città di Beslan, nell'Ossezia del Nord, dove si sta recando per negoziare con i terroristi che hanno sequestrato più di 1200 bambini e genitori in una scuola, subisce un tentativo di avvelenamento. Le circostanze dell'avvenimento non verranno mai chiarite. Anche questo sequestro finisce nel sangue con la morte di più di trecento persone, tra cui 186 bambini, e più di settecento feriti.

Poco prima di venire uccisa sta per pubblicare un'inchiesta sulle torture commesse dalle forze di sicurezza cecene legate al primo ministro Ramzan Kadyrov, appoggiato dal presidente Vladimir Putin. Anche se il computer viene sequestrato dalla polizia, il direttore di «Novaja Gazeta» decide di pubblicare gli appunti in suo possesso il successivo 9 ottobre. Il mandante e l'esecutore dell'assassinio sono tuttora sconosciuti, anche se molte voci dell'opposizione imputano come mandante del gesto direttamente il presidente Putin, accusa di cui però non esistono prove.

I testi di Anna Politkovskaja sono una voce di fondamentale importanza per il mondo del giornalismo contemporaneo, non solo per il coraggio che ha dimostrato come reporter e come cittadina impegnata per la verità in un paese dalle dinamiche complesse come la Russia post-sovietica, ma anche per la capacità intellettuale di analizzare la guerra e far riflettere il lettore su quanto da lei vissuto. Il volume *Cecenia. Il disonore russo* raccoglie drammatiche testimonianze della sofferenza dei civili ceceni esposti ai soprusi più efferati da parte sia dei guerriglieri separatisti che dei militari russi. La narrazione si modella, come quella della Fallaci, sulla lezione del New Journalism, dimostrando grande capacità nel coinvolgimento del lettore attraverso la scelta di una sintassi e di un lessico semplice e

Fandango, 2003, Paris 2003, pp. 123-146).

diretto, ma al tempo stesso preciso e dettagliato. L'uso dei dialoghi e delle costruzioni *scene by scene* fanno di questo reportage un racconto avvincente e drammatico, in cui il narratore-autore si trova a interrogarsi in prima persona sul senso di tanta violenza, ricerca che avrà esito negativo.

Contrariamente a quanto affermano medici, neurologi e psichiatri sulle nostre infinite possibilità, ogni uomo dispone di una resistenza morale limitata al di là del quale si apre il suo abisso personale. Non è necessariamente la morte. Ci possono essere situazioni peggiori, ad esempio la perdita totale della propria umanità, come unica risposta alle innumerevoli nefandezze della vita. Nessuno può sapere ciò di cui sarebbe capace in guerra.

La Grozny di oggi fornisce all'uomo tutte le buone ragioni per cadere in questo abisso. Qui, è stato creato un mondo di totale irrazionalità militare, e anche se la guerra finisse domani, chissà, esso durerebbe ancora a lungo, per forza d'inerzia. Ne sono certa.¹¹

Uno degli elementi che più avvicina il resoconto dell'autrice russa all'esperienza in Vietnam di *Niente e così sia* è quello di provare una sorta di vertigine, in cui l'interrogativo elementare che sorge sempre durante un conflitto, ovvero da che parte stiano i buoni e da quale i cattivi, rimane irrisolto. Sebbene le due giornaliste abbiano un taglio narrativo proprio, più irruento e crudo quello di Fallaci rispetto alla prosa asciutta e oggettiva di Politkovskaja, entrambe decidono di non nascondere nulla ai propri lettori riguardo le atrocità della guerra: uccisioni violente, torture, stupri, depistaggi, intimidazioni. I dialoghi con i soldati sono funzionali per entrambe le autrici a far emergere la doppia natura dell'uomo, che di fronte all'esperienza della guerra può perdere la propria dignità e trasformarsi in bestia. Lo sguardo femminile, che non si limita a voler raccontare ma si immedesima e soffre con le vittime, si concretizza in una scrittura priva di sentimentalismo

¹¹ A. POLITKOVSKAJA, *Cecenia. Il disonore russo*, cit., p. 6.

ma capace di cogliere il lato più nascosto e umano di ogni tragedia. Viene qui riportato un passaggio del testo in cui emerge lo stile narrativo della reporter russa:

Sono vicino al grosso villaggio di Shatoi, sul fianco della montagna, e sto parlando con Said-Khassan, un uomo imponente e tarchiato. È l'estate indiana, la montagna è avvolta da un dolce calore. Il paesaggio, molto sobrio, è impregnato di una grande bellezza. Una foresta di pini secolari avvolge i contorni delle montagne; gole e fiumi sembrano essere stati disegnati dal Creatore con cura particolare. Sarebbe bello vivere in pace in questo luogo, dove l'occhio poco esercitato non nota alcuna traccia di guerra. Gli abitanti chiamano la loro regione la Svizzera cecena... [...]

“Era un bambino vero? Non può essere un adulto.” Ripeto la domanda come una bambola meccanica, quasi per cercare di convincere me stessa...Io e le sorelle di Magomed Mussaiev, morto l'11 gennaio 2002, stiamo guardando i quattro “bozzoli” che stanno per essere seppelliti. Sono allineati per terra su un bel tappeto da festa, un tappeto talmente fuori luogo che verrebbe voglia di cancellarne i colori troppo vivaci.

Davanti ai nostri occhi ci alcuni pacchetti avvolti in lenzuola di un bianco immacolato. Sembrano neonati fasciati per uscire dalla clinica insieme alla loro mamma. Due “bozzoli” sono minuscoli, come se contenessero dei bebè, gli altri due più voluminosi.

Ma non sono neonati né bambini. Nonostante insista con la mia domanda, so perfettamente che sono resti di adulti... [...] Ecco i fatti. L'11 gennaio, nel distretto di Shatoi, sulla strada che dal villaggio di Dai porta al villaggio di Nokhchi-Keloi, alla luce accecante di un sole invernale, dieci soldati del corpo speciale del GRU [unità destinata ad azioni speciali] hanno ucciso sei persone che viaggiavano a bordo di una jeep e ne hanno bruciato i corpi...

La versione ufficiale dei militari trasformò quest'esecuzione sommaria in una “operazione speciale collegata alla cattura di Khattab ferito”. L'operazione si era conclusa con sei tombe civili scavate in tre diversi cimiteri di campagna e ventotto bambini rimasti orfani. Ma della cattura o dell'eliminazione di Khattab non c'era traccia. [...]

Il “bozzolo” di sinistra è il più piccolo. Si chiamava Zainap Javatkhanova, quarant'anni, madre di sette figli, incinta... Gli uomini del GRU, il cui addestramento grava non poco sul contribuente, hanno torturato questa donna alla fine della gravidanza. L'hanno trascinato viva nella neve e uccisa, poi hanno bruciato il suo

corpo sapendo che ne stavano bruciando due... Alla fine di Zainap non è rimasto che un piede. Suo marito e i suoi figli più grandi l'hanno riconosciuta dai resti dello stivale.¹²

La prosa asciutta ed essenziale è caratterizzata da elementi familiari, quali la descrizione della natura incontaminata in antitesi con la crudeltà umana, il sole e il tepore contro la freddezza della morte. La descrizione dei bozzoli, che sembrano bambini appena nati, è in contrasto con il tappeto colorato, indicato come quasi fuori luogo dalla narratrice perché troppo vivace di fronte a una morte così tragica e irrazionale. La cronaca viene montata in modo non cronologico, in modo da far entrare il lettore nella scena un passo alla volta: nel primo momento la descrizione del luogo, poi la descrizione di ciò che la narratrice vede davanti a sé, i suoi interrogativi sgomenti e infine la descrizione del fatto. Solo alla fine la denuncia del terribile crimine commesso, in una crescente drammaticità che non scade mai nell'ostentazione del sangue o della crudeltà, ma si sofferma sulla morte delle vittime con rispetto, pur non nascondendo la rabbia e lo sconcerto per gli omicidi compiuti.

Il suo stile si può definire vicino all'*advocacy journalism*, per la sua decisa presa di posizione e per le denunce presentate attraverso le sue inchieste, per cui molte volte sarà chiamata a testimoniare in tribunale.

Il testamento intellettuale della giornalista è contenuto nell'ultima pagina di *Diario russo 2003-2005*, opera postuma pubblicata a Londra nel 2007:

Mi dicono spesso che sono pessimista, che non credo nella forza della gente, che ce l'ho con Putin e non vedo altro.

Vedo tutto io. È questo il mio problema. Vedo le cose belle e vedo le brutte. Vedo che le persone vogliono cambiare la propria vita per il meglio ma che non sono in grado di farlo, e che per darsi un contegno continuano a mentire a se stesse per

¹² Ivi, pp. 78-80.

prime, concentrandosi sulle cose positive e facendo finta che le negative non esistano.

Per il mio sistema di valori, è la posizione del fungo che si nasconde sotto la foglia. Lo troveranno comunque, è praticamente certo, lo raccoglieranno e lo mangeranno. Per questo, se si è nati uomini non bisogna fare i funghi. [...]

Per il momento non si vedono cambiamenti. Il potere rimane sordo a ogni «segnale d'allarme» che viene dall'esterno, dalla gente. Vive solo per se stesso. Con stampato in faccia il marchio dell'avidità e del fastidio che qualcuno possa ostacolare la sua voglia di arricchirsi. Lo scopo è far sì che nessuno glielo impedisca: la società civile va calpestata e la gente convinta giorno dopo giorno che opposizione e opinione pubblica si nutrono al piatto della CIA, dello spionaggio inglese, israeliano e finanche marziano, oltre che alla ragnatela globale di Al-Qaeda...

Oggi come oggi il potere è solo un modo per fare soldi. E basta. Del resto non ci si cura.

Se qualcuno ha la forza di godersi la previsione «ottimistica», faccia pure. È certamente la via più semplice. Ma è anche una condanna a morte per i vostri nipoti.¹³

Secondo il dossier annuale dell'organizzazione francese Reporter sans Frontières, solo nel 2019 sono stati uccisi durante lo svolgimento del loro lavoro cinquantotto giornalisti, tra inviati stranieri e residenti, rispettivamente in Afghanistan, Colombia, Ghana, Haiti, Honduras, Iraq, Libia, Messico, Nigeria, Pakistan, Filippine, Repubblica democratica del Congo, Somalia, Siria, Chad, Ucraina e Regno Unito. A oggi in tutto il mondo risultano in prigione trecentosessantasette giornalisti e assistenti a causa della loro professione. Tra i molti reporter che hanno trovato la morte nell'ultimo decennio per raccontare i conflitti armati è da ricordare la statunitense Marie Colvin, inviata speciale del «The Sunday Times» che ha perso la vita il 22 febbraio 2012 durante l'assedio di Homs in Siria. La sua figura di donna indipendente e coraggiosa, caratterizzata dalla benda nera che nascondeva l'occhio perduto durante un servizio sulla guerra civile in Sri Lanka nel 2001, unita al coraggio delle sue testimonianze scritte, la rendono una delle più celebri giornaliste

¹³ ANNA POLITKOVSKAJA, *Diario russo 2003-2005*, a cura di Claudia Zonghetti, Milano, Adelphi, 2007 (London 2007), pp. 447-448.

di guerra dei nostri giorni.¹⁴

A conclusione di questo percorso vorrei riportare le parole di Giovanna Botteri, oggi corrispondente Rai da Pechino, autrice di numerosi servizi come inviata speciale sui fronti di guerra dagli anni '90 in poi:

Per le donne, e le giornaliste degli ultimi trenta, quarant'anni, è stato impossibile non fare i conti con Oriana Fallaci. Guardavamo le sue foto sui fronti di guerra, mentre scappava dalle fucilate sul ponte di Kien Hoa, o in mezzo ai soldati, sempre in Vietnam, con le trecce e la camicia dalle maniche rimboccate. Sognavamo di essere come lei, l'elmetto dell'inviata di guerra in testa, per conquistare un territorio professionale che fino a quel momento era stato prerogativa dei maschi, per dimostrare che potevamo essere brave e coraggiose anche se non avevamo fatto il soldato e la guerra non ci piaceva. E quell'eye-liner nero e deciso ci ricordava il fascino un po' trasgressivo di Juliette Gréco, era il segno di una femminilità orgogliosa, dell'ambizione inconfessata che le nostre madri ci avevano trasmesso. Riuscire ad avere una famiglia e una carriera contemporaneamente, senza dover scegliere l'una o l'altra.¹⁵

¹⁴ La sua vita è raccontata nel film drammatico *A private war* (2018) di Matthew Heineman, distribuito da Notorious Pictures.

¹⁵ GIOVANNA BOTTERI, *Prefazione* in O. FALLACI, *Il sesso inutile*, Milano Rizzoli, «Bur», 2009 (1961), p. V.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA GENERALE SU GIORNALISMO E REPORTAGE

Donne del giornalismo italiano. Dizionario storico bio-bibliografico. Secoli XVIII-XX, a cura di Laura Pisano, Milano, Franco Angeli, 2004

Dal giornalismo alla letteratura, a cura di Gaetano Afeltra e Silvana Cirillo, Milano, Einaudi scuola, 1994

Spazi segni parole. Percorsi di viaggiatrici italiane, a cura di Federica Frediani, Ricciarda Ricorda, Luisa Rossi, Milano, Franco Angeli, 2012

AGOSTINI ANGELO, ZANICHELLI MARTA, *Studiare il giornalismo*, Bologna, Archetipolibri, 2010

BENOTTI, RICCARDO, *Viaggio nel New Journalism americano*, Roma, Aracne editrice, 2009

BERGAMINI, OLIVIERO, *Specchi di guerra. Giornalismo e conflitti armati da Napoleone a oggi*, Roma-Bari, Laterza, 2009

ID., *La democrazia della stampa*, Roma-Bari, Laterza, 2006

CÁNDITO, MIMMO, *I reporter di guerra. Storia di un giornalismo difficile da Hemingway a internet*, Milano, Baldini&Castoldi, 2009

CONTORBIA, FRANCO, *Introduzione in Giornalismo italiano*, a cura di Franco Contorbia, vol.4
1968-2001, Milano, Mondadori, 2009

FORNO, MAURO, *Informazione e potere*, Roma Bari, Laterza, 2012

GOZZINI, GIOVANNI, *Storia del giornalismo*, Milano, Mondadori, 2000

KAPUŚCIŃSKI, RYSZARD, *Autoritratto di un reporter*, a cura di Krystyna Strąćnek, trad. it. di
Vera Verdiani, Milano, Feltrinelli, 2006 (Krakow 2003)

MARABINI, CLAUDIO, *Letteratura bastarda*, Milano, Camunia editrice, 1995

MARAZZINI, CLAUDIO, *La lingua italiana. Profilo storico*, Bologna, il Mulino, 2002

MURIALDI, PAOLO, *Storia del giornalismo italiano*, Bologna, il Mulino, 1996

PAPUZZI, ALBERTO, *Letteratura e giornalismo*, Roma-Bari, Laterza, 1998

ZANGRANDI, SILVIA, *A servizio della realtà*, Milano, Edizioni Unicopli, 2003

www.orianafallaci.com

www.corriere.it

www.repubblica.it

BIBLIOGRAFIA CRITICA SU ORIANA FALLACI

ALLIEVI, STEFANO, *Niente di personale, signora Fallaci. Una trilogia alternativa*, Reggio Emilia, Aliberti, 2006

ANNUNZIATA, LUCIA, *Prefazione*, in FALLACI, ORIANA, *Lettera a un bambino mai nato*, Milano, Rizzoli, 2018 (1975)

BOTTERI, GIOVANNA, *Prefazione* in FALLACI, ORIANA, *Il sesso inutile*, Milano, Rizzoli «Bur», 2009 (1961)

CREMONESI, LORENZO, *Introduzione*, in FALLACI, ORIANA, *Niente e così sia*, Milano, Rizzoli «Bur», 2009 (1969)

D'ANGELO, LETIZIA, *Oriana Fallaci scrittore*, Soveria Mannelli, Rubbettino editore, 2011

DE STEFANO, CRISTINA, *Oriana una donna*, Milano, Rizzoli, 2013

FABRIZI, ANGELO, *Oriana Fallaci "bastian contrario"*, Firenze, Le Lettere, 2014

MAZZONI, RICCARDO, *Grazie Oriana*, Firenze, Società Toscana di Edizioni, 2006

RAMPINI, FEDERICO, *Prefazione*, in FALLACI, ORIANA, *Intervista con la storia*, Milano, Rizzoli, «Bur», 2009 (1974)

RIOTTA GIANNI, *Introduzione*, in FALLACI, ORIANA, *Inciallah*, Milano, Rizzoli «Bur», 2009 (1990)

ZANGRILLI, FRANCO, *Oriana e così sia. Uno scrittore postmoderno*, Ghezzano, Felici editore, 2013

ID., *La favola dei fatti. Il giornalismo nello spazio creativo*, Milano, Ares edizioni, 2010

VALLI, BERNARDO, *Un'invitata di guerra che faticava come un soldato*, in «La Repubblica», 16 settembre 2006

TESTI DI ORIANA FALLACI PRESI IN ESAME

Il sesso inutile. Viaggio intorno alla donna, Milano, Rizzoli, 1961

Penelope alla guerra, Milano, Rizzoli, 1962

Niente e così sia, Milano, Rizzoli, 1969

Intervista con la storia, Milano, Rizzoli, 1974

Lettera a un bambino mai nato, Milano, Rizzoli, 1975

Un uomo, Milano, Rizzoli, 1979

Insciallah, Milano, Rizzoli, 1990

La Rabbia e l'Orgoglio, Milano, Rizzoli, 2001

Oriana Fallaci intervista sé stessa-L'Apocalisse, Milano, Rizzoli, 2004

Un cappello pieno di ciliege, Milano, Rizzoli, 2008

Saigon e così sia, Milano, Rizzoli, 2010

Il mio cuore è più stanco della mia voce, Milano, Rizzoli, 2013

Solo io posso scrivere la mia storia, Milano, Rizzoli, 2016

TESTI DI CURZIO MALAPARTE

Kaputt, Milano, Adelphi, 2009 (1944)

TESTI DI ANNA POLITKOVSKAJA

Cecenia. Il disonore russo, trad. it. Agnès Nobécourt e Alberto Bracci T., Roma, Fandango, 2003 (Paris, 2003)

Diario russo 2003-2005, a cura di Claudia Zonghetti, Milano, Adelphi, 2007 (London 2007)