



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale (*ordinamento ex
D.M. 270/2004*)
in Filologia e Letteratura Italiana

Tesi di Laurea

—
Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

*L'inizio e la fine dalla letteratura
al cinema.
Il caso David Fincher.*

Relatore

Ch. Prof. Alessandro Cinquegrani

Correlatori

Ch. Prof. Valentina Carla Re

Ch. Prof. Alberto Zava

Laureanda

Erika Favaro

Matricola 817632

Anno Accademico

2011 / 2012

Oggi mi metterò a copiare le prime frasi di un romanzo famoso, per vedere se la carica di energia contenuta in quell'avvio si comunica alla mia mano, che una volta ricevuta la spinta giusta dovrebbe correre per conto suo.

I. CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*

*It's like we both are falling in love again
It'll be just like starting over, starting over*

J. LENNON, *Just Like Starting Over*

Grazie a Renzo e Cristiana, Davide, nonno Pino, Cristina-Maria-Gianna-Giorgia le mie amiche del cuore, Mela il ragazzo indelebile, il cinema Edera, Arianna Niero, Italo Pellizzon e Alessandro Cinquegrani: la mia passione è nata e resiste grazie a loro.

INDICE

1. INTRODUZIONE	5
2. <i>FIGHT CLUB</i>	
2.1 <i>Fight Club. Il romanzo che ha il privilegio di ricominciare.</i>	23
2.2 <i>Fight Club: un film di Tyler Durden?</i>	45
3. <i>ZODIAC</i>	
3.1 <i>Zodiac o dell'ossessione.</i>	62
3.2 <i>Zodiac: gli anni Settanta parlano del XXI secolo.</i>	84
4. <i>IL CURIOSO CASO DI BENJAMIN BUTTON</i>	
4.1 <i>Il divertissement di Scott Fitzgerald.</i>	99
4.2 <i>Fincher e l'epopea americana.</i>	113
5. <i>THE SOCIAL NETWORK</i>	
5.1 <i>Miliardari per caso. Il romanzo di una storia vera.</i>	126
5.2 <i>The Social Network, il buio oltre Facebook.</i>	145
6. <i>MILLENNIUM – UOMINI CHE ODIANO LE DONNE</i>	
6.1 <i>Il poliziesco che ha stregato l'Europa.</i>	164
6.2 <i>Millennium – Fincher che ama Lisbeth Salander</i>	186
7. <i>CONCLUSIONI</i>	208
<i>BIBLIOGRAFIA OPERE</i>	218
<i>BIBLIOGRAFIA CRITICA</i>	219
<i>SITOGRAFIA</i>	222
<i>FILMOGRAFIA DI FINCHER</i>	224
<i>FILM CITATI</i>	224

1. INTRODUZIONE: INCIPIT E FINALI IN LETTERATURA E AL CINEMA.

La letteratura comparata è una disciplina che prevede l'incontro di universi artistici, una zona franca in cui convivono letteratura e cinema, ognuna mantenendo la propria identità. Sin dall'inizio del Novecento, quando il cinematografo passa dalle brevi vedute ai primi cortometraggi narrativi, la letteratura è sempre rimasta legata al mondo della celluloide, al quale ha concesso le proprie storie. L'influenza si è poi evoluta al punto che è diventato possibile intravedere tracce di cinema tra le righe dei romanzi e nel modo di organizzare i ricordi. Così si è cominciato a notare come risultasse naturale immaginare qualcosa fingendo si trattasse della scena di un film.

“Il film non regge il confronto con il libro” è un luogo comune che in letteratura comparata non può sussistere. Il confronto infatti si pone come passaggio obbligato per capire le singolarità di due opere e approfondire le loro relazioni, in un duello ad armi pari che isola somiglianze e differenze, per poi giungere ad una sintesi. Sotteso all'idea di comparazione c'è sempre il pericolo di smarrirsi in un territorio troppo vasto, perdendo di vista i propri obiettivi; per questo motivo, considerando il poliedrico rapporto tra cinema e letteratura, è stato necessario restringere il campo d'indagine focalizzandosi su un regista che avesse tratto la maggior parte dei suoi film da opere letterarie preesistenti. Si è aperto così un altro panorama sterminato dal quale è emerso David Fincher: cineasta americano (nato nel 1962 a Denver, Colorado) che incarna la voce di un occidentale del quale capta le inquietudini pur mantenendosi al di sopra della Storia. Inizialmente regista di *videoclip* di successo e di costosi *spot* pubblicitari, Fincher ha esordito come regista nel 1992 con *Alien³*, camminando sul sentiero già solcato da Ridley Scott e James Cameron, autori dei primi due episodi della saga.¹ La sua filmografia si è confrontata cinque volte, per il momento, con fonti letterarie dando vita a film completamente diversi tra loro, ma nei quali si possono

¹ La filmografia del regista aggiornata al gennaio 2013 comprende nove titoli: *Alien³* (*id.*, USA, 1992, 114'), *Seven*, (*id.*, USA, 1995, 128'), *The game* (*id.*, USA, 1997, 129'), *Fight Club* (*id.*, USA, 1999, 129'), *Panic Room* (*id.*, USA, 2002, 119'), *Zodiac* (*id.*, USA, 2007, 157'), *Il curioso caso di Benjamin Button* (*The Curious Case of Benjamin Button*, 2008, 165'), *The Social Network* (*id.*, USA, 2010, 121'), *Millennium – Uomini che odiano le donne* (*The Girl with the Dragon Tattoo*, USA, Svezia, GB, Germania, 2011, 158').

intercettare temi ricorrenti e una grande capacità di personalizzare le storie pur rimanendo fedele alle fonti da cui sono state tratte le sceneggiature. *Fight Club*, l'opera che molti considerano la più fincheriana di tutte, dà la possibilità di inoltrarsi nel genere *pulp* e nella giungla di parole che, come schegge, percorrono le sinapsi dell'anonimo protagonista. Esordio letterario dell'americano Chuck Palahniuk,¹ è l'opera con cui entrambi gli artisti si congedano dal ventesimo secolo, concedendo all'euforia nichilista degli anni Novanta di esprimersi al massimo grado. Dopo essersi confrontato con il *thriller* sia nel precedente *Seven* che in *Panic Room*, Fincher torna ad una fonte letteraria nel 2007 quando, dopo anni di preparativi, nelle sale esce *Zodiac*. In questo caso non si tratta di un romanzo poiché l'omonima opera² di Robert Graysmith racconta la storia vera del *serial killer* che durante gli anni Settanta terrorizzò la baia di San Francisco con i suoi omicidi e le sue strategie mediatiche. Fincher si confronta dunque con l'inchiesta giornalistica, dando vita ad un film che si discosta completamente dalle precedenti atmosfere di tensione, concentrando l'intera narrazione sulle indagini ossessive condotte da Graysmith in persona.

Se *Zodiac* era stato un progetto fortemente voluto dal suo autore, *Il curioso caso di Benjamin Button* rappresenta l'opera di compromesso con le grandi produzioni americane. La collaborazione con le *majors* non è una novità per Fincher, il quale non si può certo considerare capofila del cinema indipendente americano, ma risulta chiaro che *Il curioso caso di Benjamin Button* è essenzialmente una pura esercitazione di stile, distante dalle atmosfere oscure e inquiete degli altri film. Tratto da un racconto breve di Scott Fitzgerald³, la storia del bambino che nasce vecchio e col tempo ringiovanisce risale al 1922 – in piena età del jazz – rappresentando perciò il testo più datato al quale il regista si è rivolto.

Con *The Social Network* Fincher fa ritorno a una storia vera, raccontando del giovane ideatore di Facebook già descritto da Ben Mezrich nel suo *Miliardari per*

¹ Cfr.: C. PALAHNIUK, *Fight Club*, New York, W. W. Norton, 1996, tr. it.: *Fight Club*, (1996), Milano, Mondadori, 2012.

² Cfr.: R. GRAYSMITH, *Zodiac*, New York, St. Martin's Press, 1986.

³ Il racconto è contenuto in F. SCOTT FITZGERALD, *Tales of the Jazz Age*, New York, Charles Scribner's Sons, 1922, tr. it. *I racconti dell'età del jazz* (1968), Milano, Mondadori, 1980, pp. 256-296.

caso.¹ L'opera letteraria rappresenta senza dubbio solo un punto di partenza per il film il quale si spingerà molto più in profondità rispetto al libro, indagando la solitudine e la genialità di un personaggio che l'opinione pubblica pensava erroneamente di conoscere.

L'ultimo film di Fincher risulta essere *Millennium – Uomini che odiano le donne* del 2012, mentre nel febbraio 2013 si attende l'uscita della serie televisiva *House of Cards* in cui Kevin Spacey interpreta un politico statunitense privo di scrupoli. Con *Millennium*, il regista si confronta con un fenomeno editoriale degli anni Duemila – il romanzo poliziesco dello svedese Stieg Larsson – che in Europa ha ottenuto un immenso successo.² Prodotto dalla Sony nonostante l'adattamento svedese del 2009, si tratta anche dell'unica opera del regista ad essere ambientata in un Paese europeo. Affrontando la storia di Lisbeth Salander, Fincher riesce ancora una volta a scavare nella psicologia dei suoi personaggi, non facendosi intimorire dalle loro perversioni e indagando i lati più oscuri del romanzo di Larsson.

Una volta individuato l'autore, isolando dalla sua filmografia le cinque pellicole tratte da opere letterarie, è stato necessario restringere ulteriormente la prospettiva per decidere come, tra le infinite modalità esistenti, si sarebbe affrontata l'analisi dei testi. Comparare film e romanzi è infatti un'azione ancora troppo generica, che avrebbe potuto aprire mille strade con il rischio di non percorrerne nemmeno una. La modalità che è risultata più interessante vista l'eterogeneità delle opere letterarie e l'importanza che Fincher dimostra dare alle zone liminari dei suoi film, è quella di procedere in un'analisi degli *incipit* e dei finali. L'inizio, come “distacco dalla molteplicità dei mondi possibili”³ è per l'autore delle *Lezioni americane* il luogo letterario per eccellenza, in cui la storia si definisce e si congeda dal tempo continuo e privo di limiti. Analizzare quelle

¹ B. MEZRICH, *The accidental billionaires*, Ney York, The Knopf Doubleday Publishing Group, 2009, tr. it. *Miliardari per caso. L'invenzione di Facebook: una storia di soldi, sesso, genio e tradimento*, Milano, Sperling & Kupfer, 2010.

² S. LARSSON, *Män som hatar kvinnor*, Stoccolma, Norstedts Förlag, 2005, tr. it. *Uomini che odiano le donne*, Venezia, Marsilio, 2007.

³ I. CALVINO, *Lezioni americane*, in *Saggi. 1945-1985*, vol.1, Milano, Mondadori, 1995, p.735.

che Genette chiama le soglie¹ del testo permette dunque di addentrarsi nella narrazione pur rimanendo in superficie, per vedere come l'autore gestisce una delle parti più significative del testo in cui si instaura la relazione con il lettore e si pongono le basi dell'universo diegetico.

Fino alla seconda metà del XIX secolo denotare i confini del testo con situazioni incipitarie tradizionali era un modo per rendere naturale il passaggio nel racconto; oggi invece, sempre più spesso, l'autore si sottrae alla sacralità dell'*incipit*, preferendo attacchi rapidi e privi di prologhi che trasportino immediatamente il lettore (e lo spettatore) all'interno della storia. In una realtà abituata alla fruizione frammentaria delle informazioni, gli inizi lenti e descrittivi come quelli che aprivano i romanzi realisti sono sempre più rari, guardati con diffidenza come una condanna sicura all'insuccesso. *Fight Club* è la prova di questa tendenza: sia il libro che il film hanno un inizio travolgente, senza controllo, in cui si è immediatamente trasportati nella mente schizofrenica del narratore.

Oltre che in ambito letterario, anche in quello cinematografico ovviamente esistono studi concentrati sui limiti del film: un'analisi dalla quale non si può prescindere è senz'altro quella che Roger Odin fa de *La scampagnata (Une Partie de campagne, J. Renoir, 1936)*², studio al quale guardano anche *Ai margini del film. Incipit e titoli di testa*³ di Valentina Re e gli interventi della raccolta *Limina*⁴ a cura di Veronica Innocenti e Valentina Re, testi in cui ci si rende conto di come i primi minuti di proiezione possano influenzare l'intera visione di un film.

Un'operazione preliminare all'esame dell'*incipit* è, come insegnano gli studi di Genette e quelli dedicati alla settima arte, considerare i primissimi elementi con cui il pubblico viene a contatto. Prima di giungere all'attacco della narrazione,

¹ Cfr.: GENETTE G., *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, tr. it. *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi, 1989.

² *La scampagnata (Une Partie de campagne, J. Renoir, Francia, 1936, 40')*. L'analisi del film è: R. ODIN, *L'entrée du spectateur dans la fiction*, in J. AUMONT, J.L. LEUTRAT (a c. di), *Théorie du film*, Paris, Albatros, 1980, pp.198-213, tr. it. *L'entrata dello spettatore nella finzione*, in L. CUCCU, A. SAINATI (a c. di), *Il discorso del film*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1987, pp.263-284.

³ V. RE, *Ai margini del film: incipit e titoli di testa*, Pasian di Prato, Campanotto, 2006.

⁴ V. INNOCENTI, V. RE (a c. di), *Limina: le soglie del film / Films thresholds*, Udine, Forum, 2004.

infatti, l'opera ha probabilmente già tentato di stabilire una relazione con il suo interlocutore, anticipando il fondamentale meccanismo di seduzione che sarà portato avanti anche dall'*incipit* e – nei film – dai titoli di testa. Per questo motivo è importante considerare il paratesto, quella

[...] zona non solo di transizione, ma di *transazione*: luogo privilegiato di una pragmatica e di una strategia, di un'azione sul pubblico, con il compito, più o meno realizzato, di far meglio accogliere il testo e di sviluppare una lettura più pertinente, agli occhi, si intende, dell'autore e dei suoi alleati.¹

È proprio sulle copertine, sulle immagini delle locandine o nei titoli infatti che il destinatario dell'opera può cominciare a trarre indicazioni sul testo. Le scelte editoriali riflettono spesso i rapporti di forza che si istituiscono tra un romanzo ed un film: il romanzo *Fight Club* non ottenne grande successo nel 1997, all'epoca della prima edizione, ma solo un paio di anni dopo, proprio grazie al film di Fincher, acquisì visibilità e divenne un libro *cult*. La copertina dell'edizione italiana possiede infatti un particolare tratto dalla locandina del film, scelta che istituisce un collegamento diretto tra le due opere e attira l'attenzione del lettore. Al contrario, per un *best seller* come *Uomini che odiano le donne* che aveva ricevuto grandi consensi indipendentemente dall'adattamento cinematografico, non c'è stato bisogno di adattare alla grafica del film la copertina del romanzo, il quale mantiene l'illustrazione della prima edizione.

Altro elemento con cui si viene a contatto ancor prima di addentrarsi nel testo è chiaramente il titolo: la prima macro-distinzione è quella, sempre proposta da Genette, tra titolo tematico e rematico. Il primo fa riferimento, in modo più o meno diretto, al contenuto del racconto, mentre il secondo esplicita l'appartenenza dell'opera ad un genere letterario, concentrandosi dunque sulla sua forma.²

Per Gian Paolo Caprettini³ se si analizzano i rapporti tra l'inizio del testo e il titolo, quest'ultimo può svolgere quattro funzioni. Il caso più diffuso è probabilmente quello in cui il titolo presenta anticipazioni che saranno confermate

¹ G. GENETTE, *Soglie*, cit., p.4.

² Cfr.: G. GENETTE, *Soglie*, cit., pp.75-88.

³ CAPRETTINI G., *Per uno studio delle strutture esordiali*, in G. CAPRETTINI, R. EUGENI, (a c. di), *Il linguaggio degli inizi: letteratura, cinema e folklore*, Torino, Il Segnalibro, 1988, pp.79-92.

nel corso della lettura o persino dalle prime righe del testo (funzione pilota). Il nome dell'opera però può anche avere una funzione straniante, suggerendo contenuti che non verranno poi affrontati, in nome dell'ironia o per sconvolgere il sistema di aspettative del lettore che, solo in un secondo momento, realizzerà di essere stato "sospinto verso una falsa meta".¹

Il titolo topicalizzante invece si presenta come una sintesi del racconto e, al contrario della tipologia precedente, offre al lettore una posizione privilegiata rispetto alla vicenda. Spesso in questi casi l'*incipit* e il finale accolgono richiami lessicali che rimandano proprio al titolo per confermare la coerenza tematica e strutturale dell'opera.

L'ultima tipologia di titolo (e di rapporto con l'*incipit*) è quella disgiuntiva, che

si configura non lasciando trasparire del tutto l'organizzazione tematica, in modo tale che soltanto una parte dei sensi possibili sia attualizzata dalla lettura [...]; il titolo si riserva delle proprietà di non-verosimiglianza in rapporto a ciò che verrà letto. L'interpretazione in questo caso viene assolutamente differita e il titolo acquista funzione comunicativa, in modo perfettamente capovolto, alla fine della lettura.²

Le considerazioni circa il titolo possono essere chiaramente estendibili anche al cinema il quale, rispetto alla letteratura, possiede un elemento paratestuale in più. Oltre ai meccanismi di promozione e ai messaggi trasmessi dai manifesti che incuriosiscono e seducono, nei film la zona liminare per eccellenza che prepara il pubblico all'entrata nella narrazione è quella dei titoli di testa. Luogo di frontiera e di passaggio, nel cinema contemporaneo non rappresenta più un passaggio obbligato: come moltissimi romanzi infatti, sempre più pellicole cercano di fuggire alle insidie dell'*incipit*, preferendo attacchi in *medias-res* o riducendo al minimo la sequenza dei titoli. Tuttavia alcuni registi continuano a considerare questa zona del testo come una grande risorsa, per cui si vedrà come Fincher faccia sempre un uso oculato dei titoli dando vita in un paio di casi (*Fight Club* e *Millennium*, ma anche in *Seven*) a vere e proprie sequenze indipendenti. In questi casi, per i quali il regista si è affidato a studi di grafica all'avanguardia, il pubblico è coinvolto in una doppia attività interpretativa. Lo spettatore di evento infatti

¹ *Ivi*, p.82.

² *Ivi*, p.83.

coglie le informazioni circa la fabbricazione del film in quanto oggetto di valore commerciale, ma questo punto di vista deve per forza essere supportato da quello dello spettatore di finzione¹ il quale coglie gli indizi tematici che l'autore ha scelto di inserire nei titoli. Una partecipazione attiva è ad esempio necessaria durante la sequenza che apre *Millennium* in cui moltissimi elementi diegetici sono accennati per consentire allo spettatore una preliminare presa di contatto con ciò che succederà nel racconto.

L'*incipit* è un luogo strategico anche perché ospita la stipula del contratto tra l'autore e il suo pubblico e in tale operazione si può individuare un'ulteriore somiglianza tra cinema e letteratura. Il romanzo classico infatti, precedente alle rivoluzioni narrative del XX secolo, generalmente prevedeva che la narrazione si instaurasse all'insegna della chiarezza proprio come nella Hollywood classica in cui l'istanza narrante si poneva fin dall'inizio a totale disposizione del pubblico per rendere più agevole e lineare possibile l'entrata nel racconto. È evidente che oggi questo tipo di contratto viene liberamente violato, per cui si preferisce invece lavorare ad inizi problematici e fuorvianti che riescano comunque ad attirare il pubblico.

Gli studi sulle zone liminari del testo sono da qualche anno in costante aggiornamento e vengono condotti da diverse prospettive; un'analisi accurata è senz'altro quella che Andrea Del Lungo raccoglie nel suo *L'incipit romanesque*² in cui oltre che riflettere sullo statuto dell'*incipit* propone delle categorie interpretative utili per affrontare un'analisi testuale. Grazie alla prospettiva storico-letteraria risulta inoltre chiaro come con il passare delle epoche siano mutati anche i modi di iniziare i romanzi, con particolare attenzione allo scarto che si verificò nel passaggio tra l'Otto e il Novecento. "Luogo di perdizione", l'*incipit* è per Del Lungo prima di tutto il territorio in cui si incontrano i desideri della scrittura e le attese del lettore, un vero e proprio territorio di contatto

¹ La differenza tra i due tipi di spettatore è proposta da Ruggero Eugeni in R. EUGENI, *L'inizio della fabula. Per una mappa delle concezioni e dei problemi*, in G. CAPRETTINI, R. EUGENI (a c. di), *Il linguaggio degli inizi*, cit., p.233. "Lo spettatore di finzione avvia la costruzione del mondo diegetico, cercando di colmare le ampie zone di vuoto e le discontinuità che esso presenta mediante un'attività previsionale; lo spettatore di evento ricostruisce invece la storia della «fabbricazione» dell'oggetto film, ed emette su tale oggetto un giudizio di valore positivo".

² A. DEL LUNGO, *L'incipit romanesque*, Paris, Seuil, 2003. La traduzione di tutte le citazioni da questo testo sono mie.

talmente impegnativo che nell'antichità prevedeva l'intervento delle Muse. In seguito all'esposizione delle metafore più ricorrenti per gli inizi e ad un tentativo di dare una definizione sistematica alla materia, l'autore individua le funzioni dell'*incipit* e attua una classificazione delle più comuni forme d'esordio, in modo da fornire un quadro dettagliato dell'argomento.

Del Lungo nel suo saggio dopo aver riflettuto sulle possibili definizioni di *incipit* propone delle utili classificazioni che, con le dovute distinzioni, si sono rivelate adatte anche all'analisi di testi filmici. In prima istanza si individuano quattro ruoli che l'inizio svolge obbligatoriamente:¹ leggendo le prime righe di un romanzo – e considerando che l'*incipit* concentra in se stesso la memoria dei suoi modelli – si attivano dei collegamenti intertestuali che permettono di inserire l'opera in un determinato contesto letterario. All'inizio vengono fornite inoltre indicazioni riguardanti il genere, sviluppando determinate aspettative nel pubblico che ovviamente possono anche rivelarsi ingannevoli. Una delle trappole degli *incipit* infatti riguarda proprio la loro capacità di indirizzare verso falsi sentieri, rendendo necessaria una rilettura del testo come avviene in *Fight Club*. Il terzo e ultimo ruolo svolto dall'inizio è quello di esporre lo stile dell'autore e di orientare chi legge su un determinato percorso narrativo, stimolando la creazione di un orizzonte d'attesa.

Per lo studioso negli *incipit* esistono due possibili strategie informative, a seconda che ci si concentri sull'oggetto del racconto o sulla narrazione stessa. Dalla combinazione di questi due aspetti si può ottenere una prima classificazione degli inizi, distinguendo quelli narrativi, descrittivi e metanarrativi.² I primi prevedono un avvio immediato del racconto, lavorando fin dall'inizio alla costruzione dell'universo diegetico; anche gli *incipit* descrittivi preparano il mondo finzionale, facendo però molta attenzione all'ambientazione, consentendo un'agevole coinvolgimento da parte del lettore che sente di avere la situazione narrativa sotto controllo. Quando invece il testo si inaugura parlando di se stesso e dell'atto di cominciare in una digressione autoreferenziale, ci si trova al cospetto di un *incipit* metanarrativo.

¹ Cfr.: A. DEL LUNGO, *L'incipit romanesque*, cit., p.50.

²Cfr.: *ivi*, p.83. L'autore usa gli aggettivi *narratifs*, *descriptifs* e *commentatifs*.

Una delle immagini fondamentali legate al rito dell'inizio è quella del passaggio, idea rintracciabile all'interno dei *topoi* narrativi che si possono isolare nella maggior parte dei casi. Spesso infatti all'inizio e al termine di un racconto esistono motivi ricorrenti, delle situazioni tipo che ricalcano le soglie naturali della vita che vengono per questo facilmente riconosciute come degli eventi che inaugurano o chiudono la narrazione. La partenza di un personaggio o un arrivo ad esempio aprono il racconto a infinite possibilità, così come il tema della scoperta o una condizione di attesa richiamano la posizione del lettore al quale il testo si sta per rivelare. Il risveglio e la nascita – soglie della vita per eccellenza – sono altri *topoi* che contengono l'idea di un passaggio di stato, così come l'incontro istituisce un primo contatto tra personaggi che simula quello tra testo e lettore.

Il ricorrere degli stessi temi nei film è stato evidenziato da Valentina Re, a conferma di come alcune categorie siano valide sia per la letteratura come per il cinema:

Affinché ci sia inizio deve esserci un cambiamento di stato: un movimento nello spazio (il viaggio), l'attraversamento di un confine (entrata / uscita), la trasmissione di una conoscenza (la scoperta), un'alterazione dello stato di coscienza (sonno / veglia), una comunicazione sensoriale (l'incontro / lo sguardo).¹

Il secondo concetto chiave legato all'*incipit* è quello di seduzione. L'inizio infatti deve per forza sedurre il lettore, incuriosirlo e accompagnarlo nel testo sia attraverso degli espedienti narrativi quali la creazione di enigmi o – sfruttando la potenza dell'attacco in *medias-res* – facendolo entrare immediatamente nella storia. Su un piano simbolico l'autore può attirare a sé il pubblico con metodi compiacenti quali la *captatio benevolentiae* (che può essere chiaramente rivisitata in chiave moderna e ironica) o attivando meccanismi meno espliciti come la creazione di ostacoli e divieti che spingono il lettore a voler oltrepassare tali barriere per accedere alla narrazione. La seduzione inoltre può agire a livello dei

¹ V. RE, *Ai margini del film*, cit., p.46.

sensi “quando il testo ci dà un senso di smarrimento, di perdita e vertigine, attraverso la frustrazione delle nostre aspettative”.¹

Altro aspetto importante nell’analisi dell’*incipit* è quello di individuare fino a che punto si spinge il suo campo d’influenza, ovvero dove si collochi il confine tra inizio e testo vero e proprio. L’*incipit* infatti non corrisponde più, come accadeva nei manoscritti antichi, con la prima frase con cui si introduceva l’inizio di un nuovo testo. Ciò che è possibile identificare con certezza quindi – il primo periodo – si definisce attacco, mentre l’inizio resta un territorio in cui regna, a tutti gli effetti, l’arbitrarietà. Per trovare il limite della prima unità testuale è perciò necessario cercare delle fratture che segnalino la fine delle strategie di apertura. L’indicazione grafica che si può trovare in un libro (la fine di un paragrafo o la presenza di uno spazio bianco ad esempio) può coincidere con la dissolvenza in nero del cinema, come il passaggio da un regime descrittivo ad uno più narrativo può essere reso nel movimento di macchina che va da una panoramica all’inquadratura di un personaggio. Un’altra spia che può indicare la fine dell’*incipit* è il cambiamento di livello narrativo come ad esempio accade in *Fight Club* e ne *Il curioso caso di Benjamin Button*, in cui un *flashback* segnala la fine dell’*incipit* e l’avvio della storia. Quelle citate sono solo alcune delle modalità con cui si verifica il passaggio della soglia, è comunque da considerare che molte volte il posizionamento di tali delimitazioni risulta arbitrario e, in caso di più segnali, è necessario scegliere la frattura che si ritiene più netta.

Trovati i confini dell’*incipit* è poi possibile cercare di individuare al suo interno le funzioni che Del Lungo gli attribuisce.² Le prime due, le funzioni di codificazione e tematica, sono elementi costanti sempre presenti, al contrario di quella informativa e drammatica che risultano invece essere variabili.

La funzione di codificazione è quella che fornisce all’inizio il compito di cominciare il testo, realizzando un passaggio all’interno di un nuovo universo linguistico e diegetico. Un’azione così importante prevede che spesso l’autore, per giustificare la propria legittimità, si appoggi ad un’*auctoritas* come facevano gli antichi chiamando in causa le Muse o come fa ironicamente il protagonista di

¹ A. DEL LUNGO, *L’incipit romanesque*, cit., p.137.

² *Ivi*, cit., pp.154-175.

Fight Club quando accenna ai Vangeli.¹ In tal modo si istituiscono anche dei legami tra l'opera e altri testi, portando il lettore a pensare a quanto già visto o letto e perciò alla creazione di una rete di collegamenti con altri film o romanzi.

La seconda funzione è quella tematica, l'*incipit* infatti presenta – esplicitamente o meno – il soggetto e gli argomenti della narrazione, informazioni che si possono dedurre anche grazie all'apertura di campi semantici che continueranno all'interno del testo. In diversi casi risulta evidente come il romanzo contemporaneo non sia più costretto a rispettare convenzioni retoriche come avveniva in passato, per questo è facile notare come il tema dell'opera sia spesso introdotto in modo indiretto.

L'*incipit* ha inoltre il compito di mettere in scena la finzione, azione resa possibile grazie all'apparato di informazioni che l'autore sceglie di mettere a disposizione. Mentre le notizie relative al testo o al suo argomento si ricollegano alle funzioni precedenti, le informazioni che contribuiscono concretamente alla messa in scena del romanzo (o del film) sono quelle che rinviano alla realtà conosciuta dal lettore (informazioni referenziali) o quelle che costruiscono lo spazio e il tempo della *fiction* (informazioni costitutive) senza riferimenti alla realtà. In ogni caso, oltre che individuare il tipo di informazioni presentate dall'*incipit* è importante notare se quest'ultimo sia orientato verso una saturazione o rarefazione informativa.

La funzione drammatica è, come anticipa l'aggettivo, quella che mette in marcia la finzione; questa è evidentemente una caratteristica che non tutti gli *incipit* possiedono, visto che in alcuni casi la drammatizzazione si avvia in un secondo momento. La situazione opposta si verifica invece con l'inizio in *medias-res* il quale invece implica l'entrata diretta nell'azione.

Mettendo in relazione il grado di informazione e di drammatizzazione, Del Lungo è riuscito ad individuare quattro macro tipologie di *incipit*, cosciente del fatto che rappresentando delle situazioni estreme, esse siano piuttosto rare²:

¹ C. PALAHNIUK, *Fight Club*, cit., p.11.

² A. DEL LUNGO, *L'incipit romanesque*, cit., p.174.

	Drammatizzazione ritardata	Drammatizzazione immediata
Saturazione informativa	<i>Incipit</i> STATICO	<i>Incipit</i> PROGRESSIVO
Rarefazione informativa	<i>Incipit</i> SOSPEO	<i>Incipit</i> DINAMICO

Sempre riguardo le funzioni che aiutano ad analizzare le soglie del testo, in ambito cinematografico Valentina Re ne ha individuate sei, alcune molto vicine a quelle di Del Lungo:¹

- funzione informativa: fornisce allo spettatore i primi elementi diegetici dell'universo finzionale, introduce i personaggi e l'ambientazione e, se sono presenti i titoli di testa, racconta la storia della fabbricazione del film.

- funzione discorsiva: nell'atto discorsivo inaugurato dall'*incipit* è possibile individuare l'istanza narrante, il suo grado di coinvolgimento nella storia e fino a che punto – e da quale prospettiva – permetterà allo spettatore di avere accesso alle sue informazioni.

- funzione seduttiva: entrando nell'universo diegetico lo spettatore effettua un passaggio che l'*incipit* gestisce attivando desideri e aspettative che spingono ad abbandonare momentaneamente il mondo reale per entrare in quello della narrazione.

- funzione autoriflessiva: è presente quando – in una sovrapposizione di livelli – si mostrano personaggi che stanno per assistere all'inizio di uno spettacolo, richiamando la condizione dello spettatore e rivelando l'artificio. Si verifica anche nel caso che l'*incipit* ospiti marche enunciative che rivelano la finzione del racconto come voci fuori campo, sguardi in macchina o personaggi che si rivolgono al pubblico.

- funzione metatestuale: si verifica quando l'inizio (o l'*explicit*) riflette sull'intero testo, ne anticipa degli aspetti o ne “suggerisce processi di significazione”.¹

¹ Cfr.: V. RE, *L'ingresso, l'effrazione. Proposte per lo studio d'inizi e fini*, in V. INNOCENTI, V. RE (a c. di), *Limina: le soglie del film*, cit., pp.113-115.

- funzione dialogica: la si incontra quando l'*incipit* stabilisce dei contatti con altri testi o con i *topoi* che aprono le narrazioni più convenzionali. I richiami possono avvenire grazie a citazioni, parodie, ma anche con l'esplicito rifiuto di sottostare a regole legate a generi altamente codificati.

Un ulteriore punto di vista da cui si può analizzare un testo è quello proposto da Ruggero Eugeni ne *L'inizio della fabula*² in cui riprende le categorie formaliste presenti nella *Morfologia della fiaba*³ di Propp e dimostra come alcune siano adattabili anche al romanzo. Le due grandi categorie a cui si possono ricondurre moltissimi eventi incipitari sono infatti la mancanza (alla quale segue una ricerca) e il conflitto. Entrambe prevedono un danneggiamento che spesso è preparato da una situazione di benessere e staticità, presto sconvolti dalla rottura dell'equilibrio con cui la trama prende avvio. È quanto succede ad esempio in *Zodiac* che, pur essendo un'inchiesta giornalistica e non un'opera di *fiction*, vede la trama prendere le mosse da una serie di omicidi che sconvolgono la quotidianità di San Francisco, innescando così la ricerca dell'assassino. Più che concentrarsi sui *topoi* degli inizi Eugeni preferisce indagare poi sul triplice statuto dell'*incipit* per capire cosa lo distingua effettivamente dal resto del testo. In prima istanza l'esordio del testo detiene un compito fondamentale nell'ottica dell'impianto narrativo della fabula ossia quello di avviare una "catena causale-cronologica di eventi".⁴ Rappresenta inoltre, sempre guardando alle teorie formaliste, un "momento di equilibrio-stasi minacciati" per arrivare infine a proporsi come "situazione destinata a un radicale capovolgimento"⁵. Il secondo passaggio fondamentale per la costituzione dell'intreccio è chiaramente il finale del racconto. Si è soliti infatti dare per scontato che a determinare l'intera catena di eventi sia l'inizio poiché esso rappresenta comunemente il punto di partenza dei sentieri narrativi prestabiliti. Il finale però, quando non è meta da raggiungere, può costituirsi come luogo determinato *a priori* e di avvio della catena di eventi, rendendo l'inizio un

¹ *Ivi*, p.114.

² R. EUGENI, *L'inizio della fabula. Per una mappa delle concezioni e dei problemi*, in G. CAPRETTINI, R. EUGENI (a c. di), *Il linguaggio degli inizi*, cit., pp.227-256.

³ V. PROPP, *Morfologia skazki*, Leningrado, 1928, tr. it. *Morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi, 1988.

⁴ R. EUGENI, *L'inizio della fabula*, in G. CAPRETTINI, R. EUGENI (a c. di), *Il linguaggio degli inizi*, cit., p.28.

⁵ *Ibid.*

“momento completamente determinato dalla conclusione e dallo svolgimento”.¹ In *Fight Club* ad esempio l'*incipit* (sia del film che del romanzo) si rivelerà essere completamente determinato dalla conclusione: Palahniuk infatti sconvolge l'ordine degli eventi facendo in modo che l'intera narrazione sia contenuta in un *flashback* che a poche righe dal finale ripropone esattamente la medesima situazione incipitaria.

Sulla determinazione regressiva della trama riflette anche Peter Brooks in *Trame* quando afferma che la prova definitiva della necessaria retrospettività di ogni racconto è che

Soltanto la fine può determinare il significato conclusivo, chiudere la frase in una totalità significante. La convinzione che il solo finale valga a scrivere l'inizio e a formare la parte centrale del racconto si ritrova in molte e suggestive analisi delle tematiche narrative: quelle di Propp per esempio, e di Frank Kermode, e del Sartre de *La nausée*.²

È proprio in una pagina de *La nausea* che anche Sartre riflette su come la narrazione – determinata da soglie prestabilite – sia diversa dalla vita:

Le avventure sono nei libri. Naturalmente tutto ciò che si racconta nei libri può accadere davvero, ma non nello stesso modo. [...]

Qualcosa comincia per finire: l'avventura non si lascia mettere appendici, non acquista significato che con la sua morte. [...] Ogni istante compare soltanto per condurre quelli che seguono.³

In ogni caso per Eugeni esistono due diverse concezioni di inizio: una che considera l'*incipit* come totalmente determinante rispetto allo svolgimento prevedendo una catena di eventi progressiva e non necessaria, e un'altra che guarda alla soglia del testo come ad un momento definito *a priori*, in cui le azioni avanzano seguendo un ordine regressivo e necessario.

Altro aspetto significativo di cui si deve tener conto è quando un *incipit* inizia con l'indicazione precisa del tempo e dello spazio in cui si svolgerà la storia o se

¹ *Ivi*, p.35.

² P. BROOKS, *Reading for the Plot*, New York, Alfred A. Knopf, 1984, tr. it. *Trame*, Torino, Einaudi, 1995, p.24.

³ J.P. SARTRE, *La nausée*, Paris, Gallimard, 1938, tr. it. *La nausea* (1948), Torino, Einaudi, 2005, pp.56-57.

invece preferisce un attacco brusco e privo di riferimenti. Nel primo caso il lettore è agevolato, ha la percezione di essere accompagnato in una storia verosimile raccontata da un narratore credibile ed affidabile. Il caso opposto prevede che i segnali canonici dell'inizio siano sacrificati in nome di espedienti narrativi meno marcati che facciano entrare immediatamente in una situazione già avviata, come in un film che inizia senza titoli di testa.

Marcando di meno o nascondendo i confini del romanzo, attenuando, per così dire, la dichiarazione ufficiale di inizio, essi diminuiscono al massimo la dimensione palese del discorso a tutto vantaggio della storia. [...] Non trovando immediatamente segni riconoscibili di riferimento [...] aumentano parallelamente le attese e l'ignoranza del seguito.¹

Spesso accade che il limite dell'inizio coincida con la fine del primo capitolo, per questo motivo – come suggerisce Vittorio Coletti – vale la pena guardare all'intera struttura del romanzo per capire come i singoli *incipit* possono entrare in relazione o meno.

Tutte le questioni relative al grado di organizzazione interna del testo e a quanto l'inizio faciliti l'ingresso del lettore nella narrazione sono collegate al concetto di narratore: l'*incipit* infatti si rivela un ideale punto di osservazione per capire da chi e da che distanza la storia viene raccontata. Se in *Fight Club* sin dalle prime parole e dalle immagini che aprono il film ci si rende conto di essere all'interno della mente del protagonista, si può notare come invece Stieg Larsson apre il suo romanzo poliziesco con un'istanza narrante che si manterrà sempre esterna e *super partes*.

Coletti dopo aver riflettuto sugli *incipit* e sulla struttura dei capitoli passa ad analizzare i finali, sottolineando come questi siano parti strategiche del testo almeno quanto gli inizi. Ovviamente anch'essi possono essere segnalati da situazioni che anche nella vita sono associate all'idea di fine: la morte di un personaggio, un addio, la scoperta del colpevole in un giallo o la presenza di una morale sono solo alcuni espedienti che segnalano la conclusione imminente del testo.

¹ V. COLETTI, *Dall'inizio alla fine: percorso didattico attraverso il romanzo*, in G. CAPRETTINI, E. RUGGERI (a c. di), *Il linguaggio degli inizi*, cit., p.139.

Richard Neupert, autore di *The End. Narration and closure in the cinema*¹, si avvale della critica letteraria – e in particolare degli studi narratologici – per riflettere sui finali cinematografici, tenendo conto sia delle tematiche che delle tecniche più ricorrenti. Lo studioso dimostra come il sentimento della fine in una narrazione sia dato dalla combinazione di due livelli strettamente collegati tra loro: quello della storia e quello del discorso. La conclusione a livello tematico infatti non basta a dare la sensazione di chiusura se non è supportata da precisi espedienti formali. Ad annunciare la fine di un film spesso si riconosce la presenza di una voce *over*, di un motivo musicale, o di un elemento dell'inizio con cui si dà circolarità alla trama, ma può anche accadere di trovarsi al cospetto di finali aperti o improvvisi che trasmettono un senso di incompiutezza. Combinando le categorie di *storia* e *discorso* si riescono così ad ottenere quattro tipologie di finali che Neupert ha riassunto in una tabella a doppia entrata in cui, dove possibile, ha inserito un esempio filmico per ogni tipologia di finale²:

	<i>Close narrative discourse</i>	<i>Open narrative discourse</i>
<i>Resolved story</i>	<i>CLOSED TEXT</i> <i>Un uomo tranquillo, (A Quiet Man, Ford, 1952)</i>	<i>OPEN DISCOURSE</i> ?
<i>Unresolved story</i>	<i>OPEN STORY</i> <i>I quattrocento colpi (Les quatre cents coups, Truffaut, 1959)</i>	<i>OPEN TEXT</i> <i>Weekend (id., Godard, 1967)</i>

Un'altra possibile classificazione dell'*explicit* è fornita da Pierre Sorlin il quale distingue, sempre in ambito cinematografico conclusione, epilogo e fine.³ La

¹ R. NEUPERT, *The End. Narration and Closure in the Cinema*, Wayne State University Press, 1995.

² Ivi, p.33. La tipologia *Open discourse* è priva di esempio poiché secondo Neupert non è possibile individuare un testo filmico in cui il piano della storia risulti concluso mentre quello del racconto agisca in direzione contraria, non fornendo alcun segnale di conclusione dal punto di vista stilistico-formale.

³ P. SORLIN, *Conclusion, epilogo, fine*, in V. INNOCENTI, V. RE (a c. di), *Limina. Le soglie del film*, cit., pp.89-95.

conclusione si presenta come l'esito più naturale poiché coincide con la soluzione del problema presentato nell'*incipit* garantendo coerenza al racconto che non necessariamente deve terminare con un lieto fine. L'epilogo si incontra invece quando alla conclusione si va ad aggiungere un episodio supplementare, non direttamente collegato al resto della trama andando così a modificare la percezione del pubblico. Esattamente come avviene alla fine di *Fight Club*

Il ribaltamento [...] cambia soltanto il destino dei personaggi mentre l'epilogo, modificando il tenore dell'opera, costringe lo spettatore a chiedersi se il film sia una riflessione sulla vita, sul male e sul bene, sulla follia – oppure, meramente, uno specchio deformante, un gioco d'illusioni. Lungi dal concludere la vicenda, l'epilogo introduce un elemento di dubbio che riguarda la natura stessa del cinema.¹

La terza tipologia è quella che comprende le storie che finiscono senza essere giunte a una conclusione decisiva, per cui sullo schermo appare la parola “fine”. Fincher non farà mai uso di tale espediente, ma ciò non significa che le sue trame risultino chiare e complete; spesso infatti il regista abbandona i suoi protagonisti in momenti di incertezza, lasciando allo spettatore il compito di trarre ulteriori conclusioni.

La differenza tra fine e chiusura è chiara anche in ambito letterario a Barbara Herrnstein Smith che nel 1968 con *Poetic Closure* contribuisce a inaugurare gli studi sulle soglie del testo.

C'è differenza, comunque, tra concludere e il semplice stoppare o finire. Lo squillo del telefono, il soffiare del vento, il lamentarsi di un bambino nella sua culla: questi finiscono. Una poesia o un brano musicale si concludono. Tendiamo a parlare di conclusioni quando una sequenza di eventi detiene un livello di struttura relativamente alto. [...] Che sia percepita spazialmente o temporalmente, una struttura appare “chiusa” quando è avvertita come integra: coerente, completa e stabile.²

Il pubblico trae particolare piacere dalle storie e dalle esperienze che si presentano come determinate poiché da esse si acquisisce un senso di stabilità e coerenza che nella vita è difficile provare; ed è proprio a questo senso di chiusura che la studiosa americana si rivolge cercando di individuare quali siano gli

¹ *Ivi*, p. 93.

² B. HERRNSTEIN SMITH, *Poetic Closure. A Study of How Poems End*, Chicago, University of Chicago Press, 1968, p.2, la traduzione è mia.

elementi formali e tematici che lo rendono possibile in poesia. Italo Calvino forse pensava a qualcosa di analogo chiedendosi «Cos'è il “senso della vita”? È qualcosa che possiamo cogliere soltanto nelle vite degli altri che, per essere oggetto di narrazione, ci si presentano come compiute, sigillate dalla morte».¹

Gli studi citati, insieme ad altri che saranno esposti nel corso del testo, sono stati dei solidi blocchi di partenza per un'analisi personale dei romanzi e dei film che David Fincher ne ha tratto. Ogni opera si è dimostrata essere un universo indipendente, tuttavia al termine dello studio si potranno riconoscere i fili di una trama comune, per “tirare le fila” del discorso e giungere – appunto – a delle conclusioni.

¹ I. CALVINO, *Lezioni americane*, in *Saggi. 1945-1985*, cit., p.742.

2. FIGHT CLUB

2.1 FIGHT CLUB. IL ROMANZO CHE HA IL PRIVILEGIO DI RICOMINCIARE

*Fight Club*¹ è la storia di un giovane e anonimo *yuppie* nordamericano che per sconfiggere l'insonnia frequenta ossessivamente gruppi di sostegno per malati terminali alla ricerca di conforto e attenzione gratuiti. Il suo equilibrio precario però è sconvolto dall'irruzione di Marla Singer, donna conturbante ed irrequieta, e di Tyler Durden, uno stravagante venditore di sapone con il quale darà vita a circoli di combattimento clandestini e che alla fine, dopo aver fondato il progetto Mayhem (un gruppo terroristico paramilitare per abbattere la civiltà consumistica) si rivelerà essere il suo *alter ego*, tutto ciò che egli ripudiava e che rimane represso nella maggior parte degli esseri umani.

In *Realtà e finzione*, saggio introduttivo della raccolta *La scimmia pensa, la scimmia fa*, Palahniuk racconta come sia nata in lui l'idea di *Fight Club*:

Prima di cominciare a scrivere *Fight Club*, facevo volontariato in una casa-famiglia per malati terminali. Il mio compito era quello di accompagnare le persone agli appuntamenti e agli incontri con i gruppi di sostegno nello scantinato di una chiesa[...]. Questi incontri erano imbarazzanti perché, per quanto provassi a stare in disparte, davano tutti per scontato che io avessi la loro stessa malattia. [...]Così iniziai a raccontarmi da solo la storia di un tizio che frequentava gruppi di sostegno per malati terminali per consolarsi dell'inutilità della sua vita. Sotto parecchi punti di vista, queste realtà – gruppi di sostegno, gruppi di recupero in dodici fasi, *demolition derby*- sono nate con lo scopo di colmare il vuoto lasciato dalla religione organizzata. [...]Fu in luoghi così che trovai le storie più vere. Nei gruppi di sostegno. Negli

¹ L'edizione italiana alla quale si fa riferimento è C. PALAHNIUK, *Fight Club* (1996), Milano, Mondadori, 2012. Per agevolare la lettura del presente testo talvolta per il protagonista si utilizzerà il nome Jack – che Tullio Dobner, traduttore italiano, rende con Tizio – dato il riferimento al modo in cui in vecchie riviste si usava dare i nomi propri alle parti del corpo.

ospedali. Dove c'era gente che non aveva più nulla da perdere, era lì che i racconti erano più veri¹.

Il romanzo si apre in *medias-res*, con una situazione narrativamente forte riportata dal flusso di coscienza del narratore che, con una pistola puntatagli alla bocca da Tyler Durden, si trova in cima al Parker-Morris Building, l'edificio più alto del mondo. Al centonovantunesimo piano i due attendono la deflagrazione del palazzo pianificata da Tyler per colpire il museo di storia naturale a nome del sovversivo Progetto Mayhem (in traduzione italiana "Progetto Caos"), ma a tre minuti all'esplosione la voce narrante prende il sopravvento, interrompe la narrazione affermando "No, dico io, ma aspetta."² lasciando la situazione iniziale in sospeso per aprire un'ampia analepsi che fornisce le coordinate narrative dell'antefatto. Si tratta di un vero e proprio sabotaggio narrativo da parte del personaggio che prende la parola autonomamente andando a sovrapporsi alla figura dell'autore. Il protagonista è pienamente consapevole del ruolo d'istanza narrante e di testimone affidatogli dall'autore e per questo nel congelare la scena si chiede ironicamente "Che cosa sarebbe Gesù se nessuno avesse scritto i Vangeli?" e riferendosi proprio al suo ruolo guida continua "Io c'ero dal principio. Senza la pistola di Tyler in bocca. Ricordo tutto"³.

Lo studioso Andrea Del Lungo sostiene che nell'*incipit* si possano isolare dei segnali di finzione ossia elementi di trasgressione del discorso narrativo che sottolineano lo statuto finzionale del racconto tra i quali individua proprio l'attacco in *medias-res*, l'esordire con un dialogo, l'insistenza su una storia individuale e l'uso dell'ironia, tutti espedienti isolabili nel primo capitolo di *Fight Club*^{b.4}

L'inizio in *medias-res* è irruento, non lascia spazio ai "più tipici segnali di frontiera del racconto"⁵ e amplifica la percezione di trovarsi al cospetto di

¹ *Id.*, *Stranger than Fiction: True Stories*, New York, Doubleday, 2004, tr. it.: *La scimmia pensa, la scimmia fa. Quando la realtà supera la fantasia* (2006), Milano, Mondadori, 2011 pp. 12-13.

² *Id.*, *Fight Club*, cit., p.11 .

³ *Ibid.*

⁴ Cfr.: A. DEL LUNGO, *L'Incipit romanesque*, cit., p. 17.

⁵ V. COLETTI, *Dall'inizio alla fine: percorso didattico attraverso il romanzo*, in G. CAPRETTINI, R. EUGENI (a c. di), *Il linguaggio degli inizi*, cit., p.138.

pericolose conseguenze delle quali s'ignorano totalmente le cause; infatti più che imbattersi in un canonico motivo incipitario quale potrebbe essere la nascita di un personaggio, la partenza o un risveglio, il lettore si trova catapultato in una scena avente tutte le carte in regola per risultare una contingenza finale, sottolineata per di più dalla presenza di un conto alla rovescia interrotto quando mancano pochi minuti allo scoppio degli ordigni. Eppure, l'idea di passaggio così frequente negli *incipit* letterari e cinematografici è presente anche nelle prime righe di quest'opera: avviene infatti un netto trasporto del lettore nella mente del personaggio principale (così come raffigurano i titoli di testa del film di David Fincher), una vera e propria entrata nella finzione, in un mondo amplificato e alterato quale può essere la duplice personalità del protagonista.

L'autore che attualmente risiede a Portland e negli ultimi anni ha conquistato un posto d'onore nel *pantheon* della narrativa contemporanea americana, nel suo primo lavoro tenta di sfuggire all'aura di formalità e sacralità richiesta nell'aprire un romanzo e programmaticamente rende traumatico il rito del passaggio nel mondo finzionale del *fight club*: un ambiente duro, nel quale l'individuo si isola e viene ingannato anche da se stesso. Dall'ingresso nel Novecento letterario in poi non sottostare alle regole dell'*incipit* (fornire coordinate precise, presentare i personaggi, tentare di rendere più naturale possibile il passaggio) è diventata infatti una strategia comune a moltissimi romanzi, ed anche in questo caso perciò si assiste a quella "naturalizzazione delle frontiere" che tende ad "affermare il carattere volontario e artificiale della delimitazione dell'opera".¹

Per tentare di mitigare il senso di immediata inadeguatezza vissuto dal lettore dopo le prime righe viene fornita una posizione apparentemente privilegiata dalla quale si potrà osservare lo svolgersi (ma sarebbe meglio dire il *riavvolgersi*) della vicenda: dall'interno della psiche del protagonista – chiaro esempio di focalizzazione interna – si potrà arretrare fino a quella che quest'ultimo reputa essere l'origine di quanto gli sta accadendo. Non si tratta affatto di un inizio confortevole o canonico, la funzione informativa è labile e lacunosa, il racconto è ellittico e quindi richiede uno sforzo interpretativo e la creazione di supposizioni. Il narratore intradiegetico è cosciente del suo ruolo e grazie a questa debole

¹ A. DEL LUNGO, *L'incipit romanesque*, cit., p.17

percezione il lettore si aspetta di capire quali circostanze abbiano portato i due personaggi, dei quali non viene fornita presentazione, all'ultimo piano dell'edificio; tutto quello che resta da fare è fidarsi. L'insistere sul verbo *guardare*¹ scorta il lettore nell'acquisizione del punto di vista attraverso il quale assumerà la medesima (schizofrenica) prospettiva dell'istanza narrante. Procedendo con la lettura però si capirà di essere caduti in una trappola: l'enunciatore della storia ha deliberatamente omesso la questione fondamentale riguardante la sua duplice personalità sebbene ormai, nel momento che precede l'analessi, egli ne sia consapevole. Una seconda questione che fa dubitare dell'effettiva lealtà del personaggio che offre il proprio punto di vista riguarda la sua conoscenza dei fatti: se, come sostiene Tyler, "Ogni volta che ti addormenti [...] io scappo a fare cose pazze, qualcosa di folle, qualcosa di completamente fuori di testa",² come riesce poi il protagonista a rendere conto delle azioni del suo *alter-ego*? Il presente quesito di fatto svela un'insinuazione, spinge a pensare che forse a guidare la trama del racconto e la nostra percezione sia presente anche l'ingannevole zampino di Tyler, ipotesi che può essere convalidata dal fatto che quest'ultimo viene descritto proprio come colui che interviene nelle narrazioni altrui: lavorando come proiezionista infatti si diletta a inserire singoli fotogrammi pornografici all'interno di film "per tutta la famiglia".

L'inizio di un romanzo è un luogo spesso deputato anche alla stipulazione del "contratto" tra l'enunciatore e l'enunciatario: nel caso di *Fight Club* il tono del personaggio narrante è da subito colloquiale, egli si esprime in prima persona (oppure in seconda per parlare di sé in modo distaccato o per rendere il messaggio universale come quando sentenzia "Non ci capisci niente e a un certo punto muori e basta")³ e si rivolge al suo destinatario implicito con fare che rasenta l'irriverenza, tutti espedienti stilistici che facilitano la stipulazione del patto di

¹ "Guardiamo giù. [...] Dal centonovantunesimo piano *guardi* giù dal tetto e la strada che c'è sotto è una rugosa moquette di gente, tutti in piedi, tutti a *guardar* su. [...] Ci dimentichiamo completamente tutta quanta questa pensata dell'omicidio-suicidio di Tyler mentre *guardiamo* un altro schedario scivolare dal lato del palazzo[...]" in C. PALAHNIUK, *Fight Club*, cit., pp.8-10, il corsivo è mio.

² *Ivi*, p.174.

³ *Ivi*, p.8

finzione e soprattutto contribuiscono ad aumentare il grado di coinvolgimento del pubblico di lettori.

Frequente spia di un inizio forte è la presenza di coordinate spazio-temporali che diano la possibilità di collocare personaggi ed azioni in un mondo diegetico riconoscibile e coerente sul quale poter esercitare un giudizio circa il grado di verosimiglianza. Palahniuk si riferisce frequentemente a luoghi reali quali possono essere i più conosciuti aeroporti americani o il museo del Louvre, ma non nomina mai la città nella quale è ambientata la vicenda. Il Parker-Morris Building ha tutte le caratteristiche per essere un reale grattacielo che svetta su una metropoli occidentale, ma con una rapida ricerca si scopre essere un edificio inventato; così come *Paper street*, dove hanno sede il saponificio e la dimora di Tyler, si rivela essere la voce anglofona con la quale si indicano le strade che appaiono nelle carte geografiche ma che in realtà non esistono.¹ Le azioni di *Fight Club* si svolgono in aeroporti, metropoli, salotti Ikea in cui l'uomo non riesce ad avere alcun punto di riferimento spaziale. I personaggi si muovono all'interno di quelli che Marc Augé ha definito *non luoghi*, spazi immaginati solo per il transito e il consumo, che escludono qualsiasi tipo di relazione con gli altri e con il paesaggio.² Anche a livello toponomastico dunque tutto sembra essere reale per rivelarsi poi frutto dell'immaginazione, ma ciò non vuol dire che Palahniuk non fornisca alcun tipo di indicazione spaziale e cronologica: appoggiandosi alle competenze pregresse il lettore riesce a trovare un'indicativa collocazione della vicenda – una metropoli americana – senza la necessità di conoscere il nome preciso della città o l'anno in cui si svolgono gli eventi, e questo spiega in modo analogo la scelta di non dare nome e cognome al protagonista, un uomo fra i tanti che popola la giungla metropolitana in modo anonimo.

¹ Alla voce *Paper street* di Wikipedia in inglese (http://en.wikipedia.org/wiki/Paper_street) si legge "A *paper street* is a road or street that appears on maps but does not exist in reality. *Paper streets* generally occur when city planners or subdivision developers lay out and dedicate streets that are never built". (Una *paper street* è una strada o una via che appare sulle carte geografiche, ma che in realtà non esiste. Le *paper street* generalmente si trovano quando gli urbanisti o gli autori delle suddivisioni territoriali dispongono la planimetria e intitolano strade che non sono mai state costruite). La traduzione è mia.

² Cfr.: M. AUGÉ, *Non-Lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Le Seuil, 1992, tr. it.: *Nonluoghi. Introduzione a un'antropologia della surmodernità*, Milano, Elèuthera, 1996.

Il romanzo dà l'impressione di una struttura estremamente frammentaria, fatto dovuto anche alla divisione in trenta brevi capitoli che trasportano continuamente il lettore in nuovi contesti narrativi. Essi spesso esordiscono con indicazioni riguardanti il tempo e lo spazio creando così una mappa dei movimenti del protagonista per facilitare l'orientamento in una trama così ricca di imprevisti e spostamenti dei quali non sempre è fornita giustificazione. Analizzando gli *incipit* dei capitoli alla ricerca di coordinate spaziali si può rilevare la tendenza di Palahniuk alla ripetizione non solo lessicale dunque, ma anche strutturale, per cui ricorrono medesime situazioni quali l'arrivo in un aeroporto o l'ambientazione lavorativa; non è un caso infatti che Coletti¹ nel suo contributo sugli *incipit* e la struttura dei romanzi noti come rispondere al *dove?* e al *quando?* sia uno dei modi più collaudati e garantiti per legare i capitoli tra loro.

L'inizio in quanto zona liminare e di frontiera non ha confini rigidi, è un concetto che può essere sottoposto a delimitazioni soggettive, ed è dunque fondamentale in questa sede decidere dove esso abbia termine. L'attacco è chiaramente ravvisabile nella prima frase:

Tyler mi trova un posto da cameriere, dopodiché c'è Tyler che mi caccia una pistola in bocca e mi dice che il primo passo per la vita eterna è che devi morire².

Per quanto riguarda invece il concetto di *incipit* sarà preferibile considerare il primo capitolo per intero in quanto è in seguito ad esso che ci si imbatte nella prima frattura temporale e contenutistica e avviene inoltre un passaggio di livello narrativo: nel capitolo successivo si inaugura infatti la lunga analessi che conterrà quasi per intero la trama di *Fight Club*. Lo scarto spazio-temporale presente tra i primi due capitoli, per cui il protagonista passa dalla cima del Parker-Morris Building ad essere stritolato dall'abbraccio di Bob durante una seduta di "Restare uomini insieme" (gruppo di sostegno per i malati di cancro testicolare) suggerisce di posizionare a questo punto il confine dell'inizio, lasciandolo in sospeso fino alla fine del romanzo quando ormai anche il lettore avrà preso coscienza della

¹Cfr.: V. COLETTI, *Dall'inizio alla fine: percorso didattico attraverso il romanzo*, in G. CAPRETTINI, E. RUGGERI (a c. di), *Il linguaggio degli inizi*, cit., p.145.

²C. PALAHNIUK, *Fight Club*, cit., p.7.

situazione incipitaria che a primo impatto risultava estremamente enigmatica. Il fatto che si tratti di una vicenda narrata a posteriori in un esteso *flashback* fa di un'ampia sezione di *Fight Club* un racconto nel racconto, e ciò porta a problematizzare ulteriormente le frontiere dell'opera:¹ dove sta l'effettivo passaggio d'ingresso per il *fight club*? Nelle prime righe o all'inizio dell'analessi? Quest'ultima mantiene le stesse sfumature stilistiche del livello narrativo superiore, ma è meno frammentaria e maggiormente esplicativa: in poche frasi il narratore ci introduce nello scantinato della Trinity Episcopal dove da due anni partecipa ai gruppi di sostegno alla ricerca di rapporti umani autentici ed è in questo frangente che descrive in modo dettagliato la ragione della sua partecipazione alle riunioni e introduce due personaggi che saranno fondamentali: Bob (Robert Paulson), e soprattutto Marla Singer. Giunti quindi al secondo capitolo la voce narrante aiuta il lettore ad ambientarsi, dimostrando che se le verrà dato credito sarà esaudito il desiderio di sapere "come andrà a finire" indotto dall'*incipit*.

Le grosse braccia di Bob erano chiuse a tenermi dentro e io ero spremuto nel buoi fra le nuove tette sudate di Bob, giganteschi ciondoli, grandi come immagineremo quelle di Dio. In giro per lo scantinato della chiesa pieno di uomini ci incontriamo ogni sera: questo è Art, questo è Paul, questo è Bob[...]. Sono due anni che vengo qui tutte le settimane e tutte le settimane Bob mi avvolge nelle sue braccia e io piango. [...] È così che ho conosciuto Marla Singer.²

La struttura di *Fight Club* è perfettamente circolare con un breve avanzamento della vicenda nel trentesimo e ultimo capitolo; al ventinovesimo torna la situazione iniziale, con Tyler e il narratore in cima al Parker-Morris Building in attesa dell'esplosione che non avverrà grazie alla presenza di paraffina nella composizione, aggiunta probabilmente dal protagonista in un momento di lucidità anche se al lettore non viene fornita alcuna spiegazione a riguardo. Il raccordo è ben segnalato da richiami lessicali che non lasciano spazio ad interpretazioni differenti come "È così che io e Tyler siamo sulla cima del Parker-Morris

¹ Cfr.: A. DEL LUNGO, *L'incipit romanesque*, cit., p.29.

² C. PALAHNIUK, *Fight Club*, cit., pp.12-13.

Building, io con la pistola infilata in bocca. Siamo ai nostri ultimi dieci minuti”.¹ Per rendere ancor più riconoscibile la scena Palahniuk non solo introduce esplicitamente connessioni lessicali, ma effettua anche una sovrapposizione temporale non tornando al termine dell'*incipit* vero e proprio, ma a qualche minuto prima e per questo motivo Tyler, ormai rivelatosi parte del protagonista, ripeterà alcune battute già presenti nel primo capitolo come “Non moriremo sul serio”.²

Il primo capitolo si chiude con una sottintesa dichiarazione d'intenti: attraverso il ricordo il personaggio anonimo, se si atterrà alle convenzioni legate al *flashback* esplicativo, ricucirà i fili della trama che l'hanno condotto fino a questo punto in cui il lettore l'ha incontrato per la prima volta; si tratta dunque di un inizio che acquista tale ruolo per la posizione di apertura nell'intreccio, ma è chiaro fin da subito che tale situazione ha anche le caratteristiche di una scena finale.

Facendo riferimento al concetto di inizio come punto di avvio di una catena causale-cronologica il primo capitolo di *Fight Club* stenta a ricoprire tale ruolo visto che potrebbe essere concepito come il penultimo anello della catena di eventi; l'inizio dell'intreccio è ovviamente posto in apertura del romanzo, il punto di partenza della fabula invece non coincide con l'analessi di primo livello del secondo capitolo (l'abbraccio di Bob): in questa sequenza è infatti presente un *flashback* di secondo grado che riporta a due anni prima e ai problemi di insonnia che avevano spinto il protagonista a consultare il medico che invece di prescrivergli potenti antidepressivi lo aveva indirizzato ai gruppi di sostegno. Esordire in *medias-res* è un movimento opposto rispetto alla ricerca di un inizio assoluto, fare irruzione in una trama già sviluppata significa auto-sollevarsi dalla responsabilità dell'*incipit*, ma proprio per rimediare ai vuoti di senso che si potrebbero creare l'autore ricorre al *flashback*, un secondo inizio inserito ormai nella trama dell'intreccio narrativo.

A differenza di quanto solitamente accade nelle trame lineari in questo testo l'inizio non propone coordinate utili alla comprensione della vicenda, ma segue

¹ *Ivi*, p.215.

² *Ivi.*, pp. 7 e 215.

l'andamento contrario; sarà il proseguire del discorso ad illuminare il senso dell'*incipit* e del relativo finale. Per questo si può affermare che *Fight Club* offre un esempio di determinazione degli eventi regressiva e necessaria:¹ l'inizio è definito dal finale il quale ha stabilito le leggi della narrazione valide per l'intero romanzo. Raccontare: selezionare eventi dati e disposti cronologicamente per poi compiere scelte stilistiche e di disposizione per giungere a un finale che era stato determinato o meno in precedenza, nel presente caso Palahniuk racconta la vicenda del personaggio anonimo avendo come stella polare proprio l'epilogo, selezionando man mano ciò che il lettore deve conoscere. La decisione d'ingannare il pubblico con la presenza di Tyler Durden nonostante il protagonista ormai fosse consapevole del suo essere una creazione mentale è una scelta stilistica accattivante che risponde alle regole del colpo di scena, ma che vuole anche facilitare il completo inabissarsi del lettore nella psiche di Jack. Si verrà a conoscenza della verità solamente nel punto della storia in cui il protagonista stesso aveva scoperto che Tyler era parte di lui, quel lato che nessuno vuole manifestare per essere socialmente accettato.

In un'analisi testuale che parte dal concetto di *incipit* è impossibile non tener conto dell'importanza capitale degli elementi del paratesto con i quali il pubblico entra in contatto ancor prima di affrontare la lettura. Infatti, come ricorda Genette in *Soglie*² il titolo è un elemento paratestuale in stretto rapporto con l'intero romanzo del quale può fornirci anticipazioni più o meno coerenti. *Fight Club* è un esempio di titolo tematico indicante l'argomento principale dell'opera e nel quale sono racchiusi due concetti ben identificabili: *fight* richiama la violenza e lo scontro fisico, mentre *club* una cerchia elitaria di persone, a partire dai gruppi di sostegno fino agli avventori dei circoli di combattimento negli scantinati poi seguaci di Tyler nell'ambito del progetto Mayhen. La funzionalità del titolo è dunque in questo caso quella di essere pilota, esso infatti presenta anticipazioni che saranno confermate dalla lettura.

¹Cfr.: R. EUGENI, *L'inizio della fabula. Per una mappa delle concezioni e dei problemi*, in G. CAPRETTINI, R. EUGENI (a c. di), *Il linguaggio degli inizi*, cit., p.38.

²Cfr. G. GENETTE, *Soglie*, cit. in cui la questione dei titoli è affrontata in particolare alle pp.55-101.

In riferimento alle quattro funzioni dell'*incipit* individuate da Del Lungo (di codificazione, tematica, informativa e drammatica)¹ si può affermare che la prima, avente il compito di cominciare il testo ed effettuare il passaggio ad un nuovo universo linguistico, sia presente in *Fight Club* in quanto è già dalle prime pagine che si viene a contatto con il linguaggio sfacciato e diretto che sarà utilizzato nel corso dell'intera opera andando così a elaborare il proprio codice. Del Lungo parla inoltre del possibile riferimento ad un'autorialità esterna all'opera (le Muse, Dio, la Legge o anche l'autore stesso)² per fornire legittimità al testo, aspetto che non è presente in Palahniuk se non in modo dissacrante: sempre nel primo capitolo infatti il narratore per giustificare la sua presa di parola e affermare il valore del testo fa riferimento ai Vangeli "Forse diventeremo leggenda, forse no. No, dico io, ma aspetta. Che cosa sarebbe Gesù se nessuno avesse scritto i Vangeli?".³ Jack decide di raccontare la propria storia nel tentativo di entrare nella leggenda e questo è associabile alla *fonctionne codifiante indirecte* perché, seppur con tono ironico ed egocentrico, è la parte dell'*incipit* in cui il testo istituisce un collegamento intertesuale. L'affermazione pur presentando una forte carica di sarcasmo ospita una dichiarazione d'intenti del protagonista che oltre a presentarsi nei panni di narratore tenta di dare spessore morale alla sua vicenda, possibile rivelazione di una verità che da personale si fa universale.

Anche la funzione tematica è indiretta in quanto i contenuti del romanzo non sono presentati direttamente, ma vengono racchiusi nei campi semantici facilmente individuabili nel primo capitolo anche grazie alle ripetizioni: la violenza con i continui rimandi agli ordigni, la presenza della pistola, i rapporti di forza tra Tyler e il protagonista⁴, la sovversione sociale, e le relazioni fra i tre protagonisti.⁵

Si nota una relazione diretta tra l'inizio e il resto del romanzo, fattore dato in particolar modo dalla struttura circolare della narrazione, facendo in modo che la

¹ Si tratta della mia traduzione di *codifiante, thématique, informative e dramatique*, funzioni delle quali si ha ampia trattazione in A. DEL LUNGO, *L'incipit romanesque*, cit., pp.154-175.

² *Ivi*, p.156.

³ C. PALAHNIUK, *Fight Club*, cit., p. 11.

⁴ *Ivi*, pp.7-9: "Per molto tempo io e Tyler siamo stati culo e camicia. [...] Il vecchio detto, secondo il quale si uccide sempre chi si ama, be', guarda, funziona in tutt'e due i sensi".

⁵ *Ivi*, pp. 10-11: "Qui c'è in ballo una sorta di triangolo. [...]Io non voglio Marla e Tyler non mi vuole per le palle, non più".

funzione informativa sia soprattutto tematica, ma nonostante ciò l'*incipit* presenta un altissimo grado di rarefazione informativa: lacune necessarie alla creazione di enigmi e allo strutturarsi della trama e la voce narrante che si prende gioco dell'ingenuità iniziale del lettore sono espedienti attraverso il quale l'autore manifesta la sua volontà di dissimulare. A livello informativo la messa in scena della finzione iniziale non stimola conoscenze pregresse che facciano riferimento al mondo reale, ostacolando ulteriormente l'ingresso nell'universo diegetico ma allo stesso tempo andando a stimolare la curiosità del pubblico.

Per quanto riguarda la quarta e ultima funzione, quella drammatica, si può dire con certezza che l'inizio convulso di *Fight Club* mette immediatamente in moto la finzione narrativa tramite una *drammatizzazione immediata*: il debutto in *medias-res* in un momento cardine sia della fabula che dell'intreccio non lascia spazio a discorsi introduttivi. Per tali motivi seguendo la tabella a doppia entrata di Del Lungo, dalla combinazione di rarefazione informativa e drammatizzazione immediata otteniamo un *incipit* dinamico, definizione che perfettamente si addice al romanzo in questione in cui nulla sembra rimanere statico.

I tre protagonisti (il narratore, Tyler Durden e Marla Singer) sono tutti nominati nel primo capitolo. La situazione narrativa più classica che affiora alla mente pensando a due personaggi maschili e uno femminile è quella del triangolo amoroso, menzionato anche dal protagonista quando dice "Qui c'è in ballo una sorta di triangolo".¹ Nel presente caso però non si tratta semplicemente di una competizione tra protagonista e antagonista per il possesso dell'oggetto del desiderio simboleggiato dal corpo della donna perché le relazioni fra i tre risultano molto più complicate come si specifica in una sorta di chiasmo a catena ricco di ripetizioni:

Io voglio Tyler. Tyler vuole Marla. Marla vuole me. Io non voglio Marla e Tyler non mi vuole tra le palle, non più. Qui non si tratta di amore come in tenerci. Qui si tratta di proprietà come in possedere.²

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

Sfruttando un'altra convenzione narrativa spesso individuata nelle favole come nei romanzi, si può leggere *Fight Club* come un racconto di maturazione in quanto delinea una grande presa di coscienza e di recupero di identità che il lettore esperisce insieme al protagonista. La vicenda prende avvio da due situazioni che è possibile leggere alla luce delle celebri teorie di Vladimir Propp: assistiamo infatti a una perdita e ad un conflitto che agiscono da catalizzatori per l'avanzamento della trama.¹ La perdita è ravvisabile nella mancanza di sonno vissuta dal giovane, condizione che lo spinge a consultare il suo medico e di conseguenza a frequentare i gruppi di sostegno. Rafforzandosi tramite il dolore altrui, sentendosi veramente ascoltato e a contatto con la "vita vera" dell'*underworld* in fin di vita ma capace di provare sentimenti che si nasconde nei sotterranei, il protagonista sente di aver trovato un sano equilibrio nella sua vita sregolata, ma a spezzare questa stabilità vacillante arriva una persona da lui percepita come un pericolo mortale prima e desiderabile poi: Marla Singer. La donna che come lui frequenta clandestinamente le riunioni gli impedisce di celarsi nei commiserevoli panni di malato terminale ed è così che, disdegnata e desiderata allo stesso momento proprio per l'inesperienza affettiva del trentenne, Marla mina le fondamenta del rinnovato equilibrio sul quale Jack aveva basato la sua *routine*.

L'analisi di *Fight Club* necessita ovviamente, oltre che delle griglie interpretative proposte dagli strutturalisti russi, anche di categorie che si adattino in modo più consono alla letteratura contemporanea. Per quanto riguarda la questione del genere l'alta dose di violenza, i particolari *splatter* (il sapone creato con il grasso umano ad esempio), l'attacco immediato, i riferimenti ai beni di consumo più diffusi e il tono diretto sono caratteristiche che il testo condivide con il *pulp*, genere letterario e cinematografico sviluppatosi negli Stati Uniti a metà degli anni Novanta del secolo scorso grazie al forte impulso che Quentin Tarantino diede all'immaginario collettivo con il suo *Pulp Fiction*. È eloquente

¹ "Possiamo definire favola qualsiasi sviluppo da un *danneggiamento* (X) o da una *mancanza* (x) attraverso funzioni intermedie fino a un matrimonio (N) o ad altre funzioni impiegate a mo' di scioglimento. [...] Questo sviluppo è stato da noi chiamato movimento; ogni nuovo danneggiamento, ogni nuova mancanza, dà origine a un nuovo movimento" V. PROPP, *Morfologia della fiaba*, cit., p.98. Il corsivo è mio.

notare come la voce *pulp* dell'Enciclopedia Treccani citi come temi caratteristici del genere proprio quelli affrontati da Palahniuk nel suo romanzo:

La riutilizzazione che esso [il *pulp*] propone, ingrandita fino alla parodia, dei modi più truci della narrativa popolare può servire, a chi voglia evitare le lusinghe di sperimentalismi ormai screditati o gli orizzonti rassicuranti del racconto minimalista, a richiamare l'attenzione sulle dimensioni abnormi di certi fenomeni della realtà contemporanea (*l'omologazione consumistica e la dipendenza dai modelli mediatico-pubblicitari*, la ricerca nevrotica di un'attribuzione di senso al *vuoto delle esistenze*, il *crimine feroce e gratuito* che spesso ne è la conseguenza).¹

Il tema cardine della violenza, in particolare se gratuita e vissuta con ironia e leggerezza, è presente fin da subito: il narratore sembra non porsi troppi problemi nell'aver una pistola puntata alla gola e illustra con disinvoltura le procedure per ottenere nitroglicerina fatta in casa come se stesse discutendo di gastronomia.

I disturbi di insonnia, le improvvise dormite molto più simili a svenimenti, sono costanti che ritornano e proprio l'opposizione sonno-veglia è un tema da non sottovalutare in quanto richiama a gran voce il binomio realtà e finzione che ritorna spesso nella letteratura del "post": post televisione, post Secolo breve o addirittura del "dopo *Pulp Fiction*".² La società malata di consumismo e subdolamente manovrata dai giganti della finanza rispecchiano effettivamente il collasso delle ideologie del Novecento: in *Fight Club* si respira infatti l'incertezza di fine secolo. La difficile separazione tra realtà e immaginazione è un motivo che s'impone nel corso del romanzo di Palahniuk e traccia una strada che suggerisce possibili riletture, in particolar modo dal momento in cui si scopre che Tyler non è altro che una creazione cerebrale che agisce proprio quando il personaggio narrante è addormentato, immerso in uno stato di incoscienza. In *Fight Club* la tensione è costante, non esistono tempi morti e l'autore fa dunque suo proprio il

¹Cfr.: la voce "*Pulp*" consultabile nell'Enciclopedia Treccani *on-line* all'indirizzo <http://www.treccani.it/enciclopedia/pulp/> (ultimo accesso settembre 2012), il corsivo è mio.

²Cfr.: M. SINIBALDI, *Pulp. La letteratura nell'era della simultaneità*, Roma, Donzelli, 1997 p.10 in cui si offre una breve riflessione sull'entità del fenomeno *Pulp Fiction* e sulla scena *pulp* italiana.

valore della velocità, principio che caratterizza moltissime manifestazioni artistiche di fine secolo e anzi, appartenente al Novecento *tout court*.

La velocità è un valore fondamentale per la narrazione del XX secolo, al punto da essere riconosciuta anche da Italo Calvino nelle sue *Lezioni americane* come uno dei valori irrinunciabili per la letteratura del nuovo millennio.¹ Secondo Sinibaldi però “oggi il significato del termine non sta tanto, come per Calvino, «nella economia del racconto», bensì in un’accelerazione continua dei suoi ritmi interni che sollecita e amplifica sensazioni e connessioni”.² Un ulteriore tema connesso alle problematiche vissute in corrispondenza della *fin du siècle* è quello della disumanizzazione: gli individui vivono in modo asettico in spazi predefiniti quali l’ufficio o gli appartamenti-alveari;³ il protagonista rimane anonimo, è un uomo fra i tanti affetto da un malessere nichilista che lo conduce ad un’apatia sentimentale. Mentre gli oggetti sono tutti riconoscibili grazie al nome proprio del marchio – diventando simulacri di un benessere apparente – i compagni di lotta nella vita reale si riconoscono tacitamente grazie alle cicatrici, non certamente per la loro effettiva identità. Il nome per di più viene tolto a tutti coloro che entrano nel progetto Mayhem ed è riabilitato solamente dopo la morte, come succede a Bob.

Tornando a *Pulp Fiction* è stato osservato come il binomio personaggio negativo-violenza sia relativizzato a differenza degli schemi narrativi classici in cui la distinzione tra il bene e il male era chiara e identificabile: in Tarantino invece la ferocia si può intervallare con l’umorismo, i cattivi nascondono lati frivoli e infantili e questo combinarsi di violenza estrema e solidarietà inattesa è perfettamente riscontrabile anche nei *fight club* di Palahniuk, nel carattere di Tyler o nei dettami del progetto Mayhem secondo cui la distruzione della civiltà è necessaria per salvare gli esseri umani e offrire loro la possibilità di rinascere.

Pulp Fiction e il film di Fincher sono figli della stessa epoca e non potrebbero essere stati scritti o girati se non alla fine degli anni Novanta del secolo scorso. La pubblicazione di *Fight Club* negli Stati Uniti risale al 1996 per cui tutti i

¹ Cfr. I. CALVINO, *Lezioni americane*, cit.

² M. SINIBALDI, *Pulp*, cit., pp.20-21.

³ “Poi sei intrappolato nel tuo bel nido e le cose che una volta possedevi, ora possiedono te” in C. PALAHNIUK, *Fight Club*, cit., p.43.

riferimenti alla distruzione degli edifici centri nevralgici del potere economico sono dunque precedenti agli attacchi terroristici dell'undici settembre, ma è impossibile per chi ha assistito innumerevoli volte alle immagini della distruzione del *World Trade Center* non collegarle alla descrizione nel primo capitolo:

Una finestra esplode nel lato dell'edificio e salta fuori uno schedario grosso come un frigorifero nero[...]. Fra nove minuti il Parker-Morris Building non ci sarà più. Se hai abbastanza gelatina esplosiva e la spalmi ben bene sui pilastri delle fondamenta di una costruzione, puoi tirar giù qualsiasi palazzo al mondo.[...] Questa roba pratica non la trovi nei libri di storia [...] Il Parker-Morris Building andrà giù, tutti i suoi centonovantun piani, adagio come un albero che cade nella foresta [...] i pilastri delle fondamenta si sgretoleranno e le sequenze fotografiche del Parker-Morris Building finiranno in tutti i libri di storia.¹

Probabilmente il Progetto Mayhem non sarebbe potuto esistere nell'epoca del post 11 settembre, ma Palahniuk racconta di quell'America che non ha ancora paura dell'Altro e si sente inattaccabile nella sua potenza egemone; tuttavia come Jack contiene Tyler, anche l'Occidente racchiude il proprio lato oscuro, un nemico che agisce dall'interno. Il corpo duplicato del protagonista è specchio della società di *Fight Club* in cui istinto e razionalità, seppure in un conflitto continuo, tentano di convivere. Un altro aspetto che risulta premonitore degli argomenti di cronaca più recenti è identificabile negli attacchi non violenti agli istituti di credito e dell'alta finanza, simboli di un potere malato e oligarchico che hanno costretto la società ad indebitarsi e a vivere in funzione della merce, questioni che richiamano alla mente il movimento di *Occupy Wall Street* diffusosi poi anche in altre zone del mondo. La prima azione di protesta del Progetto Caos compare nel sedicesimo capitolo quando una notte sulla facciata della *Hein Tower* viene dipinta una "maschera ghignante alta cinque piani",² riferimento che a posteriori e seppur involontariamente richiama l'utilizzo simbolico da parte del movimento delle

¹ C. PALAHNIUK, *Fight Club*, cit., pp.8-10.

² *Ivi*, p.124.

maschere di *V per vendetta*, serie di fumetti poi riadattata per il grande schermo nel 2006.¹

Nonostante il casuale collegamento con il mondo del cinema e dei fumetti, risulta arduo isolare riferimenti letterari riconoscibili all'inizio di *Fight Club*. Palahniuk non fa appello alle competenze intertestuali del pubblico e questo fatto associato alla tensione della situazione descritta, infonde una sottesa sensazione di pericolo e instabilità, confermati dallo stile rapido, dalla confusione grammaticale (la continua oscillazione tra persone verbali, le ripetizioni, il discorso diretto non sempre segnalato) e dalla mancata contestualizzazione della vicenda e dei personaggi.

Nel secondo capitolo invece si riesce ad isolare un motivo che, seppur trattato per frammenti, traccia un filo che collega l'autore ad un'altra voce autorevole dell'America contemporanea: il newyorchese Don DeLillo; sia in *Fight Club* che in *Underworld*² infatti torna il motivo dei rifiuti. In Palahniuk essi sono la creatura figlia della fagocitante civiltà dei consumi, simbolo del degrado urbano e umano, ma soprattutto entrano a far parte del vasto argomento nichilista portato avanti dall'opera. Immagini di scarto e spazzatura ritornano diverse volte:

Tu non sei un delicato e irripetibile fiocco di neve. Tu sei la stessa materia organica di chiunque altro e noi siamo tutti parte dello stesso cumulo in decomposizione. La vostra cultura ci ha resi tutti uguali. Nessuno è più veramente bianco o nero o ricco. Tutti vogliono lo stesso. Individualmente non siamo niente.

Tyler era la pedina del mondo, la tua spazzatura personale. [...]«Io sono immondizia» ha detto Tyler. «Io sono immondizia e merda e follia per te e questo piccolo mondo del cazzo»

Tutto quello che hai creato sarà gettato via. Tutto quello di cui sei orgoglioso finirà in immondizia.³

¹ *V per vendetta - V for Vendetta*, James McTeigue, USA, 2005, 132'.

² D. DELILLO, *Underworld*, New York, Scribner, 1997, tr. it.: *Underworld* (1997), Torino, Einaudi, 2000.

³ C. PALAHNIUK, *Fight Club*, cit., pp. 143, 120 e 213.

I rifiuti tracciano il più marcato filo rosso che percorre l'immensa opera-mondo di *Underworld*: “il *waste* consumistico delle discariche a cielo aperto del New Jersey e quello nucleare stipato nel sottosuolo di Nevada, New Mexico e Arizona; il *waste management*, ossia la gestione multinazionale dei rifiuti[...], infine, i relitti umani che vivono nel degrado del Bronx newyorchese e nei *white spaces* radioattivi del Kazakistan”.¹

DeLillo però riserva all'argomento un diverso trattamento: in alcune pagine la raccolta dei rifiuti è descritta con la sacralità di un rito religioso: “Toglievamo doverosamente la carta fruscante dalle scatole di cereali. Era come preparare un faraone per la morte e la sepoltura”.²

Se quello dei rifiuti in Palahniuk non può essere considerato un vero e proprio tema, uno che andrà a svilupparsi trasversalmente nel *corpus* narrativo di Palahniuk è il mutamento sessuale dei personaggi: in *Fight Club* ad esempio, Bob l'ex *wrestler* colpito dal seminoma poi ucciso in un'operazione del progetto Mayhem, possiede un seno prospero cresciutogli in seguito alla terapia ormonale seguita dai culturisti. In un mondo dominato dagli uomini questa sembra essere la sua punizione per aver tentato di modellare e perfezionare il suo corpo e a proposito di ciò l'autore ha dichiarato che “[...] la trasformazione fisica, che si sviluppa e si sottrae al controllo insieme a quella psichica, è un tema centrale. Il corpo che si gonfia, si disfa, si supera e si annulla è uno dei punti fondamentali dei miei romanzi: un'ossessione autentica”.³ Una sessualità equivoca caratterizza anche altre figure minori del romanzo (il personaggio con la faccia d'angelo, ad esempio) contribuendo a delineare la crisi del maschio occidentale. I *fight club* sono luoghi in cui riscoprire un'ancestrale virilità e le donne sono escluse da

¹ C. SCARPINO, *Tra Charles Dickens e Don DeLillo: rifiuti urbani ed estetica del romanzo*, in «ACME. Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano», vol. LVII, fascicolo II, maggio-agosto 2004, p.189. L'intero testo è disponibile all'indirizzo <http://www.ledonline.it/acme/allegati/Acme-04-II-07-Scarpino.pdf> (ultimo accesso febbraio 2013).

² D. DELILLO, *Underworld*, cit., p.125. Riguardo il tema dei rifiuti in *Underworld* si veda anche A. PORTELLI, *We Do Not Tie it in Twine. I rifiuti, la storia e il peccato in Underworld di Don DeLillo*, in *id.*, *Canoni americani, oralità, letteratura, cinema, musica*, Roma, Donzelli, 2004.

³Cfr.: intervista a Palahniuk consultabile all'indirizzo <http://www.carmillaonline.com/archives/2003/06/000294.html#000294>. (Ultimo accesso: settembre 2012).

questo mondo; infatti a parte Marla Singer i personaggi sono tutti uomini, confusi da messaggi ambigui che complicano la percezione della loro identità sessuale:

Le palestre dove vai sono affollate di tizi che cercano di sembrare uomini, come se essere uomo equivalesse ad avere l'aspetto che ha in mente uno scultore o un pubblicitario. Come dice Tyler, anche un soufflé è bello pompato.¹

Fight Club è concepito come un universo maschile in cui le donne non sono ammesse, le poche che vengono nominate *en passant* sono esseri deformati dalla malattia, ma non per questo la figura femminile rimane all'esterno della storia: proprio Marla Singer infatti impersona la forza che mette in moto l'universo diegetico, che appunto *dà vita* alla narrazione. Se essa non avesse rotto l'equilibrio del protagonista infatti questi non avrebbe mai conosciuto il suo *alter ego*, ed è proprio grazie ad una telefonata alla ragazza che egli riesce a far luce sulla questione della doppia identità. Verso la fine sarà proprio lei infatti a rivelargli che il suo vero nome è Tyler Durden e che da quando si sono conosciuti al gruppo di sostegno intrattengono una relazione della quale il protagonista era all'oscuro pensando che si trattasse di quella fra la donna e Tyler.

Al tema dell'incertezza sessuale si lega quello dell'assenza della figura paterna che colloca il protagonista in quella schiera di figli delusi e abbandonati dai padri così frequentata dagli autori contemporanei:

Tyler non ha mai conosciuto suo padre. [...] Quanto a me, io ho conosciuto mio padre per sei anni, ma non mi ricordo niente. Mio padre mette su una nuova famiglia in una nuova città ogni sei anni circa. Più che una nuova famiglia, è come se mettesse su una nuova filiale. Quella che vedi al fight club è una generazione di uomini cresciuti da donne.²

La questione ritorna anche in alcune dichiarazioni dell'autore in seguito all'uscita del romanzo come quando ammette "Diversi miei amici [maschi] sono stati delusi dai loro padri. Si sentivano obbligati a lasciare da parte una grande

¹ C. PALAHNIUK, *Fight Club*, cit., p.50.

² *Ivi*, p.49.

quantità della loro mascolinità”.¹ I dati biografici della storia familiare di Palahniuk rivelano forzatamente un rapporto problematico con la figura del padre: nello stesso articolo infatti egli racconta di quando suo padre da bambino aveva assistito all’uccisione della madre (la nonna dell’autore) da parte del marito il quale poi si era suicidato e di come nel 2001 suo padre venne assassinato insieme alla nuova compagna dall’ex compagno di questa.

Luigi Zoja, psicanalista italiano attivo negli Stati Uniti che ha svolto diverse ricerche riguardo il tema della paternità, vede nello stupro di gruppo un crimine che, seppur totalmente diverso dai combattimenti del romanzo, sembra condividere con essi alcune sfumature sociologiche. Secondo lo studioso infatti “Se il maschio non è più padre, deve pur essere qualcosa. La soluzione più semplice a questa radicale crisi d’identità è il ritorno alla condizione precedente l’invenzione del padre. Si realizza così un’iniziazione alla mascolinità adulta di tipo regressivo. Il singolo può associare allo stupro un senso di colpa. Il branco, invece, ha la sua cultura, funge da tribù che ritualizza la regressione e traduce la colpa in evento collettivamente accettato”.² Ecco che così anche gli adepti dei circoli o del progetto Mayhem si associano per recuperare un contatto con la “vita vera”, per trovare la loro identità compiendo azioni che non risulterebbero socialmente accettabili al di fuori del *fight club*, nuovo prototipo di nucleo familiare allargato.

È interessante notare come nell’ultimo capitolo, la clinica psichiatrica che il protagonista pensa essere l’aldilà venga chiamata “la casa di mio padre”, come se alla fine ci fosse un ritorno alla figura della quale tanto si è sofferta, in silenzio, la mancanza: un dio-padre che riaccoglie il figlio. Si scorge dunque un riferimento a Cristo, il figlio per eccellenza che al termine della sua esistenza fa ritorno tra le braccia di colui che lo aveva generato.

Tra le fonti d’ispirazione nominate dallo scrittore compare anche Thom Jones, autore americano di racconti brevi che trattano spesso di argomenti autobiografici

¹Cfr.: L. HOBSON, *Fiction For Real*, in «Calgary Sun», 10 ottobre 1999 e consultabile all’indirizzo <http://www.edward-norton.org/fc/articles/fictionreal.html> (ultimo accesso settembre 2012) la traduzione è mia.

² L. ZOJA, *Il gesto di Ettore. Preistoria, storia, attualità e scomparsa del padre*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, p.251.

quali l'assenza del padre e la *boxe* (in gioventù prima di ammalarsi di una forma di epilessia è stato un pugile dilettante): assenza di modelli maschili e scontro corpo a corpo proprio come nell'opera di Palahniuk. La sua è una scrittura dinamica, diretta e cinematografica assimilabile a quella di Raymond Carver (autore tra l'altro dei racconti adattati da Altman in *America oggi – Short Cuts*, 1993).¹

In *Fight Club* il periodare breve e minimalista, le ripetizioni, le frasi nominali e il campo semantico legato alla rapidità e alle esplosioni contribuiscono ad accelerare l'andamento della narrazione rendendolo veloce e incalzante. In un'intervista l'autore si dimostra infatti attentissimo al ritmo della narrazione e a come questo può influire sulla ricezione del testo. Allo stesso tempo è interessante notare come però Palahniuk consideri le sue frasi minime un modo per rallentare la sua narrazione, come per permettere al lettore di prendere fiato:

[...]baso il mio lavoro sulla poesia, sulla narrazione di parole pronunciate ad alta voce, dove il senso del ritmo diviene cruciale e gli artifici di retorica devono agire per ricordare al lettore il contenuto totale del racconto, in ogni momento.[...] Con questa idea, tutti i miei paragrafi fatti di una singola frase [...] divengono metodi per rallentare il lettore e controllare la velocità della trama. Si tratta di uno stile che si basa soprattutto sul ritmo del tempo, come in musica. Al di là di questo, non posso controllare l'interpretazione che il lettore dà all'intero contenuto del racconto. Mi impegno in ogni lavoro a non esprimere mai il mio parere personale. Fare ciò imporrebbe un'interpretazione corretta ed escluderebbe l'esperienza e la partecipazione del lettore.²

Gli effetti di ritmo non sono forniti esclusivamente dal lessico e dalla sintassi, ma anche dall'espedito del conto alla rovescia effettuato da Tyler con cui si percepisce di doversi affrettare nell'atto della lettura. La *suspense* è alta e il lettore vive una forte condizione di attesa, ma a differenza di altri romanzi nei quali quest'ultima evoca una piatta staticità sbloccata da un evento improvviso, la

¹ *America oggi - Short Cuts*, R. Altman, USA, 1993, 188'.

² A. LAWLESS, *Quei momenti che scottano la lingua – Intervista a Chuck Palahniuk*, in <http://www.threemonkeysonline.com/it/quei-momenti-che-scottano-la-lingua-intervista-a-chuck-palahniuk/> (ultimo accesso settembre 2012).

tensione narrativa con la quale si inaugura *Fight Club* è estremamente dinamica: qualcosa di straordinario sta già accadendo proprio nel momento in cui si muovono i primi passi nel mondo finzionale.

A proposito del suo stile rapido e della scelta di temi provocatori Palahniuk in un'intervista per il *web* ha dichiarato:

Non voglio che il racconto si paralizzi. Questo significa un flusso costante di punti di intreccio, che si verificano in scene brevi, spingendo la trama al di là di qualsiasi crisi moderata, oltre il romanzo. Ciò che potrebbe rappresentare il culmine drammatico di un altro libro, sarà il culmine drammatico solo del primo atto di un mio romanzo. Di un'idea audace e sconvolgente, me ne servo il prima possibile, altrimenti il mio flusso di pensieri si arresta. Non importa quanto orribile sia la scena, puoi sempre rifinirla.¹

Nel romanzo si gioca con la fiducia di chi legge e ciò risulta chiaro oltre che verso la fine anche rileggendo quelle pagine in cui a posteriori si riconoscono delle spie riguardanti Tyler Durden le quali suggeriscono il suo statuto di *alter-ego*. Già al secondo enunciato si legge “Per molto tempo io e Tyler siamo stati culo e camicia”, inoltre l'uso della prima persona plurale in affermazioni di Tyler diventano chiare alla luce di una rilettura consapevole o come quando il protagonista confessa “Certe volte Tyler parla per me”, “Parole di Tyler che escono dalla mia bocca. Ero una così brava persona”.²

Come ricorda Gian Paolo Caprettini nel suo prezioso contributo ne *Il linguaggio degli inizi*³ la ricezione di un testo può avvenire secondo due possibili approcci: analizzandolo di pari passo seguendo la sequenza della lettura oppure interpretandolo *in toto*, a lettura ultimata. *Fight Club* è un ottimo caso di studio per verificare la differenza tra questi due percorsi interpretativi dato che il significato degli eventi subisce una variazione fondamentale a seconda che si interpretino progressivamente o alla luce del finale. A una seconda lettura il primo dialogo tra il protagonista e Tyler assume tutt'altro significato rispetto alle

¹ A. LAWLESS, *Quei momenti che scottano la lingua – Intervista a Chuck Palahniuk*, cit.

² C. PALAHNIUK, *Fight Club*, cit., pp.7, 51 e 103.

³ Cfr.: G. CAPRETTINI, *Per uno studio delle strutture esordiali*, in G. CAPRETTINI, R. EUGENI, (a c. di), *Il linguaggio degli inizi*, cit., p.80.

impressioni iniziali: esso infatti si rivela essere il delirio di un unico individuo che minaccia se stesso.

In una riflessione circa la ricezione del testo è impensabile non far riferimento all'influenza che ebbe l'uscita del film di David Fincher sulla percezione e sulla diffusione del romanzo. Esordio editoriale di Palahniuk che approdava alla letteratura in seguito all'attività giornalistica e di meccanico, *Fight Club* non incontrò immediatamente un grande consenso di pubblico fino all'uscita del dvd dell'omonimo film per diventare poi un testo di culto. Chi si accostava al romanzo in seguito alla visione del film, rispetto ad un lettore "neutro" maturava moltissime aspettative, che vista l'affinità tra le due opere probabilmente venivano soddisfatte. Come insegna Genette in *Soglie* infatti anche gli elementi paratestuali svolgono funzioni assimilabili a quelle dell'*incipit* e tra queste c'è la creazione di determinate previsioni circa il genere, lo stile o la tipologia di lettore implicito prospettato dall'autore. Di grande rilevanza dunque è il fatto che la copertina dell'edizione italiana riporti un dettaglio della locandina del film ovvero un pezzo di saponetta rosa con in rilievo la dicitura *fight club* riportata con il medesimo *font* con il quale appare nei titoli di testa: a introdurre nel romanzo quindi non sono solo le parole dell'*incipit*, ma anche l'influenza del film e dei messaggi pubblicitari.

In posizione opposta all'*incipit*, il finale pone le sue basi all'altezza del penultimo capitolo, il ventinovesimo, quando Tyler comunica al protagonista anonimo – ormai consapevole della propria bipolarità – che “L'ultima cosa che dobbiamo fare è il tuo martirio. La tua morte importante”.¹ È qui che avviene il raccordo con la genesi del romanzo, nelle ultime righe contenenti una raffica di colpi di scena proposti con la consueta rapidità che ha guidato l'intera narrazione. L'eliminazione di Tyler, il sopraggiungere di Marla insieme ai componenti del gruppo di sostegno per fermare il suicidio-omicidio di Jack, la mancata esplosione dell'ordigno vista la presenza di paraffina nel composto sono gli eventi che rispondono ai quesiti posti all'inizio: il protagonista è salvo, il piano di demolizione controllata è andato a monte e l'identità di Tyler Durden è stata svelata. Nell'ultimo capitolo la vicenda giunge all'epilogo definitivo: il

¹ PALAHNIUK C., *Fight Club*, cit., p.214.

protagonista si è sparato alla “guancia superstite” (l’altra riporta una ferita sin dalla prima rissa con Tyler)¹ senza però uccidersi in modo da sconfiggere il suo *alter ego*. Si ritrova poi ricoverato in una clinica che descrive come il Paradiso, dimostrando come non abbia ancora elaborato – o non voglia fornire – una versione coerente dei fatti. Le tematiche proprie della fine sono programmaticamente contemplate: la (presunta) morte dell’antagonista, il sopravvivere dell’eroe e il suo ricongiungimento con l’amata, tutto potrebbe sembrare essere giunto ad una completezza se non fosse che le ultime frasi tornano a destabilizzare la percezione degli eventi. Sia Marla che i seguaci del Progetto Mayhem continuano ad aspettare il ritorno di Tyler Durden, il protagonista non si è affatto liberato dall’ottica nichilista e autodistruttiva per cui ironicamente si pone domande retoriche quali “Non mi sono reso conto che ciascuno di noi è un sacro, irripetibile fiocco di neve di speciale e irripetibile specialità? Non vedo come siamo tutti manifestazioni di amore?”² e il progetto Caos continua a progettare la distruzione della civiltà. Come si vedrà in seguito, a differenza del film in cui gli edifici esplodono davanti al protagonista che rassicura Marla Singer riguardo il loro futuro, con l’espedito dell’ospedale psichiatrico Palahniuk sembra connotare in modo più realistico la vicenda: alla fine della storia tutto può essere letto come il delirio di una mente schizofrenica affetta da gravi disturbi bipolari e *Fight Club* non rappresenterebbe altro che la sua percezione alterata della realtà.

2.2 FIGHT CLUB: UN FILM DI TYLER DURDEN?

Fight Club, quarto lungometraggio di David Fincher, è più di un atto d’amore nei confronti del romanzo dal quale è tratto, esso è stato in grado di aggiungere visionarietà e tensione all’iper-realtà alienante descritta da Palahiunk e dar vita ad

¹ *Ivi*, pp.45-46.

² *Ivi*, p.219.

un grigio mondo urbano in cui gli uomini cercano la “vita vera” negli scantinati e nel contatto corpo a corpo.

I diritti del romanzo furono acquistati dalla *20th Century Fox* per la quale Jim Uhls scrisse la sceneggiatura e Fincher venne scelto dalla grande casa di distribuzione tra altri possibili registi proprio per l’entusiasmo che aveva manifestato per il soggetto. Il regista stesso aveva tentato di acquisire i diritti per vie autonome, e si rivelò in un primo momento titubante all’idea di lavorare per lo studio con il quale aveva incontrato più di un ostacolo durante le riprese di *Alien*³, nonostante ciò nell’agosto del 1997 firmò comunque il contratto.

Da quando lo schermo s’illumina lo spettatore non vive un attimo di tregua, viene immediatamente scaraventato nel mondo del protagonista interpretato da Edward Norton e ciò risulta chiaro sin dalla prima sequenza coincidente con i titoli di testa: su uno sfondo blu elettrico la macchina da presa compie un rapidissimo movimento all’indietro attraverso una giungla di figure geometriche e filamenti che solo al rallentare del *travelling* risultano essere il tessuto nervoso del protagonista dal quale si uscirà tramite un follicolo pilifero.

La sequenza di 90” elaborata da Kevin Mack della *Digital Domain*, società californiana specializzata in effetti speciali e animazione fondata nel 1993 dal regista James Cameron, il suo collaboratore Stan Winston e il manager Scott Ross, alla quale Fincher si affiderà anche per i successivi *Zodiac* e *Il curioso caso di Benjamin Button*.

Sullo sfondo scuro elaborato – come l’intera sequenza – al digitale, mentre la camera insegue la corsa dell’impulso nervoso, compaiono come scosse elettriche i titoli di testa comprendenti diverse informazioni sulla pellicola, scelta in controtendenza rispetto agli usi contemporanei che tendono a collocare in testa solamente le informazioni essenziali quali il logo della casa di produzione e il titolo.¹

¹I titoli in maiuscolo compaiono rispettivamente in quest’ordine: *Fox 2000 Pictures and Recengy Enterprises present / a Linson film production / a David Fincher film / Brad Pitt / Edward Norton / Helena Bonham Carter / Fight Club / Meat Loaf / Jared Leto / Zach Grenier Holt McCallany Eion Bailey / casting by Laray Mayfield / costume designer Michael Kaplan / special make-up effects supervisor Rob Bottin / sound designer Ren Klyce / music by The Dust Brothers / film editor James Haygood / production designer Alex McDowell / director of photography Jeff Cronenweth /*

Mack è considerato un guru degli effetti speciali, noto nel settore per aver lavorato a numerosi film di successo tra cui *Il quinto elemento*, *Il grinch* e *Big Fish*.¹ In un'intervista rilasciata al *Los Angeles Time* parla proprio del suo lavoro per *Fight Club* e in particolare della sequenza dei titoli di testa come uno dei suoi migliori lavori. Egli la descrive così:

Amigdala: la centrale del cervello. Attraversando varie strutture, una foresta di neuroni e dendriti, si passano vari strati più esterni, la superficie del cervello, il cranio, poi la pelle e un follicolo pilifero, fuori fino alla canna della pistola, essenzialmente seguendo i pensieri del personaggio di Edward Norton.²

Mack si servì dell'ausilio di medici ed esperti nella mappatura del cervello, adoperò quello che in inglese è chiamato *L-system* cioè il sistema di Lindenmayer, struttura matematica utilizzata per visualizzare la morfologia degli organi viventi e in particolar modo vegetali, grazie al quale riuscì a tracciare una delle più corrette e realistiche visualizzazioni dell'organo umano nonostante al tempo i computer fossero piuttosto lenti. David Fincher, suo vecchio amico, gli aveva lasciato la più completa autonomia, pregandolo solo di rendere la sequenza "scura e spaventosa, come un'immersione notturna".³

L'idea di passaggio, *topos* di moltissimi *incipit* cinematografici è presente anche in *Fight Club*, esplicitata dal fulmineo movimento di macchina che passa dal "dentro" al "fuori". I primi minuti del film sono dunque utili e funzionali al posizionamento dello spettatore all'interno dell'universo diegetico: si passa attraverso il corpo e la carne del personaggio principale con un movimento brusco e inconsueto e ciò fornisce una delle chiavi di lettura del film; la narrazione sarà

executive producer Arnon Milchan / based on the novel by Chuck Palahniuk / screenplay by Jim Uhls / produced by Art Linson-Cean Chaffin-Ross Grayson Bell / directed by David Fincher.

¹*Il quinto elemento - Le cinquième element*, L. Besson, Francia, 1997, 126'. *Il Grinch - Dr. Seuss' How the Grinch Stole Christmas*, R. Howard, USA, Germania, 2000, 104'. *Big Fish - id.*, T. Burton, USA, 2003, 125'.

²L. BRADNER, *Edward Norton's brain, up close and personal*, in «Los Angeles Time», 2 giugno 2009. L'intervista è consultabile all'indirizzo <http://herocomplex.latimes.com/2009/06/02/edward-nortons-brain-up-close-and-personal/> (ultimo accesso settembre 2012), la traduzione è mia.

³ *Ibid.*

obbligatoriamente soggettiva e, come si realizzerà in seguito, schizofrenica. La sequenza si presta ad un'immediata lettura metaforica: la storia che sta per essere raccontata non è altro che frutto della psiche del protagonista. Attraverso il personaggio di Norton, i suoi continui richiami allo spettatore e gli sguardi in macchina che tentano di sfondare la quarta parete, David Fincher mette in scena uno degli espedienti letterari più difficilmente adattabili al cinema: l'io narrante, concetto che però in questo caso è ulteriormente problematico vista la presenza del suo doppio con il quale condivide la scena e interagisce ingannando lo spettatore. A proposito dei film che ingannano il pubblico e sabotano le strategie introduttive Micaela Veronesi scrive "Il cinema contemporaneo può anche depistare con un falso registro narrativo: è quanto avviene nell'incipit di *Fight Club*, basato sulla rimozione di un particolare che sarebbe decisivo per la corretta lettura del film: la schizofrenia del personaggio".¹

La musica extradiegetica che accompagna la comparsa dei titoli che lampeggiano sullo schermo è di grande impatto; brano dei Dust Brothers, duo di produttori californiani ai quali il regista commissionò l'intera colonna sonora, rende perfettamente l'idea di attacco narrativo forte. Elettronico, insistente, aggressivo e ritmato, il tema iniziale (il titolo è appunto *Main Titles*) preannuncia le atmosfere buie e metropolitane della vicenda, "aggredendo" il pubblico in sala.

Il movimento all'indietro che porta ad uscire dal corpo del protagonista, inquadrato prima frontalmente e poi di lato, è di rilevante importanza per due motivi che risultano essere collegati: rappresenta una rottura rispetto alle convenzioni narrative e preannuncia aspetti considerevoli del film. *Fight Club* rientra in quella categoria di film che specialmente nel momento topico dell'inizio non mirano più a mettere a proprio agio lo spettatore accompagnandolo agilmente nella diegesi, dettami seguiti soprattutto nei decenni della Hollywood classica; nel presente caso il movimento a retrocedere spiazza il pubblico che in un primo momento si ritrova completamente spaesato e privo di riferimenti, per poi essere scaraventato nel bel mezzo di una scena ad altissima tensione. Per rendere l'idea di soggettività al cinema, introdurre un ricordo o una sequenza onirica il movimento canonico della macchina da presa è in avanti, verso il volto del

¹ M. VERONESI, *Le soglie del film. Inizio e fine nel cinema*, Torino, Kaplan, 2005, p.48.

personaggio, mentre in questo caso Fincher riesce a dare il medesimo messaggio di soggettività con il movimento inverso. Ciò che invece il movimento preannuncia nei primi secondi del film è l'andamento retrospettivo che contraddistingue l'intero racconto; il *travelling* dunque non è altro che la metafora del movimento regressivo compiuto dall'intreccio per cui a breve si assisterà a un ampio *flashback*, spostamento all'indietro per eccellenza.

La prima voce *over* a prendere parola al termine dei titoli di testa è quella del personaggio che guarda in macchina, due tecniche che interpellano direttamente lo spettatore al quale il personaggio chiede di essere riconosciuto come interlocutore immediato.¹

La prima versione della sceneggiatura curata da Uhls escludeva il ricorso alla voce *over*, considerata ormai una tecnica abusata nel cinema contemporaneo, ma essa venne inserita dal regista che la voleva sfruttare proprio per dare una sfumatura ironica e umoristica alla vicenda.

Dopo aver individuato anche il personaggio di Tyler Durden si può rilevare un'analogia tra la condizione dei personaggi e quella del pubblico: anche per i due individui infatti si richiama la condizione di spettatori. Anche loro sono in cima ad un edificio per poter assistere ad uno spettacolo che, come si capirà ben presto, non lascia presagire nulla di buono. Quando Tyler si affaccia ad una vetrata, la voce *over* dell'altro personaggio li presente afferma "Abbiamo posti in prima fila per questo spettacolo di distruzione di massa" riferendosi all'esplosione degli edifici organizzata dal progetto Mayhem del quale scoprirà di essere inconsapevolmente il capo. Sia il pubblico in sala che i due personaggi sono dunque in attesa di uno spettacolo ed è a questo punto che si assiste una sequenza elaborata a computer durante la quale il punto di vista dello spettatore viene fatto precipitare nei sotterranei della città dove sono presenti gli ordigni posizionati dal gruppo paramilitare mentre la voce *over* commenta le immagini concludendo con "Io questo lo so perché lo sa Tyler" (frase presente anche nel romanzo), una delle prime spie riguardanti la doppia identità del personaggio che può essere colta solamente ad una seconda visione. In questo, come in moltissimi altri nel corso

¹ Cfr.: F. CASSETTI, *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*, Milano, Bompiani, 1986, pp.25-26.

del film si crea una disfunzione tra il piano sonoro e quello visivo: assumendo il punto di vista del protagonista infatti si presume di vedere ciò che vede lui (caso di focalizzazione interna), invece ciò che avviene in *Fight Club* è più complesso, lo spettatore vede – e sente – ciò che il personaggio pensa. Dopodiché il conto alla rovescia prosegue e ciò non fa altro che accrescere la *suspense* e il desiderio di finzione dello spettatore.

L'inizio di *Fight Club* ha una struttura tripartita, tre infatti sono i momenti che è possibile individuare come parte dell'*incipit*: in prima istanza la sequenza dei titoli di testa, in continuità con quella successiva nella quale si vedono il protagonista e Tyler in cima all'edificio ad attendere lo scoppio degli ordigni (sono più di uno a differenza del libro) e infine l'inizio dell'*analessi* che durerà per quasi tutto il film. La “fine” dell'inizio è dunque collocabile al 02'30” quando, con un *travelling* in avanti la macchina da presa compie il movimento in senso opposto a quello svolto poco prima: restringe il campo sul primo piano di Jack mentre questi tiene lo sguardo fisso in macchina a indicare proprio l'inizio di un suo ricordo. Lo spettatore grazie a questa tecnica capisce di dover tornare nella mente di quello che sarà il personaggio guida e che gli offrirà una posizione privilegiata dalla quale assistere alla storia. Il legame tra la “parte introduttiva” e l'inizio del *flashback* è sottolineato anche da un ulteriore raccordo riguardante il movimento del personaggio: la spinta laterale con la quale Bob lo attira a sé durante la seduta di “Restare uomini insieme” lo coglie infatti già nell'inquadratura precedente.

In un'intervista rilasciata a Gavin Smith, Fincher postula un'analogia tra il suo film e *Il laureato*¹ in quanto entrambi sono film generazionali: mentre però sul finire degli anni Sessanta, alle porte della *New Hollywood*, Benjamin Braddock (Dustin Hoffmann) aveva davanti diverse possibilità di scelta per il suo futuro, l'anonimo protagonista di *Fight Club* si ritrova schiavo della propria vita, della merce e di una paralisi affettiva. Alla domanda “Il narratore è un tipo di uomo qualunque?” Fincher risponde

¹ *Il laureato - The Graduate*, M. Nichols, USA, 1967, 105'.

Sì, assolutamente. Un giovane uomo come tanti. Ripeto, *Il laureato* è un ottimo parallelo. Parlava di quel momento della vita in cui hai davanti un mondo di possibilità, aspettative, e non sai chi dovresti essere. E così scegli un percorso – Mrs. Robinson – che si rivela essere squallido, ma è parte della tua iniziazione, la prova del fuoco. Poi, scegliendo il percorso sbagliato, trovi la tua strada giusta, ma hai già creato un bel casino. *Fight club* è la versione anni Novanta di tutto ciò: un uomo che non ha davanti a sé un mondo di possibilità, non riesce letteralmente a immaginare un modo per cambiare la sua vita.[...] Siamo stati creati per essere cacciatori e siamo nella società dello shopping. Non c'è più nulla da uccidere, nulla da combattere, da oltrepassare. L'uomo qualunque è creato proprio in questa evirazione sociale.¹

Un richiamo esplicito alla pellicola del 1967 è ravvisabile anche in una scena all'aeroporto mentre il protagonista descrive i suoi continui viaggi professionali. La figura di Norton è ripresa mentre sotto di lui scorre un tappeto rotante e in senso opposto Tyler Durden viene trasportato verso il lato sinistro dello schermo: questo movimento involontario all'interno di un aeroporto, unito al precedente primo piano del giovane mentre si assiste all'annuncio dell'avvenuto atterraggio richiama proprio le medesime situazioni iniziali de *Il laureato* in cui la scena iniziale accompagnata dai titoli e da *The Sound of Silence* era la metafora dell'inefficienza con la quale il personaggio di Dustin Hoffman avrebbe vissuto il passaggio all'età adulta.

Come la scrittura di Palahniuk si rivela essere profondamente influenzata dalle tecniche di narrazione cinematografica con i rapidi cambi di ambientazione, la presenza di una voce fuori campo e i numerosi riferimenti all'attività di proiezionista di Tyler, anche nel film di Fincher si può scorgere un complesso discorso metacinematografico. Il tema del doppio chiama direttamente in causa un conflitto che tacitamente percorre l'intera pellicola: quello tra visibile e non visibile, tra realtà e finzione. Quello che lo spettatore vede è esplicitamente sabotato, l'istanza narrante non tenta di naturalizzarsi e gli interventi sulla pellicola sono tutt'altro che occultati. Il discorso di Tyler diventa esplicitamente

¹ G. SMITH, *Gavin Smith Goes one-on-one with David Fincher* in «Film Comment», settembre-ottobre, 1999 consultabile a <http://www.edward-norton.org/fc/articles/filmcom.html> (ultimo accesso settembre 2012), la traduzione è mia.

autoriflessivo proprio nel momento in cui viene ritratto in sala di proiezione, uno dei tanti indizi sul fatto che potrebbe proprio essere lui a manipolare quanto si sta vedendo. La voce fuori campo interrompe nuovamente il flusso delle immagini per presentarci le occupazioni dell'ambiguo personaggio: la macchina da presa inquadra in dettaglio proprio un pezzo di pellicola di film pornografico e la figura di Edward Norton compare nella sala di proiezione con fare pedagogico per illustrarci le mansioni di Tyler il quale deve sostituire il proiettore nel momento esatto in cui finisce una bobina e ne comincia un'altra. L'intervento del personaggio sul film è palese quando al nominare l'effetto della "bruciatura di sigaretta" (il segnale che la bobina sta per finire) questa compare sull'angolo superiore destro dell'inquadratura, indicata dal braccio di Tyler.

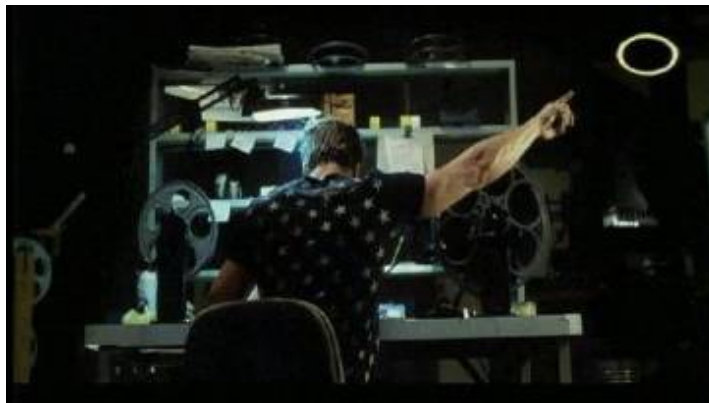


fig.1¹

Manomettere il discorso cinematografico d'altronde è quanto il giovane fa a livello diegetico inserendo fotogrammi pornografici quasi impercettibili all'interno di film per famiglie che compaiono a velocità rapidissima come le immagini subliminali di Tyler nella prima parte del film, prima che il suo personaggio faccia ingresso ufficiale nella storia.

Proprio come nel già citato film di Tarantino (*Pulp Fiction*, 1994) il contrasto realtà-finzione è affrontato con una continua e ironica esposizione e rivelazione della *fiction* e le marche enunciative del discorso vengono diverse volte rese manifeste, come quando compaiono sullo schermo gli interventi sulla pellicola, le

¹ Fig.1: *Fight Club*, 30'55''

immagini subliminali di Tyler prima del suo ingresso ufficiale e gli sguardi in macchina del protagonista.

Come Palahniuk aveva inserito degli indizi riguardo la doppia personalità del personaggio, anche il regista inserisce delle spie lungo l'intera trama che mettono in guardia lo spettatore. Già il fatto che nella prima inquadratura il personaggio di Norton stia guardando in macchina può essere vista come un'esibizione dell'artificio tipica del cinema moderno e a sostegno di ciò al 3'10" la voce narrante interviene esplicitamente per evidenziare che quanto si sta vedendo non è altro che il montaggio di una finzione affermando "No fermi, marcia indietro, ricomincio da prima. Da sei mesi non riesco a dormire", dichiarazione assimilabile all'intervento sul racconto che Palahniuk attribuisce al medesimo personaggio. Il passaggio tra un'ambientazione e l'altra segue il ritmo sostenuto della voce fuori campo per cui al nominare il problema dell'insonnia un'inquadratura dall'alto riprende il protagonista nel suo letto e successivamente lo si ritrova con sguardo assente in ufficio -uno dei luoghi simbolo della sua condizione di schiavo moderno -mentre la sua voce fuori campo afferma "Con l'insonnia nulla è reale, tutto è lontano. Tutto è una copia, di un copia, di una copia...". In corrispondenza della sequenza appena descritta accade un altro fatto anomalo: in un fotogramma rapidissimo compare tra le fotocopiatrici la figura di Tyler che però deve ancora compiere la sua entrata nella narrazione. Immagini dissimulate di questo genere si ripresenteranno in altri casi (al gruppo di sostegno, per strada in seguito all'incontro con Marla Singer) a minare la credibilità del racconto, ma il loro significato è ravvisabile grazie alla luce del finale. A tal proposito Fincher afferma

L'idea [...] è che il nostro eroe stia creando Tyler Durden nella sua stessa mente, così a questo punto lui esiste solo nella periferia della coscienza del narratore. Le inquadrature di Tyler sono tutte immagini di Brad Pitt che fa espressioni stralunate che sembrano dire "Che ti succede? Forza! Lasciami uscire dalla tua mente così pienamente sviluppata!"¹

¹ K. MARTIN, *A world of hurt*, in «Cinefex Magazine», n.80, gennaio 2000 presente all'indirizzo <http://www.edward-norton.org/fc/articles/worldofhurt2.html> (ultimo accesso settembre 2012), la traduzione è mia.

Negli ultimi anni le strategie commerciali hanno previsto l'espandersi in diverse modalità dell'epitesto, l'insieme di elementi paratestuali non annessi al testo e che quindi agiscono soprattutto attraverso altri canali di comunicazione. Per l'uscita nelle sale di *Fight Club* la Fox oltre al *trailer* aveva fatto ricorso a due filmati pubblicitari di pochi secondi che venivano presentati come *Public Service Announcement* creati dalla *major*, in cui i due protagonisti apparentemente seri si rivolgevano direttamente alla sala invitando ad accomodarsi, spegnere i telefoni ed altre raccomandazioni di rito, per chiudere poi con un battute "spiazzanti".¹ Si ha così un piccolo assaggio dell'atmosfera di *Fight Club*, del suo *black humor* e si entra in anticipo in contatto con i personaggi la cui caratterizzazione avrà un ruolo fortissimo nel film, andando ad agire sul desiderio di visione dello spettatore potenziale.

I richiami ad un'ottica anticonsumistica già presenti nel romanzo² nel film sono accentuati dai riferimenti espliciti alle multinazionali che influenzano silenziosamente la popolazione con incessanti messaggi pubblicitari suggerendo alienanti stili di vita. La sequenza dedicata all'ossessione del protagonista per l'arredamento Ikea accoglie un altro di quei momenti in cui si infrangono le regole tradizionali della verosimiglianza: gli oggetti compaiono nell'inquadratura nel momento in cui vengono nominati dal protagonista. Con uno *zoom* ci si avvicina alla pagina del catalogo e la foto diventa improvvisamente la rappresentazione della sua abitazione: grazie agli effetti speciali i mobili, evocati dalla voce *over*, compaiono sullo schermo insieme alle didascalie facilmente riconoscibili dei cataloghi della ditta svedese. "Mi domandavo quale tipo di salotto mi caratterizza come persona" dice ad un tratto lo *yuppie*, rivelando come nella sua concezione

¹ La trascrizione del messaggio di Tyler Durden che imita le mosse degli assistenti di volo è "This theatre has been equipped with multiple emergency exits: it should be clearly illuminated, at all times. In the unlikely event of a fire, please make your way through these exits in a calm and orderly fashion. Thank you. [pausa] Did you know that urine is sterile? That's right. You can drink it!". Edward Norton invece "This is a non-smoking theatre, so please: no smoking. For the enjoyment of others, please refrain from conversations during the future presentation. At this time, please turn off all cell-phones and pagers. And remember: no one has the right to touch you in your bathing suit area". I due video sono disponibili su Youtube cercando "Fight Club PSA", la trascrizione è mia.

² "La nostra cultura ci ha resi tutti uguali. Nessuno è più veramente o nero o ricco. Tutti vogliamo lo stesso. Individualmente non siamo niente" in C. PALAHNIUK, *Fight Club*, cit., p.143.

siano gli oggetti a caratterizzare le persone e non viceversa, dando la prospettiva di un mondo in cui viene preclusa qualsiasi possibilità di scelta individuale.

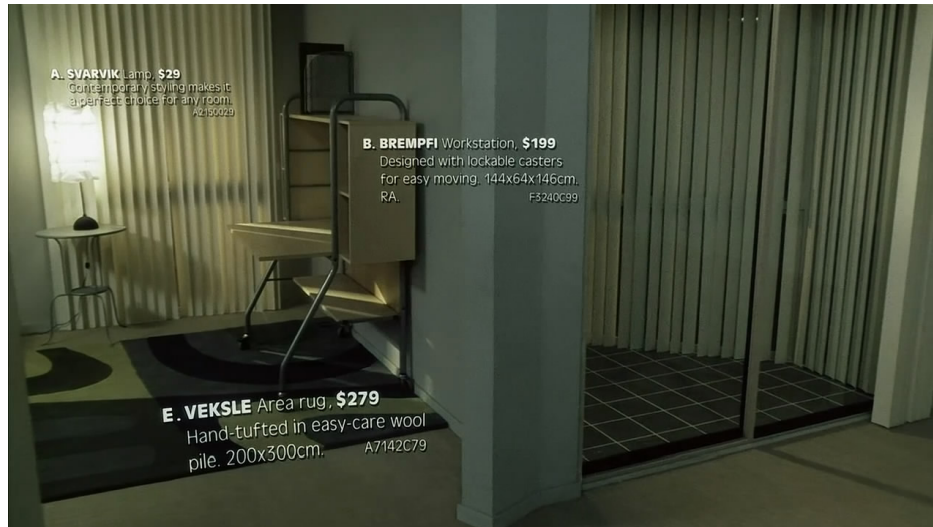


fig.2¹

La società in cui fioriscono i *fight club* vive il rapporto con la merce trattandola come un feticcio, oggetti religiosi che istituiscono il rito di massa del comprare per accumulare e come già osservato per il romanzo, anche nel film torna il tema dei rifiuti. Mentre il protagonista presenta i motivi della sua partecipazione ai gruppi si sostegno, subito dopo la prima immagine mentale di Tyler nell'ufficio in cui tutti stanno facendo fotocopie, un'elaborazione digitale compie un movimento sinuoso dal basso verso l'alto all'interno di un cestino della spazzatura in cui si possono riconoscere gli involucri dei beni di consumo quotidiani più diffusi negli Stati Uniti (una confezione di ciambelle Krispy Kreme, i bicchieri di Starbucks, una bibita in lattina ecc.). Il messaggio che veicola una critica al sistema liberista che ha condotto alla disumanizzazione dell'individuo è esplicito, diretto ma non sempre presenta delle solide basi alle spalle; di opinione ben più drastica è invece chi recensisce il film per i *Cahiers du cinéma* il quale definisce l'elogio per il mondo sotterraneo e virile “un discorso intellettualmente nullo, politicamente pericoloso e per di più cinematograficamente catastrofico”.²

¹ Fig.2: *Fight Club*, 4'21''

² Cfr. la recensione del film in «Cahiers du cinéma», n°540, novembre 1999, pp.123-124.

Un altro tema cardine presente anche nella pellicola è senz'altro la violenza come unico possibile atto vitale che risvegli le coscienze di uomini che si ritrovano in una perenne crisi generazionale. Come in altri film in cui il contrasto fisico viene vissuto con euforia, l'aggressività e la violenza sembrano portatrici di valori genuini, garantendo la piena espressione della natura umana. Come accadde per *Arancia meccanica*,¹ *Natural Born Killers*² e *Pulp fiction* anche *Fight club* venne accusato di incitare i giovani ad avere comportamenti pericolosi al punto che l'uscita della pellicola negli Stati Uniti fu posticipata in seguito alla strage della Columbine High School di Littleton, Colorado avvenuta l'aprile dello stesso anno. L'insorgere delle polemiche riguardanti i messaggi autodistruttivi e amorali provenienti anche da una parte della critica che, non cogliendo l'ironia dei dialoghi bollava il film come irresponsabile, contribuirono ad aumentare il dibattito sul film e sul suo impatto sulla società. Lo *humor* nero e il politicamente scorretto con il quale il regista voleva richiamare lo spirito più brillante della commedia americana proponeva probabilmente una visione distaccata degli eventi, il non prendersi sul serio dei personaggi che diventavano caricature grottesche, sfumature che però non sempre sono state colte in tal modo. L'autore del romanzo ha dichiarato in diverse interviste di essersi ispirato a dei suoi amici per la caratterizzazione dei personaggi, ma alle richieste di moltissimi lettori che gli chiedevano come poter entrare in contatto con i circoli clandestini di combattimento ha sempre risposto negativamente, rivelando che i *fight club* erano esclusivamente frutto della sua fantasia. Il tema del doppio, dell'incapacità di alcuni umani a convivere con i propri istinti bestiali al punto di non riconoscersi più in un'identità monolitica sono degli archetipi da sempre frequentati sia in letteratura che nel cinema per cui nei secoli si è venuta a creare una bibliografia immensa. La settima arte si è rivolta in più occasioni all'universo del fumetto in cui il conflitto psicologico di un personaggio che deve incanalare positivamente le proprie pulsioni che lo spingono all'azione e alla violenza sfocia in diversi casi nella creazione di un supereroe. Un caso che invece affronta il tema del doppio in modo analogo a *Fight Club* è *American Psycho*,³ tratto dal romanzo omonimo di

¹ *Arancia meccanica - A Clockwork Orange*, S. Kubrick, GB, USA, 1971, 131'.

² *Natural Born Killers - id.*, O. Stone, USA, 1994, 122'.

³ *American Psycho - id.*, M. Harron, USA, 2000, 102'.

Bret Easton Ellis, non a caso uno degli autori più stimati da Chuck Palahniuk. Anche in questo caso infatti il protagonista è uno *yuppie* che subisce la frustrazione della società consumistica che mortifica chi non riesce ad adattarsi ad essa per cui di giorno vive nascosto dietro la sua maschera di bellezza mentre di notte dà sfogo alle pulsioni più remote trasformandosi in un assassino.

La trama di *Fight Club* conferma molti aspetti dello scenario fincheriano: la mascolinità repressa messa in crisi da una forza anarchica che destabilizza il precario equilibrio sociale, la critica – mossa dall'interno – alla cultura consumistica e la contrapposizione sonno-veglia. In una società alienante, in cui si prospetta la fine imminente del capitalismo, la violenza e il dolore sembrano gli unici slanci vitali in grado di riaccendere i rapporti umani.

La crisi che viene dipinta non è solamente quella di fine secolo, del capitalismo fallito, bensì anche quella dell'uomo americano che si ritrova ad essere privo di identità personale (non ha nome) o sessuale e per questo scopre che il combattimento più duro da sostenere è proprio quello contro se stesso. *Fight Club* è un film generazionale in cui l'infanzia o la vita dalla mezza età in poi non vengono considerate; nella pellicola, come nel romanzo, i personaggi sono una generazione di uomini soli e delusi, senza padre per cui non può non sorgere il collegamento – labile, ma imprescindibile – con *Magnolia*,¹ film sui padri “sbagliati” per eccellenza.

La struttura circolare che inizia con il protagonista in una situazione critica che – grazie ad un lungo *flashback* – racconta gli eventi che l'hanno condotto fino a quel punto è tipica del genere *noir* (basti pensare alla trama di *Alba tragica* e di *Viale del tramonto*² in cui un assassino e un assassinato narrano la loro storia). Il personaggio di Edward Norton in effetti ha le caratteristiche di un antieroe turbato da un pensiero nichilista, le atmosfere sono buie e metropolitane e Marla Singer, oltre che impersonare l'estetica *dark* è una originale figura di *femme fatale*. Il coinvolgimento di tematiche contemporanee, l'impiego della tecnologia e il disorientamento creato dalla soggettività del punto di vista sono elementi che avvicinano *Fight Club* al genere *neo noir*, in voga dagli anni Ottanta del secolo

¹*Magnolia* - *id.*, P. T. Anderson, USA, 1999, 193'.

² *Alba tragica* - *Le jour se lève*, M. Carné, Francia, 1939, 87'. *Viale del tramonto* - *Sunset Boulevard*, B. Wilder, USA, 1950, 110'.

scorso. Come nell'opera letteraria, alla fine il tempo della narrazione torna a congiungersi con la situazione iniziale in una perfetta struttura circolare e ciò che è interessante è notare come anche in questo punto di raccordo siano presenti spie che esibiscono il processo narrativo. Tutto quello a cui abbiamo assistito era una finzione frutto della mente bipolare del personaggio e la conferma di ciò arriva anche a pochi minuti dal finale, quando si torna in cima al palazzo e Tyler pronuncia nuovamente la prima battuta del film, ma con piccole e insidiose variazioni per le quali il dialogo risulta essere diverso:

[TYLER]: Tre minuti. Ci siamo. *E' l'inizio*, punto zero.

[voce narrante]: Credo sia qui che abbiamo cominciato.

[TYLER]: Vuoi dire qualcosa per immortalare l'occasione?

[JACK]: *Ancora* non riesco a pensare a niente.

[TYLER]: Ah, umorismo da *flashback*!¹

La ripetizione viene dunque marcata e l'esibizione dell'artificio insiste nuovamente sul fatto che tutto quello a cui si è assistito potrebbe essere stata un'interpretazione personale della realtà il cui senso rimane inafferrabile, mentre Fincher prosegue nel sabotare la narrazione ricorrendo anche alla battuta parodica circa l'utilizzo del *flashback*. I personaggi sono dunque consapevoli di essere fatti di celluloidi e si prendono la libertà di commentare quanto accade nella diegesi.

Ad un primo grado di analisi comparata è naturale guardare alle differenze che intercorrono a livello contenutistico tra le due trame e uno dei pochi punti nei quali il film si discosta dal romanzo è proprio nel finale. Mentre nell'opera letteraria la distruzione dell'edificio non avviene, nella pellicola assistiamo ad un'altra sequenza elaborata a computer nella quale il protagonista e Marla guardano dalla vetrata del Parker-Morris Building il crollo degli edifici limitrofi. *Where Is My Mind?* dei Pixies (Black Francis, il *frontman* della *band* si chiede proprio "Dov'è la mia mente?") chiude il film insieme ad un campo lungo che riprende la coppia di spalle mentre osserva il crollo dei grattacieli. Circa la

¹ Il corsivo indica le parti di battute assenti nel dialogo iniziale che è:

[TYLER]: Tre minuti. Ci siamo, punto zero. Vuoi dire qualcosa per immortalare l'occasione?

[JACK]: Non riesco a pensare.

[voce narrante]: con la canna di una pistola in bocca ti esprimi solo a vocali.

modifica del finale Fincher¹ disse che non aveva mai pensato all'istituto psichiatrico nonostante volesse che il film rispecchiasse totalmente la fonte letteraria; egli voleva che la gente amasse Tyler Durden – del quale a suo parere il libro era infatuato – ma che accettasse anche la sua uscita di scena. Come nel libro però resta una questione irrisolta, un'insinuazione scomoda che viene solamente suggerita: l'effettiva “vittoria” di Tyler. Nell'ultima inquadratura infatti appaiono per pochi secondi degli elementi di disturbo sulla pellicola e “più veloce di un battito d'ali di un colibrì” compare il fotogramma di un organo sessuale maschile, indice che il lato oscuro del protagonista non è stato annientato con il colpo di pistola; Tyler Durden rimane indisturbato in cabina di proiezione, e lo spettatore se ne rende conto solamente durante i titoli di coda.

Facendo riferimento alle categorie di Neupert individuate nel suo studio *The end² Fight Club* risulta essere un caso problematico proprio per il valore contenutistico e formale dell'ultimo fotogramma. Prima di quest'ultimo infatti il film si rivela essere un caso di *closed text*: a livello tematico l'antagonista è stato abbattuto, la coppia sembra aver trovato un equilibrio (lui la rassicura “Sto benissimo, fidati: andrà tutto bene”) e gli interrogativi posti dall'*incipit* sono stati chiariti. Anche sul piano del discorso l'opera giunge a un finale forte e definito: con un movimento opposto a quello incipitario la macchina da presa avanza lentamente in direzione della coppia e l'elemento musicale prende il sopravvento, ma la chiusura forte viene messa in discussione proprio dal fotogramma estraneo al film per cui non si è più certi dell'effettiva sconfitta di Tyler. Tuttavia il regista non sembra dare peso eccessivo al significato dell'ultima inquadratura dato che sempre riguardo alla modifica del finale risponde:

Molte persone hanno pensato si trattasse di un ammiccamento per far luce su tutto quello che era successo precedentemente. Io non l'ho mai vista in questo modo. Era un nostro mezzo per dire non che la storia non era finita, ma che lo spirito di Tyler Durden era ancora lì. Sì, Tyler è vivo, sta bene ed è presente mentre guardi il film.³

¹ Cfr.: l'intervista *Menace Society*, a c. di D. Wise rilasciata al mensile «Empire», n.126, dicembre 1999 è consultabile all'indirizzo <http://www.edward-norton.org/fc/articles/empire.html> (ultimo accesso settembre 2012).

² R. NEUPERT, *The End. Narration and Closure in the Cinema*, cit.

³ *Ibid.*

Confrontando le tre tipologie di finale proposte da Pierre Sorlin¹ (conclusione, epilogo e fine) il nostro caso, vista la presenza dell'ultimo fotogramma, potrebbe presentare le caratteristiche di un embrionale ribaltamento, non pienamente sviluppato in quanto non esplicita alcun messaggio lasciando lo spettatore nel dubbio. Il ribaltamento infatti interviene in un tempo molto breve per cui sorge naturale il dubbio su quale sia l'effettiva chiusura del film: la sequenza precedente o solo il cambiamento finale? Secondo Sorlin "non si può rispondere perché tutto dipende evidentemente dallo stato d'animo degli spettatori, quello che voglio evidenziare è la scaltrezza di certi film che adescano il loro pubblico con una promessa falsa".² Ciò che però *Fight Club* possiede dell'epilogo (avente uno sviluppo senz'altro più articolato del ribaltamento) è il cambiamento che esso apporta nel rapporto con il pubblico, producendo dubbi circa la natura del film proprio come accade con la comparsa fulminea di Tyler Durden.

Fincher in *Fight Club* dimostra tutte le sue capacità di costruire un universo visionario e post-moderno, facendo convivere nella stessa pellicola il classico (la narrazione forte, la predominanza dell'azione, il grande apparato produttivo) con la modernità degli effetti speciali, dei riferimenti al mondo dei consumi e un modo di raccontare che manifesta continuamente l'artificio, giocando con la fiducia dello spettatore proprio perché, come si vedrà, l'elemento ludico è una componente fondamentale della sua poetica.

Fight Club è, insieme a *Zodiac*, l'opera in cui il regista, nonostante il mutamento di alcuni aspetti del finale, si dimostra assolutamente fedele alla fonte letteraria. Sia il libro che il film condividono un particolare rapporto con il pubblico, portandolo a far parte di un meccanismo perverso riguardante la distinzione tra realtà e finzione. Come si accennava infatti, ad una rilettura (o visione) il lettore si rende conto che la vera identità di Tyler Durden era stata rivelata ben prima della fine. Il ripetere ossessivo della frase "Questo lo so perché lo sa Tyler", i numerosi riferimenti alla condizione di sonno e veglia sono alcune delle spie con cui Palahniuk suggerisce al lettore la vera identità del protagonista,

¹ P. SORLIN, *Conclusione, epilogo, fine*, in V. INNOCENTI, V. RE (a c. di), *Limina. Le soglie del film*, cit.

² *Ivi*, p.91.

esattamente come Fincher intende fare con i titoli di testa che metaforicamente avvertono: tutto quanto si sta per vedere è frutto di immaginazione. I fotogrammi di Tyler prima che questi faccia il suo ingresso ufficiale nel racconto agiscono come delle immagini subliminali, e ciò che afferma il protagonista nel romanzo, poco prima della sua rissa con Tyler, non è altro che una preghiera che egli rivolge a se stesso:

Possa non essere mai completo.
Possa non essere mai soddisfatto.
Possa non essere mai perfetto.
Liberami, Tyler, dall'essere perfetto e completo.¹

¹ C. PALAHNIUK, *Fight Club*, cit., p.45.

3. ZODIAC

3.1 ZODIAC O DELL'OSSESSIONE

Se c'è un nome all'interno della folta lista di *serial killer* che negli anni hanno terrorizzato gli Stati Uniti e che ancora riescono a destare curiosità e timore, si tratta proprio di Zodiac. A periodi alterni, dal 1969 fino alla fine degli anni Settanta infatti, lo stato della California venne messo in ginocchio da un uomo che uccise barbaramente un numero indefinito di vittime indifese, prendendosi gioco delle forze dell'ordine e della stampa.

È il primo agosto 1969 quando le redazioni del Vallejo Times-Herald, del San Francisco Chronicle e del San Francisco Examiner ricevono la prima lettera anonima in cui il mittente rivendica due omicidi avvenuti il 20 dicembre 1968 e il 4 luglio del 1969 in cui avevano perso la vita una giovane coppia (David Arthur Faraday e Betty Lou Jensen) e Darlene Elizabeth Ferrin, il cui compagno (Michael Renault Mageau) era riuscito a salvarsi. Alle tre lettere sono stati allegati altrettanti messaggi cifrati che l'uomo chiede siano pubblicati sulle prime pagine dei rispettivi quotidiani. Qualche giorno dopo, sempre ai giornali, viene consegnata una seconda lettera in cui l'assassino, utilizzando per la prima volta il nome Zodiac, fornisce dettagli sui corpi delle vittime per provare alla polizia di Vallejo di essere stato lui ad uccidere i ragazzi. A partire da quel momento il *killer* dello Zodiaco comincia a tormentare la California per circa quindici anni, continuando a rivendicare decine di omicidi, alcuni dei quali però probabilmente commessi da altri. Le vittime accertate infatti risultano essere otto (due delle quali sopravvissute), ma quelle presunte sono decine, sulle quali non si è riusciti a far luce visto che, nonostante le modalità ricalcassero perfettamente gli omicidi di Zodiac, non furono mai trovate prove certe per attribuirle al *serial killer*. C'erano comunque delle costanti che si presentavano negli attacchi del personaggio misterioso: le vittime erano principalmente giovani, sorprese durante il fine settimana in luoghi limitrofi a specchi d'acqua o il cui nome richiamasse l'elemento naturale, e uccise ogni volta con un'arma diversa. L'assassino non sembrava lasciare nulla al caso e agiva durante periodi di luna piena o nuova in zone di dubbia giurisdizione in modo da rendere difficile la collaborazione tra i

vari distretti di polizia. Ad indagare sul caso infatti erano principalmente tre comandi: quello di Vallejo, di Napa e di San Francisco, dove avevano sede i tre quotidiani dei quali l'assassino si servì per creare un clima di terrore diffuso con le sue minacce. A intervalli di pochi giorni o diversi anni, come quando scomparve dalle scene tra il 1971 dopo aver rivendicato l'omicidio di una donna scomparsa e il 1974 quando ritornò con una lettera in cui lodava il film *L'esorcista*, Zodiac inviava dei criptici messaggi ai giornali in cui minacciava la popolazione e i giornalisti.

A curare le vignette del San Francisco Chronicle c'era un giovane disegnatore appassionato di enigmistica di nome Robert Graysmith che negli anni cominciò ad appassionarsi talmente tanto alla risoluzione del caso che per circa un decennio lavorò su fonti giornalistiche, atti giudiziari e testimonianze riunendo in un unico volume tutto quello che si conosceva riguardo il mistero di Zodiac. Il libro di Graysmith venne pubblicato nel 1986¹, a distanza di dodici anni dall'ultima comunicazione scritta dell'assassino e ad un tempo imprecisato dal suo ultimo attacco visto che dopo l'omicidio del tassista Paul Stine nel 1969, la polizia non era più riuscita ad ottenere prove certe per nessuno dei delitti successivi. Molte furono le personalità coinvolte nelle indagini, alcune delle quali divennero prima collaboratori e poi amici di Graysmith, come il sergente Dave Toschi del dipartimento di San Francisco che, insieme a Bill Armstrong, tentò per anni di catturare l'assassino senza successo. In particolare Toschi e Graysmith condividevano i sospetti su quello che era considerato da molti l'indagato più plausibile, non riuscendo mai a incriminarlo definitivamente. L'uomo in questione si chiamava Arthur Leigh Allen² e aveva tutte le carte in regola per risultare essere Zodiac, senza però offrire prove schiaccianti come impronte digitali o campioni di scrittura che coincidessero perfettamente con quelli del *killer*. Sebbene alcuni

¹ L'edizione di riferimento è R. GRAYSMITH, *Zodiac*, London, Titan Books, 2007. Tutte le traduzioni del testo sono mie.

² Nel libro ci si riferisce ad Allen con il nome di Bob Starr. Per questioni di sicurezza e *privacy* Graysmith fu costretto ad usare nomi inventati per alcuni personaggi, azione alla quale accenna nell'introduzione: “*In a very few case sit was necessary to delete the last names of some witnesses. They are known by the police. The names of several major Zodiac suspects have been changed [...]. In the cases where it was necessary to change a name this is noted in the text*”. “In pochi casi è stato necessario cancellare il cognome di alcuni testimoni. Essi sono conosciuti dalla polizia. I nomi dei maggiori sospettati di essere Zodiac sono stati cambiati [...]. Dov'è stato necessario un cambiamento di nome, ciò è esplicitato nel testo”, in R. GRAYSMITH, *Zodiac*, cit., p.XII.

continuino a sostenere le posizioni di Toschi e Graysmith, l'identità dell'omicida resta ancora sconosciuta e in alcune giurisdizioni della California il caso rimane tuttora aperto.

Fu proprio dall'opera di Graysmith che David Fincher decise di trarre il suo film su *Zodiac*, riportando all'attenzione del pubblico un caso che aveva innescato il meccanismo perverso della paura in migliaia di cittadini americani durante gli anni Settanta. In Italia il volume ebbe una distribuzione assolutamente limitata e a distanza di vent'anni dalla pubblicazione in lingua originale dell'opera. Il libro inchiesta infatti uscì nel 2006 per la collana tascabile *True Crime* di Mondadori che raccoglieva i racconti di alcuni dei più celebri casi di cronaca raccontati da scrittori e giornalisti. Il nome della collana alludeva proprio a quei libri di grande successo negli Stati Uniti in cui con uno stile narrativo si offre il resoconto di fatti reali spesso rimasti irrisolti il cui genere è definito proprio *true crime*, del quale *A sangue freddo*¹ di Truman Capote è uno dei massimi esempi. Verso l'inizio degli anni Duemila il genere cominciò a prendere piede anche in Italia, ma *Zodiac* di Graysmith non ottenne più alcuna ristampa.

L'elemento di maggior rilievo comunicato dalla copertina italiana è l'appartenenza alla collana tascabile, l'illustrazione riporta l'immagine di un pugnale insanguinato sovrapposto a una mappa dello zodiaco, istituendo un chiaro riferimento tra il titolo e la componente visiva. In un cerchio di colore giallo si legge invece *Lui è ancora là fuori* in modo da stuzzicare la curiosità di chi si appresta a leggere la storia di un assassino che, almeno al momento della stesura originale dell'opera, era ancora fonte di paura nell'immaginario americano.

L'edizione inglese invece presenta diversamente l'opera, suggerendo anche a livello cromatico le atmosfere descritte da Graysmith. La copertina inoltre istituisce immediatamente un collegamento diretto con l'adattamento di Fincher, utilizzando una delle versioni del manifesto cinematografico, particolare che dimostra come la pellicola sia servita a riportare il testo di Graysmith all'attenzione del pubblico. Lo sfondo è nero e suggerisce un paesaggio buio di cui si intravedono pochi particolari, condizione confermata dalla presenza di due punti "illuminati". In alto, in corrispondenza dell'orizzonte, si riconosce lo *skyline*

¹ T. CAPOTE, *In Cold Blood*, New York, Random House, 1966, tr. it.: *A sangue freddo*, Milano, Garzanti, 1966.

notturmo di una metropoli (San Francisco) sovrastato da un cielo nuvoloso e minaccioso, mentre sotto il titolo scritto in rosso, una torcia sembra illuminare un taxi parcheggiato dal quale si sta allontanando una figura misteriosa. Tutti gli elementi dell'immagine, compresa la croce posta sopra la "o" di Zodiac nel titolo, sono però interpretabili in modo definitivo solo in seguito alla lettura del testo. Allora sarà possibile riconoscere i grattacieli di San Francisco, il simbolo simile ad una croce celtica con il quale il *killer* era solito siglare le sue lettere e l'allusione all'omicidio del tassista. A introdurre il lettore nell'atmosfera del libro sono presenti anche due frasi che introducono il tema del libro in modo inconfondibile e anticipano la scabrosità delle vicende:

There is more than one way to lose your life to a killer
The shocking true story of America's most elusive serial killer

Grazie all'aggettivo *your* il lettore si sente subito preso in causa e la sua curiosità aumenta all'idea che la storia raccontata sia scioccante, informazione che inoltre crea un determinato orizzonte di attese, mentre *elusive*, dichiarando il *killer* inafferrabile, suggerisce *a priori* la sua mancata cattura. Il fatto che il lettore sia informato preventivamente del fallimento delle indagini è un'indicazione utile per avvicinarsi al testo e per entrare nell'ordine delle idee che l'elemento più importante non sarà la scoperta del colpevole, bensì l'attentissima ricostruzione di quei giorni. Facilitare la comprensione dell'argomento del libro, come fanno queste brevi frasi, è fondamentale per attirare l'attenzione del lettore, in particolar modo quando il titolo preso singolarmente non è di grande aiuto come nel caso di *Zodiac*; la distanza dai fatti narrati e la circoscritta ambientazione californiana rendono infatti difficile l'immediata associazione tra il titolo e la serie di omicidi.

L'ultimo elemento presente sulla copertina è una terza frase che istituisce un ulteriore collegamento tra il libro e il film:

Now a major motion picture directed by David Fincher

Chi non avesse riconosciuto la riproduzione della locandina cinematografica, ottiene così la conferma che il libro racconta proprio i fatti mostrati nel film.

L'autore, riportato in auge anche grazie all'adattamento di Fincher, nel frattempo si è specializzato proprio nel genere dell'inchiesta, continuando in un secondo volume a indagare su Zodiac, ma anche dedicandosi ad altri casi di attualità come gli attacchi di Unabomber o l'uso dell'antrace negli attentati terroristici del 2001.¹

Prima dell'inizio vero e proprio del testo sono presenti elementi che preparano l'entrata del lettore non nella finzione come accade nei romanzi, bensì in quella "terra di mezzo" che esiste tra la narrativa e la vita vissuta, identificabile nel racconto di eventi reali. I ringraziamenti, le citazioni in esergo e l'introduzione infatti aiutano il posizionamento del lettore nei confronti del testo che poi, con il primo capitolo, inizierà in modo deciso con il racconto di uno dei primi omicidi di Zodiac.

I ringraziamenti sono indirizzati in particolare alle persone che insieme a Graysmith trascorsero moltissimi anni della loro vita a indagare sul *serial killer*:

*I am especially indebted to Inspector Dave Toschi, Sherwood Morrill, Paul Avery, Herb Caen, Margot St James, and the Owl and the Monkey, Inc. Thanks to Richard Marek, my editor, for sensitive and perceptive directions on what path to follow.*²

Oltre all'ispettore David Toschi e Sherwood Morrill, il maggior esaminatore di documenti della California che lavorò alle perizie calligrafiche, l'autore ringrazia colleghi giornalisti che gli trasmisero la passione per la scrittura e per la ricerca instancabile della verità. Il nome a lui più vicino era sicuramente quello di Paul Avery, *reporter* del Chronicle il quale scoprì che Zodiac aveva ucciso anche prima delle sue rivendicazioni del 1969, a Riverside – vicino a Los Angeles – nel 1966. Coloro che Graysmith ringrazia sono dunque quasi tutti personaggi che saranno protagonisti della narrazione, esplicitando lo stretto rapporto tra la sua vita privata e il suo lavoro.

¹ Il secondo volume dedicato a Zodiac è R. GRAYSMITH, *Zodiac Unmasked: The Identity of America's Most Elusive Serial Killers Revealed*, New York, Berkley Books, 2007. Gli altri due testi citati sono *id.*, *Unabomber: a desire to kill*, Washington D.C., Regnery Publishing, 1997 e *id.*, *Amerithrax*, New York, Penguin Group US, 2008.

² "Sono particolarmente grato all'ispettore Dave Toschi, a Sherwood Morrill, Paul Avery, Herb Caen, Margot St James e al the Owl and the Monkey. Grazie a Richard Marek, il mio editore, per le indicazioni delicate e acute circa la strada da seguire" in R. GRAYSMITH, *Zodiac*, cit., p.IX.

Prima dell'introduzione sono presenti inoltre due citazioni di *serial killer*, frasi che potrebbero essere perfettamente riconducibili a Zodiac:

Killing someone is just like walking outdoors. If I wanted a victim, I'd just go get one. I didn't even consider a person a human being – Henry Lee Lucas, *serial killer* 1984

We have madmen waiting – *Mideast terrorist leader*, 1978¹

Ad aprire il racconto su uno dei più prolifici assassini degli Stati Uniti vi sono proprio le parole di Henry Lee Lucas, che tra gli anni Sessanta e Ottanta uccise un numero indefinito di persone confessando centinaia di omicidi che però, come nel caso di Zodiac, non sono stati tutti ricondotti alla sua persona. Nella concezione di questi *killer* uccidere è un'azione ordinaria, che non porta a provare sensi di colpa e che entrambi vivono come un istinto naturale, assimilabile allo slancio vitale di un cacciatore di fronte alla sua preda. In *Zodiac* l'idea dell'omicidio come atto giusto e riconducibile alla caccia si può rintracciare all'interno del primo messaggio criptato inviato ai tre quotidiani e poi decifrato da una coppia di professori appassionati di enigmistica. Già nella prima lettera di Zodiac si può intuire lo stile ridondante dell'assassino che nelle sue lettere compie diversi errori grammaticali e non usa punteggiatura:

*I LIKE KILLING PEOPLE BECAUSE IT IS SO MUCH FUN IT IS MORE FUN THAN KILLING WILD GAME IN THE FORREST BECAUSE MAN IS THE MOST DANGEROUE ANAMAL OF ALL TO KILL SOMETHING GIVES ME THE MOST THRILLING EXPERENCE IT IS EVEN BETTER THAN GETTING YOUR ROCKS OFF WITH A GIRL THE BEST PART OF IT IS THAE WHEN I DIE I WILL BE REBORN IN PARADICE AND THEI HAVE KILLED WILL BECOME MY SLAVES I WILL NOT GIVE YOU MY NAME BECAUSE YOU WILL TRY TO SLOI DOWN OR ATOP MY COLLECTIOG OF SLAVES FOR AFTERLIFE.*²

¹“Uccidere è come passeggiare all’aria aperta. Se volessi una vittima, semplicemente me ne procurerei una. Non consideravo nemmeno una persona come un essere umano”, “Abbiamo pazzi che aspettano” in *ibid.*

²“Mi piace uccidere le persone perché è molto più divertente è molto più divertente che uccidere animali selvatici nella foresta perché l’uomo è l’animale più pericoloso di tutti uccidere qualcosa è un’esperienza eccitantissima è anche meglio di venire con una ragazza la parte migliore di questo è che quando morirò rinascero in paradiso e quelli che avrò ucciso diventeranno i miei schiavi non vi darò il mio nome perché cerchereste di rallentare o interrompere la mia collezione di schiavi per l’aldilà”. *Ivi*, p. 55. Il testo è in maiuscolo nell’originale.

L'idea dell'uomo come preda più pericolosa perché dotato di intelletto e capacità di discernimento viene subito ricondotta da Graysmith al racconto breve di Richard Connell del 1924, dal quale era stato tratto il film *La preda più pericolosa*, che il maggior sospettato Arthur Leigh Allen (nel libro chiamato Bob Hall Starr) durante l'interrogatorio dichiara di conoscere molto bene.¹ Il racconto narra di un cacciatore newyorchese che dopo essersi perso in mare trova rifugio su un'isola in cui il generale russo Zaroff si diverte a cacciare tutti i naufraghi che giungono nella sua terra. Secondo Valerio Evangelisti esiste un collegamento tra i modi di uccidere di Zodiac, le sue dichiarazioni su *La preda più pericolosa* e la caccia:

L'idea della "schiavitù" delle vittime, nell'oltretomba o meno, della loro inferiorità dimostrata dal fatto stesso della cattura e della morte, è connessa ai significati della caccia praticata senza altri fini utilitari se non quello di mettere alla prova le proprie doti di astuzia, abilità e coraggio. L'impostazione estremista di simile filosofia risalta, anche in questo caso, dalle parole del predecessore letterario e cinematografico di Zodiac, il generale Zaroff: "Il mondo si suddivide in due categorie: deboli e forti. I deboli sono stati messi al mondo per il piacere dei forti. Io sono un forte. Perché non dovrei utilizzare il mio talento? E poi che caccio in fondo? La feccia! Marinai, avventurieri, negri, cinesi, bianchi, meticci" [...]Scopo della caccia è trasformare la "cosa" vagamente raziocinante in oggetto, l'animale in minerale, l'uomo inferiore in animale. O in schiavo, da cui trarre piacere nel *paradise*.²

La seconda citazione del terrorista mediorientale invece è stata probabilmente inserita per il riferimento alla pazzia, motivo che ritornerà più volte nel corso della narrazione; in molti infatti si chiedono se Zodiac sia affetto da qualche disturbo mentale o se invece agisca in maniera estremamente lucida e razionale. Nei comportamenti dell'assassino si alternano momenti di predeterminazione e sagacia – come quando crea i codici cifrati –, ad altri di totale mancanza di

¹ *The Most Dangerous Game* (in italiano *La preda più pericolosa*) fu pubblicato per la prima volta nel *Collier's Weekly* il 19 gennaio 1924; inserito poi in diverse antologie, una di esse è disponibile anche in traduzione italiana: P. HAINING (a c. di), *The Ghouls*, New York, Stein and Days, 1971, tr. it.: *Al cinema con il mostro*, Milano, Mondadori, 1981. Il film tratto dal racconto è *La preda più pericolosa - The Most Dangerous Game*, I. Pichel, E. B. Schoedsack, USA, 1932, 63'.

²V. EVANGELISTI, *Zodiac: American Psychosis*, disponibile in *id.*, *Alla periferia di Alphaville*, L'Ancora del Mediterraneo, Napoli, 2000 e all'indirizzo <http://www.carmillaonline.com/archives/2006/09/001938.html#001938> (ultimo accesso gennaio 2013).

controllo che lo portano a voler attirare l'attenzione su di sé a tutti i costi. Graysmith fa molta attenzione agli aspetti della psicologia di Zodiac ed espone le sue personali teorie proprio nelle parti liminari del testo, nell'introduzione e nella parte finale.

Nonostante lo stile sia narrativo e alleggerito da dialoghi, la presenza dell'introduzione conferma che *Zodiac* è a tutti gli effetti un'inchiesta giornalistica in cui attendibilità e credibilità sono valori irrinunciabili. Le funzioni espletate da questa porzione di testo sono tre: presentare la materia, illustrare il *modus operandi* dell'autore e inoltre guidare la percezione del lettore fornendogli le informazioni che si ritengono necessarie alla corretta comprensione delle ricerche. Per prima cosa l'introduzione associa Zodiac a Jack lo squartatore (un altro personaggio a lui affine dopo Henry Lee Lucas), in modo da collegarlo ad un nome che senza dubbio è conosciuto dalla maggior parte dei lettori, compresi quelli non americani. Entrato a far parte dell'immaginario collettivo e divenuto protagonista di numerosi film, l'inglese Jack the Ripper – attivo nella Londra vittoriana – condivide diversi aspetti con il suo successore statunitense. Sebbene Zodiac avesse ucciso anche uomini, entrambi prediligevano vittime femminili il cui numero non è mai stato accertato visto il successivo dilagare di squilibrati che cominciarono a costituirsi o a vantarsi di essere il *serial killer*. Con i loro omicidi avevano dato inizio a un'epidemia di terrore sfruttando l'immenso potere comunicativo della stampa (e degli altri *media* per quanto riguarda Zodiac), riuscendo a confondere le indagini e a creare un'aura mitica attorno alla loro personalità.

*After Jack the Ripper and before Son of Sam there is only one name that equal in terror: the deadly, elusive and mysterious Zodiac.*¹

Il secondo nome a cui fa riferimento Graysmith appartiene ancora una volta alla schiera di *serial killer* americani, individuando come successore di Zodiac tale David Berkowitz. Anch'egli attivo negli anni Settanta, a New York, viene probabilmente citato dall'autore per la somiglianza che le sue aggressioni

¹ “Dopo Jack lo Squartatore e prima di Son of Sam c'è solo un nome che li eguaglia in quanto a terrore: il letale, inafferrabile e misterioso Zodiac” in R. GRAYSMITH, *Zodiac*, cit., p.X.

condividavano con quelle di Zodiac: nella maggior parte dei casi infatti entrambi attaccavano coppie di giovani fidanzati sorprendendoli mentre erano appartati in qualche parcheggio. Anche Berkowitz inoltre aveva rivelato il proprio pseudonimo in lettere indirizzate alla polizia e ai quotidiani.

Dopo aver inserito il suo caso in un contesto ben definito Graysmith può così presentare l'oggetto dei suoi studi in modo chiaro e diretto:

Since 1968 the hooded mass murderer has terrified the city of San Francisco and the Bay Area with a string of brutal killings. Zodiac, in taunting letters sent to the newspapers, has hidden clues to his identity by using cunning ciphers that have defied the greatest codebreaking of the CIA, the FBI, and NSA.¹

Introdotta l'oggetto delle sue indagini, l'autore presenta se stesso utilizzando la prima persona ed esplicitando il suo ruolo all'interno della vicenda:

I was the political cartoonist for the largest paper in northern California, the San Francisco Chronicle, so I was there from the beginning as each cryptic letter, each coded message, each Swatch of victim's bloody clothing arrived at the editorial desk.²

Mentre all'inizio Graysmith era attirato esclusivamente dalla perfezione grafica dei codici inviati da Zodiac, con il tempo cominciò a farsi coinvolgere talmente tanto dalla ricerca dell'assassino che arrivò a progettare un libro che raccogliesse le numerose indagini condotte nei diversi distretti della California. È importante notare come nell'introduzione egli si esprima in prima persona, presentando preventivamente e in modo sintetico le sue tesi riguardo il caso. Nella prima parte del libro i fatti saranno riportati nel modo più distaccato possibile e da un punto di vista esterno, dimostrando il ruolo iniziale di osservatore passivo dell'autore. Quando però arriva il momento di scrivere l'introduzione, Graysmith è ormai divenuto uno dei maggiori esperti del caso Zodiac e, a distanza ormai di quasi

¹ “Dal 1968 il *serial killer* incappucciato ha terrorizzato la città di San Francisco con una sequenza di brutali uccisioni. Zodiac, in sarcastiche lettere inviate ai quotidiani, ha nascosto indizi sulla sua identità ricorrendo ad astuti codici che hanno sfidato i più grandi deciflatori di codici della CIA, dell'FBI e dell'NSA”. In *ibid.*

² “Ero il vignettista satirico per il più grande quotidiano della California settentrionale, il *San Francisco Chronicle*, ero quindi lì fin dall'inizio quando sulla scrivania della redazione arrivarono la prima lettera enigmatica, ogni messaggio cifrato e i campioni di vestiti insanguinati della vittima” in *ibid.*

vent'anni dagli omicidi, dà voce a una delle sue convinzioni riguardanti la psicologia dell'assassino:

*The Zodiac murders were not simply killings. They were sex crimes in which the killer reduced the victims to objects that existed only to give him sexual pleasure achieved through violent acts. [...] Sexual sadists have a tendency (like most serial murders) to be quite intelligent and become amazingly proficient at concealing themselves after their first killing.*¹

Graysmith era infatti molto attento agli aspetti psicologici che secondo lui avevano portato l'uomo ad uccidere, e per questo nella sezione di appendice del volume, oltre che citare le sue fonti, stila anche il profilo psicologico del *killer*. Egli era convinto che Zodiac fosse un sadico per le associazioni che collegavano i suoi messaggi a quanto si era scoperto sul passato del principale indagato, già accusato di pedofilia.

Zodiac, pur non esercitando mai violenza sessuale sulle sue vittime, soprattutto nei suoi primi delitti è molto simile al *killer* stupratore di *Uomini che odiano le donne* di Stieg Larsson. Nel 1966, quando uccide una sua compagna di studi (si tratta dell'omicidio di Riverside, scoperto dal giornalista Avery), probabilmente egli è ancora uno studente di *college*. Grazie alla riapertura del caso voluta dal *reporter* si scoprirà che anche in quella occasione un uomo aveva rivendicato l'omicidio attraverso una lettera e telefonate anonime. Per di più sui banchi dell'università era stata trovata incisa una poesia, scritta con la calligrafia di Zodiac, in cui si preannunciava l'omicidio di una ragazza. Anche nelle aggressioni successive – nelle quali colpisce giovani coppie – egli risulta essere molto più concentrato sulle ragazze,² mentre con l'avanzare degli anni Settanta i suoi bersagli risultano indifferenziati: tutti, anche i bambini, potrebbero essere sue vittime. A proposito della componente sessuale dei primi omicidi, Valerio Evangelisti afferma che

¹ “Gli assassini di Zodiac non erano semplicemente omicidi. Erano crimini sessuali in cui il *killer* riduceva le sue vittime a oggetti che esistevano solo per fornirgli piacere sessuale attraverso atti di violenza. [...] I sadici hanno la tendenza (come la maggior parte degli assassini seriali) ad essere abbastanza intelligenti e a diventare maestri nel nascondersi dopo i loro primi delitti” in *ivi*, p. XI.

² In due casi infatti le ragazze muoiono pochi minuti dopo l'aggressione, mentre i ragazzi, seppur feriti gravemente, riescono a salvarsi. I due sopravvissuti sono Micheal Mageau e Bryan Hartnell, sorpresi da Zodiac nell'estate del 1969.

il giovane Zodiac è ancora un omicida sessuale del tipo più tristemente consueto. Parla già dell'assassinio come di un *game*, ma ancora non è giunto a erotizzare l'atto dell'uccidere fino al punto di scegliere vittime indifferenziate per sesso e per età. A Riverside siamo ancora nella "fase" delle giovani donne, venata dagli spunti moralistici che spesso connotano questo tipo di crimine. La fase successiva è quella dell'"esecutore" indiscriminato, ebbro della propria onnipotenza e della propria inafferrabilità. [...]L'assassinio di Cheri Jo Bates - se è davvero il primo di Zodiac - schiude a questo "strano" giovane la via a insospettite consolazioni. Poiché in lui l'atto dell'aggregare è un sostituto del contatto, poiché l'impulso aggressivo è un surrogato del sentimento, egli ricava dall'omicidio, per la prima volta nella sua vita, lo stesso senso di gratificazione che ad altri darebbe l'avere contatti emotivi e il manifestare i propri sentimenti.¹

Dopo aver presentato l'argomento del libro viene consigliata una chiave interpretativa al lettore, che gli consentirà di sentirsi coinvolto e di adottare la prospettiva che l'autore, in quanto protagonista di quei tragici fatti, ritiene più adatta per un'ottimale comprensione del testo:

*If there is one key word for the entire story of the Zodiac mystery, it is obsession. The lure of the case has destroyed marriages, derailed careers, ruined health; as over 2500 Zodiac suspects were scanned, people were swept away by a tide of mystery, tragedy, and loss.*²

L'ossessione che Graysmith individua come parola chiave per sintetizzare la vicenda ha un'accezione privata ed un'altra più generale riferita all'intera popolazione della California. Facendo riferimento alle carriere e ai matrimoni messi in pericolo dal caso Zodiac, l'autore si riferisce alle vite degli addetti ai lavori – molti dei quali diventati nel tempo suoi amici – che vennero letteralmente sconvolte dalle indagini interminabili che li resero vittime indirette della strategia dell'assassino. Paul Avery ad esempio dopo aver scoperto l'omicidio di Riverside cominciò a ricevere lettere di minaccia da parte del *killer* e ciò contribuì ad avvicinarlo all'abuso di alcol e droga, motivi per cui nel 1976 lasciò la redazione del San Francisco Chronicle. Anche Toschi venne trasferito in un altro reparto di

¹ V. EVANGELISTI, *Zodiac: American Psychosis*, cit.

² “Se c'è una parola chiave per l'intera storia del mistero Zodiac questa è *ossessione*. Il richiamo del caso ha distrutto matrimoni, fatto deragliare carriere, rovinato vite; con più di 2500 sospettati esaminati la gente è stata trascinata in un flusso di mistero, tragedia e sconfitta” in R. GRAYSMITH, *Zodiac*, cit., p.XII.

polizia perché sospettato (ingiustamente) di aver scritto la lettera in cui Zodiac faceva il suo nome, in modo da aumentare la sua popolarità.

L'accezione "pubblica" di *ossessione* invece è riscontrabile nel clima di paura che dilagò per anni a periodi alterni in tutta la zona minacciata dall'assassino. Costringendo i quotidiani a pubblicare le sue lettere minatorie, Zodiac dà prova della sua sete di protagonismo mediatico con il quale intendeva tenere in ostaggio l'intera comunità, come quando dichiarò di avere tra gli obiettivi futuri quello di colpire uno scuolabus.

L'ultima funzione della ricchissima introduzione è quella di assicurare la fedeltà del racconto ai fatti realmente accaduti. Nel garantire attendibilità al suo studio Graysmith infatti utilizza l'espressione *storia vera* che, insieme ad *ossessione*, indirizza la percezione del lettore:

This is the true story of a pursuit that spans almost two decades and still goes on. I have included hundreds of facts never revealed in print before. It is as accurate an account as eight years of research can provide. Over the years, only fragments of the Zodiac letters were released by the police or reprinted and reproduced by the newspapers. In this book, for the first time, is every word Zodiac wrote the police.¹

Il lettore possiede così le informazioni necessarie per un'agevole entrata nel testo, consapevole del fatto che tutto quello che verrà descritto proviene da un meticoloso e instancabile lavoro di ricerca supportato da documenti e testimonianze. Nonostante non si tratti di un romanzo è però possibile individuare anche nell'introduzione di *Zodiac* i quattro ruoli che Del Lungo² attribuisce agli *incipit*. Citando Jack lo Squartatore e il figlio di Sam infatti Graysmith si inserisce in un contesto conosciuto dalla maggior parte dei lettori (soprattutto grazie al primo nome ovviamente) in modo da individuare dei possibili modelli con cui confrontare il suo "antagonista". Egli non richiama opere letterarie bensì altri *serial killer*, evidenziando l'effettivo avvenimento dei fatti descritti. Con il diretto riferimento alla cronaca degli anni Settanta ed esplicitando il proprio ruolo

¹ "Questa è la storia vera di una ricerca che abbraccia quasi due decenni e prosegue ancora. Ho incluso centinaia di fatti finora mai rivelati dalla stampa. È un resoconto accurato che otto anni di ricerche possono provare. Negli anni sono stati pubblicati frammenti delle lettere di Zodiac dalla polizia o dai giornali. In questo libro, per la prima volta, c'è ogni sua parola" in *ibid.*

² Cfr.: A. DEL LUNGO, *L'incipit romanesque*, cit., p.50

all'interno della storia l'autore inserisce il suo lavoro all'interno del genere dell'inchiesta, escludendo fin da subito la possibilità che *Zodiac* sia un'opera di *fiction*. L'*incipit* introduttivo serve anche a esporre lo stile dell'autore, caratterizzato da costruzioni semplici e da un tono obiettivo che rimarranno costanti per tutta la durata della narrazione. Infine, come già osservato, la parte del testo in questione serve – con la parola chiave “ossessione” e il riferimento alla storia vera – a orientare un percorso narrativo fornendo al lettore le chiavi di lettura per un corretto approccio alla storia di *Zodiac*.

Il confine tra l'inizio e il testo vero e proprio, che generalmente nei romanzi è interno al racconto, nel caso di *Zodiac* si trova proprio tra l'introduzione, che assolve le funzioni preparatorie dell'*incipit*, e il primo capitolo. È inoltre difficile ricorrere alle categorie interpretative che si sono seguite per *Fight Club* e per gli altri titoli dai quali Fincher ha tratto tre dei suoi film. Essendo infatti *Zodiac* un'opera di *non fiction*, la sua strutturazione in apertura e chiusura del testo risulta diversa da quella dei romanzi. Si tratta infatti di un'inchiesta che presenta necessità diverse rispetto ad un'opera di narrativa; in *Zodiac* si devono seguire in modo chiaro tutti gli avvenimenti, senza il bisogno per l'autore di far ricorso ai *topoi* degli inizi. L'introduzione risulta dunque essere un'accoglienza fondamentale che Graysmith riserva al lettore il quale – soprattutto nella prima parte dell'opera – dovrà saper analizzare il testo in modo indipendente, senza la guida di un narratore che resta per lo più dietro le quinte. Ad assicurare la grande differenza che intercorre tra i meccanismi di inizio e chiusura in un romanzo da quelli di un'inchiesta giornalistica sono ancora le parole di Del Lungo:

L'inizio del romanzo, grazie al suo potere informativo – anche se implicito –, crea un secondo universo, interamente dominato dalla parola del narratore, in cui la nozione di verità non corrisponde a quella di mondo reale, perché la legge fondamentale del romanzo è *far credere alla propria verità fittizia*.¹

In *Zodiac*, la voce che racconta, anche quando non fa percepire la sua presenza, è sempre riconducibile alla personalità dell'autore; dato che si tratta di un'inchiesta, e non di un romanzo, è necessario quindi affidarsi alla parola di

¹ *Ivi*, p.64.

questo autore-narratore, con la consapevolezza che egli intende descrivere il mondo reale. Nell'introduzione Graysmith dà vita ad un discorso che prepara l'entrata nel testo vero e proprio e, oltre a presentare l'argomento e sedurre il lettore, tenta anche di trovare giustificazione alla sua presa di parola, azione che spesso è riscontrabile negli *incipit*.

*At first I was merely fascinated by the purely visual qualities of Zodiac's symbols. Then, gradually, a resolve grew within me to unravel the killer's clues, to discover his true identity, and, failing that, at least to present every scrap of evidence available so that someday someone might recognize the Zodiac killer.*¹

Il vignettista dunque per affermare in apertura la legittimità del suo lavoro esplicita l'importanza morale che un libro su Zodiac, in quel preciso momento storico, poteva esercitare sulla società, chiedendo al lettore di costituirsi come parte attiva nelle ricerche.

Il libro è corredato dalla riproduzione di diversi documenti originali come lettere, disegni o mappe delle zone interessate dagli omicidi; una di queste è presente subito prima dell'inizio del primo capitolo, con indicati il luogo e la data degli attacchi avvenuti tra il 1968 e il 1969. La presenza di illustrazioni esplicative è importante dato che permettono al lettore di avere sempre a portata di mano informazioni schematiche.

L'opera è divisa in venti capitoli seguiti da un epilogo e dalle informazioni in appendice; ogni porzione di testo è dotata a sua volta di titolo: in dieci casi esso è *Zodiac*, mentre i restanti prendono il nome proprio delle vittime o dei due maggiori sospettati. *David Farady e Betty Lou Jensen* è infatti il primo titolo riferito alla coppia uccisa dal *killer* la prima volta che fece parlare di sé. La didascalia *venerdì, 20 dicembre 1968* insieme alla mappa della pagina accanto contestualizzano la vicenda nel tempo e nello spazio, azione che il narratore prosegue inaugurando il racconto:

¹ “All'inizio ero solo affascinato dalle qualità puramente visive dei simboli di Zodiac. Poi, in modo graduale, nacque in me una determinazione a svelare gli indizi dell'omicida per scoprire la sua vera identità. Se avessi fallito in questo, avrei almeno presentato ogni frammento di prova disponibile in modo che un giorno qualcuno avrebbe potuto riconoscere il killer Zodiac” in R. GRAYSMITH, *Zodiac*, cit., p.X.

When he hiked in the rolling hills overlooking Vallejo, David Faraday could catch glimpses of the Golden Gate Bridge, the saltwater fishermen, sailboats and speedboats on San Pablo Bay, and the wide, tree-lined streets of the town. He could make out the black skeletal derricks, the piers, battleships, brick smokestacks, and three-tiered warehouses of Mare Island, the great gray mass lying across the straits.¹

Inizia dunque con una descrizione paesaggistica la vicenda di *Zodiac*, in cui ogni singolo particolare della storia sarà inserito nel racconto dei fatti. Non è casuale che Graysmith scelga di inaugurare i fatti da questa prospettiva: grazie allo sguardo della prima vittima infatti egli fornisce una panoramica (con la quale comincerà anche il film) sulla zona tra Vallejo e San Francisco in cui la maggior parte degli eventi avranno luogo. A parte piccole eccezioni però, il punto di vista tenderà a rimanere sempre esterno e oggettivo, privando volutamente il testo del *pathos* che potrebbe distrarre il lettore che deve restare concentrato sulle indagini.

Si raccontano quindi le ultime ore di vita di David e della sua fidanzata prima che si fermassero in un parcheggio nei pressi di Vallejo per essere raggiunti dalla furia omicida di *Zodiac*. La ricostruzione degli eventi è meticolosa e attenta ad ogni dettaglio, al punto che si ha spesso la sensazione di essere al cospetto di un rapporto stilato dalla polizia. Nelle parti in cui Graysmith ricostruisce gli omicidi infatti, il narratore si rende invisibile e onnisciente, per dare l'idea al lettore di ricevere tutte le informazioni che sono state ricavate sul fatto. I capitoli che narrano gli omicidi e i ritrovamenti dei cadaveri e dei sopravvissuti seguono tutti un'impostazione simile e un'organizzazione cronologica lineare: in genere dopo l'antefatto si assiste all'arrivo dell'assassino e al successivo intervento della polizia sulle scene del delitto. Graysmith non rinuncia ai dettagli più scabrosi per riuscire a trasmettere nel più diretto dei modi la depravazione di *Zodiac*:

As David slid across the seat and turned his head getting out, the man reached through the open left window with the gun and pressed the barrel behind the upper part of the boy's left ear and pulled the trigger. [...] it explode the boy's skull. Betty

¹ “Quando camminava sulle tondeggianti colline di Vallejo, David Farady poteva vedere di sfuggita il Golden Gate Bridge, i pescatori in mare, le barche a vela e i motoscafi sulla San Paolo Bay e le larghe strade a tre corsie della città. Poteva distinguere le scheletriche gru nere, i moli, le navi da guerra, le ciminiere e i magazzini di tre piani della Mare Island, la più grande massa grigia adagiata sullo stretto”, in *ivi*, p.1.

*Lou screamed and ran northward, parallel with the road and toward Vallejo. Racing after the girl, gun extended, less than ten feet behind her, the stocky man shot Betty Lou five times.*¹

È evidente che l'autore riuscì ad avere accesso agli archivi della polizia dato che è in grado di citare tra le altre cose i rapporti dei vari uffici o, come nel caso di Paul Lee Stine – tassista di San Francisco protagonista del quinto capitolo –, la relazione della sua autopsia.² Il primo capitolo inizia senza il bisogno di discorsi introduttivi già affrontati in precedenza e non presenta caratteristiche che lo differenzino da quelli seguenti dedicati agli omicidi sicuramente riconducibili a Zodiac.

La prima volta in cui l'autore torna a dire *io* dopo l'introduzione è nel terzo capitolo quando racconta l'arrivo della prima lettera di Zodiac nella redazione del Chronicle. Inizialmente egli fa riferimento ad artisti e scrittori che avevano tentato di risolvere fatti criminali nelle loro opere rendendo dunque il lettore partecipe del suo bagaglio culturale:

*A long tradition exists of writers and artists attempting to solve true crimes in their works of fiction. From Poe ("The Mystery of Marie Roget") and Mary Roberts Rhinheart ("First Mate Bram Murder Case"), to Arthur Conan Doyle, and Agatha Christie, who was instrumental in solving an actual aconite poisoning case. Oscar Wilde and the nineteenth-century British painter Walter Sickert both claimed to know who Jack the Ripper really was. Wilde planted clues in his Picture of Dorian Gray and Sickert hid references to the killer in his portraits of knife murders. In recent years, for a brief time, Sickert was actually a Ripper suspect himself.*³

¹ “Quando David scivolò sul sedile e girò la testa per uscire, l'uomo lo raggiunse con il fucile attraverso il finestrino sinistro e spinse la canna dietro la parte superiore del suo orecchio sinistro e schiacciò il grilletto. [...] Fece esplodere il cranio del ragazzo. Betty Lou urlò e corse verso nord, parallelamente alla strada e verso Vallejo. Rincorrendo la ragazza con il fucile puntato a meno di dieci piedi di distanza da lei, l'uomo tarchiato sparò a Betty Lou cinque volte”, in *ivi*, p.6.

² Cfr.: *ivi*, pp.67-68.

³ “Esiste una lunga tradizione di scrittori e artisti che hanno tentato di risolvere veri crimini nelle loro opere di *fiction*. Da Poe (*Il mistero di Marie Roget*) e Mary Roberts Rhinheart (*First Mate Bram Murder Case*), ad Arthur Conan Doyle e Agatha Christie la quale fu determinante nel risolvere il caso di un reale avvelenamento da pianta velenosa. Oscar Wilde e il pittore inglese del XIX secolo Walter Sickert dichiararono di conoscere la vera identità di Jack lo Squartatore. Wilde inserì indizi nel suo *Il ritratto di Dorian Gray* e Sickert celò riferimenti al *killer* nei suoi ritratti di assassini. In anni recenti, per un breve periodo, Sickert fu curiosamente sospettato di essere egli stesso Jack lo Squartatore” in *ivi*, pp. 47-48.

Il caso dell'autore è chiaramente diverso da quelli citati, il suo non è un *divertissement* letterario bensì un'inchiesta di *non-fiction* in cui non si nasconde alcun indizio, ma si cerca di esporli nel modo più trasparente possibile. Sempre nel terzo capitolo ci si imbatte poi in uno dei rarissimi casi in cui Graysmith esplicita i suoi sentimenti mettendo in gioco la propria individualità:

I was seized by several emotions, but primarily I felt a rage at the coldness, arrogance, and insanity of the murderer. As an editorial cartoonist you develop a strong sense of justice, a need to change things, and as a painter and cartoonist I worked with symbols every day. The tools of my career were being misused, appropriated by a murderer.¹

Inizialmente il coinvolgimento dell'autore è indiretto e la sua ossessione viene suggerita in modo implicito, egli continuerà ad usare la prima persona facendo riferimento alle sue posizioni rispetto l'andamento delle indagini, ma non renderà più manifesti i suoi sentimenti nei confronti degli eventi. Tale disposizione subirà un mutamento nell'ultima parte di *Zodiac*, quando ormai il determinato vignettista svolge le sue indagini in modo indipendente. Inoltre la precisione con la quale Graysmith riporta dettagli e particolari richiede, nonostante la citazione di documenti ufficiali, una grande prova di fiducia da parte del lettore.

Ogni capitolo è suddiviso a sua volta in paragrafi introdotti dall'indicazione di una data, informazione indispensabile per seguire il procedere delle indagini. Le didascalie attestano il rispetto dell'ordine cronologico degli eventi per cui generalmente al racconto dei delitti accertati segue quello delle indagini e dell'arrivo delle lettere di *Zodiac* nelle redazioni. Ciò non significa che non siano presenti alterazioni dell'ordine temporale: nel diciottesimo capitolo ad esempio, ambientato principalmente nel 1980 quando Graysmith stava conducendo le sue ricerche da solo, è presente un ampio *flashback* con cui si fa ritorno al 1971 in cui si narra di quando la polizia iniziò a sospettare di Bob Starr (Arthur Leigh Allen) e dell'ispezione che venne condotta nella sua abitazione.

¹ “Ero sopraffatto da diverse emozioni, ma principalmente provavo rabbia innanzi alla freddezza, all'arroganza e alla follia dell'assassino. L'essere vignettista fa sviluppare un forte senso di giustizia, un bisogno di cambiare le cose, in più come pittore e fumettista lavoravo con i simboli ogni giorno. Gli attrezzi del mio mestiere erano stati usati in modo sbagliato, confiscati da un assassino”, in *ibid.*

I riferimenti al cinema non mancano: Zodiac si dimostra infatti essere un attento conoscitore di pellicole e nelle sue lettere ai giornali cita diversi film che secondo lui possono essere associati alle sue azioni. Oltre al riferimento a *La preda più pericolosa*, nel luglio 1972, il killer torna a rivolgersi alla stampa dopo quasi tre anni di silenzio riferendosi proprio a uno dei film culto del genere *horror*:

*I saw and think "The Exorcist" was the best satirical comedy that I ever see.*¹

In una lettera del 1974 invece dà ulteriore prova della sua deviata megalomania citando ironicamente *La rabbia giovane*², debutto alla regia di Terrence Malick:

*Sirs – I would like to express my consternation concerning your poor taste & lack of sympathy for the public, as evidenced by your running of ads for the movie 'Badlands' featuring the blurb 'In 1959 most people were killing time. Kit & Holly were killing people'. In light of recent events, this kind of murder-glorification can only be deplorable at best (not that glorification of violence was ever justifiable) why don't you show some concern for public sensibilities & cut the ad? (signed) A citizen*³

Il film in questione mostra la violenza incontrollata e selvaggia del protagonista maschile contrapposta alla purezza e al distacco (complice) della sua ragazza. Kit e Holly sono i due protagonisti de *La rabbia giovane*: lui è un tipo insoddisfatto e aggressivo che si innamora della quindicenne per il suo sguardo innocente sulla realtà; dopo aver ucciso il padre di lei, la coppia si isola nella natura incontaminata, fino a quando però, scoperti dalla polizia, sono costretti a una fuga attraverso le praterie del Dakota. Mentre le forze dell'ordine danno loro la caccia, Kit uccide chiunque tenti di ostacolarli, diventando un vero e proprio predatore di uomini. Nella lettera del 1974 perciò si concentra tutto il sarcasmo

¹ "Ho visto *L'esorcista* e penso sia la più bella commedia satirica che io abbia mai visto", in *ivi*, p.183. Gli errori ortografici sono di Zodiac, il quale si riferisce a *L'esorcista - The Exorcist*, W. Friedkin, USA, 1973, 122'.

² *La rabbia giovane - Badlands*, T. Malick, USA, 1973, 95'.

³ "Signori, vorrei esprimere la mia costernazione di fronte al vostro cattivo gusto e alla mancanza di compassione nei confronti del pubblico, come evidenziato dalle vostre inserzioni per il film *Badlands* in cui appare la fascetta pubblicitaria "Nel 1959 la maggior parte della gente ammazzava il tempo. Kit e Holly ammazzavano persone". Alla luce degli eventi recenti, questo tipo di esaltazione dell'omicidio può essere solo biasimato (non che glorificare la violenza sia mai stato giustificabile); perché non mostrare un po' di riguardo per la sensibilità del pubblico e non togliete l'inserzione? Firmato (un cittadino)", in R. GRAYSMITH, *Zodiac*, cit., p.195.

nero di Zodiac, che trae immenso piacere dall'idea di prendersi gioco della stampa.

Un ulteriore riferimento cinematografico proviene proprio da Graysmith che nel 1981 racconta di aver visto al cinema un film *low budget* ispirato alle vicende di *Zodiac*:

I went to see a low-budget film about Zodiac at the Golden Gate Theater. It played only one week and was seen by fewer than a thousand people. [...] The film ends by hinting that Zodiac may be the man behind you in the theater. Since Zodiac was a movie fan and egotist and since the movie played only to a limited audience in San Francisco, the chances he was in the seat behind you were pretty good.¹

L'opinione dell'autore però è che la miglior pellicola sugli omicidi di Zodiac risalga al 1971, quando il caso era ancora di estrema attualità e l'assassino continuava a terrorizzare San Francisco. *Dirty Harry (Ispettore Callaghan: il caso Scorpio è tuo!)*² è il primo episodio della serie incentrata sull'ispettore interpretato da Clint Eastwood il quale si trova a fronteggiare un *killer* che tiene in ostaggio la città con le sue minacce e che un giorno sequestra uno scuolabus proprio come il vero Zodiac aveva giurato più volte di voler fare:

The best Zodiac movie was made by Warners in 1971. Called Dirty Harry, it starred Clint Eastwood as an Inspector Toschi-type searching for a hooded sniper, "Scorpio" (Andy Robinson). It is faithful to the facts in the Zodiac case and uses an exact copy of Zodiac's printing in Scorpio's letters to the Chronicle.³

L'assassino reale sembra essere riuscito così a realizzare i suoi deliri di onnipotenza: è diventato un personaggio di finzione che la gente può ammirare al cinema, azione che Graysmith, pur apprezzando il film di Don Siegel, vuole evitare.

¹ “Sono andato a vedere un film a basso costo su Zodiac al Golden Gate Theater. È stato in programma solo una settimana ed è stato visto da meno di un migliaio di persone. [...] Il film finiva insinuando che Zodiac avrebbe potuto essere l'uomo dietro di te in sala. Dato che Zodiac era un egocentrico appassionato di film e che il film era stato visto da un pubblico limitato a San Francisco, le possibilità che fosse seduto dietro a te erano buone”, in *ivi*, p.179.

² *Ispettore Callaghan: il caso Scorpio è tuo! - Dirty Harry*, D. Siegel, USA, 1971, 92’.

³ “Il miglior film su Zodiac è stato fatto dalla Warner nel 1971. Intitolato *Dirty Harry*, è interpretato da Clint Eastwood che come l'ispettore Toschi è alla ricerca di un cecchino incappucciato di nome Scorpio (Andy Robinson). È fedele ai fatti del caso Zodiac e usa copie esatte dei suoi disegni nelle lettere di Scorpio al Chronicle”, in R. GRAYSMITH, *Zodiac*, cit., pp.179-180.

Tra i personaggi che tornano più spesso nel racconto ci sono coloro con i quali Graysmith collaborò per molti anni: Paul Avery e l'ispettore Dave Toschi i quali però, verso la metà degli anni Settanta, abbandonarono le indagini. A questo fatto, come già accennato, si accompagna un cambiamento all'interno della narrazione che, pur mantenendo un tono obiettivo e distaccato, viene affrontata in modo più soggettivo. Nella seconda parte del libro perciò sono presenti le ipotesi personali dell'autore, sempre più determinato a far luce sul caso; diventando protagonista egli racconta di come riuscì ad esempio a decodificare uno dei primi messaggi di Zodiac e ad individuare interessanti collegamenti tra le date degli omicidi e le fasi lunari. Grazie alle sue scoperte Graysmith diede una svolta all'inchiesta, entrando anche in contatto con dei possibili che sospettati che avrebbero potuto mettere in pericolo la sua vita. Con il passare del tempo le speranze di trovare il vero assassino sfumano, i maggiori sospettati – tra i quali un proiezionista di San Francisco – si rivelano innocenti e l'autore ha la percezione di doversi concentrare su colui che sentiva essere il maggiore indiziato. È infatti con l'entrata in scena di Arthur Leigh Allen che ha inizio la parte finale del libro. L'uomo era già stato individuato come possibile colpevole dalla polizia, ma solamente grazie ad un'intuizione di Graysmith le numerose coincidenze che lo ricollegavano al *serial killer* tornano ad essere esaminate.

Il capitolo diciottesimo, ambientato nel 1980, è interamente dedicato ad Allen, per il quale l'autore stila un rapporto per sostenere le sue tesi ricostruendo anche le indagini svolte da Toschi nel 1971. Al tempo il presunto assassino, segnalato da un amico, era stato interrogato dalla polizia che aveva trovato numerose coincidenze tra lui e Zodiac. Tra le altre cose Allen aveva infatti confidato a delle persone la sua volontà di farsi chiamare Zodiac prima che il nome fosse reso pubblico, nella sua auto aveva due coltelli sporchi di sangue lo stesso giorno dell'omicidio al Lago Berryessa ed era stato in carcere per molestie sessuali durante i periodi di inattività dell'assassino. Inoltre Allen era stato in Marina dove aveva imparato ad usare linguaggi cifrati, portava le stesse scarpe dell'omicida e possedeva un orologio con il simbolo di Zodiac.¹ Graysmith riprende in mano gli atti e i documenti che riguardavano il sospettato e si convince

¹ Graysmith espone tutte le coincidenze che secondo lui riconducono Allen a Zodiac nel diciottesimo capitolo, in *ivi*, pp.262-284.

che, nonostante la mancanza di prove definitive, era lui il candidato più quotato ad essere il *killer* misterioso. Nel diciannovesimo capitolo il racconto acquista un'impostazione quasi diaristica in cui l'autore rende conto delle scoperte e dei fallimenti, narrando anche di come fosse tornato diverse volte sui luoghi del delitto sperando di trovare indizi sfuggiti negli anni precedenti, come quando ricostruisce il delitto del 4 luglio 1969, lo stesso con cui si apre il film di Fincher:

I drove the thirty-six miles to Vallejo in a down pour to check out a hunch I had about the Blue Rock Springs murder. I passed the oil refineries to my left on the way, thousands of twinkling lights amid blue-white steam billowing from the towers. Re-creating the crime, I left Darlene's house at 11:40 P.M. (although the sitters told me it was closer to midnight when she actually left), and drove on Georgia Street straight to Mike's house on Beachwood. I arrived there at 11:45. I waited only one minute, and then drove to Blue Rock Springs and stopped in the lot at 11:51.¹

Come però è chiaro fin da subito, quello di Zodiac è un caso irrisolto, non ci sono momenti di tensione e il finale risulta aperto, con un accurato elenco di interrogativi dell'autore che fanno il punto sulla vicenda a quasi quindici anni di distanza, dando un chiaro segnale di chiusura :

I thought of all the theories that had come to me over the years. Was Zodiac a mental patient who was released or escape periodically and during these intervals of freedom became active as a killer? Was he so sick that his double identity was unknown even to himself? No. I knew this could be true of a paranoid schizophrenic, but not a sexual sadist (which Zodiac is). [...] Was there no Zodiac? could the entire case have been one monstrous hoax, the work of someone who took credit for unrelated crimes? [...] Perhaps a military man, a sailor stationed for a while in the Bay Area and then transferred? [...] As to the fate of the Zodiac, he may have been arrested for another crime, become a suicide, died in an accident, or have been killed by one of his intended victims. [...] Of the 2500 Zodiac suspects, only one remains that excites the investigators' interest and my own.²

¹ “Percorsi le trentasei miglia fino a Vallejo sotto un temporale per verificare un mio presentimento riguardo l'assassinio di Blue Rock Springs. Lasciai sulla mia sinistra le raffinerie petrolifere, migliaia di luci scintillanti fluttuavano tra il vapore bianco e blu proveniente dalle torri. Ricreando il crimine, lasciai la casa di Darlene alle 23:40 (sebbene la *baby sitter* mi avesse detto che in realtà l'orario in cui lei se n'era andata era più vicino alla mezzanotte), e percorsi Georgia Street fino alla casa di Mike in Beachwood. Arrivai lì alle 23:45. Aspettai lì solo un minuto, poi guidai verso Blue Rock Springs dove mi fermai nel parcheggio alle 23:51”, in *ivi*, p.292.

² “Ripensai a tutte le teorie che mi erano venute negli anni. Zodiac era un malato mentale che periodicamente veniva rilasciato o scappava e durante questi intervalli di libertà diventava un *killer*? Era talmente malato che la sua doppia personalità gli era sconosciuta? No. Sapevo che questo poteva essere vero per uno schizofrenico paranoico, ma non per un sadico (tale era Zodiac). [...] Zodiac

Il finale è la parte del testo in cui l'autore permette a se stesso di sbilanciarsi, dimostrando come, nonostante mancassero le prove della calligrafia e delle impronte di Allen, questi rimanesse il suo pensiero fisso. Con il paragrafo *Sunday, July 22, 1984* si conclude così l'inchiesta di Graysmith la quale però, dopo le riflessioni precedenti che fornivano un esplicito richiamo alla conclusione del testo, sembra tornare sui propri passi in modo da mantenere aperta la questione. La sorella di Darlene Ferrin (una delle prime vittime accertate) riceve delle telefonate in cui dall'altra parte della cornetta un uomo si limita a ripetere la celebre frase "This is Zodiac speaking", espressione con cui l'assassino aveva aperto tutte le sue lettere ai giornali. Graysmith non si dà per vinto e nell'ultimo breve paragrafo racconta di come avesse chiesto ad un'amica di recarsi nel negozio in cui Allen faceva il commesso in modo da poter ottenere ulteriori campioni della sua scrittura e delle sue impronte per poterle confrontare con quelle che Zodiac, o forse qualcuno per sua volontà, aveva lasciato nel taxi la sera dell'omicidio di Paul Stine. Il sospettato però è probabilmente più astuto di quanto la polizia e il giornalista potessero immaginare e ogni volta trova il modo di rendersi inafferrabile. È così che l'obiettività portata avanti per l'intera opera viene sostituita da una presa di parola dell'autore che dà vita ad un finale aperto, in cui ciò che Graysmith vuole trasmettere è proprio la sua determinazione a proseguire nella ricerca della verità. Zodiac ormai, come aveva anticipato nell'introduzione, è diventato la sua ossessione più grande:

Across the blindingly bright illuminated showroom, Starr was reflected on the brass compass, duplicated in the shiny varnished sides of the Chris Craft, reflected in the deep and highly polished floor, mirrored in the brass work around him, and copied in a hundred polished shaft bearings. He was reproduced full length in the floor to ceiling show window. Starr was everywhere I looked.¹

non esisteva? L'intero caso poteva essere la mostruosa burla, il lavoro di qualcuno che voleva prendersi il merito di crimini scollegati? [...] Forse un militare, un marinaio che si fermava per qualche tempo nella Bay Area e poi si spostava? [...] Per quanto riguarda la sua morte poteva essere stato arrestato per un altro crimine, essersi suicidato, morto in un incidente o essere stato ucciso da una delle sue vittime pianificate. [...] Dei 2500 sospettati di essere Zodiac, solo uno rimane a entusiasmare l'interesse mio e degli investigatori", in *ivi*, pp.302-304.

¹ "Attraverso il salone illuminato da luci accecanti Starr era riflesso sulla bussola di ottone, sui lati verniciati e luminosi del Chris Craft, sul pavimento tirato a lucido, rispecchiato negli oggetti di

Con le ultime parole di Graysmith sembra di guardare all'interno di un caleidoscopio in cui le immagini reali si moltiplicano e si deformano, rendendo perfettamente l'idea di ossessione che si conferma la chiave di lettura più giusta. *Zodiac* come *Miliardari per caso* è il racconto di una storia vera e quindi, come si osserverà per l'opera di Mezrich dedicata a Mark Zuckerberg, l'autore sceglie di inserire un epilogo che aggiorni circa la sorte dei protagonisti. Si viene così a conoscenza che molti dei personaggi coinvolti nel caso Zodiac – nel 1985 – sono morti o in pensione: Paul Avery è stato assunto da un altro quotidiano, mentre Toschi e Armstrong dopo aver concluso la loro carriera nella polizia si sono ormai ritirati a vita privata.

Come alla fine dei manuali scolastici *Zodiac* presenta un ricco apparato di appendici utili per una lettura attenta e per orientarsi nella giungla di nomi e toponimi che costellano la vicenda. Gli elenchi delle vittime, delle lettere sono accompagnati dalle varie descrizioni dell'assassino che i testimoni hanno rilasciato, inserite da Graysmith sperando che potessero risultare utili per rintracciare il vero colpevole. Le liste delle armi, delle auto e delle competenze del *killer* attestano infine, ancora una volta, l'estrema precisione con cui l'autore ha curato la sua opera, con la convinzione che ogni singolo dettaglio potesse rivelarsi determinante.

3.2 ZODIAC: GLI ANNI SETTANTA PARLANO DEL XXI SECOLO

David Fincher, negli anni in cui *Zodiac* aveva contagiato gli Stati Uniti occidentali con un clima di terrore paranoico, trascorse qualche anno della sua infanzia a San Anselmo, sulla costa californiana e ricorda ancora oggi le circostanze in cui sentì parlare del *killer* misterioso:

Ricordo di quando tornai a casa da scuola e dissi che la polizia stradale da un paio di settimane stava scortando il nostro autobus. [...] Mio padre che lavorava da casa ed

ottone intorno a lui e in centinaia di stemmi lucidati. Egli era riprodotto in tutta la sua lunghezza dal pavimento fino alla finestra sul soffitto. Starr era ovunque io guardassi”, in *ivi*, p.305.

era molto sarcastico, non diceva sicuramente le cose minimizzandole. Si girò lentamente sulla sedia e disse: “Ah sì. C’è un *serial killer* che ha ucciso quattro o cinque persone che si fa chiamare *Zodiac*, ha minacciato di prendere un potente fucile e sparare ai pneumatici di uno scuolabus per poi colpire i bambini non appena questi scendono dall’autobus”.¹

Per la prima volta nella carriera del regista il suo grado di coinvolgimento personale era molto forte e infatti *Zodiac*, presentato al festival di Cannes nel 2007, è stato un film fortemente voluto dal suo autore. Insieme al produttore Brad Fischer e allo sceneggiatore Vanderbilt, Fincher si dedicò per quasi due anni ad un attentissimo lavoro di ricerca che andasse ad aggiornare, dove possibile, le indagini di Graysmith. Le lettere di *Zodiac* furono rianalizzate grazie alla consulenza di un affermato linguista che si concentrò sul linguaggio e sui costrutti utilizzati dall’assassino invece che sulla sua calligrafia e la composizione dei singoli segni come avevano fatto in precedenza i colleghi. Fincher in persona insieme ai suoi collaboratori e alcuni membri del *cast* affermano di aver intervistato testimoni, poliziotti ormai in pensione e i sopravvissuti in modo da riprodurre, nella maniera più fedele possibile, il clima di quegli anni. Graysmith stesso, in quanto maggior esperto sul caso *Zodiac*, venne ovviamente coinvolto nella preparazione e nella lavorazione del film. A proposito del lavoro di adattamento per la sceneggiatura e della differenza tra libro e film – incentrata sul personaggio di Graysmith – Vanderbilt ha dichiarato:

Quando inizi un adattamento l’unica cosa di cui sei sicuro è che finirai con il buttar via i cinque sestimi delle tue fonti per il semplice fatto che non puoi inserire tutto nel film. [...] Robert [Graysmith] non ha messo se stesso al centro dei libri su *Zodiac*, ma è stato proprio il suo coinvolgimento che mi ha subito affascinato. [...] La cosa bella di Robert è che lui riconosce il valore di essere artista, capisce i processi creativi ed ciò che fa di una storia una bella storia.²

Fincher più di dieci anni prima, nel 1995, aveva girato *Se7en*, un *thriller* su una serie di omicidi legati ai sette vizi capitali dei quali si erano macchiati le vittime, e opera che lo aveva consacrato come regista d’azione e visionario.

¹Dichiarazione tratta dalle note di produzione (*Zodiac production notes*) disponibili al sito <http://web.archive.org/web/20070927225954/http://media.movieweb.com/galleries/3158/notes.pdf> (la traduzione è mia, ultimo accesso gennaio 2013)

² *Ibid.*

Anche per questo *Zodiac* continua a spiazzare coloro che si aspettano un film “alla Fincher”, ricco di momenti di tensione che si susseguono in velocità, dimostrando invece la grande capacità del cineasta di giocare con il linguaggio cinematografico.

Percorrendo in più di due ore diversi anni della vita di San Francisco, *Zodiac* è prima di tutto un film *seventies*. Le tinte, le ambientazioni e ogni minimo particolare infatti ricreano l’atmosfera di una città catturata nella sua quotidianità, lontana dagli stereotipi della psichedelia e del *flower power*. Una delle prime caratteristiche di cui si accorge lo spettatore è proprio la volontà di chi ha diretto il film di mantenersi fedele non solo ai fatti, ma anche alle atmosfere di quei giorni, lavorando perciò scrupolosamente sul contenuto come sulla forma. Il cinema è già un mezzo che permette di rivedere il passato, ma a Fincher questo sembra non bastare. L’obiettivo del regista è infatti raccontare gli anni Settanta come si sarebbe fatto negli anni Settanta. Al di là del gioco di parole, fin dalle immagini iniziali, ci si rende conto che il ritorno a quel decennio attuato con *Zodiac* è la primissima informazione che viene fornita allo spettatore.

Come si noterà per gli altri film analizzati, la volontà di interagire con il pubblico è manifestata prima ancora che il film abbia inizio, nella zona di transizione in cui compaiono i loghi delle case di produzione. In questo caso lo scudo dorato della Warner Brothers e soprattutto la vetta innevata della Paramount infatti sono riprodotti esattamente come all’epoca, dipinti e con una patina *vintage* che anticipa l’ambientazione cronologica degli eventi.



Fig.1¹

¹ Logo della Paramount in apertura di *Zodiac*.

A proposito dell'importanza che questa soglia può ricoprire nei meccanismi dell'*incipit*, Micaela Veronesi riconosce che:

Il logo cinematografico è la “porta d’ingresso” che lo spettatore deve necessariamente varcare per entrare nella finzione del film: accoglie lo spettatore e ne favorisce l’entrata nello spettacolo. In alcuni casi la funzione di raccordo fluido è enfatizzata da un’anticipazione degli elementi del mondo possibile che prenderà forma di lì a poco: o tramite la sostituzione del motivo musicale che accompagna comunemente il logo con la colonna sonora dei titoli di testa.¹

Nel presente caso la modifica del logo non presenta elementi nuovi che rimandino in modo esplicito al film, ma ritorna volontariamente alla grafica del passato per effettuare un collegamento tra *Zodiac* e l’epoca in cui è ambientato.

Pur mantenendo le sue vesti grafiche riconoscibili, necessarie affinché non se ne alteri la natura seriale, il logo oggi – contaminato da elementi pertinenti al contenuto specifico di ciascun film e che lo differenziano di conseguenza di pellicola in pellicola – cessa di essere un *limen* “neutro”, problematico ed assume su di sé funzioni di avvio del processo di lettura del testo che in passato avremmo definito come più propriamente pertinenti alle prime immagini del racconto.²

Come in *The Social Network* e in *Millennium – Uomini che odiano le donne* il contenuto del film sembra voler travalicare le sue soglie convenzionali. La musica del film infatti si inizia a sentire fin dalla comparsa dei loghi, sezione ancora dedicata alla presentazione della pellicola come prodotto commerciale. La canzone che inaugura *Zodiac* è facilmente riconducibile agli anni Settanta, per rafforzare ulteriormente la percezione di trovarsi al cospetto di un film influenzato dalla cinematografia di quel periodo.

Nella filmografia di Fincher sono rari i casi in cui la colonna sonora è composta da una maggioranza di brani preesistenti alla pellicola e dotati di testo. Spesso il regista si è infatti rivolto a personalità quali Atticus Ross e Trent Reznor affinché componessero musiche esclusivamente per il film, inserendo le canzoni

¹ M. VERONESI, *Le soglie del film*, cit., p.12.

² F. BETTINI-BARENS, *Ai confini della realtà narrativa: il logo cinematografico tra credits, spettatore e testo filmico*, in V. INNOCENTI, V. RE, (a cura di), *Limina. Le soglie del film*, cit., p.122.

non-originali ai margini del racconto.¹ In *Zodiac* invece la componente musicale è insistentemente presente all'interno della narrazione con canzoni degli anni Settanta che contestualizzano la vicenda. La prima (*Easy to Be Heartless*), tratta dal musical *Hair* – icona culturale di quel decennio, debuttò a Broadway nel 1967 per diventare un film nel 1979² – prende avvio in corrispondenza del logo per poi continuare lungo la prima sequenza. I primi due versi sono eloquenti e sembrano far riferimento proprio a *Zodiac* : *How can people be so heartless? / How can people be so cruel?*³

Dopo una dissolvenza in nero sullo schermo appare la prima delle moltissime didascalie che costellano la storia:

What follows is based on actual case files

Lo spirito che animava l'introduzione di Graysmith sembra essersi impossessato anche del film di Fincher il quale vede come necessario confermare allo spettatore che *Zodiac* è tratto da una storia vera. Una tale informazione non è secondaria visto che aiuta ad indirizzare l'entrata del pubblico in quella che è una finzione, ma cerca in ogni modo di non rivelarsi tale.

La prima inquadratura è una panoramica notturna su una città costiera illuminata a festa dallo scoppio di numerosi fuochi d'artificio. Mentre in *Fight Club* tempo e spazio rimanevano programmaticamente indefiniti per porre il racconto al di sopra della Storia, in *Zodiac* l'*incipit* insiste sull'ambientazione californiana negli anni Settanta perché lo spettatore deve cominciare ad entrare nei meccanismi precisi di quella determinata epoca per capire come il caso *Zodiac* riuscirà a farli implodere dall'interno. La panoramica iniziale coincide esattamente con la descrizione della baia presente in apertura del primo capitolo

¹ Accade ad esempio alla fine di *Fight Club* in cui è utilizzata *Where Is My Mind* dei Pixies, al termine di *The Social Network* quando l'ultima inquadratura è accompagnata da *Baby You're a Rich Man* dei Beatles o nei titoli di coda di *Seven* i quali scorrono insieme a *Hearts Filthy Lesson* di David Bowie.

² *Hair* - *id.*, M. Forman, USA, 1979, 121'.

³ Nel film non è presente la versione cinematografica della canzone, bensì quella cantata dalla band Three Dog Night. La traccia è disponibile in *Zodiac: Songs from the Motion Picture*, Lakeshore Records, 2007.

del libro, in cui il lettore assume per un momento il punto di vista di una delle vittime.

Dalla prima immagine sopraelevata rispetto alla città, l'occhio dello spettatore si trova improvvisamente a percorrere le vie cittadine dall'interno di un'automobile. L'inquadratura successiva infatti sembra essere la soggettiva di un passeggero seduto accanto al conducente mentre si attraversano le zone residenziali di Vallejo. La seconda didascalia (*4 luglio 1969 – Vallejo, CA*) conferma gli indizi precedenti, esplicitando sia l'ambientazione che il tempo, spiegando così anche la presenza dei giochi pirotecnici. Grazie al passaggio da una panoramica ad una presunta soggettiva si effettua, oltre che una contestualizzazione, anche un passaggio da generale a particolare, movimento molto frequente nel cinema classico in cui uno degli obiettivi principali dell'*incipit* era proprio quello di inserire gradualmente lo spettatore all'interno dello spazio diegetico.



Fig.2¹

Lo spettatore ha la precisa sensazione di essere all'interno dell'automobile in corsa e di vedere ciò che accade all'esterno. La presenza del perimetro del finestrino crea un gioco di livelli interessante: come lo spettatore sta guardando uno schermo, così un'entità – ancora misteriosa – all'interno del film simula la sua azione e la sua condizione di spettatore. Ad un tratto l'automobile si arresta, la canzone sfuma e rivela la propria natura diegetica. Finalmente la situazione si chiarisce: un ragazzo avanza in direzione del veicolo e affacciandosi al finestrino

¹ *Zodiac*, 50''.

chiede “Che fine hai fatto? Ti sto aspettando dalle sette!”; è con queste parole Micheal Mageau rimprovera Darlene Ferrin per il ritardo. La macchina da presa inquadra il sedile del conducente dov'è seduta la donna e lo spettatore si rende così conto che era lei l'unica passeggera presente fino a quel momento. Fincher ha simulato una soggettiva, ponendo così direttamente lo spettatore all'interno della storia nella quale è entrato concretamente. Questo gioco di punti di vista venutosi a creare nell'*incipit* di *Zodiac* è probabilmente volto a suggerire l'indipendenza della prospettiva spettatoriale che non si appoggerà al punto di vista di alcun personaggio durante le indagini.

La narrazione ha inizio con una *pre-credits sequence* in cui poi si vede la coppia recarsi ad una tavola calda da dove però la ragazza vuole immediatamente andarsene. Qualcosa ha profondamente turbato Darlene (forse l'aver visto la macchina di colui che si rivelerà essere *Zodiac* che, secondo Graysmith, conosceva la ragazza), così i due decidono di andare in un parcheggio isolato per avere più intimità. L'atmosfera è tesa e il senso di pericolo che si avverte è confermato qualche secondo dopo dall'arrivo di un'automobile sospetta che Michael dice di aver visto poco prima al *drive-in*, ma Darlene – probabilmente l'unica delle vittime che conosceva il suo assassino – si mantiene vaga, aumentando la *suspense*. Il volume della musica sale e si consuma così, ancor prima dei titoli di testa, il primo omicidio di *Zodiac*. Una figura maschile esce dall'auto, si avvicina ai ragazzi accecandoli con una torcia e li uccide con una pistola in una sequenza a rallentatore. Mentre le immagini continuano a riprendere i corpi agonizzanti e insanguinati dei ragazzi, fuori campo si sente la prima telefonata di colui che si farà chiamare *Zodiac*. Quest'ultimo avverte la polizia dell'omicidio appena compiuto rivendicando anche quello dell'anno precedente in cui erano stati uccisi ancora due ragazzi e a questo punto si conclude la sequenza iniziale del film.

Fin dai primi minuti si capisce come la sceneggiatura abbia dovuto effettuare una riduzione della fonte letteraria in cui ad esempio si raccontava ampiamente la storia delle vittime e tutto ciò che avevano fatto il giorno prima di essere uccise. Anche l'impostazione temporale dell'*incipit* si rivela diversa: mentre Graysmith all'introduzione faceva seguire il racconto dell'omicidio del 1968 (quello

rivendicato nella prima lettera del 1969), il film si mantiene fedele alla cronologia delle indagini e inizia con quello di Darlene Ferrin e Micheal Mageau. Fincher in pochi minuti condensa molte pagine di Graysmith, ma ciò non significa che tralasci particolari che si riveleranno importanti per l'avanzare della trama. La messa in scena infatti è visibilmente attenta a rispettare il più precisamente possibile le descrizioni fornite dal vignettista e dalle autorità giudiziarie.

In seguito ad un'altra dissolvenza in nero, il film dà stilisticamente la netta sensazione di ricominciare. Una musica extradiegetica più energica rispetto ai ritmi precedenti introduce un nuovo movimento di macchina introduttivo: partendo dal mare si compie un rapido movimento in avanti fino ad arrivare alla città che, grazie alla didascalia e alla scritta sulla facciata della stazione, si rivela essere San Francisco. Si vedrà infatti come l'indicazione del *dove* e *quando* (in questo caso *4 weeks later, San Francisco, CA*) sarà fondamentale per l'avanzare della vicenda e per la sua agevole comprensione. Come Graysmith aveva ordinato i suoi paragrafi specificando la data degli eventi, anche Fincher farà un uso frequentissimo delle didascalie per permettere allo spettatore di orientarsi nel mare di nomi e personaggi. Con *Warner bros. pictures and Paramount pictures present* hanno inizio i titoli di testa. Il *font* riprende quello delle macchine da scrivere, introducendo indirettamente la figura dei giornalisti che lavoravano nella redazione del San Francisco Chronicle.

Subito dopo la nitida panoramica sui palazzi di San Francisco viene introdotto uno dei personaggi principali del film: Robert Graysmith. Si scopre così che il giovane uomo ha un figlio (mai citato nel libro) e nel momento in cui lo lascia all'entrata della scuola sulla parte sinistra dello schermo compare la scritta *Zodiac*. I titoli continuano a comparire mentre sullo sfondo scorrono le immagini che mostrano Graysmith recarsi al lavoro in redazione; tra un cartello e l'altro è interessante notare come si intravedono alcuni simboli riconducibili *a posteriori* ai messaggi cifrati dell'assassino. La macchina da presa riprende a fasi alternate l'arrivo di Graysmith sul luogo di lavoro e quello del camioncino della posta: è infatti il giorno in cui al Chronicle arriva la prima lettera del *killer* a rompere l'equilibrio. *L'incipit* del film giunge al termine con la fine della canzone e l'annuncio della riunione di redazione.

Analizzando il romanzo si è già notato come la narrazione non preveda l'utilizzo di motivi convenzionali e dando vita invece, fin da subito, ad un regime del racconto oggettivo e distaccato. La medesima situazione è riscontrabile nel film, nel quale però la percezione dell'obiettività si costruisce gradualmente, così come il sistema dei personaggi e l'organizzazione generale delle indagini. L'inizio forte con l'omicidio della coppia può in parte depistare lo spettatore, portandolo a pensare di trovarsi di fronte ad un film d'azione con molti momenti di tensione. *Zodiac* invece è un film che, pur raccontando più di un decennio di indagini, si svolge su tempi dilatati, è fatto di dialoghi serrati e non di azioni e questo ritmo si mantiene quasi sempre costante. Nonostante ciò, sia nel libro che nel film, con i primi omicidi e le relative rivendicazioni, si verifica una rottura dell'equilibrio che avvia una catena causale-cronologica di eventi.

Subito dopo l'inizio entra in scena un altro personaggio importante, il giornalista di cronaca nera Paul Avery interpretato da un istrionico Robert Downey Jr. Il carattere del personaggio, fin dalla sua prima battuta, è sicuramente più connotato rispetto al romanzo in cui Graysmith si mantiene neutrale anche quando parla dei colleghi. A proposito dei personaggi, è fondamentale notare come il loro sistema sia fuori dal comune se si pensa al poliziesco in cui spesso si trovano figure altamente stereotipate. Nel caso di *Zodiac* invece gli attori sembrano essere semplici pedine, uomini alienati e talmente ossessionati dalle indagini che esistono solo in funzione di esse.

I toni della pellicola sono tendenti al giallo per richiamare le ambientazioni anni Settanta, ma nonostante l'atmosfera calda e confidenziale in cui si muovono i personaggi, Fincher si sofferma solo in pochissime occasioni sui rapporti che si creano tra loro, lasciando che a parlare siano i piccoli gesti. Il terzo personaggio principale oltre a Graysmith e Avery è l'ispettore Toschi (Mark Ruffalo), che nella realtà diventerà grande amico dello scrittore; ciò che interessa al regista però, più che le relazioni tra i tre uomini, è la loro ossessione per *Zodiac* che cambierà radicalmente le loro vite. Un aspetto poco evidenziato dal libro e più rimarcato nella pellicola è appunto il loro grado di coinvolgimento nel caso, che porterà verso la metà degli anni Settanta ad un abbandono sia da parte di Avery che di Toschi.

I tre investigatori, più o meno legittimi, hanno in comune soltanto la loro ossessione nei confronti dell'operato del *killer*. Sono entità diverse che corrono su binari (morti) paralleli, che in alcuni casi sembrano avvicinarsi, per poi tornare subito distanti. L'ossessione costituisce inoltre la sola chiave d'accesso per lo spettatore alla loro sfera privata [...]. È come se Fincher volesse relegare il pubblico al ruolo di semplice osservatore di figure a due dimensioni tenute sotto un vetro di isolamento. [...] Quando Avery lascia il giornale e si abbandona all'alcol, per Fincher cessa di esistere, al contrario di quanto succedeva in *Se7en*, dove Somerset vedeva respinte le proprie dimissioni e con loro l'opportunità di uscire di scena.¹

Eppure l'umanità dei personaggi che spesso appaiono così bidimensionali c'è, ma è nascosta in piccoli gesti e dettagli che il regista sussurra allo spettatore, come il rapporto di amicizia simboleggiato dal pacchetto di cracker che Armstrong porta a Toschi tutte le notti in cui devono pattugliare la città, o come l'ammirazione di Graysmith per Avery, che perdura anche quando quest'ultimo diventa un povero tossico asociale. *Ossessione* è dunque una parola chiave sulla quale Fincher si concentra moltissimo, come sulla già citata cura maniacale per i dettagli. Le lettere di Zodiac ad esempio riproducono esattamente quelle reali, così come il suo travestimento al Lago Berryessa del quale Graysmith aveva fatto un disegno basato sulla testimonianza del ragazzo sopravvissuto.

La trama prosegue con andamento parallelo a quella del libro; attraverso il suono delle radio, le immagini televisive e le sequenze girate all'interno dell'impeccabile ricostruzione della redazione del *Chronicle* in cui i telefoni non cessano mai di squillare, Fincher rende l'idea dell'ossessione pubblica e di come i *media* avessero contribuito a diffondere – oltre che le notizie – anche il clima di paura che teneva in ostaggio San Francisco. Zodiac compie gli altri omicidi, poi continua a rivendicare crimini altrui, cessando probabilmente di mietere vittime, ma diventando così un fenomeno di terrore, molto simile a quello venutosi a creare in America dopo l'11 settembre.

Un aspetto che assume più risalto sullo schermo che sulla pagina scritta è la difficoltà incontrata dagli investigatori e dai giornalisti nello svolgere le indagini

¹C. BARTOLINI, *Da Seven a Zodiac: congelare il thriller*, in R. DONATI, M. GAGLIANI CAPUTO (a c. di), *The Fincher Network. Fenomenologia di David Fincher*, Milano, Bietti Heterotopia, 2010, p.75.

tentando di far collaborare insieme diversi dipartimenti di polizia, trappola attentamente preparata da Zodiac nelle sue premeditazioni.

Il momento in cui Graysmith e Toschi si incontrano ufficialmente è una vera e propria sequenza di cinema nel cinema. Nel 1972, in un periodo in cui le indagini sembrano giunte ad un punto morto vista l'impossibilità di accusare Arthur Leigh Allen, al cinema esce *Ispettore Callaghan, il caso Scorpione è tuo!* ed è proprio nell'atrio della sala che il vignettista si presenta all'ispettore. Sul grande schermo si scorgono le lettere di Zodiac, gli stessi personaggi si rivedono interpretati da altri attori ossessionati dai crimini del *killer*, andando così a creare un'interferenza tra realtà e cinema. Le creature di Fincher però sembrano rifiutare questa sovrapposizione di livelli, non accettano che il loro lavoro si trasformi in puro intrattenimento per la massa ed è per questo motivo probabilmente che Toschi esce innervosito dalla sala prima che la proiezione finisca.

La seconda parte del film è introdotta dall'oscurarsi dello schermo e il salto in avanti di quattro anni è presentato, oltre che con la classica didascalia, da frammenti fuori campo di canzoni e notizie dell'epoca. Così si passa dalla fine della guerra in Vietnam unita alla voce di Joni Mitchell, all'annuncio della cattura di *Son of Sam* accompagnata dalla *disco music* di Donna Summer. A questo punto, come nel romanzo, Graysmith diventa protagonista delle indagini che conduce prima sospettando di un proiezionista (ecco ritornare il tema del cinema) la cui calligrafia coinciderebbe con quella di Zodiac, ma poi concentrandosi su Allen, l'uomo che aveva in assoluto più punti di contatto con il *killer*. L'unico momento di tensione si vive proprio quando il giovane vignettista (l'unico che nel film non invecchia mai) si trova nello scantinato del proiezionista in una notte burrascosa dopo la quale però si renderà conto che non era quello l'uomo che stava cercando.

La fine del film ha inizio con l'evento che chiudeva definitivamente l'inchiesta di Graysmith ovvero la sua visita alla ferramenta dove Allen lavora come commesso. Mentre nel libro l'autore chiedeva ad una sua amica di entrare e farsi servire dal sospettato proprio per ottenere un campione delle sue impronte, nel film si vede Graysmith affrontare personalmente Allen, in un faccia a faccia silenzioso durante il quale i due uomini si studiano e si riconoscono. Senza

espedienti plateali, Fincher riesce così a rendere lo spettatore partecipe del “non detto”, creando uno dei rarissimi momenti del film in cui il silenzio vince sulla parola. La pellicola avanza cronologicamente rispetto al libro sia per le informazioni ulteriori che Graysmith riuscirà a raccogliere nel suo secondo volume *Zodiac Unmasked*, sia grazie alla volontà di Fincher di fornire una versione dei fatti più aggiornata per il pubblico del 2007. Una dissolvenza in nero introduce l'ultimo scarto temporale portando la vicenda all'agosto del 1991 all'aeroporto di Ontario, California in cui la macchina da presa si sofferma su uno scaffale in cui è in vendita il libro di Graysmith. La fonte della sceneggiatura entra perciò a pieno titolo a far parte del film che l'ha inglobata e le rende esplicito omaggio. A proposito di ciò Cyril Neyart ha scritto:

Subito dopo l'incontro tra Graysmith e Allen, Fincher mostra uno scaffale ricoperto di esemplari del libro dalla copertina giallo sgargiante: *Zodiac* di Robert Graysmith ossia uno dei due libri da cui è tratto il film. Rimarchevole inversione della convenzione hollywoodiana secondo la quale il libro da cui è tratto il film è mostrato nei titoli di testa, in una sorta di prologo, qui il libro è entrato nel racconto, e appare come la sua conclusione. Il film racconterà la scrittura del libro e la trasformazione di un oscuro vignettista in autore di successo. Se Graysmith non invecchia è perché lui non è un personaggio come gli altri, bensì il narratore del film.¹

Michael Mageau, il sopravvissuto all'omicidio di Vallejo del 4 luglio 1969 è stato finalmente rintracciato dalla polizia dopo che questi si era trasferito adottando un'identità segreta. Il testimone riconosce tra un gruppo di foto segnaletiche proprio quella di Arthur Leigh Allen, indicandolo come colui che aveva sparato a lui e a Darlen Ferrin in quella notte d'estate di ventidue anni prima. In questo modo Fincher guida lo spettatore verso l'acquisizione di una certezza che però non si potrà mai rendere tale. La musica interviene a dare il senso della fine e con l'ultima frase di Mageau “L'ultima volta che ho visto questo viso era il 4 luglio del '69, sono più che sicuro che è l'uomo che mi ha sparato” lo schermo si oscura e *Zodiac* giunge al termine tornando con la memoria a quel 4 luglio che aveva inaugurato la narrazione. Come spesso accade alla fine dei film che raccontano delle storie vere (lo si vedrà anche in *The Social*

¹ C. NEYRAT, *Préhistoire de la terreur*, in «Cahiers du Cinéma», n. 624, giugno 2007, pp.24-26.

Network), prima dei titoli di testa intervengono delle didascalie a rendere conto delle sorti dei protagonisti e dell'evoluzione delle questioni irrisolte. Allen muore di attacco cardiaco pochi giorni prima di essere interrogato nuovamente, anche se un suo campione del DNA, analizzato nel 2002, lo scagiona definitivamente. Tuttavia il caso rimane tutt'oggi aperto in alcuni distretti della California dove Allen è ancora considerato il principale sospettato. L'ultima didascalia informa circa la sorte dei tre personaggi principali:

L'ispettore David Toschi andò in pensione dal distretto di polizia di San Francisco. Fu assolto da tutte le accuse per aver scritto la lettera di Zodiac del 1978.

Paul Avery è morto il 10 dicembre 2000 a causa di un enfisema polmonare. Aveva sessantasei anni. Le sue ceneri sono state cosparse dalla famiglia nella baia di San Francisco.

Robert Graysmith vive a San Francisco godendosi una sana relazione con i figli. Dichiarò di non aver ricevuto più telefonate anonime dopo la morte di Allen.

Zodiac finisce così senza fornire alcuna certezza se non quella di aver assistito ad un racconto dei fatti obiettivo e concentrato sull'ossessione di uomini costantemente costretti ad imbattersi nei loro errori e nelle imperfezioni delle loro indagini. L'ordine non è stato in alcun modo ripristinato e ciò dà l'impressione di essere al cospetto di un racconto mutilato.

Roy Menarini propone una stimolante lettura del film di Fincher basata su quattro livelli interpretativi. *Zodiac* infatti può essere visto sia come il racconto estremamente particolareggiato della storia di un omicida, ma anche come appartenente alla lunga serie di pellicole che raccontano le imprese dei *serial killer*. Il terzo livello di lettura è quello metacinematografico perché, come già accennato, *Zodiac* oltre che contenere i numerosi riferimenti cinefili espliciti (*La pericolosa partita*, *Ispettore Callaghan: il caso Scorpione è tuo!*, le somiglianze tra l'ispettore Toschi e lo Steve Mc Queen di *Bullitt*¹), compie un passo ulteriore:

[...] va detto che tutto il film di Fincher guarda al cinema come al linguaggio di riferimento del *killer*. Fin dalla prima sequenza: *Zodiac* segue in automobile la coppietta appartata, si posiziona dietro la macchina dei giovani e la illumina a fari

¹ *Bullitt* - *id.*, P. Yates, USA, 1968, 113'.

accesi. Il fascio di luce introduce da subito il tema, sempre presente, della proiezione. Il luogo dell'omicidio diventa set.¹

L'ultimo piano di lettura che propone Menarini è quello di vedere *Zodiac* come un film post-11 settembre che tenta di rielaborare la macchina del terrore. Secondo il critico infatti ci sono diversi aspetti che dall'America degli anni Settanta possono essere ricondotti al clima instauratosi in seguito all'attentato alle Twin Towers. Sia il *killer* che i terroristi utilizzano i *media* per rivendicare le loro vittime e minacciare la popolazione, utilizzando un linguaggio – i codici o la lingua araba – incomprensibili per la maggior parte delle persone:

In entrambi i casi – e con le dovute proporzioni di spargimento di sangue – il terrorista vuole colpire i gangli della vita americana. *Zodiac* uccide coppie, tassisti, donne sole e minaccia di falciare a fucilate i bambini della nazione mentre salgono sul bus scolastico (quindi, nell'ottica dell'assassino, nessuno è innocente). Gli estremisti islamici a loro volta intendono punire gli Stati Uniti senza badare a chi muore, poiché la colpa immanente è nella società stessa [...]. La fallibilità delle istituzioni nel proteggere i cittadini è un altro tema fondante della cultura post-11 settembre. [...] Il terrore, dunque. Ma soprattutto il terrore di non essere protetti dal terrore. Ecco il vero tema nascosto di *Zodiac*. Ecco il vero film storico che scorre sotto gli avvenimenti: l'archeologia del terrorismo, il paradigma della paura.²

Fincher con questo film dunque continua a riflettere su uno dei temi più affrontati nella sua filmografia, ossia quello della violenza e delle conseguenze di quest'ultima sulla psicologia delle persone e propone l'immagine di quell'America inerme di fronte alla paura di un nemico del quale non conosce il volto.

Il regista riesce, rimanendo fedelissimo alla fonte letteraria, a parlare di ossessione pur mantenendosi a debita distanza dall'intimità dei suoi personaggi. In entrambe le opere infatti non c'è un vero e proprio protagonista, tuttavia è necessario ammettere che Toschi e Avery nel film ricevono qualche attenzione ulteriore nella loro caratterizzazione, rimanendo comunque personaggi per lo più inaccessibili. Il regista dimostra di volersi attenere allo stile di Graysmith, in modo da ridimensionare l'alone mitico che le strategie dell'assassino, unite al

¹ R. MENARINI, *Zodiac. Archeologia del terrore*, in L. GANDINI, A. BELLAVITA (a c. di), *Ventuno per undici. Fare cinema dopo l'11 settembre*, Genova, Le Mani, 2008, pp.219-220.

² *Ivi*, pp.222-223.

passare degli anni, avevano contribuito a creare attorno alla figura di Zodiac. Per questo motivo la narrazione risulta fredda e scientifica, priva di quei momenti di ansietà che in un titolo come *Se7en* surriscaldavano anche l'atmosfera grigia e piovosa del film. Guardando *Zodiac* infatti una delle prime cose di cui ci si rende conto è l'attentissimo lavoro sui colori e sulle immagini svolto dal regista e dal direttore della fotografia, decisi a ricreare una rappresentazione della realtà che apparisse al contempo veritiera e cinematografica. Fincher esce così dai propri schemi e dagli scenari che cominciavano a racchiudere il suo cinema in un ben determinato orizzonte d'attesa; dimostra una straordinaria capacità di rinnovamento, mostrando come sia possibile istituire rapporti sempre nuovi tra cinema e realtà.

4. IL CURIOSO CASO DI BENJAMIN BUTTON

4.1 IL DIVERTISSEMENT DI SCOTT FITZGERALD

Il curioso caso di Benjamin Button è un racconto di Francis Scott Fitzgerald, pubblicato il 27 maggio 1922 sul *Collier's* e poi incluso ne *I racconti dell'età del jazz (Tales of the Jazz Age)*.¹ Considerato dai critici un *divertissement* letterario, uno di quei pezzi scritti dall'autore per sostenere il suo stile di vita dispendioso e folle (celebre è l'aneddoto riguardante *La schiena del cammello*, della medesima raccolta, scritto in sei ore per racimolare i seicento dollari per un orologio di platino), è ora considerato uno dei suoi racconti più famosi proprio grazie all'omonimo film di David Fincher.

Il titolo del racconto grazie all'aggettivo *curioso* mette in guardia circa l'eccezionalità degli eventi narrati, caratteristica che viene confermata dall'attributo *sbalorditiva* con cui il narratore connota la sua storia. L'anticipazione circa la straordinarietà degli eventi che viene fornita dal titolo sarà poi confermata e per tal motivo si può parlare di titolo pilota. Considerando la distinzione di Genette tra titoli tematici e rematici, quello dell'intera raccolta – *I racconti dell'età del jazz* – crea qualche indecisione visto che la prima parte si riferisce sicuramente all'oggetto testo, alla forma di narrazione breve adottata ed è quindi rematica, mentre la seconda connota gli episodi anticipando il clima culturale in cui la maggior parte di questi vengono ambientati, i ruggenti anni Venti che l'autore dipinge come “Un'età di miracoli, un'età artistica, un'età di eccessi [...] il 1922 fu l'anno culminante della giovane generazione”.²

Prima dell'attacco una componente molto importante dell'epitesto svolge una funzione introduttiva: l'autore infatti inserisce una didascalia nella quale esplicita le sue fonti d'ispirazione e ironizza sulle critiche indignate che il racconto aveva ricevuto da un lettore anonimo. Dichiarando “Questo racconto fu ispirato da un'osservazione di Mark Twain[...]. Parecchie settimane dopo che ebbi terminato

¹L'edizione di riferimento è: F. SCOTT FITZGERALD, *I racconti dell'età del jazz* (1968), Milano, Mondadori, 1980.

²K. EBLE, *Francis Scott Fitzgerald*, New York, Twayne Publishers, 1963, tr.it.: *Francis Scott Fitzgerald*, Firenze, La Nuova Italia, 1972, p.1.

questo racconto, scoprii un intreccio quasi identico negli appunti di Samuel Butler”¹ sembra proprio che il giovane scrittore stia tentando di valorizzare la sua creazione inserendola in un preciso contesto culturale. Più di una volta i suoi scritti erano stati rifiutati, le narrazioni sminuite e per questo con la breve didascalia Fitzgerald attesta il bisogno di dare autorevolezza alla sua creatura artistica affiancandola al nome di Mark Twain, ritenuto per eccellenza il fondatore della letteratura americana. Il richiamo alle due personalità letterarie può essere visto anche come il riferimento a un’*auctoritas* di tipo umano per giustificare e legittimare la presa di parola da parte dell’autore, stratagemma che attesta la funzione *codificante* dell’*incipit* che elabora il codice del racconto e lo inserisce in una rete intertestuale. La funzione è diretta dato che si presentano esplicitamente il tema e il genere e si prospetta un lettore modello che si affidi alla finzione tacitamente consapevole di trovarsi al cospetto di un fatto *curioso* e di un esperimento – come lo stesso autore ammette.²

Le poche righe di presentazione servono a esporre in modo esplicito la trama ed il tema del racconto, si individua quindi la funzione tematica diretta svolta dalla didascalia. L’argomento singolare del racconto in cui un uomo nasce vecchio e diventa bambino con il passare degli anni attira l’attenzione della maggior parte dei lettori, ma una volta allertato il destinatario generico è fondamentale sedurre ulteriormente, e a questo provvede senz’altro il riferimento alla lettera ricevuta dall’autore in cui un uomo, compiendo gravi errori grammaticali, critica il racconto:

Gentile Signore, ho letto la storia di Benjamin Button sul Collier’s e voglio dirle che come scrittore lei è un bel matto. In vita mia ho visto molti pezzi di somari, ma di tutti i pezzi di somari che ho visto lei è il più grosso. Mi ripudia sciupare un pezzo di carta per lei ma devo proprio farlo.³

È evidente che la veridicità dell’anonimo messaggio risulta al quanto dubbia, soprattutto conoscendo la personalità autoironica e dissacrante di Fitzgerald. Che sia reale o meno, comunque, la scelta di inserire un’informazione del genere è un

¹ *Id.*, *Il curioso caso di Benjamin Button*, in *I racconti dell’età del jazz*, cit., p.257.

² “Io ho tentato di dimostrare la sua tesi [di Mark Twain], facendo un esperimento con un uomo inserito in un ambiente perfettamente normale”, *ibid.*

³ *Ibid.*

chiaro espediente narrativo per attirare il lettore e in modo ironico stimolare la sua empatia, instaurando un rapporto complice e scherzoso. Inoltre far sapere che il racconto può scatenare reazioni forti quali la totale disapprovazione è senz'altro un modo per risvegliare la curiosità.

La didascalia può essere letta come semplice presentazione del testo proveniente, come gli altri della raccolta, da una precedente pubblicazione su rivista o come il primo mattone con il quale l'autore inizia a costruire il piccolo mondo di Benjamin Button, che nel film diventerà un vero e proprio universo. L'autore si rivolge al pubblico in prima persona e ciò fa di queste poche righe – unite poi al vero e proprio *incipit* – il luogo di contatto, di incontro e di scambio tra i desideri della scrittura e le attese della lettura.¹ La separazione grafica tra l'elemento paratestuale e l'attacco del racconto segnala l'ingresso nella finzione e nel relativo mondo linguistico nel quale l'autore Fitzgerald cede la parola al narratore.

L'inizio de *Il curioso caso di Benjamin Button* rappresenta un luogo di “perdizione” non perché lo stile miri a sconvolgere e depistare come avviene in *Fight Club*, ma perché sarà il lettore che dovrà ben presto applicare la *willing suspension of disbelief* accettando di credere alla storia del bambino nato vecchio. Si compie l'accesso in un mondo nuovo con le relative regole, ma non per questo la logica e la coerenza devono essere abbandonate, anzi di indubbia rilevanza è il fatto che subito vengano fornite le coordinate spazio-temporali degli eventi, garanzia di credibilità della voce narrante. Siamo nel 1860 a Baltimora, Maryland, riferimenti essenziali se si tiene conto che vengono forniti all'inizio per permettere al lettore di entrare agilmente nella diegesi; l'*incipit* de *Il curioso caso di Benjamin Button* infatti ha tutte le carte in regola per risultare canonico, presentando il *dove*, il *quando* e il *chi*. Non è un caso infatti che il racconto appartenga alla prima metà del Novecento, in cui nonostante le rivoluzioni letterarie, molti continuavano ad avere uno stile chiaro e lineare. Le indicazioni temporali della vicenda torneranno insistentemente nel corso dell'intero racconto, fattore significativo visto che i temi estrapolabili dal breve testo sono proprio quelli del tempo e della memoria. Lungo la narrazione poi specificare l'anno sarà

¹ Cfr.: A. DEL LUNGO, *L'incipit romanesque*, cit., p.14.

importante per poter evidenziare lo scarto esistente tra la reale età del personaggio e quella invece assunta dal suo corpo.¹ Anche limitandosi al primo paragrafo, si vedrà infatti come i richiami alla tematica del tempo siano numerosi:

Fino al 1860, l'optimum era di venire alla luce in casa propria. Attualmente, così i dicono, i massimi luminari della medicina hanno stabilito che i primi vagiti del neonato debbano essere emessi nell'atmosfera anestetica di un ospedale, possibilmente molto alla moda. Così i giovani coniugi Roger Button prevenirono i tempi di almeno cinquant'anni quando, in un giorno d'estate del 1860, decisero di far nascere il loro primogenito in un ospedale. Se questo anacronismo abbia avuto il minimo peso sulla sbalorditiva storia che mi accingo a narrare, non si saprà mai. Vi esporrò i fatti e lascerò a voi di giudicarli.²

L'attacco de *Il curioso caso di Benjamin Button* presenta quindi un secondo discorso introduttivo oltre quello della didascalia; mentre nel primo a parlare era direttamente l'autore, a questo punto si assiste alla presa di parola da parte del narratore. Anch'egli parla in prima persona, cercando di instaurare un rapporto confidenziale con chi legge. Le prime righe servono anche a suggerire lo scarto temporale che intercorre tra l'inizio della storia (il 1860, appunto) e il momento della narrazione che, attenendosi alla realtà, avviene nel 1922. Il tono ironico con il quale si introduce il racconto è manifesto e sembra alludere all'atteggiamento di distacco che il narratore manterrà nei confronti della materia. In quanto *Racconti dell'età del jazz*, i testi della raccolta condividono lo statuto finzionale, nel caso de *Il curioso caso di Benjamin Button* però c'è da considerare che nell'*incipit* si fa riferimento al testo con gli attributi *curioso* e *sbalorditivo* i quali hanno come termine di paragone implicito la realtà. Nell'indecisione si lascia dunque al lettore il compito di giudicare la veridicità del racconto, (mancata) presa di posizione che, più che sfoggio di umiltà intellettuale, è assimilabile ad una *captatio benevolentiae* scherzosa con cui si invita a farsi coinvolgere dagli eventi senza preconcetti. L'istanza narrante è onnisciente ed extradiegetica, talvolta però interviene nella narrazione rivolgendosi direttamente al lettore con il quale

¹ “Quando compì cinque anni [...]” p.271; “Nel 1880 Benjamin Button aveva vent'anni” p.275; “Nei quindici anni che intercorsero tra il matrimonio di Benjamin Button, nel 1880, e il ritiro di suo padre dagli affari, nel 1895 [...]” pp.281-282; “Un giorno di settembre del 1910” p.287; “Diplomatosi nel 1914” p.288; “Nel 1920, nacque il primo figlio di Roscoe Button” p.293 in F. SCOTT FITZGERALD, *Il curioso caso di Benjamin Button*, in *id.*, *I racconti dell'età del jazz*, cit.

² *Ivi*, p. 257

stabilisce un'alleanza stipulando da subito un contratto di finzione. Questo espediente si rivela in genere proficuo perché chi legge, sentendosi coinvolto e considerato, acquista un atteggiamento di disponibilità nei confronti degli eventi e di colui che li racconta. Il fatto che la storia sia *sbalorditiva* inoltre non fa altro che accrescere la curiosità e il desiderio di finzione, meccanismo già innescato dalla didascalia in apertura. Per di più la stipulazione di un tacito accordo tra autore e pubblico chiama in causa l'idea di transazione, uno dei concetti fondamentali legati all'*incipit*.

Il discorso introduttivo è poi seguito da una presentazione dell'ambiente dal quale provengono i personaggi, e da un rapido accenno sul passato del padre di Benjamin ritardando ancora l'avvio della catena di eventi:

I Roger Button occupavano una posizione invidiabile, tanto sociale quanto finanziaria, nella Baltimora dell'anteguerra. Erano imparentati con Questa e Quella Famiglia, cosa che, come ogni americano del Sud ben sapeva, dava loro diritto di far parte dell'immensa aristocrazia di cui era popolata la Confederazione. Questa fu la loro prima esperienza dell'antica e incantevole usanza di avere figli: naturalmente il signor Button si rivelò particolarmente nervoso. Si augurava si trattasse di un maschietto, così da poterlo mandare all'università di Yale nel Connecticut, nel cui istituto egli era stato noto per quattro anni con nomignolo, in certo qual modo ovvio, di "Sventola".¹

Anche all'interno del racconto il narratore insisterà molto sulla posizione sociale della famiglia Button e sulle conseguenze che la presenza di Benjamin avranno sul loro *status*. In effetti l'ossessione per lo stile di vita agiato è un pensiero che accompagna Fitzgerald per tutta la vita condotta tra mondanità e miseria e che si riflette anche nei suoi racconti.

Tenendo conto della classificazione degli inizi proposta da Del Lungo² si può leggere l'inizio del presente testo come un *incipit commentatif* dato che ci si imbatte nelle considerazioni del narratore prima che questi si accinga a dar inizio alla narrazione vera e propria. La voce narrante appare perfettamente a suo agio alle prese con lo smarrimento che l'inaugurazione di una storia può creare, si dimostra cosciente della propria funzione e gestisce la soglia del testo in modo

¹ *Ivi*, pp. 257-258.

² L'autore nel capitolo dedicato ai *topoi* dell'inizio (*Topoi du début*) individua tre tipologie di *incipit*: *narratif*, *descriptif* e *commentatif*. In A. DEL LUNGO, *L'incipit romanseque*, cit., pp.81-83.

naturale, non per questo però tenta di dissimulare l'arbitrarietà dell'atto creativo che sta per compiere. Nonostante la presentazione dei personaggi e delle indicazioni diegetiche primarie quali il *dove* e *quando* siano fornite con estrema chiarezza, l'autore non rinuncia ad evidenziare il carattere volontario e artificiale della delimitazione dell'opera andando a marcare la soglia del testo.¹ Come osserva l'autore de *L'incipit romanesque* fino alla seconda metà del XIX secolo – poco prima dell'epoca in cui scrisse Fitzgerald – la codificazione e l'indicazione del “quadro”, quindi dei limiti ben definiti della narrazione, hanno spesso avuto il compito di naturalizzare le soglie dell'opera mascherandone il carattere arbitrario, proprio come si verifica all'inizio de *Il curioso caso di Benjamin Button*. Si può quindi liberamente parlare di un inizio classico: l'entrata del lettore nella finzione è agevolata in diversi modi e non sono presenti vuoti da colmare come in *Fight Club* in cui l'*incipit* non fornisce alcun appiglio.

Quello di Benjamin Button è un inizio assoluto – l'opposto di quello in *medias-res* – in quanto già l'attacco (“Fino al 1860 l'*optimum* era di venire alla luce in casa propria”) suggerisce che tutto quello che accadrà sarà posteriore a tale data; per chi legge il mondo deve iniziare proprio il giorno di settembre in cui Benjamin nasce in un ospedale, quello che succedeva prima rimane senz'altro fuori da questa storia.

Il periodare limpido e semplice fornisce indicazioni stilistiche che verranno perseguite nell'intera novella, discostandosi dai temi più delicati affrontati dall'autore nei romanzi quali lo squilibrio psichico, l'ossessione per il denaro e le contraddizioni di quegli anni così frenetici da lui nominati “età del jazz”. Il testo infatti sembra più vicino ad un racconto per ragazzi in cui la narrazione è appunto lineare, così come l'intreccio che descrive le fasi della vita di Benjamin in modo asciutto e prevedibile: all'infanzia\vecchiaia seguono l'innamoramento, il matrimonio con relativo fallimento dato dal progressivo ringiovanire del marito e l'invecchiare di Hildegrade, la parentesi universitaria e per finire l'oblio dell'infanzia. Tutt'altro che conciso ed essenziale sarà invece il film di Fincher, il quale arricchirà la trama di eventi e personaggi andando a costruire un'epopea

¹ Cfr.: *ivi*, pp.16-17.

americana ben lontana dai toni disimpegnati con cui Fitzgerald aveva descritto la vita del suo personaggio.

L'*incipit* del racconto è identificabile con i primi due paragrafi, fino a quando il narratore abbandona il regime descrittivo per dedicarsi a quello narrativo e racconta il giorno in cui Benjamin venne alla luce. L'evento che mette effettivamente in moto il racconto si trova all'inizio della terza unità testuale in cui si incontrano due *topoi* frequentatissimi dagli inizi romanzeschi e cinematografici, azioni che coincidono con le soglie della vita e vengono quindi percepite come segnali forti di partenza e di passaggio: il risveglio e la nascita.

Con la prima azione concreta (il signor Button che si reca a far visita al figlio appena nato) si esce dalla staticità dei discorsi introduttivi e la narrazione può avere inizio:

La mattina di settembre destinata al lieto evento, egli si alzò nervosamente alle sei, si vestì, si annodò attorno al collo una cravatta impeccabile e corse per le vie di Baltimora verso l'ospedale, ansioso di sapere se la tenebra notturna aveva portato nel suo seno una nuova vita.¹

Ciò che innesca il racconto è come sempre la rottura di un equilibrio, una spinta che devia gli eventi su un sentiero che si dirama dalla strada principale: Benjamin non è un bambino normale e lo si capisce fin dall'incontro tra suo padre e il dottor Keene, il quale lascia intendere che c'è ben poco da festeggiare. A questo punto il narratore fa uso di tutti i meccanismi a sua disposizione per risvegliare la curiosità del lettore, accresce il suo desiderio di sapere grazie alla reazione dell'infermiera sul cui viso, all'arrivo del signor Button, compare un'espressione di terrore. Nessuno rivela quale sia la sorte del neonato, si capisce solamente di essere al cospetto di un evento straordinario e mostruoso; il sistema di aspettative viene potenziato dall'insistenza sul tema del vedere: come il giovane padre aspetta di verificare cos'è successo al figlio, così il lettore è tenuto in sospeso dai vari ostacoli che si interpongono tra il bimbo e il genitore, del quale temporaneamente si è acquisito il punto di vista. Il desiderio di vedere, chiaro espediente che attrae il pubblico, è spesso sfruttato nei racconti in cui ci si trova al

¹ F. SCOTT FITZGERALD, *Il curioso caso di Benjamin Button*, in *id.*, *I racconti dell'età del jazz*, cit., p.258.

cospetto di esseri affetti da qualche rara patologia; come l'occhio spinge per avanzare all'interno della pagina scritta, così accade nei film in cui l'oggetto in questione viene mostrato solo dopo aver costruito un preciso meccanismo di attesa. I riferimenti alla vista sono disseminati lungo l'intero percorso che il padre compie per giungere alla culla del figlio:

«Vorrei *vedere* mio figlio» [...] «Sono il signor Button» riuscì ad articolare. «Vorrei *vedere* mio...» [...] «Voglio *vedere* mio figlio!» urlò quasi il signor Button. [...] Gli *occhi* di Button seguirono il dito puntato della ragazza, ed ecco ciò che *videro*. [...] Il sudorino freddo raddoppiò sulla fronte di Button, che chiuse gli *occhi* per un attimo. Poi li riaprì e tornò a *guardare*. Non c'era da sbagliare, egli *stava fissando* un uomo di almeno settant'anni [...].¹

Così si apre l'universo visivo del padre, in un gioco di ostacoli e sguardi che mira a posticipare il momento della visione insistendo su ciò che personaggio e lettore non possono vedere. Quanto afferma Del Lungo è infatti necessariamente vero nei racconti di finzione: “ogni *incipit* presuppone una strategia di rivelazione [...]. L'inizio di un romanzo apre dunque non solo dei campi semantici, ma anche dei campi visivi, che l'autore può organizzare con gli sguardi e i punti di vista narrativi, svelando al lettore alcuni degli elementi del paesaggio della finzione”.²

Oltre al motivo del risveglio e della nascita si materializza così anche quello dell'incontro, ulteriore segnale di contatto e di passaggio, situazione narrativa che riflette la posizione del lettore nei confronti del testo, anch'egli alle prese con una creatura sconosciuta.³

Strutturalmente il racconto è chiaramente costruito: in seguito alla fase preparatoria, la nascita del protagonista rompe l'equilibrio iniziale e avvia la catena causale-cronologica di eventi⁴ che porterà ad un finale in cui la situazione narrativa (che all'inizio vede la venuta al mondo di Benjamin) risulterà letteralmente capovolta con la morte di quest'ultimo. La determinazione degli eventi risulta progressiva e necessaria, infatti “viene esercitata dall'evento

¹ *Ivi*, pp. 260-262.

² A. DEL LUNGO, *L'incipit romanesque*, cit., pp.97-98.

³ Cfr.: *Ivi*, p.94.

⁴ Cfr. le tre concezioni di *incipit* presenti in R. EUGENI, *L'inizio della fabula. Per una mappa delle concezioni e dei problemi*, in G. CAPRETTINI, R. EUGENI, *Il linguaggio degli inizi*, cit., p.28.

precedente sul successivo”,¹ lasciando però che ad ogni azione si apra una rete di possibilità in cui si muovono i personaggi. Vigè perciò il regime causale: a un dato evento si presentano una serie di conseguenze la cui concatenazione porterà poi al finale. Ad esempio è proprio la presenza di Benjamin al ballo nella casa di campagna degli Shevlin – famiglia di spicco di Baltimora – a permettere l’incontro con la futura sposa Hildegarde, e in un successivo momento sarà l’invecchiare della donna che porterà il marito a tradirla con ragazze giovani, più vicine alla sua età apparente. Se la trama e la narrazione avanzano progressivamente, il corpo del protagonista è il simbolo di un tempo che regredisce, che dà vita a due situazioni diametralmente opposte: un neonato con l’aspetto di un ottantenne all’inizio, e un anziano che sembra un neonato nel finale.

Dato che l’entrata nella finzione si è detta essere agevole, non è strano riscontrare che l’*incipit* del testo sia orientato verso un alto grado di saturazione informativa: non si conosce ancora perfettamente cosa accadrà al personaggio del titolo, ma già nelle prime righe si è in grado di dare una collocazione coerente alla vicenda.

L’attacco coincide con una massima di valore generale, prima che la narrazione abbia effettivamente inizio c’è un rapido passaggio introduttivo che prepara il racconto della vita di Benjamin per cui la drammatizzazione può dirsi lievemente ritardata pur considerando che, trattandosi di un racconto breve, i tempi non sono dilatati. Dalla combinazione delle suddette caratteristiche (saturazione informativa e drammatizzazione ritardata) si ottiene un *incipit statico*, nel quale la funzione informativa è prevalente e le cause della narrazione sono espone in modo esplicito.²

Le avventure universitarie di Benjamin richiamano quelle dello stesso Fitzgerald che a Princeton si era imbattuto in successi alternati a fallimenti professionali. La prima volta Benjamin viene cacciato da Yale perché, a causa del suo aspetto, è ritenuto essere un cinquantenne che si spaccia per diciottenne; verso la parte finale della sua vita però egli riesce a farsi riammettere con successo, grazie alle sue sembianze di giovane studente.

¹ *Ivi*, p.37.

² Cfr.: A. DEL LUNGO, *L’incipit romanesque*, cit., p.174.

Un giorno del settembre 1910 [...] un uomo dall'apparente età di vent'anni entrò come matricola all'università di Harvard, a Cambridge. Non commise l'errore di annunciare che aveva ormai passato la cinquantina e non alluse al fatto che suo figlio si era già laureato in quello stesso istituto, una decina d'anni prima. Fu ammesso e raggiunse quasi immediatamente uno stato di preminenza nella sua classe.¹

Nonostante il racconto del 1922 si discosti parecchio dal *corpus* dell'autore proprio per il suo carattere fantastico e favolistico, è possibile riconoscere nella parabola esistenziale del protagonista uno schema tipico del racconto di Fitzgerald, ossia un'alternanza di successi conseguiti in seguito a clamorose sconfitte o viceversa.²

Durante i suoi anni alla Princeton, Fitzgerald aveva tentato senza risultati di farsi notare come giocatore di rugby, delusione dalla quale otterrà il suo riscatto proprio ne *Il curioso caso di Benjamin Button*:

Ma il massimo successo gli derivò dal suo gioco brillante nella partita di rugby contro Yale: pieno di slancio e di fredda rabbia, segnò sette touches e la bellezza di quattordici reti, attaccando senza pietà gli avversari, tanto che gli undici uomini della squadra di Yale dovettero essere trasportati a uno a uno fuori del campo, privi di sensi. Egli da quel momento fu l'uomo più famoso di Harvard.³

Questo passaggio, enfatizzato e quasi caricaturale, simile per certi versi ai racconti in cui si elogiavano le gesta eroiche degli imperatori romani, non è però presente nel film. La sceneggiatura infatti prende completamente altre strade rispetto alla trama di Fitzgerald: nel film Benjamin non frequenterà mai l'università e avrà una figlia femmina che però scoprirà l'identità del padre solamente molti anni dopo la sua morte. *Il curioso caso di Benjamin Button* è il racconto di una vita straordinaria, si apre con la nascita del protagonista e naturalmente si conclude con la sua morte, nel rispetto totale delle convenzioni narrative per cui alla fine si narra di un Benjamin ormai regredito alla condizione di neonato, il quale perde progressivamente la memoria e la consapevolezza del mondo che lo circonda. Come all'inizio era presente il motivo del risveglio, in

¹ F. SCOTT FITZGERALD, *Il curioso caso di Benjamin Button*, in *id.*, *I racconti dell'età del jazz*, cit., p.287.

² Cfr.: K. EBLE, *Francis Scott Fitzgerald*, cit., p.36.

³ *Ibid.*

chiusura il narratore racconta di quando Benjamin si addormenta tra le braccia di Nana, la nutrice che lo accudisce quando ormai non gli è rimasto nessuno al mondo. Spesso quando nei film il protagonista cade in un sonno profondo la focalizzazione si fa interna ed è concesso accedere alle immagini che si proiettano nella sua mente; nel suo racconto, Fitzgerald ricorre ad un meccanismo analogo. Con un breve flusso di coscienza il narratore elenca le tappe più importanti dell'esistenza dell'uomo, proprio come spesso avviene al cinema prima che un personaggio muoia. L'eccezione in questo caso però è che gli eventi non possono essere ricordati da Benjamin in prima persona data la sua "demenza infantile".

Il passato... La dura carica alla testa dei suoi uomini su per il fianco del colle San Juan; i primi anni del suo matrimonio, quando restava al lavoro fino a tardi nel crepuscolo estivo della città febbrile per la giovane Hildegarde, che egli amava; i giorni precedenti a questo periodo, nei quali se ne stava seduto a fumare accanitamente fino a sera tardi nella vecchia e tetra casa Button, in Monroe Street, insieme col nonno... tutte queste cose erano svanite come sogni inconsistenti dalla sua mente, quasi che non fossero mai state.¹

Nel momento in cui Benjamin, il quale ha ormai la percezione della realtà ovattata, chiude gli occhi per l'ultima volta, anche l'universo finzionale si oscura e la narrazione si esaurisce:

Quindi non si ricordò più di nulla. Quando aveva fame, piangeva, questo era tutto. Durante le ore pomeridiane e notturne egli alitava e sopra di lui passavano molli mormorii e sussurri, che egli udiva appena, e odori vagamente diversi, e luce e tenebra. Poi, fu tutto buio intorno, e il suo bianco lettino, i volti indistinti, che si agitavano sopra di lui, e il tiepido dolce aroma del latte, ogni cosa si dissolse dalla sua mente.²

Risulta evidente la struttura circolare del racconto, in cui il protagonista torna letteralmente alla condizione iniziale di neonato. Tale espediente rafforza il sentimento della fine e soddisfa il lettore, dandogli la percezione di trovarsi al

¹ F. SCOTT FITZGERALD, *Il curioso caso di Benjamin Button*, in *id.*, *I racconti dell'età del jazz*, cit., p.269.

² *Ibid.*

cospetto di una narrazione completa e, per quanto il contenuto sia inverosimile, coerente.

Un tema costante all'interno della narrazione è quello dell'essere rifiutati, sottolineato nell'*incipit* e nel finale in cui il protagonista risulta solo e isolato a causa della sua condizione così anomala. La figura del padre presente all'inizio è sostituita alla fine da quella – molto simile – del figlio di Benjamin, Roscoe, che una volta divenuto adulto è costretto a prendersi cura di suo padre che con il passare del tempo ha assunto le sembianze di un lattante. Il racconto in effetti ritrae anomali rapporti padre-figlio (la madre è praticamente assente), ma senza la pretesa di approfondire il tema così caro agli autori degli ultimi anni: il padre di Benjamin inizialmente non accetta un figlio che viene scambiato per suo fratello e che passa più volentieri il tempo con il nonno; mentre nella seconda parte della sua vita il protagonista subirà le frustrazioni date dalla vergogna che suo figlio prova comparando in pubblico assieme al padre-bambino. Il nervosismo che attanaglia il novello padre prima di poter vedere la creatura potrebbe riflettere la naturale apprensione esperita qualche mese prima dall'autore stesso: il racconto infatti risale al febbraio del 1922, pochi mesi dopo la nascita di Scottie, l'unica figlia avuta da Zelda. Parte della critica, facendo probabilmente un uso eccessivo del materiale biografico, crede che *Il curioso caso di Benjamin Button* possa riflettere la negatività con la quale la moglie dell'autore accolse la notizia della seconda gravidanza nei primi mesi del 1922 che poi scelse di interrompere; il tono leggermente grottesco con cui si descrive il “vecchio neonato” dunque potrebbe celare il senso di colpa dell'autore per non aver tentato di ostacolare l'interruzione di gravidanza della moglie. Nonostante le supposizioni però ciò che prevale è l'aspetto ludico e disimpegnato di questo breve scritto che l'autore dichiarò essere la “storia più divertente mai stata scritta”.¹

Fitzgerald probabilmente non immaginava che il suo racconto, pubblicato sul *Collier's* nel 1922, sarebbe stato adattato per il grande schermo più di un secolo dopo. Tuttavia a quei tempi era naturale per uno scrittore collaborare attivamente con il mondo del cinema: l'adattamento cinematografico delle proprie opere era infatti un *iter* che coinvolgeva spesso gli autori americani della *lost generation* più

¹ A. H. PETRY, *Fitzgerald's Craft of Short Fiction: The Collected Stories 1920-1935*, University of Alabama Press, 1989, p.203. La traduzione è mia.

vicini a Hollywood quali appunto Fitzgerald, Faulkner o Hemingway. Negli anni Venti ormai il cinema infatti è ormai un'arte autonoma e consolidata che offre ampie possibilità a quei giovani autori che si rendono disponibili a sottostare alle dure leggi delle produzioni hollywoodiane. Tra gli anni Trenta e Quaranta, a più riprese, Fitzgerald ricoprì l'incarico di sceneggiatore, dal 1937 fino alla sua morte nel 1940 anche con un contratto con la prestigiosa Metro-Goldwyn-Mayer, attività che però si rivelò fallimentare dato che solo uno dei suoi lavori diventò effettivamente un film (*Tre camerati - Three Comrades*).¹

A livello tematico il mondo del cinema è presente nell'opera di Fitzgerald sin dai suoi primi lavori fino a *The Last Tycoon*, l'ultimo e incompiuto romanzo, ritratto impietoso della dittatura dei produttori. Come però suggerisce Andrea Giaime Alonge è inutile cercare espedienti stilistici che richiamino le tecniche cinematografiche dato che “nel caso di uno stile non sperimentale quale quello di Fitzgerald, ci sembra che la ricerca di una matrice cinematografica di determinati stilemi sia un'ipotesi di lavoro priva di una forte evidenza documentale”.² La figura dello sceneggiatore è presente anche in un ciclo di racconti scritti per l'*Esquire* tra il 1939 e il 1941 che vedono un certo Pat Hobby come protagonista.³ L'ultimo della serie – *Pat Hobby and Orson Welles* – attesta la freddezza e l'ostilità con cui Wells venne accolto proprio nel 1939 a Hollywood quando riuscì ad ottenere un contratto esclusivo con la RKO che gli lasciava un'autonomia inaudita per l'epoca. Il racconto di Fitzgerald, pur essendo di poco anteriore all'anteprima di *Quarto potere*,⁴ dipingendo il cineasta come una possibile minaccia per la tradizione, dimostra come il suo autore “avvertì, forse inconsapevolmente, le potenzialità di Orson Welles e l'esito rivoluzionario che avrebbe avuto la sua opera”.⁵

Un caso analogo a quello di Benjamin è difficilmente riscontrabile al cinema, nella letteratura contemporanea però esiste un romanzo in cui la del vita

¹ *Tre camerati, Three Comrades*, F. Borzage, USA, 1938, 100'.

² A. G. ALONGE, *Hollywood nella narrativa di Francis Scott Fitzgerald*, in B. CUMINETTI, S. GHISLOTTI (a c. di), *Il cinema nella scrittura*, Bergamo, edizioni Sestante, 2000, p. 127.

³ I racconti sono stati poi raccolti in F. SCOTT FITZGERALD, *The Pat Hobby Stories*, New York, Charles Scribner & Sons, 1962.

⁴ *Quarto potere, Citizen Kane*, O. Wells, USA, 1941, 119'.

⁵ A. G. ALONGE, *Hollywood nella narrativa di Francis Scott Fitzgerald*, in B. CUMINETTI, S. GHISLOTTI (a c. di), *Il cinema nella scrittura*, cit., p.137.

protagonista viene narrata in direzione contraria: ne *La freccia del tempo*, l'inglese Martin Amis racconta infatti di un medico complice del regime nazista che racconta la sua esistenza al contrario. A differenza di quanto accade a Benjamin quindi sono la prosa e il tempo della storia a regredire (al punto che per qualche battuta la trascrizione dei dialoghi è al contrario),¹ mentre nel *divertissement* letterario di Fitzgerald la linea del tempo è coerente, l'anomalia è incarnata nel corpo del personaggio. Il romanzo dell'autore inglese inizia proprio con il dottor Tod T. Friendly paralizzato nel suo letto di ospedale mentre riesce gradualmente a muoversi, proprio come se il suo corpo stesse guarendo e ringiovanendo per miracolo.

Un momento. Come mai sto camminando *all'indietro* verso la casa? Un momento. È il crepuscolo che sta per arrivare, o è l'alba? Qual è - qual è la sequenza del viaggio che sto facendo? Quali sono le sue regole? Perché gli uccelli cantano in modo così strano? Dove sto andando? [...] Guardate. Stiamo diventando più giovani. Sul serio. Stiamo diventando più forti. Stiamo persino diventando più alti.²

La coscienza del protagonista tenta di capire quanto sta accadendo e ad un tratto trova proprio nel cinema un metro di paragone che diventa *medium* per visualizzare la vita:

Dopo il 1° ottobre, il 30 settembre. Come vi spiegate tutto *questo*? ... si dice che i pazzi hanno in testa una scenografia teatrale o cinematografica, che mettono in ordine e arredano nella quale si muovono. Ma Tod, in apparenza, è sano di mente, e il suo suo mondo è comune ad altri. Mi sembra però che il film stia andando all'indietro.³

Analizzare il lavoro svolto da Roth nella sceneggiatura e da Fincher alla regia risulta interessante proprio per l'approccio diverso rispetto a quello di Fitzgerald, personalità burrascosa che non finisce mai di stuzzicare i cineasti, dal Woody

¹ “Eneb, eneb – dice la signora della farmacia. \ Eneb, – mi associo io. – Ats emoc? \ – Ats emoc iel e?” in M. AMIS, *Time's Arrow*, London, Jonathan Cape, 1991, tr.it.: *La freccia del tempo*, Torino, Einaudi, 2010, p.8.

² *Ivi*, pp.8-9.

³ *Ivi*, p.9.

Allen di *Midnight in Paris*,¹ al Baz Luhrmann che nel 2013 propone l'ennesima versione de *Il grande Gatsby*² sperimentando la tecnica del 3D.

4.2 FINCHER E L'EPOPEA AMERICANA

Nel Natale 2008 uscì nelle sale americane il settimo lungometraggio di David Fincher che, dopo aver sperimentato il film d'inchiesta con *Zodiac*, aveva lavorato ad una produzione da *kolossal* per *Il curioso caso di Benjamin Button*.

L'idea di adattare l'omonimo racconto di Scott Fitzgerald – dal quale il film si rivelerà molto distante – era nell'aria sin dal 1994 quando la Maryland Film Office progettava di girarlo a Baltimora, attenendosi all'ambientazione letteraria; in seguito, nel 1998 si pensò a John Travolta diretto da Ron Howard mentre nel 2000 la Paramount ne acquisì i diritti. Il progetto continuò a passare tra le mani di diversi registi e sceneggiatori (tra cui Spike Jonze e Charlie Kauffman) fino a quando la *major* stipulò un contratto con la Warner Brothers che affidò la pellicola a Fincher con la sceneggiatura di Eric Roth, lo stesso che aveva lavorato a *Forrest Gump*.³ La trama si rivelerà infatti molto più elaborata rispetto a quella del racconto di Fitzgerald: la vita di Benjamin sarà avventurosa, viaggerà moltissimo e avrà modo di attraversare quasi un secolo di storia americana. Il personaggio di Hildegrade, la moglie che ad un certo punto viene lasciata dal protagonista il quale preferisce avere relazioni con donne più giovani, è sostituito da una figura femminile fondamentale per la pellicola. Daisy (Cate Blanchett) è il grande amore di Benjamin, i due però riusciranno a stare insieme soltanto nel periodo di tempo che li vede effettivamente quasi coetanei, a metà della loro vita. Quando si incontrano infatti sono entrambi bambini, ma Benjamin ha l'aspetto di un vecchietto, mentre alla fine della storia i ruoli sono invertiti per cui si vedrà l'anziana signora prendersi cura del fanciullo con cui anni prima aveva avuto un appassionante relazione sentimentale dalla quale era nata la sua unica figlia.

¹ *Midnight in Paris* - *id.*, W. Allen, Spagna, USA, 2011, 100'.

² *Il grande Gatsby* - *The Great Gatsby*, B. Luhrmann, USA, Australia, 2013.

³ *Forrest Gump* - *id.*, R. Zemeckis, USA, 1994, 137'.

La primissima osservazione da fare sull'*incipit* del film riguarda, come per il romanzo che presentava una didascalia introduttiva, un elemento del paratesto: è da notare infatti la testualizzazione dei loghi delle due case di produzione (Warner Brothers e Paramount) che prendono forma da una cascata di bottoni colorati facendo chiaro riferimento al cognome del protagonista presente nel titolo.



fig.1¹

I famosissimi loghi ormai facenti parte dell'immaginario collettivo identificano il film come un'importante produzione hollywoodiana che infatti si manterrà fedele alle convenzioni narrative del cinema americano più standardizzato, andando ancora una volta dopo *Zodiac* a spiazzare coloro che si aspettavano di ritrovare il Fincher dei *thriller* precedenti. L'immagine è ritoccata e personalizzata, ma difficilmente si può pensare ad una volontà autoriale di farsi sentire prima dell'inizio del film; la presenza dei bottoni, rintracciabili poi nel film quando Benjamin erediterà la ditta paterna che li produce, pare essere più vicina a una delle tante strategie di *marketing* sfruttate dal cinema contemporaneo. Giunge

¹ Fig.1: *Il curioso caso di Benjamin Button*, 9'' e 18''.

assolutamente appropriato quanto osserva Micaela Veronesi a proposito di questa zona testuale: “Il logo svolge [...] la sua funzione di transito in modo non traumatico grazie al legame creato dalla musica o dagli elementi diegetici. Esso segna il passaggio dal flusso della vita quotidiana a quello della finzione, è nel medesimo tempo fine e inizio, stabilisce il contratto fra il film e il suo spettatore”.¹ I loghi rappresentano l’unico elemento paratestuale con cui lo spettatore viene a contatto: i titoli di testa, compreso il titolo dell’opera sono infatti assenti e tutte le informazioni sono spostate al termine del film. Questa decisione può rispondere alle esigenze di un pubblico ampio e generalista, attratto dal desiderio di visione, dalla curiosità di sapere e capire tutto e subito, poco attento alle raffinate tecniche che possono accompagnare lo spettatore all’interno della finzione. L’eliminazione dei titoli di testa – anomalia in Fincher, il quale in genere si serve di attenti collaboratori esperti come Kyle Cooper per *Seven* o Kevin Mack in *Fight Club* – è però una scelta abbastanza frequentata da diverse pellicole contemporanee che eludendo la zona liminare tentano di fornire un più immediato coinvolgimento nella finzione.

Il racconto di Fitzgerald, come si ha modo di vedere fin da subito, resta solo come idea ispiratrice nella sceneggiatura di Roth. Ciò che permane è ovviamente il motivo di un neonato che nasce vecchio e nel tempo ringiovanisce, ma Fincher fa diventare un breve racconto che oscilla tra la satira, il grottesco e il favolistico un’epopea americana che compie i suoi primi passi alla fine della Prima Guerra Mondiale per giungere fino all’uragano Katrina del 2005.

Dopo una dissolvenza in nero, quando ancora lo schermo si sta illuminando, i suoni diegetici facilitano la contestualizzazione della vicenda: un bip meccanico suggerisce l’ambientazione ospedaliera e il notiziario alla televisione preannuncia l’abbattersi dell’uragano su New Orleans nell’agosto del 2005. Lo spettatore è quindi subito cosciente del *dove* e del *quando*, dati che la narrazione classica tende a fornire il prima possibile.

Il curioso caso di Benjamin Button è un film sul tempo dilatato e che per il protagonista retrocede; con il precedente *Zodiac* condivide l’espandersi della vicenda in diversi decenni al contrario della condensazione mostrata ad esempio

¹ M. VERONESI, *Le soglie del film: inizio e fine nel cinema*, cit., p.12.

in *Panic Room* in cui tutto si svolgeva in un'unica notte. La prima immagine diegetica unita al movimento inaugurale all'indietro della macchina richiamano l'inizio di *Fight Club* con il volto di Edward Norton in primissimo piano, in questo caso però si parte dagli occhi chiari e vitrei di un'anziana, che con uno *zoom out* vediamo essere distesa nel letto di un ospedale. Così lo spettatore fa la conoscenza della signora Daisy, un carattere portante della narrazione; la vecchia e dolorante signora si sveglia proprio nel momento in cui inizia il film, chiaro riferimento al fatto che all'interno di quella stanza grigia e in penombra la storia comincia proprio perché la donna ci offre il racconto della sua esistenza che procederà parallelo alla vita di Benjamin Button. Il *topos* del risveglio però viene combinato con un motivo che sembrerebbe opposto ossia quello della morte imminente del personaggio. Rispettando le più riconoscibili situazioni narrative incipitarie infatti la storia ha origine da una cornice – quella appena descritta – in cui un personaggio si accinge a ricordare la propria vita prima di lasciare questo mondo. I toni sono melodrammatici, una catastrofe naturale incombe e in questo panorama s'instaura prima di tutto un aneddoto introduttivo. L'anziana donna racconta alla figlia la storia dell'orologiaio Gateau il quale nel 1918 aveva costruito un orologio che procedeva all'indietro – ecco il tema del tempo che regredisce – con la speranza di riportare in vita il figlio morto al fronte. A proposito dell'episodio reso con un *flashback* Fincher ha dichiarato:

Mi piaceva l'idea dell'orologio il cui movimento delle lancette fosse invertito perché una tale gag dà la libertà di installare l'idea di un uomo che ringiovanisce con il passare degli anni. [...] In fondo credo di aver integrato la storia di Gateau per un solo motivo, per preparare il piano che, molto più tardi, mostra l'orologio che continua ad andare all'indietro.¹

Le immagini che assistono il racconto di Daisy mentre quest'ultima descrive la vicenda di Monsieur Gateau sembrano provenire dalle prime vedute del cinema muto; l'effetto ricercato è infatti quello delle riprese dal vivo con i colori virati al seppia su una pellicola consumata e rovinata. Questo primo racconto inserito nell'*incipit* preannuncia anche visivamente il tempo che retrocede: in una

¹ Cfr. E. BURDEAU, *Du temps au temps. Entretien avec David Fincher*, in «Cahiers du cinéma», n.642, febbraio 2009, p.15. La traduzione è mia.

sequenza infatti mentre il signor Gateau presenta il suo orologio alla stazione ferroviaria si vede una scena di guerra al *ralenti* in cui le immagini sono riavvolte in modo che i caduti possano tornare in vita sani e salvi. Questa prima trama narrativa rimane per il momento in sospeso e il ritorno alla cornice presenta un altro espediente anch'esso molto comune al modo di raccontare cinematografico: l'anziana con voce stentata chiede alla figlia di leggerle un diario datato 4 aprile 1985. Anche chi scrive le proprie memorie parte dalla fine per raccontare a posteriori la propria vita e in questo caso si tratta di Benjamin, il protagonista indiscusso della vicenda. Egli guiderà lo spettatore all'interno del racconto nel racconto, tecnica che richiama l'espedito letterario del manoscritto ritrovato con cui si dà inizio e giustificazione a quanto si sta per raccontare. A confermare la focalizzazione interna la voce maschile si sovrappone a quella della figlia che sta leggendo ad alta voce: "Mi chiamo Benjamin Button e sono nato in circostanze singolari". A questo punto termina l'*incipit* del film, il quale coincide con la cornice che prepara lo svolgersi della narrazione che procederà grazie a lunghi *flashback*, facendo comunque di frequente ritorno al livello narrativo superiore, in un continuo andare e venire tra presente e passato. L'inizio del film, come quello della novella, assolve la sua funzione informativa:

L'inizio fissa i caratteri del mondo possibile in cui lo spettatore fa il proprio ingresso, inaugura lo spazio, definisce la temporalità del mondo messo in scena elaborando (ma non necessariamente) strategie che permettano allo spettatore di insediarsi. Strategie di ordine diverso vengono invece attivate per presentare allo spettatore gli attanti, i protagonisti di questo mondo finzionale appena cominciato.

E come nel caso di Benjamin Button:

Il personaggio stesso può essere incaricato di introdurre allo spettatore il mondo (o di introdurre lo spettatore nel mondo) in cui si trova a muoversi.¹

Anche la funzione discorsiva viene contemplata dato che grazie alla lettura ad alta voce del diario si articola l'atto discorsivo e s'istituiscono i ruoli di narratore e narratario, anche se la prima figura subisce una sovrapposizione dato che la

¹ V. RE, *L'ingresso, l'effrazione. Proposte per lo studio di inizi e fini*, in V. INNOCENTI, V. RE (a c. di), *Limina. Le soglie del film*, cit., p.113.

donna che legge presta solo la voce – poi sostituita dalla voce *over* di Benjamin – al racconto del protagonista. Anche il finale è coinvolto nel meccanismo dato che comprende lo scadere del patto tra le due istanze: il diario si conclude e la struttura narrativa sulla quale si era appoggiato il film volge al termine.

Una dissolvenza al nero preannuncia nuovamente il passaggio di livello narrativo, entrando così nel vivo della narrazione di Benjamin: da una panoramica su un cielo illuminato dai fuochi artificiali, simile a quella che apre *Zodiac*, la macchina da presa con un movimento semicircolare e discendente arriva ad inquadrare le vie cittadine di New Orleans in cui si festeggia la vittoria della Prima Guerra Mondiale (la voce narrante infatti ci aveva confermato di essere nata nel 1918). Prima di conoscere il protagonista però lo spettatore deve sapere attendere; come nel romanzo infatti si gioca con il desiderio di vedere la piccola creatura che scatena reazioni di rifiuto e disgusto in coloro che la vedono. Una nascita dunque rompe l'equilibrio della famiglia Button: la madre muore di parto e il piccolo – che invece nel racconto nasceva anche con le dimensioni vicine a quelle di un settantenne – viene abbandonato e ritrovato da Miss Queenie, una donna di colore amorevole e devota che gestisce una casa per anziani.

Anche il padre di Benjamin è assente, lo abbandona inorridito dal suo aspetto il giorno stesso della nascita e lo osserva da una distanza di sicurezza almeno fino a quando il figlio non è pronto per ereditare la sua fabbrica di bottoni prima che egli muoia. La notte in cui il signor Thomas si presenta a Benjamin, prima che questi sia consapevole dell'identità del suo interlocutore, i due passano una notte in un locale in cui il protagonista sperimenta una delle tante “prime volte” (l'iniziazione all'alcol alla quale seguirà il ritorno a casa ubriaco e barcollante sotto gli occhi di Miss Queenie) come se l'unica relazione possibile tra padre-figlio fosse quella di due persone alla pari. Il Brad Pitt che presta il corpo e soprattutto il volto a Benjamin (ci sono altri sei attori che impersonano il personaggio) anche per l'ingente numero di ore in cui è stato sottoposto a sedute di trucco per farlo invecchiare e ringiovanire, non ha alcun aspetto in comune con il suo precedente Tyler Durden, perennemente nervoso ed esaltato. Benjamin infatti viene dipinto con estremo buonismo, distaccatamente saggio nei confronti nella questione paterna si rivela incapace di odiare anima viva e dopo una breve esitazione riesce

ad accogliere il genitore malato schivando ogni rancore. Fincher nell'intervista per i «Cahiers du cinéma» a proposito del padre dice:

Quando suo padre ritorna, con la sua colpa, i suoi rimpianti e i suoi rimorsi, Benjamin non può dirgli che gli è mancato. Tu non mi devi niente, gli risponde: non è che la mia vita non è stata orribile perché non ti ho conosciuto; la mia vita è così com'è; capisco che tu ti senta male, ma io non posso aiutarti veramente, se non che posso portarti tra le mie braccia a vedere un'ultima volta il levar del sole che tu ami tanto.¹

La voce fuori campo del protagonista accompagna diverse volte le immagini e in questo modo rende facilmente individuabile la personalità di un narratore, concetto il cui statuto nel cinema tende ad essere ancor più oscillante che in letteratura. Non è sempre facile riconoscere l'istanza narrante di un racconto cinematografico, una voce che probabilmente non coincide né con l'autore (il regista? lo sceneggiatore?) né con quella dei personaggi, che in questo caso però si rende manifesta limpidamente grazie all'espedito del diario. Ciò che è scritto nelle memorie di Benjamin si ripropone durante l'intera durata del film (ben 166 minuti ricavati da poche pagine di racconto) e la modulazione della voce ricalca proprio i modi, le pause e i toni con cui si raccontano le favole. Tuttavia qualche infrazione riguardo il grado di conoscenza degli eventi da parte del narratore interno rende problematica la questione: ad esempio per introdurre il grave incidente in cui resterà coinvolta Daisy, la voce *over* ripercorre – con l'ausilio delle immagini esplicative – la catena causale che porta il taxi ad investire la giovane compromettendone per sempre la carriera di ballerina. Chi enuncia questi fatti quindi – competenza di un'istanza onnisciente – si appropria del discorso di Benjamin per darne una visione più ampia.

Nel film resta ben poca traccia della fonte letteraria, ma soprattutto nella prima parte la pellicola sembra un racconto dell'età del jazz molto più del racconto di Fitzgerald che invece si differenzia dai compagni di raccolta proprio per la mancanza di riferimenti al periodo storico-artistico citato nel titolo. I primi anni di vita di Benjamin infatti sono ambientati più a sud, nella New Orleans degli anni Venti e nelle riprese in esterno risuonano spesso le orchestre di jazz che

¹ E. BURDEAU, *Du temps au temps. Entretien avec David Fincher*, cit., p.18. La traduzione è mia.

proponevano le nuove sonorità afroamericane nate per tradizione proprio nella capitale della Louisiana.

Alla domanda su chi l'avesse attirato verso la storia di Benjamin Button, il regista risponde:

Ho letto la novella [di Fitzgerald] solo in un secondo momento, dopo aver letto la sceneggiatura di Eric Roth. La posta in gioco dunque non era di essere fedele a Fitzgerald. Il mio interesse era altrove. Mi ricordo la frase di Mark Twain, in cui dice che le cose andrebbero meglio se si nascesse a ottant'anni e si morisse verso i diciotto. Amavo l'idea che questa storia fosse la smentita del motto secondo il quale la gioventù viene sprecata dai giovani (*youth is wasted on the young*).¹

Il film gioca con il titolo del racconto scritto molti anni prima, lo tematizza e lo giustifica grazie al significato del cognome: mentre in Fitzgerald il padre di Benjamin era proprietario di una ferramenta all'ingrosso, nel film possiede proprio una ditta di bottoni, elemento che, come già detto, compare fin dalla presentazione dei loghi delle *majors*.

Fincher di discosta dall'immaginario cupo dei *thriller* precedenti e dalle tinte *seventies* di *Zodiac* per prestare la sua arte ai *cliché* dell'industria hollywoodiana in un affresco della storia statunitense che non scontenta nessuno. Le problematiche razziali presenti nella New Orleans di quegli anni sono sostituite dall'immagine del "buon nero hollywoodiano" per cui il personaggio del pigmeo errante che inizia Benjamin alla vita si lascia andare ad un elogio della diversità e dell'indipendenza che da essa gli uomini ne possono trarre.²

Il discorso metacinematografico in Fincher nel presente caso sembra una via attraverso la quale omaggiare la storia del cinema: le (false) vedute iniziali che illustrano la storia di monsieur Gateau, Ali – il compagno di Miss Queenie, con la quale incarna un ulteriore riscatto sulla questione razziale – che dice di aver imparato a leggere sui copioni che il nonno gli procurava essendo servo di scena di John Wilkes Booth, l'attore che assassinò Abrham Lincoln o ancora quando un anziano ospite della casa racconta di essere stato colpito da un fulmine ben sette

¹ *Ivi*, p. 15. La traduzione è mia.

² Cfr.: C. NEYRAT, *L'âge des images*, in «Cahiers du cinéma», n.642, febbraio 2009, pp.12-14.

volte e sullo schermo compaiono le scene con le caratteristiche formali delle prime vedute cinematografiche:



Fig.2¹

Inoltre come nota il critico dei *Cahiers du cinéma* i costumi e le pose di Benjamin e Daisy si rifanno, attraverso le varie epoche ai divi del cinema dei decenni precedenti: se quindi Benjamin degli anni Quaranta ricorda Gary Cooper, sarà ancor più immediato riconoscere il riflesso di James Dean quando la macchina da presa inquadra Brad Pitt a cavallo di una motocicletta nell'episodio degli anni Sessanta. La notte in cui Daisy improvvisa un ballo per Benjamin acquista le movenze di Cyd Charisse, la stella dei musical nel periodo della Hollywood classica:

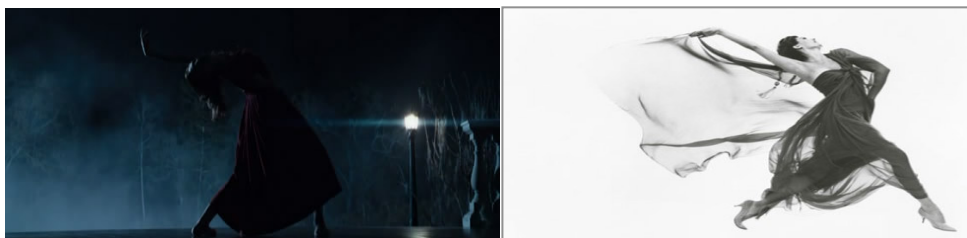


Fig.3²

¹ Fig.2, *Il curioso caso di Benjamin Button*, 37'49''.

² Fig.3: *Il curioso caso di Benjamin Button*, 92' e un'immagine di Cyd Charisse danzante.

Si tratta di citazioni cinematografiche che inseriscono il film in un contesto intertestuale, andando ad arricchirlo di riferimenti e delineando un'alleanza con il cinema hollywoodiano del passato.¹

La prima parte del film si svolge prevalentemente a New Orleans, quando però Benjamin comincia ad essere indipendente trova lavoro su un peschereccio e comincia a viaggiare alla ricerca di nuove esperienze. L'avventura sentimentale con la moglie di un consulente britannico (l'apparentemente gelida Tilda Swinton) vissuta in Russia risulta ben costruita e romanzata rispetto a quella che Benjamin vive con Daisy, che dovrebbe essere la storia d'amore della sua vita.

Una rete di fili collega inoltre *Il curioso caso di Benjamin Button* all'altro film scritto da Roth che narra la storia di un individuo "diverso" attraversando il ventesimo secolo americano: *Forrest Gump*. Entrambi mostrano il protagonista intento a raccontare la sua storia, l'infanzia a metà strada tra reietto e *enfant prodige*, l'incontro con la donna amata con la quale si intrattiene un rapporto discontinuo e l'assenza del padre. Una volta cresciuti sia Benjamin che Forrest attraverseranno le fasi più calde della storia del loro Paese, servono l'esercito, lavorano a lungo in una barca per poi riuscire a guadagnare denaro e successo mettendo a tacere le voci che li screditavano. C'è da notare comunque che entrambi i film intrattengono legami spesso superficiali con gli aspetti politico-sociali della Storia americana, concentrandosi sulla straordinarietà del singolo e rischiando di semplificare diverse questioni. La vicenda del protagonista è distaccata dalla complessità della Storia, i cui eventi restano solo accennati sullo sfondo, per cui la sceneggiatura di Roth appare simile ad una favola cinematografica. Per Luca Malvasi che recensisce senza mezzi termini la pellicola, si tratta di una

Storia di borderline sganciati alla storia – dal senso della storia – eppure immersi fino al collo nel flusso del tempo e degli eventi; personaggi acritici, macchiette in movimento e recitazione.²

¹ Cfr. la sezione dedicata alla citazione cinematografica in G. GUAGNELINI, V. RE, *Visioni di altre visioni: intertestualità e cinema*, Bologna, Archetipolibri, 2007, p.17

²L. MALVASI, *Movimento contrario*, in «Cineforum», n.482, marzo 2009, p.42.

L'inizio della parte finale è assegnabile al momento in cui le memorie di Benjamin finiscono dopo che Daisy, donna matura e ormai sposata, gli fa visita per l'ultima volta nel suo albergo quando lui ormai ha l'aspetto di un ventenne. Il racconto a questo punto ritorna interamente nelle mani della prima istanza narrante, la donna ormai in fin di vita che narra come si prese cura di quel bambino solo al mondo che era stato il grande amore della sua vita. Sono presenti molti elementi tematici che si riferiscono proprio all'*incipit* del film, creando una solida sensazione di chiusura data al parallelismo: Daisy si trasferisce nella casa per anziani dove insieme a Benjamin aveva vissuto gli anni spensierati dell'infanzia, e ricompare l'orologio della stazione che nel 2002 viene sostituito con un orologio digitale; la fine della sua epoca è parallela alla conclusione verso la quale si sta dirigendo la narrazione.

Benjamin se ne va dal mondo in modo analogo a quello pensato da Fitzgerald: c'è un ritorno ad una sorta di stato fetale per cui il piccolo si addormenta tra le braccia di una donna, nella novella però Hildegrade si era ormai trasferita in Italia dopo essere stata rifiutata dal marito, mentre nella sceneggiatura di Roth la questione sentimentale vince contro il tempo e il bambino muore proprio tra le braccia dell'anziana Daisy. Il tema della morte, simbolo della fine definitiva, viene raddoppiato proprio grazie al duplice binario su cui corre la narrazione: a quella del protagonista segue l'ennesimo ritorno nella stanza d'ospedale in cui nell'agitazione per l'imminenza dell'uragano Katrina, Daisy chiude gli occhi per sempre. Un ulteriore motivo già incontrato all'interno del film torna proprio nel finale: circa a metà pellicola infatti, Benjamin giunge in Russia dove il capitano Mike – il personaggio che simboleggia l'artista – affascina il suo uditorio parlando del colibrì che, da come viene descritto, sembra proprio l'animale totemico di Benjamin:

Il colibrì non è un animale come tutti gli altri, ha un ritmo cardiaco di 1200 battiti al secondo[...]. Questo non è un uccello qualunque, questo è una specie di miracolo. Hanno rallentato le sue ali con il cinematografo e sapete cos'hanno visto? [...] E che cosa significa il numero otto come simbolo matematico? L'infinito!

Benjamin infatti non è un uomo come tutti gli altri, e Miss Queenie in più di un'occasione insiste sul suo essere un miracolo; il riferimento all'infinito quindi starebbe a rappresentare la continuazione della vita dopo la morte, il persistere dei sentimenti incarnati nel piccolo volatile che fa visita a Daisy prima che questa muoia nel suo letto d'ospedale.

Punta sulla malinconia scatenata dal commiato la galleria di personaggi che compaiono sulle ultime e sagge parole pronunciate sempre fuori campo dal Benjamin voce narrante: il pigmeo, la nonna di Daisy, il capitano Mike, i genitori di Benjamin ed altri personaggi secondari guardano addirittura in macchina sorridendo per salutare il pubblico fino ad arrivare all'inquadratura che ritrae la giovane Daisy ballerina. Tali immagini servono a gestire il distacco dello spettatore dalla storia, contemporaneamente però svelano l'artificio di quella che fin dall'inizio risultava essere una vicenda incredibile ed eccezionale. IncurSIONE di chi organizza il racconto, questa sequenza sfrutta la voce del protagonista per dar voce ad un'istanza narrante che altrimenti sarebbe impossibile rappresentare al cinema.

Tutto ha termine con delle riprese che riportano alla mente l'acqua che si insinua nelle sale del *Titanic*¹ di James Cameron, altro cineasta appassionato di effetti speciali. La macchina da presa si intrufola nella stanza in cui è dimenticato il vecchio orologio, si avvicina al simbolo del tempo che regredisce ed immagine simbolica del film e come accompagnamento si sente il ticchettio delle lancette. L'avanzare della prospettiva verso un oggetto in dettaglio è un classico movimento di soglia, presente sia negli *incipit* che negli *explicit* in particolare quando, come nel presente caso, si vuole evidenziare il significato di tale particolare. *Il curioso caso di Benjamin Button* è dunque un palese esempio di *closed text*, narrazione ben delimitata dato che il piano della storia risulta concluso dalla morte dei personaggi e anche il discorso narrativo con la musica finale, il movimento di macchina e la galleria di personaggi non lasciano spazio ad esitazioni. L'unica lacuna che resta lo spettatore la può colmare da sé: tutti infatti conoscono i tragici esiti dell'uragano Katrina; ma la Storia e la modernità entrano nel film solamente come sfondo alla vita di Benjamin, anche tramite rapide

¹ *Titanic - id.*, J. Cameron, USA 1997, 194'.

inquadrature di oggetti o attraverso le notizie televisive. La devastazione di New Orleans in cui Fincher e la *troupe* scelsero comunque di portare avanti le riprese, è un'altra storia.

Il curioso caso di Benjamin Button è il caso più anomalo all'interno della filmografia del regista: il film si discosta totalmente dalla fonte letteraria e vengono a mancare le atmosfere ossessive e di pericolo che caratterizzano gli altri titoli. In modo analogo al racconto di Fitzgerald che si proponeva come un *divertissement* disimpegnato, anche Fincher sceglie di affrontare una storia lontana dalla sua sensibilità, dando prova del suo grande talento in un esercizio di stile che trasforma un racconto breve in un'epopea cinematografica.

5. THE SOCIAL NETWORK

5.1 MILIARDARI PER CASO. IL ROMANZO DI UNA STORIA VERA

Zodiac è un libro d'inchiesta scritto da uno dei protagonisti delle indagini sul *killer* seriale che sconvolse la città di San Francisco tra gli anni Sessanta e Settanta, *Miliardari per caso*¹ invece è comunque un racconto di fatti reali, riportati però da una voce esterna ed estranea alla vicenda. Proprio dall'opera di Ben Mezrich infatti Aaron Sorkin ha tratto la sceneggiatura per il film di Fincher, *The Social Network* che uscì nelle sale nel novembre del 2010.

All'inizio del 2004 Mark Zuckerberg ed Eduardo Saverin, due ventenni iscritti ad Harvard, collaborano all'invenzione del *social network* Facebook: il primo facendo tesoro delle sue straordinarie capacità informatiche, l'altro mettendo a disposizione un piccolo capitale di partenza. Il sito ha un successo immediato, si espande in moltissimi college statunitensi per poi divenire un fenomeno mondiale, ed è proprio quando assume tali dimensioni che il rapporto tra i due amici – sempre stato un po' instabile dato il carattere schivo ed individualista di Mark – si spezza. Mentre Eduardo sceglie di restare a New York alla ricerca di inserzionisti, Mark si sposta in California per essere più vicino alla Silicon Valley, l'Eden dei programmatori, dove collabora tra gli altri anche con un altro giovanissimo imprenditore che lo allontana ulteriormente da Eduardo: Sean Parker. Zuckerberg sarà successivamente imputato in due azioni legali: una in cui il vecchio amico lo accusa dopo essere stato ingannato ed estromesso dalla società, e la seconda intentatagli dai gemelli Winklevoss i quali lo accusavano di aver sottratto loro l'idea del *social network* in seguito alla loro proposta di collaborazione per un sito con le medesime funzionalità presentate poi da Facebook.

Ben Mezrich, autore originario del New Jersey è sempre stato attratto dalle storie eccezionali di persone al limite tra genialità e crimine e dopo aver raccontato di come grazie ad un precisissimo sistema di calcolo alcuni studenti del

¹ B. MEZRICH, *Miliardari per caso*, cit.

MIT riuscirono a guadagnare cifre astronomiche con il gioco del *blackjack* in *Blackjack Club*¹ dal quale è stato tratto poi il film *21*,² la sua attenzione è stata catturata da una delle icone contemporanee più controverse: Mark Zuckerberg. Le due opere letterarie sono entrambe storie di vita universitaria, Mezrich ha infatti conseguito la sua laurea ad Harvard, ambiente che dimostra di conoscere in modo dettagliato. Le trame di *Miliardari per caso* e *Blackjack Club* hanno più di un aspetto in comune: si tratta di storie che raccontano amicizie in bilico, che vengono tradite con l'arrivo del denaro e del potere; il successo infatti porterà sia alcuni tra gli studenti del MIT che Zuckerberg a tradire la fiducia degli amici, rivelando il loro individualismo. Mentre però per l'opera del 2003 lo scrittore è stato criticato a causa dell'alta dose di elementi inventati per animare la narrazione, in *Miliardari per caso* è presente una nota dell'autore che mira a chiarire anticipatamente ogni questione per garantire la veridicità di quanto sarà raccontato.

Prima di analizzare la prefazione però è necessario riflettere su alcuni dettagli del paratesto con i quali il lettore viene solitamente a contatto prima di iniziare il testo: la copertina, il titolo e la dedica. Come era accaduto per *Fight Club*, anche in questo caso il libro ha ricevuto una maggior risonanza commerciale in seguito al successo dell'adattamento cinematografico. Le scelte editoriali legate alla copertina però risultano essere diametralmente opposte, probabilmente per l'effettiva differenza che risiede tra il testo di Mezrich e il film di Fincher. Infatti mentre le recenti edizioni del romanzo di Palahniuk presentano in copertina l'immagine della saponetta rosa tratta dal manifesto del film, la copertina di *Miliardari per caso* è rimasta invariata, evitando di inserire qualsiasi accenno o immagine tratta dalla pellicola, nonostante quest'ultima abbia ottenuto maggiori riconoscimenti da parte della critica. Sfruttare il volto di Jesse Eisenberg/Mark Zuckerberg o la grafica ormai altamente connotata del *social network* riuscirebbe probabilmente ad attirare possibili lettori i quali invece si trovano dinnanzi all'immagine di bicchieri da *cocktail* e di un reggiseno, elementi che non

¹ *Id.*, *Bringing down the house. The inside story of six MIT students who took Vegas for millions*, New York, Free Press, 2003, tr. it. *Blackjack Club. La vera storia dei sei studenti che hanno sbancato Las Vegas*, Milano, Mondadori, 2003.

² *21 - id.*, R. Luketic, USA, 2008, 123'.

richiamano a prima vista il tema “Facebook”, senz’altro il più attraente per il pubblico. *Miliardari per caso* è senza dubbio un titolo tematico con funzione pilota, con tre parole fornisce una descrizione minima del protagonista accompagnandola con un suggerimento coerente: la vicenda narrerà proprio di come i personaggi abbiano raggiunto potere e successo grazie al caso e ad un po’ di fortuna. A esplicitare il legame tra l’opera e il fenomeno Facebook è appunto il sottotitolo “L’invenzione di Facebook: una storia di soldi, sesso, genio e tradimento” che elimina i temi cardine della vicenda.

Oltrepassando il frontespizio ci si imbatte in una dedica, elemento peritestuale la cui presenza dipende esclusivamente dall’autore e che Genette definisce come “l’esibizione (sincera o meno) di una relazione (di un tipo o di un altro) tra l’autore e qualche persona, gruppo o entità”.¹

A Tonya, la donna dei sogni del geek che ha scritto questo libro...

Si tratta evidentemente di una dedica privata (Tonya Chen è infatti la moglie dello scrittore), che propone una fruizione pubblica² ed è altamente connotata data la presenza del termine *geek* che risulterà centrale. Il *geek*, anglismo molto in voga negli ultimi anni insieme a *nerd* con il quale condivide diversi aspetti, indica principalmente un appassionato ed esperto di tecnologia che trascorre il tempo isolandosi con il suo computer e che presenta scarse capacità di socializzazione ma una straordinaria intelligenza.³

L’autore con *geek* accomuna se stesso ai protagonisti e cerca complicità con il lettore attraverso un termine che probabilmente non viene capito da chi non è aggiornato in fatto di tendenze giovanili e tecnologia. In questo modo la breve

¹ G. GENETTE, *Soglie*, cit., p.133.

² Genette, a proposito dello statuto pubblico della dedica osserva ironicamente che essa “Costituisce in se stessa l’atto che dovrebbe descrivere, la formula non è dunque semplicemente: «Dedico questo libro a Tal dei Tali» (vale a dire: «Dico a Tal dei Tali che gli dedico questo libro»), ma anche, e talvolta soprattutto: «Dico al lettore che dedico questo libro a Tal dei Tali». Ma quindi anche: «Dico a Tal dei Tali che dico al lettore che dedico questo libro a Tal dei Tali» (in altre parole «Dico a Tal dei Tali che gli sto facendo una dedica pubblica»)” in Ivi, p.132.

³ Il vocabolario *on-line* Treccani fornisce per *geek* la seguente definizione: “agg. e s. m. e f. inv. (anche spreg.). Chi mostra o ha una passione molto forte, quasi esclusiva, per i computer, i congegni e i ritrovati tecnologici, la navigazione in rete. [...] Dall’ingl. informale *geek* (‘persona noiosa perché fissata con i computer’). Già attestato nel *Corriere della sera* del 1° marzo 1997, p. 30. Voce consultabile all’indirizzo [http://www.treccani.it/vocabolario/geek_\(Neologismi\)/](http://www.treccani.it/vocabolario/geek_(Neologismi)/) (ultimo accesso ottobre 2012).

dedica contribuisce a delineare il bacino di utenza ideale per quest'opera: ragazzi giovani e informati, in grado di captare la singolarità della scelta linguistica proveniente dallo *slang* anglosassone. Nonostante queste prime riflessioni possano richiamare alla mente la definizione di Lettore Modello¹ di Umberto Eco, portando a pensare che *Miliardari per caso* sia esclusivamente un libro per appassionati di informatica, affrontando la lettura si capirà come l'autore si sia mantenuto su uno stile medio, comprensibile anche dai lettori meno aggiornati in materia di nuove tecnologie. I linguaggi settoriali dell'informatica e dell'economia sono certamente presenti, ma la comprensione dei passaggi è quasi sempre garantita dalla scrittura lineare in cui i lemmi specifici s'inseriscono in modo da consentire la loro contestualizzazione. Le pagine risultano perciò costellate da anglicismi e tecnicismi:

[...] sebbene *Facebook* fosse anche la sua priorità, Mark aveva avviato anche un progetto collaterale chiamato *Wirehog* con un paio di amici informatici [...]. *Wirehog* era in sostanza il figlio bastardo di *Napster* e *Facebook*, una specie di programma per il *filesharing* con un'aria da *social network*. Si sarebbe trattato di un *software* scaricabile che avrebbe permesso di condividere con gli amici ogni tipo di *file*, dalla musica alle foto e ai video attraverso le *pagine del profilo* connesse a quelle di altri amici in una rete controllata personalmente.²

Elemento del peritesto non sempre presente, la nota dell'autore mira a garantire in questo caso l'attendibilità dei fatti, è uno spazio che Mezrich in persona si ricava in nome anche del narratore che in seguito gli darà voce indirettamente. Per prima cosa ci tiene a citare con un *climax* "numerico" la natura delle sue fonti, facendo affidamento a tipologie testuali autorevoli per la ricostruzione di eventi:

Questa è una *storia vera* e si basa su decine di interviste, centinaia di fonti e migliaia di pagine di documenti e atti processuali.³

¹ Nel celebre *Lector in fabula* il semiologo afferma "L'intervento di un soggetto parlante è complementare all'attivazione di un Lettore Modello il cui profilo intellettuale è determinato solo dal tipo di operazioni interpretative che si suppone (e si esige) che egli sappia compiere: riconoscere similarità, prendere in considerazione certi giochi. [...] Il Lettore Modello è un insieme di condizioni di felicità, testualmente stabilite, che devono essere soddisfatte perché un testo sia pienamente attualizzato nel suo contenuto potenziale" in U. ECO, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, 1979, Milano, Bompiani.

² B. MEZRICH, *Miliardari per caso*, cit., p.153. Il corsivo è mio.

³ *Ivi*, p. IX. Il corsivo è mio.

L'intera narrazione persegue uno stile romanzato, semplice, piano e quasi inespessivo, allontanandosi dunque dal genere dell'inchiesta, scelta che tra gli obiettivi ha quello di rendere la lettura accessibile a tutti. La presenza di dialoghi, di un linguaggio informale e di particolari che difficilmente l'autore può aver ricavato dalle sue indagini – per quanto accurate – diminuiscono la percezione di trovarsi al cospetto di una “storia vera”, per questo motivo la nota che apre il libro serve a infondere nel lettore un senso di fiducia, ricordandogli (o facendogli credere) che *Miliardari per caso* nasce da un attento lavoro di ricerca e analisi delle fonti. Anche nell'introduzione di *Zodiac* Graysmith usava *true story* per riferirsi alla sua opera, che però forniva un apparato di fonti molto più dettagliato che la rendeva più attendibile. Esiste chiaramente l'obiezione secondo la quale qualsiasi opera, anche la più fedele e documentata, sia un'opera di finzione e la nota dell'autore dimostra come egli ne sia consapevole; andando a raccontare fatti che comprendono il ricorso a vie legali, sarà inevitabile trovarsi innanzi a “varie opinioni, a volte controverse” e per questo esibisce subito la sua prospettiva neutrale. La funzione principe di queste poche righe introduttive è proprio quella di assicurare credibilità al testo, infatti “L'unico merito che un autore possa attribuirsi attraverso una prefazione è quello della veridicità, o almeno della sincerità, dello sforzo, cioè verso la veridicità, probabilmente perché si tratta di un merito che dipende dalla propria coscienza piuttosto che dal talento”.¹

Chi ha studiato in maniera esaustiva e dettagliata questa parte preliminare del testo è appunto Genette nel suo studio sui confini del testo; in apertura del capitolo *Istanza prefativa* egli fornisce una definizione di prefazione che si può adattare alla nota di Mezrich, nonostante le due denominazioni – prefazione e nota dell'autore – non indichino sempre il medesimo concetto:

Chiamerò qui prefazione, con una generalizzazione del termine più frequentemente usato in francese, qualsiasi specie di testo liminare (preliminare o postliminare), autoriale o allografo, che consiste in un discorso prodotto a proposito del testo che lo segue o precede.²

¹ G. GENETTE, *Soglie*, cit., p.203.

² *Ivi*, p.158.

Combinando il “ruolo del prefatore rispetto al testo” e il regime di verità di quest’ultimo lo studioso francese ha saputo costruire una tabella a doppia entrata con la quale presentare nove diversi tipi di prefazione. Si tratta perciò di una prefazione autoriale autentica, in cui Mezrich si espone in prima persona, presentando il metodo di lavoro adottato e si assume la responsabilità di quanto ha narrato in modo da assolvere entrambe le funzioni cardini di una prefazione originale: quella di garantire una lettura, ma soprattutto di ottenere che questa sia buona.¹

La scelta di anteporre quest’elemento paratestuale al testo si rivela essere tutt’altro che neutrale: a differenza di altri testi introduttivi la cui lettura può essere percepita come un’aggiunta di senso e di dettagli facoltativa, nel caso di *Miliardari per caso* la lettura della nota è un passaggio obbligato che il lettore deve compiere per poter stabilire al meglio la sua posizione nel mondo narrativo, finzionale fino ad un certo punto come gli viene spiegato. La numerazione delle due pagine di prefazione segue il sistema romano, andando così a distinguersi dal resto dell’opera, ma al termine della nota non è presente come di consueto la sigla dell’autore o l’indicazione della data e del luogo. Infatti come osserva Genette sempre a proposito delle prefazioni autoriali autentiche esse possono essere assuntive, quando cioè “l’autore non sente minimamente il bisogno di affermare ciò che va da sé; basta che parli implicitamente del testo come se fosse suo”.²

Valori fondamentali che si vogliono trasmettere sono quelli della neutralità e dell’onestà intellettuale, dato che “Su alcuni dei fatti accaduti esistono varie opinioni, a volte controverse, e ciò può dare adito a discrepanze”, proprio per questo Mezrich specifica:

Per ricreare le varie situazioni mi sono basato su documenti e interviste, cercando di dare la versione più aderente alle informazioni attestate. In altre scene ho scelto di adottare la prospettiva dei singoli attori, senza però avallarla.³

¹ Cfr. *ivi*, p.194.

² *Ivi*, p.180.

³ B. MEZRICH, *Miliardari per caso*, cit., p.IX.

Il resoconto degli eventi però è, come si è già notato, romanzato e per questo l'autore ammette l'esistenza di alcuni dettagli frutto dell'immaginazione, dichiarazione che appare in contrasto con quanto appena dichiarato, ma necessaria. Per quanto riguarda i numerosi e scorrevoli dialoghi, elementi del testo che in uno stesso momento aumentano la sensazione di realismo, ma anche di *fiction* (com'è possibile che l'autore sia in grado di riprodurre fedelmente conversazioni private?) egli dichiara:

Ho riprodotto i dialoghi basandomi su informazioni concrete di chi ha preso parte a quelle conversazioni. Poiché alcune si sono svolte in luoghi e tempi diversi, le ho ricostruite e condensate in un unico contesto.¹

Chiude la breve nota dell'autore un passaggio che sbilancia leggermente ma in modo consapevole il discorso circa la neutralità tra le parti in competizione di cui si leggerà; indirettamente Mezrich ci avverte che il suo punto di vista si è sincronizzato in maniera più stabile con quello di Eduardo Saverin, dato che Zuckerberg si è sempre rifiutato di fornire la sua versione dei fatti:

[...] mi sembra giusto esprimere la mia gratitudine a Will McMullen, per avermi fatto conoscere Eduardo Saverin, senza il quale questo libro non sarebbe stato scritto. Nonostante le mie numerose richieste, Mark Zuckerberg, come è suo pieno diritto, ha declinato il mio invito a essere intervistato in merito alla storia.²

È proprio nel discorso metatestuale della nota che si trova la prima delle quattro funzioni dell'*incipit*, quella di codificazione diretta in quanto si forniscono una "giustificazione alla presa di parola" e la "presentazione di un discorso autoreferenziale che concerne la natura, il codice, il genere e lo stile del testo".³

La nascita di Facebook non è da subito menzionata, ma è un fatto che il lettore conosce a priori grazie anche al sottotitolo dell'opera; seppur implicitamente comunque nel primo capitolo, è individuabile la funzione tematica indiretta.⁴ Infatti la pertinenza degli eventi narrati in esso (la festa a cui è presente Eduardo

¹ *Ibid.*

² *Ivi*, p. X.

³ A. DEL LUNGO, *L'incipit romanesque*, cit., pp.156-158.

⁴ *Ivi*, p.161.

per entrare a far parte del *final club* e il suo primo ricordo di Mark Zuckerberg) sarà svelata solo con il procedere della lettura, mostrando come l'invenzione che ha rivoluzionato l'universo dei *media* abbia avuto origine dalla "squilibrata" amicizia tra due ragazzi impacciati ed ambiziosi, che desideravano attirare l'attenzione delle loro colleghe di studi prima e del mondo intero poi.

La narrazione può a questo punto cominciare, il primo capitolo *Ottobre 2003* provvede immediatamente a fornire le coordinate temporali, agevolando la contestualizzazione della vicenda. "Probabilmente" è la prima parola di *Miliardari per caso* che risuona quasi ironica vista la nota precedente in cui l'autore assicurava circa la quasi completa attendibilità dei fatti.

Nelle prime righe si fa l'immediata conoscenza di Eduardo, uno dei due protagonisti:

Probabilmente era stato il terzo cocktail. Non si poteva dirlo con certezza, perché i tre drink (i cui bicchierini vuoti e schiacciati stavano ora sul davanzale alle sue spalle) erano arrivati in successione così rapida che non sarebbe stato in grado di giudicare il momento esatto in cui si era verificato il cambiamento. Ma l'effetto adesso era innegabile, e si vedeva: le guance (di solito giallognole) arrossate da un piacevole tepore; il modo rilassato e fluido con cui si appoggiava alla finestra [...], ma soprattutto, il sorriso spontaneo che aveva in faccia, un'espressione per la quale si era invano allenato due ore buone prima di uscire dalla stanza dello studentato. Non c'erano dubbi, l'alcol aveva fatto effetto e Eduardo non aveva più paura.¹

Il giovane si trova alla prima delle quattro feste in cui gli studenti *senior* del Phoenix – affermato *final club* – selezionano i pochi eletti che potranno entrare a far parte della prestigiosa confraternita di Harvard. Si tratta di una situazione simile ad un rito d'iniziazione: ognuno deve sfruttare al meglio le proprie capacità oratorie per vendere la propria persona, molti verranno "scartati" la sera stessa mentre i pochi privilegiati potranno proseguire nella selezione sperando di entrare a far parte della "tribù" che si dice aiuti a diventare "qualcuno" nella vita. Eduardo come si legge dalle prime righe è a disagio, difficilmente si dimostra spigliato, finché non viene riconosciuto come "quello che ha il fondo d'investimento",² episodio che gli permette di intrattenere i suoi interlocutori discutendo di

¹ B. MEZRICH, *Miliardari per caso*, cit., p.1.

² *Ivi*, p.4.

economia. Ciò che importa al ragazzo però, più del prestigio sociale che entrare nel *club* potrebbe garantirgli, è la possibilità di entrare a far parte della vita mondana del *campus*, liberarsi della sua maschera di “secchione” – come si autodefinisce – ed entrare in contatto con l’aspetto della vita universitaria che lo attira di più: le studentesse. Grazie ad una breve analessi il lettore segue i pensieri di Eduardo mentre tenta di rilassarsi pensando ai piccoli *party* durante i quali conversava con i colleghi in modo da allenare le sue capacità retoriche per quando sarebbe arrivato il grande momento, proprio quello della selezione per il Phoenix. Pensando ad una festa in particolare gli viene in mente

[...] Quel giovane con una massa di capelli ricci che era rimasto in piedi in un angolo della sala, ad appena tre metri da dov’era adesso, che osservava i suoi progressi sforzandosi di trovare il coraggio di seguire il suo esempio e attaccare bottone con uno del Phoenix prima che fosse troppo tardi. Il ragazzo, però, non si era mosso dall’angolo; in realtà il suo impaccio era talmente palpabile che lo costringeva come un campo di forza, una sorta di magnetismo inverso che respingeva chiunque si avvicinasse. [...] Un tipo come quello non aveva alcuna possibilità di essere invitato in un *final club*.¹

I due protagonisti sono fortemente caratterizzati ed è interessante notare come la loro relazione venga sempre trattata come un rapporto di forza, fin da questi momenti preparatori in cui non si conoscono ancora. Nessuno dei due inizialmente può vantare un alto grado di visibilità ad Harvard, mondo in cui si combatte una lotta quotidiana per emergere dalla massa; essi non hanno accesso agli eventi più in vista e, anche se in modo diverso, soffrono per la comune incapacità di essere disinvolti e spigliati. All’inizio è evidente come la voce narrante, che si esprime in terza persona, evidenzia la – temporanea – inferiorità caratteriale dell’ancora innominato Mark su Eduardo che appare più determinato e coraggioso.

Ampio spazio è dedicato nel primo capitolo, in cui si introduce il lettore nell’atmosfera di Harvard, alla realtà delle confraternite, motivo che, a poco più di un decennio di distanza, richiama alla mente un alternativo modello di aggregazione maschile come quello del *fight club*.

¹ *Ivi*, p.7.

Alla fine degli anni Novanta Palahniuk nel suo romanzo racconta di come degli uomini – privati del loro nome –¹ si riunissero nelle bettole e negli scantinati urbani per dar sfogo agli istinti animaleschi che non potevano essere accettati e gestiti dalla società dei consumi. Molti di loro assumevano connotati femminili mischiandoli alla virilità, inoltre la loro identità personale e sessuale era incerta proprio perché il loro mondo escludeva qualsiasi presenza di donna *tout court*. Qualsiasi persona era ammessa purché il *fight club* rimanesse segreto (“La prima regola del fight club è che non si parla del fight club”),² nessuno poteva vantarsi di appartenervi e – ad eccezione della figura fondante di Tyler Durden – non vigeva alcun tipo di gerarchia interna. Si trattava di realtà del tutto distaccate dalla Storia, ma con l’avvento del progetto Mayhem l’associarsi assumeva un dogmatico significato politico, che mirava ad abbattere la società dei consumi.

I *final club* di Harvard sono proprio l’opposto di quanto descritto da Palahniuk:

[...] ad Harvard i *final clubs* erano l’anima – neanche tanto occulta – della vita del campus. Le otto associazioni maschili con sede in residenze antiche sparse qua e là per Cambridge, avevano cullato generazioni di leader di livello mondiale, giganti della finanza e lobbisti. Cosa quasi altrettanto importante, l’appartenenza a uno degli otto circoli studenteschi garantiva un’immediata identità sociale; [...]. Ciascun club aveva inoltre un suo particolare potere in grado di dare una svolta immediata alla vita di chi vi entrava. Tra i vari circoli il Phoenix non era il più prestigioso, ma sotto molti aspetti rappresentava il non plus ultra della vita mondana, [...] i soci non solo entravano a far parte di una tradizione secolare, ma potevano anche trascorrere i weekend partecipando alle feste migliori del campus, tra le studentesse più sexy del circondario.³

Ad Harvard invece il proprio nome e la storia personale di ognuno contano moltissimo, sono la prima carta d’identità con cui lo studente si presenta; i *club* sono spesso riunioni goliardiche di individui, che però vedono nell’universo femminile, ossessivamente presente nel loro immaginario, una realtà di svago e competizione con gli altri “maschi” del gruppo. La Storia è presente come un sigillo di garanzia in questi circoli elitari, nomi come Roosevelt o Rockefeller suggeriscono ai nuovi adepti che far parte di uno dei *club* equivarrà a diventare

¹ “Solo nella morte avremo i nostri nomi poiché solo nella morte non partecipiamo più allo sforzo collettivo. Nella morte diventiamo eroi” in C. PALAHNIUK, *Fight Club*, cit., p.190.

² *Ivi*, p. 47.

³ B. MEZRICH, *Miliardari per caso*, cit., pp.4-5.

qualcuno nella vita, ma allo stesso tempo l'impegno e la coscienza politica – per lo meno nella descrizione di Mezrich – sembrano argomenti che non destano alcun tipo di interesse negli studenti.

L'autore individua un punto di partenza ben preciso per dare inizio al suo racconto, risalendo a pochi giorni prima dell'incontro tra Mark ed Eduardo. Inaugurare una narrazione spesso provoca un “desiderio irrealizzabile di fuggire alla presa di parola”¹ nell'autore che si sente inadeguato davanti a tutte le possibilità narrative che gli si presentano, faticando ad individuare il momento più opportuno con cui cominciare il suo racconto. Una storia vera però dovrebbe facilitare il compito, diminuendo il grado di arbitrarietà dello scrittore che riesce così ad individuare abbastanza facilmente il punto in cui dare inizio alla narrazione. Ciò comunque non significa che i fatti realmente accaduti indichino *a priori* il momento con cui iniziare la storia, sollevando l'autore dalla tentazione di eludere le frontiere del testo per ritrovarsi a narrazione iniziata dove tutto risulta più scorrevole. Per tale motivo o per attenersi alle tendenze contemporanee che vedono moltissimi romanzi cominciare evitando preamboli e descrizioni, Mezrich adotta l'*incipit in medias-res*: dà subito un esplicito resoconto dell'ambientazione, e del clima giovanile e competitivo che rimarrà per l'intera storia, dandone specifiche coordinate spazio temporali. Al termine del primo capitolo si accenna a quello che sarà l'epilogo della storia, in cui l'ordine iniziale verrà interamente sconvolto, come i rapporti di forza tra Mark ed Eduardo che vedranno il primo riscattarsi dalla descrizione iniziale in cui lo si dipingeva come un insicuro asociale. Mezrich deve tener conto che la storia che sta per raccontare è nota alla maggior parte del suo pubblico perché reale e famosa: tutti sanno che Mark Zuckerberg finirà con fondare Facebook prendendosene tutti i meriti e ciò consente all'autore di parlare della fine proprio nel primo capitolo. Al lettore infatti non interessa sapere “come va a finire”, non serve stimolare la sua curiosità perché ciò che vuole sapere non è tanto il *dove* si arriverà al termine del racconto, quanto il *come*.

¹ A. DEL LUNGO, *L'incipit romanesque*, cit., p.13.

Di sicuro [Eduardo] non poteva prevedere che il ragazzo con i capelli ricci un giorno avrebbe ideato e sviluppato l'intero concetto di rete di rapporti sociali, capovolgendolo. E che avrebbe cambiato la vita di Eduardo più di quanto avrebbe mai potuto fare qualunque circolo studentesco di Harvard.¹

L'istanza narrante è molto vicina alla figura dell'autore dato che, come ha specificato nella nota, il libro è frutto di ricerche svolte da Mezrich in prima persona; quest'ultimo chiude così l'*incipit*, anticipando rapidamente quello che sarà la conclusione della vicenda.

Il fatto che Eduardo debba ancora essere ammesso al Phoenix rafforza il senso di inizio, rassicurando il lettore circa il tempismo con il quale si è presentato al cospetto dei fatti: il giovane deve inoltre ancora fare la diretta conoscenza di Mark Zuckerberg, episodio che funge da catalizzatore degli eventi. L'*incipit* in *medias-res* posiziona senza preamboli il protagonista in una situazione narrativa già avviata – la festa –, ma presto ci si renderà conto che la vicenda non è ancora cominciata. *Miliardari per caso* è un utile esempio per dimostrare che gli attacchi in *medias-res* non implicano forzatamente la componente stilistica della velocità, modalità così cara alle narrazioni dalla fine del Novecento in poi come si è notato nel caso di Palahniuk. Si ha la netta impressione che la storia sia iniziata già dopo le prime righe, le preoccupazioni di Eduardo confermano che il protagonista è alle prese con un evento cruciale della sua carriera studentesca e quindi si tratta di un *incipit* narrativo.² Giunti però al termine del primo capitolo, ci si rende conto che seppure la storia sia stata avviata, la situazione è rimasta quasi del tutto invariata vista la presenza di dettagliate descrizioni dedicate all'ambientazione della festa e al sistema dei *final club*; si può dunque affermare che *Miliardari per caso* presenta un *incipit* dal doppio statuto: sia narrativo che descrittivo. La prima descrizione in cui ci si imbatte è proprio quella della festa:

Restando appoggiato al davanzale, si spostò per osservare la folla di giovani uomini che gremiva quasi interamente la stanza cavernosa. In effetti si trattava di una calca di persone ammassate intorno a due bar di fortuna allestiti apposta per l'occasione. In sé

¹ B. MEZRICH, *Miliardari per caso*, cit., pp.7-8.

² “[...]La narrazione può cominciare da un punto decisivo della storia, da un punto cardine in cui si decide, per esempio, il destino di un personaggio, [...] o da cui si produce un evento inatteso e imprevedibile, andando a costituire il punto di partenza dello svolgimento dell'azione” in A. DEL LUNGO, *L'incipit romanesque*, cit., pp. 114-115.

erano piuttosto ordinari, tavole di legno – che facevano a pugno con l’ambiente alquanto raffinato, ma nessuno ci badava, perché a occuparsene c’erano le uniche ragazze presenti in sala: uno stuolo di bellezze bionde, formose e con le magliette scollate, fatte venire da uno dei college femminili della zona per servire la folla di giovanotti.¹

Spesso colpisce la grande quantità di dettagli che Mezrich inserisce nelle sue descrizioni nelle quali ogni cosa viene spiegata ampiamente, dato significativo considerando che *Miliardari per caso* non è un romanzo qualsiasi. Raccontando una storia già nota non può puntare sulla curiosità del lettore, il plusvalore del testo sta quindi nello svelare più dettagli possibili che garantiscano un approccio realistico e obiettivo ai fatti.

Dalla combinazione tra la saturazione informativa (nessuna lacuna è lasciata a carico del lettore) e la drammatizzazione immediata dell’inizio in *medias-res* (fatto che però non implica per forza concitazione o ellissi) si ottiene quello che può definirsi un *incipit* progressivo.²

L’incontro è uno dei *topoi* più frequentati dagli inizi proprio perché spesso porta alla creazione di nuove situazioni: in breve tempo infatti i due protagonisti daranno vita ad una rivoluzione mediatica e culturale, inventando il *social network* che nell’ottobre 2012 ha raggiunto un miliardo di iscritti. Del Lungo stilando una generica casistica delle situazioni incipitarie più comuni a proposito dell’incontro scrive:

Segnale di un contatto e di un passaggio tra i personaggi, l’incontro costituisce un’altra situazione narrativa che riflette la posizione del lettore nei confronti del testo. [...] La situazione tipo dell’incontro è organizzata pressoché regolarmente attraverso la vista, la scena dell’incontro comprende spesso una vasta problematica legata allo sguardo, agli ostacoli possibili, alla memoria.³

Eduardo infatti nel ricordare come è iniziata la sua amicizia con Mark parte proprio ricordando il momento in cui lo vide e lo osservò per la prima volta alla festa caraibica.

¹ B. MEZRICH, *Miliardari per caso*, cit., p.2.

² Cfr.: A. DEL LUNGO, *L’incipit romanesque*, cit., p.194.

³ *Ivi*, pp.94-95.

L'istanza narrante è extradiegetica e sembra essere priva d'origine, ma il punto di vista assunto è per il momento proprio quello di Eduardo, la parte in causa che si è resa disponibile alla ricostruzione dei fatti. Lungo l'intera narrazione si alterneranno quindi una focalizzazione interna (i punti di vista dei protagonisti) e una esterna in cui il narratore si limita a raccontare da una posizione privilegiata le vite dei giovani imprenditori. L'impianto narrativo si appoggia su basi consolidate: al lettore sono garantiti tutti gli strumenti per l'immediata comprensione della vicenda e gli viene richiesto il minimo sforzo. Non esistono spazi da colmare perché l'autore correda tutte le situazioni narrative con dettagli e particolari, in modo da guidare passo passo l'immaginario che si viene a delineare nella mente di chi legge.

In poche ma rilevanti occasioni il narratore si espone, si appropria del diritto di rivolgersi direttamente al suo interlocutore aumentando il grado di complicità e coinvolgimento:

Eduardo era arrabbiato, questo era certo. *Dove fosse* – vagante senza meta per le strade di New York, con la mente confusa per l'amarezza, oppure su un vagone della metropolitana, afferrato a un sostegno appiccicoso, spintonato avanti e indietro da una folla di estranei – *questo non lo sappiamo con sicurezza. Ma, dovunque si trovasse, era furibondo, e sul punto di fare una cosa che avrebbe cambiato per sempre il corso della sua vita.*¹

Attraverso questo genere di riflessioni l'autore ammette di non sapere cosa stesse effettivamente facendo il suo protagonista in quel momento di collera (causata dal fatto che Mark, trasferitosi a Palo Alto, in California lo stava escludendo dalla società sotto consiglio di Sean Parker, guru della Silicon Valley) e fornisce un'anticipazione per ravvivare la curiosità e le aspettative del pubblico di lettori.

A livello macrotestuale la narrazione risulta lineare, nella maggior parte dei casi l'ordine della fabula e dell'intreccio coincidono, per dare un progressivo e coerente aggiornamento sui fatti. Il *chi*, *dove* e *quando* sono elementi che fungono da bussola all'inizio di quasi tutti i capitoli, permettendo al lettore di contestualizzare agilmente i vari eventi. Quanto osserva il linguista Vittorio

¹ B. MEZRICH, *Miliardari per caso*, cit., p.193. il corsivo è mio.

Coletti per i romanzi può infatti valere anche per un'opera a cavallo tra la *fiction* e la *non fiction* come *Miliardari per caso*:

Tra i modi più abituali di esplicitare il collegamento tra i capitoli di un romanzo, l'indicazione del tempo è di nuovo il più collaudato e garantito. Nella sequenza cronologica (che non per forza dev'essere lineare, bastando che ogni scarto sia dichiarato) l'ordine degli "avvenimenti" acquista per il lettore una carica di certezza proporzionale a quella di fiducia riconosciuta a un narratore che sa disporre il suo racconto secondo l'ordine più familiare e (apparentemente) oggettivo e veritiero: quello temporale.¹

Chiaramente trattandosi di un'opera di *non fiction* la successione cronologica appare la scelta più ovvia; il continuo rimandare alle date e ai luoghi in cui si svolgono i fatti inoltre è un modo per accrescere il senso di realtà della storia, la rende credibile e dà conferma della precisione con cui l'autore ha svolto le sue ricerche preventive alla stesura del testo.²

Mezrich non fa riferimenti letterari, si ha invece l'impressione che l'immaginario che ha esercitato maggior pressione sul suo racconto sia stato quello televisivo. Soprattutto nel leggere le descrizioni dell'ambiente del *college* con le relative usanze sembra di trovarsi innanzi a una delle tante serie televisive ambientate nelle scuole americane di moda soprattutto tra la fine degli anni Novanta e l'inizio del XXI secolo in cui i "tipi da *college*" subivano un'alta dose di stereotipizzazione. Sia *Beverly Hills 90210*, padre del *teen drama* statunitense, che il suo successore *Dawson's Creek* ad esempio trattano in diverse puntate l'argomento "confraternite", mostrando le feste sregolate e gli scherzi goliardici proprio come li descrive Mezrich. I gemelli Winklevoss, che accuseranno Zuckerberg di aver sviluppato Facebook facendo un uso illecito delle loro idee e

¹ V. COLETTI, *Dall'inizio alla fine: percorso didattico attraverso il romanzo*, in G. CAPRETTINI, E. RUGGERI, *Il linguaggio degli inizi*, cit., p.145.

² In particolare i titoli dei singoli capitoli spesso specificano il *quando*, per lasciare agli *incipit* l'individuazione dei luoghi: cap. 5 - *Ultima settimana di ottobre del 2003* "«Dietro ogni fortuna si nasconde un grande crimine». Se Balzac, tornato miracolosamente in vita, avesse potuto vedere Mark Zuckerberg irrompere come una furia nella sua stanza in quella sera di ottobre 2003, forse avrebbe corretto la sua affermazione", p.39. Cap.10 - *25 novembre 2003* "«Oh merda! Ragazzi, chiudete a chiave le vostre donne. Guardate chi abbiamo a cena stasera». I gemelli Winklevoss avevano attraversato metà della sala mensa della Kirkland quando avevano sentito questa esclamazione", p.68. Cap. 12 - *14 gennaio 2004* "Il portone d'ingresso era enorme, di un color nero pece, e affacciato su Massachusetts Avenue[...]", p.83. In altri casi il titolo specifica il *dove* e l'*incipit* del capitolo il *quando* come al cap. 3 *Sul fiume Charles* "Cinque del mattino", p.21.

informazioni che gli avevano fornito affinché le sviluppasse per loro, rispondono perfettamente all'immagine dei giocatori di *football*: giovani prestanti e muscolosi che riscuotono un notevole successo con il sesso femminile.

Visti dalla riva, i due vogatori sembravano dei robot: la copia esatta l'uno dell'altro, dalle chiome folte e rossicce fino ai tratti scolpiti del volto, tipicamente anglosassoni. Come l'incedere della loro imbarcazione, dal punto di vista fisico rasentavano la perfezione. I muscoli guizzanti sotto le felpe dell'Harvard Crew, le corporature agili e longilinee, un metro e novantacinque di altezza. La loro imponenza era accresciuta dal fatto che erano identici, dall'azzurro penetrante degli occhi fino all'espressione ferocemente determinata sui loro volti da divi del cinema.¹

Mark ed Eduardo inizialmente ricoprono il ruolo degli studenti modello che però sono spesso esclusi dagli altri compagni, mentre le poche ragazze presenti nel libro sembrano tutte delle carine e sorridenti *cheerleader*.

Dopo aver presentato i personaggi principali, la narrazione avanza progressivamente e necessariamente verso un finale in cui si presenta una situazione completamente ribaltata rispetto a quella dell'*incipit*: l'invenzione di Mark e il conflitto tra i due amici hanno portato ad un "equilibrio" rinnovato, in cui vige la legge del più forte. Il valore dell'amicizia esce a capo chino da questa storia: Eduardo, dopo essere stato escluso in malo modo dalla società di cui risultava proprietario, fa causa a Zuckerberg – ormai amministratore di Facebook –, si laurea ad Harvard e nell'ultimo capitolo lo si ritrova in una situazione analoga a quella iniziale. Come in principio era alla ricerca di un riconoscimento sociale entrando al Phoenix, ora si ritrova ad essere privato dei meriti che, secondo lui, gli spettavano vista la sua collaborazione – per lo più finanziaria – con Mark, considerato l'unico padre del *social network*. Nell'ultimo capitolo lo si ritrova in un locale di New York, solo ed ubriaco proprio nel momento in cui intravede uno dei gemelli Winklevoss:

Lì per lì Eduardo aveva lasciato che le emozioni e l'alcol avessero la meglio su di lui. Forse, sotto sotto, aveva avuto un presentimento di quello che sarebbe accaduto di lì a poco tra lui e Mark. O forse era solo ubriaco. Quale che ne fosse la ragione, era andato dritto verso Winklevoss, porgendogli la mano.

¹ *Ivi*, p.22.

Mentre il ragazzo lo fissava sbalordito, Eduardo non aveva trattenuto le parole: “Mi dispiace. Ha fregato anche me, come ha fatto con voi”.

E senza aggiungere altro, gli aveva girato le spalle ed era sparito nuovamente sulla pista da ballo.¹

La storia si chiude dunque con il successo indiscusso di quel ragazzo che Eduardo all’inizio, vista la sua scarsa popolarità, non riteneva adatto nemmeno ad entrare in un *final club*. In corrispondenza del finale si ha un esempio che dimostra come il rapporto tra letteratura e cinema non sia unidirezionale: anche l’universo libro può adottare modalità narrative del cinema, proprio come accade al termine di *Miliardari per caso* in cui l’epilogo si chiama *E adesso dove sono?*. Esattamente come nei film su storie realmente accadute (o quelli che ne fanno la parodia, per nominarne uno *Animal House*², citato anche dall’autore descrivendo alcuni aspetti della vita accademica del *campus*) prima o durante i titoli di coda si possono leggere le sorti dei personaggi, dove sono andati a finire, come si è conclusa una vicenda giudiziaria o, come si è visto in *Zodiac*, se l’assassino è stato individuato.

Sean Parker, inventore di Napster (un sito attraverso il quale condividere *file* musicali), comincia a collaborare con Mark in California, introducendolo alla sua vita sregolata e aiutandolo a trovare i capitali per fondare la società. Poco prima della fine però egli viene arrestato per possesso di sostanze stupefacenti, ma come ci riferisce Mezrich attualmente è tornato alla sua carriera di giovane imprenditore, dando vita ad altre società informatiche.

Dal momento in cui il rapporto tra i due amici comincia ad incrinarsi a causa anche del loro allontanamento fisico (nell’estate del 2004 Zuckerberg si trasferisce a Palo Alto per continuare la programmazione del sito, mentre Eduardo sceglie di rimanere a New York per trovare gli investimenti necessari alla sopravvivenza del progetto) il punto di vista del narratore dimostra di fornire spesso esclusivamente la versione di Saverin, la parte lesa tra i due.

L’atteggiamento di Mark, però, era da schiaffi: per come la vedeva Eduardo, loro se ne stavano lì belli belli a vivere in California a spese sue. La casa, l’attrezzatura

¹ *Ivi*, p.255.

² *Animal House - Lampoon's Animal House*, J. Landis, USA, 1978, 110’.

informatica, i server: tutto arrivava dal conto corrente che lui aveva aperto. Che aveva finanziato con i suoi fondi personali. Eduardo stava sborsando ogni dollaro, e Mark lo stava ignorando, trattandolo come una fidanzata isterica da scaricare.¹

Il riferimento alla “fidanzata isterica” non è casuale: Eduardo ne ha una: la ragazza asiatica morbosamente gelosa che una sera tenta perfino di dar fuoco alla sua stanza. A parte questo rapido episodio però l’intera vicenda è costellata da figure femminili prive di qualsiasi caratterizzazione, sebbene esse detengano un ruolo ben preciso all’interno della vicenda, rappresentando l’obiettivo principale da raggiungere tramite l’invenzione del sito. L’idea precedente a Thefacebook.com si chiamava Facemash, uno “scherzo” più simile a una vendetta indirizzata all’ex fidanzata di Mark dopo che questa lo aveva lasciato. Il sito proponeva di confrontare e votare le foto – “rubate” dalla rete – delle ragazze di Harvard per eleggere le più carine, mossa che aveva fatto infuriare diverse studentesse offese e per la quale Mark dovette presentarsi dinanzi ad una commissione accademica. L’evento è trattato brevemente nel libro, mentre si vedrà che Fincher nel suo *The Social Network* darà grande valore al rapporto tra Mark e la ragazza, facendoli comparire insieme proprio nell’*incipit* del film. Dopo Facemash grazie alle idee suggeritegli dai gemelli Winklevoss, Zuckerberg crea Thefacebook (l’eliminazione del *the* avverrà successivamente, sotto consiglio di Sean Parker) e dopo alcune settimane dall’inaugurazione, il sito si espande in decine di *campus* statunitensi. Da allora Mark ed Eduardo cominciano a ricevere consensi tra le ragazze, chiamate saltuariamente anche “pollastre”²:

Quattro ore più tardi, Eduardo si stava fiondando in una toilette, pattinando sul pavimento di mattonelle di linoleum con le sue scarpe italiane, il cuore gli batteva all’impazzata. A cavalcioni portava l’alta e snella ragazza asiatica, con le gambe nude che lo avvolgevano intorno alla vita, la gonna sollevata. [...] A quel punto un altro suono riecheggì dentro al bagno, qualcosa che sbatteva sulla parete della cabina adiacente, quindi un’imprecazione seguita da una risata. Un secondo dopo la risata si era fermata, e al suo posto si udirono dei gemiti sommessi e il suono di labbra contro altre labbra.

¹ B. MEZRICH, *Miliardari per caso*, p.196.

² “[Eduardo] Personalmente non era ancora in grado di far ammettere Mark al club, ma di certo poteva fargli conoscere un paio di pollastre”, in *ivi*, p.37.

Eduardo sorrise. Adesso lui e Mark non stavano condividendo solamente un sito web, ma anche un'esperienza.¹

Mezrich però sceglie di trattare la questione abbastanza superficialmente, limitandosi a fornire esclusivamente la descrizione fisica delle donne che incrociano la strada dei protagonisti senza proferir parola:

Mentre l'altro [Sean Parker] parlava, [Eduardo] non poté fare a meno di notare il tavolo di fianco, occupato dalle ragazze più sexy che avesse mai visto. Erano quattro, per la precisione, una più figa dell'altra: due bionde con un tubino nero, le gambe nude così lunghe da farle sembrare due aliene, e due brune, entrambe di origine etnica indefinita, una che straripava dal bustino di pelle, l'altra coperta a malapena da un vaporoso abitino estivo che avrebbe potuto essere tranquillamente usato come lingerie.²

La descrizione di simili episodi mira probabilmente ad alleggerire il racconto discostando l'opera dai toni puri dell'inchiesta che si possono trovare invece nell'indagine svolta da Graysmith per *Zodiac*. Il libro evita di affrontare gli aspetti più problematici di Facebook quali la questione della *privacy*, della messa in vendita dei dati personali degli utenti e non indaga i cambiamenti – positivi o negativi – apportati nel mondo delle comunicazioni. La gran parte delle opere di Mezrich sono molto affini alla forma romanzo, ma dalla critica egli continua ad essere riconosciuto come scrittore di *non-fiction* visto che alla base dei suoi lavori più celebri ci sono fatti realmente accaduti. Alla domanda su che tipo di abilità siano necessarie per essere un bravo autore di *non fiction* egli afferma:

Devi essere in grado di entrare nella storia, recuperare fonti credibili e scrivere in modo adeguato. C'è bisogno di essere ossessionati dalla storia perché potresti dedicarci un anno o più della tua vita.³

Nella medesima intervista Mezrich cita tra i suoi modelli proprio due autori *non fiction*: Sebastian Junger giornalista e documentarista celebre per il *best seller* *La tempesta perfetta* che racconta il naufragio di un peschereccio sulle coste del

¹ *Ivi*, pp.119-120.

² *Ivi*, p.181.

³ *Sex on the Moon: an Interview with Ben Mezrich*, di Matt Staggs, 10 agosto 2010, consultabile al sito <http://suvudu.com/2011/08/sex-on-the-moon-an-interview-with-ben-mezrich.html> (ultimo accesso ottobre 2012), la traduzione è mia.

New England avvenuto nell'ottobre del 1991 e Hunter Stockton Thompson.¹ Quest'ultimo, anch'egli giornalista e scrittore americano, era conosciuto per la sua vita di eccessi e per il suo innovativo approccio al giornalismo in cui alternava uno stile convenzionale ad artifici narrativi in modo da personalizzare il racconto, tecnica affine a quella portata avanti da Mezrich. Inoltre citando Thompson non si può non ricordare il suo legame con il cinema essendo infatti l'autore di *Paura e disgusto a Las Vegas*, resoconto del viaggio intrapreso per seguire prima una gara motociclistica e poi la conferenza antidroga dell'Associazione nazionale dei procuratori distrettuali, accompagnato da ingenti dosi di sostanze lisergiche, come mostra il film di Terry Gilliam² in cui l'amico Johnny Depp interpreta proprio Thompson. Nel mondo della settima arte invece chi è rimasto affascinato dalla vicenda dei ventenni divenuti miliardari è stato proprio David Fincher, regista che è riuscito a mostrare il lato più oscuro della vicenda.

5.2 THE SOCIAL NETWORK, IL BUIO OLTRE FACEBOOK.

Lasciatisi alle spalle la grande produzione hollywoodiana de *Il curioso caso di Benjamin Button*, David Fincher nel 2010 ritorna sugli schermi con *The Social Network*. Il film si basa sul libro di Ben Mezrich, adattato dallo sceneggiatore e commediografo Aaron Sorkin il quale vincerà vari premi tra i quali un Oscar per la miglior sceneggiatura non originale.³ È interessante notare come il regista gestisca il racconto di una storia vera: mentre in *Zodiac* gli eventi erano sconosciuti alla maggior parte del pubblico e la fonte letteraria era un vera e propria inchiesta, in *The Social Network* Fincher si misura con una delle

¹ Dall'opera di Junger è stato tratto anche il film *La tempesta perfetta - The Perfect Storm*, W. Petersen, USA, Germania, 2000, 130'.

² *Paura e delirio a Las Vegas - Fear and Loathing in Las Vegas*, T. Gilliam, USA, 1998, 118'.

³ Al quesito sul perché avesse scelto di girare un film su Mark Zuckerberg il regista risponde:

«È affascinante, è motivato, intelligente e incredibilmente intollerante. Nessuno è venuto da me chiedendomi "Ti piace Mark Zuckerberg?", mi hanno detto "Abbiamo una grande sceneggiatura, vorresti leggerla?". Ma questo è lo Zuckerberg di Aaron Sorkin, perché devo sottolineare che io non l'ho mai incontrato, l'ho solo osservato da lontano», *David Fincher on The Social Network*, in «TimeOut Sydney», 17 ottobre 2010, disponibile all'indirizzo <http://www.au.timeout.com/sydney/film/features/7978/david-fincher-interview-the-social-network> (ultimo accesso novembre 2012), la traduzione è mia.

personalità più popolari del pianeta, la cui storia è, seppur a grandi linee, nota a tutti.

Si tratta di un ottimo ritorno sulle scene per il regista americano, che ripresenta le atmosfere buie e destabilizzanti dei primi film come *Seven* o *Fight Club*, senza però adagiarsi su tecniche già proposte. Da sempre grande appassionato di tecnologia ed effetti speciali, con questo film il regista esplora proprio il mondo della rete, dimostrando come fenomeni come quello di Facebook stiano cambiando i nostri modi di comunicare e di presentarci alla comunità. La pellicola segue fedelmente la fonte letteraria e quindi la trama rimane invariata, anche se come si vedrà, il tempo della narrazione viene sconvolto. Fincher e la sua *troupe* applicano diversamente i punti di vista per dare vita a delle atmosfere originali e riflessive, totalmente estranee al libro.

Come si è osservato per l'opera di Mezrich, la cui copertina non fa alcun riferimento al film scegliendo di mantenere una grafica indipendente, per *The Social Network* è importante osservare come il paratesto cinematografico può risultare utile in uno studio incentrato sugli *incipit*, visto che *trailer* e manifesto sono solitamente i primissimi passi compiuti dallo spettatore per entrare nel film.

La combinazione di questi due elementi diretti al pubblico potenziale è interessante in quanto mostra esplicitamente come sia possibile innescare il meccanismo del desiderio prima ancora che il film esca nelle sale. Il breve filmato pubblicitario inizia con una toccante rivisitazione della canzone *Creep* della band inglese Radiohead cantata da un coro di ragazzine come sottofondo a delle foto riprese dallo schermo di un computer in cui si riconosce la grafica del diffusissimo *social network*. La canzone, una delle più famose della band britannica, attrae lo spettatore semplicemente per la melodia, ma ciò che colpisce è che traducendo il testo si possono incontrare anticipazioni riguardo al modo in cui Zuckerberg verrà dipinto:

Avrei voluto essere speciale \ tu sei così maledettamente speciale \ ma io sono una persona sgradevole, \ sono uno strano \ cosa diavolo sto facendo qui? \ io non appartengo a questo posto \ non importa se fa male \ io voglio avere il controllo \

voglio un corpo perfetto \ voglio un'anima perfetta \ voglio che tu noti \ quando non sono in giro.¹

I versi della canzone sembrano riferirsi esattamente a quanto lo spettatore percepirà della criptica personalità di Zuckerberg: egli si sente diverso dai suoi coetanei, è assolutamente consapevole delle sue doti ma aspira ad un maggior riconoscimento di esse da parte degli altri. È estremamente timido, ma al contempo presuntuoso e duro con chi gli è amico; avere una grande passione come quella per l'informatica sembra il suo modo per detenere il controllo sul caos della vita e non soffrire di solitudine. L'aver creato Facebook gli permette così di riscattarsi dagli anni di università in cui ha vissuto nell'ombra, ma ciò lo costringe anche ad avere un'immagine costantemente sotto i riflettori che lo porta ad essere bersaglio di continue critiche.

Nel *trailer*, oltre alle foto compaiono alcuni dei particolari più significativi delle schermate del sito come il riquadro azzurro *Add as friend* sul quale si clicca per chiedere ad un altro utente di entrare in contatto. Quest'ultimo è un dettaglio di grande rilevanza visto che l'amicizia sarà proprio uno dei temi più indagati nel corso del film il cui *trailer* anticipa rapidamente i temi puntando sull'impatto immediato che la musica e le immagini hanno sullo spettatore. È interessante notare come queste immagini non siano presenti nel film, ma siano state concepite appositamente per la sua promozione in modo da rendere ancora più riconoscibile il tema e attrarre il pubblico giovane, assiduo frequentatore della rete. La canzone – anch'essa estranea alla colonna sonora – continua, ma dopo la breve sequenza di foto, vengono mostrati in maniera più convenzionale alcuni estratti dal film. Ad attirare ulteriormente il pubblico è anche il contrasto che viene a crearsi tra la dolcezza della musica e la concitazione delle immagini che si alternano rapidamente. Sia nel *trailer* che nel manifesto è presente una *tagline*, una frase che in ambito cinematografico mira a condensare uno più aspetti del film come strategia pubblicitaria. Quella di *The Social Network* è di grande impatto e conferma ulteriormente l'ipotesi su come uno degli aspetti che più hanno attirato

¹ Il testo originale è: *And I wish I was special \ You're so fuckin' special \ But I'm a creep, I'm a weirdo. \ What the hell am I doing here? \ I don't belong here. \ I don't care if it hurts \ I want to have control \ I want a perfect body \ I want a perfect soul \ I want you to notice \ When I'm not around [...]*. Disponibile in RADIOHEAD, *Pablo Honey*, Parlophone, 1993. La traduzione è mia.

il regista verso questa storia sia il ruolo dell'amicizia, sentimento scomodo quando entrano in gioco i rapporti finanziari.



Fig.1¹

“Non arrivi a 500 milioni di amici senza farti qualche nemico”. La frase svela le difficoltà incontrate da Mark Zuckerberg – impersonato da Jesse Eisenberg – in seguito al raggiungimento del successo. Con essa si dà un primo suggerimento riguardo alle atmosfere del film e dunque al suo genere: potrebbe non trattarsi di una leggera commedia generazionale sulla nascita del *social network* come si è spinti a pensare sentendone parlare come del nuovo “film *su* Facebook”. Il riferimento ai nemici infatti annuncia che potrebbe trattarsi di qualcosa di diverso, di un film che invece tenta di indagare il lato meno conosciuto e più personale di quell’invenzione.

Per capire da cosa è stato attratto il regista bisogna necessariamente vedere il film. Fincher infatti è sempre stato attratto dalle storie degli individui che, da un lato tentano di emergere dal magma uniformante della società di massa, ma allo stesso tempo cercano rifugio all’interno di gruppi esclusivi, come accade al protagonista di *Fight Club* o ai detective di *Se7en*.

Come osserva Roy Menarini nel saggio *Le stanze del panico. Il mondo come complotto nel cinema di David Fincher*:

¹ Versione italiana del manifesto di *The Social Network*.

[...] appare innegabile che i suoi film ruotino intorno ai concetti di pressione, crisi e complotto, dove, oltre ai protagonisti/eroi (o anti-eroi), a essere centrali diventano le comunità, le forme di aggregazione sub culturale o antropologico-tribale, i network umani e civili che si creano in seno a più ampi agglomerati sociali. Se c'è un gruppo di film che ci parla apertamente di forme sociali postmoderne e di paranoia, fobia, atomizzazione dell'individuo nell'America contemporanea, questo è nutrito principalmente dalle opere di Fincher.¹

The Social Network è l'unico caso tra quelli studiati in cui il film cambia il titolo del libro dal quale è stata tratta la sceneggiatura. In effetti il nome della pellicola risulta essere una scelta più immediata e incisiva rispetto al generico *Miliardari per caso* in cui il riferimento al sito *web* è proposto solamente nel sottotitolo. Inoltre il senso letterale di *rete sociale* allude ai rapporti interpersonali, tematica imprescindibile se si considera come Facebook ha contribuito a rivoluzionare il modo di comunicare. Il titolo tematico, sia sulla locandina che all'inizio del film, si serve della grafica originale del marchio con gli inconfondibili caratteri bianchi su sfondo azzurro, adottando una strategia che accosta il prodotto-film ad un oggetto di tendenza e di valore e rendendo immediatamente individuabile l'argomento della pellicola.

Oltre il paratesto le ulteriori strategie per innescare il desiderio di visione risiedono proprio nell'*incipit* del film, in cui la prima sequenza risulta essere di forte impatto per lo spettatore. Lo schermo si illumina e compare il logo della Columbia accompagnato da una musica rock di sottofondo mischiata con un vociare indistinto. Fin da questo particolare si deduce che il racconto "spinge" per cominciare; quella che ci aspetta è una narrazione forte in grado di oltrepassare le soglie fisiche del film andando a presentarsi fin dalle immagini che riguardano ancora la casa di distribuzione. Alla musica si sovrappone una voce fuori campo maschile che, in seguito ad una dissolvenza in nero, vediamo provenire da un giovane seduto al tavolo di un locale affollato in compagnia di una ragazza. Capelli ricci e biondi, una felpa con il cappuccio sono le caratteristiche che permettono subito di associare l'attore Jesse Eisenberg con Mark Zuckerberg il quale è al pub con Erica Albright, la ragazza che darà avvio all'intera vicenda.

¹ R. MENARINI, *Le stanze del panico. Il mondo come complotto nel cinema di David Fincher*, in R. DONATI, M. GAGLIANI CAPUTO (a c. di), *The Fincher Network*, cit., p.45.

Il film parte dunque da una diversa prospettiva rispetto al libro che veniva inaugurato dal ritratto di Eduardo durante una delle feste di ammissione al Phoenix. Sebbene infatti il film adoperi come fonte l'opera di Mezrich e quindi sia anch'esso basato oltre che sui documenti, sulla testimonianza parziale di Eduardo Saverin, sembra essere più concentrato sulla persona di Zuckerberg che sovrasta caratterialmente quella dell'amico. La sequenza iniziale al bar è girata mantenendo il tavolo con la coppia al centro dell'inquadratura e ricorrendo alla tecnica del campo-contro campo per dare ritmo al dialogo; le immagini sono chiare, i movimenti della macchina da presa non riservano alcuna sorpresa perché ciò che colpisce e aggredisce inaspettatamente lo spettatore sono proprio le parole. Per qualche minuto i due ragazzi parlano a ritmo serratissimo, con tono sagace e provocatorio danno vita ad una conversazione che possiede moltissime risonanze all'interno del film, trattando alcuni dei temi che verranno successivamente indagati dalla narrazione.

Parlando proprio della forza di questo *incipit* il regista ha dichiarato:

La prima scena di un film deve insegnare al pubblico come guardarlo. [...] Avevo una sceneggiatura di 166 pagine tra le mani, presi le prime nove, le diedi ad Aaron Sorkin ed estraendo un cronometro gli dissi "Parla". Lui lo fece e fu divertente [...]. E sai una cosa? Non inizia con lo schermo nero come c'era scritto, [Mark ed Erica] iniziano a parlare sul maledetto logo della Columbia! Se avessi potuto inserire le battute di apertura nel *trailer* l'avrei fatto. È il dannato momento di stare zitti: prestate attenzione, o rischiate di perdervi un sacco di cose.¹

Mark racconta di aver superato il test di ammissione all'università senza commettere alcun errore, evento che porta i due ragazzi a riflettere sui temi della genialità e dell'esclusività quando lui si domanda "Come ci si distingue in un gruppo in cui tutti prendono 1600 al test d'ammissione universitario?". La storia di Zuckerberg, oltre che essere vera è notissima, almeno nei suoi aspetti essenziali, e questo influisce moltissimo sull'orizzonte d'attesa del pubblico. È chiaro infatti che lo spettatore saprà cogliere diversi indizi all'interno di questo *incipit*, consapevole del fatto che il personaggio appartiene proprio alla schiera di coloro che sono riusciti ad emergere dalla massa.

¹ In *David Fincher on The Social Network*, «TimeOut Sydney», cit., la traduzione è mia.

La sua personalità infatti, celata dietro l'aspetto di uno studente dalla vita sociale mediamente piatta, ha bisogno di emergere, egli è convinto delle proprie potenzialità intellettive al punto di risultare arrogante e saccente, aspetti che gli impediscono di coltivare sani rapporti d'amicizia. Mark sovrasta verbalmente la ragazza, non esplicita quando cambia argomento e le sue frasi avanzano ad un ritmo accelerato per cui il dialogo risulta frammentato ed Erica fatica ad intuire le connessioni mentali del ragazzo. I toni della conversazione precipitano quando lui, sentendosi attaccato da una battuta sarcastica, la sminuisce e la umilia insinuando la sua inferiorità intellettuale, confermata dal fatto che sia una studentessa della Boston University. In più il ragazzo peggiora la sua situazione affermando che se lei era potuta entrare in quel locale, era solo per una sua precedente frequentazione con uno dei gestori. Per capire l'andamento del botta e risposta e averne una visione che ne condensi gli argomenti se ne possono riportare alcune battute:

[Mark]: Lo sai che i cinesi con il quoziente intellettivo da genio sono più della popolazione totale degli Stati Uniti?

[Erica]: No, non è possibile.

[Mark]: È vero.

[Erica]: E come si spiega?

[Mark]: Beh, in Cina vive una marea di gente, la mia domanda è: *come ci si distingue in un gruppo in cui tutti prendono 1600 al test di ammissione universitario?*

[Erica]: Non sapevo che in Cina facessero il test.

[Mark]: Non lo fanno. *Non parlavo più della Cina, stavo parlando di me.* [...]

[Erica]: E qual è il *club* in cui è più facile entrare?

[Mark]: Perché mi fai questa domanda?

[Erica]: È solo una domanda.

[Mark]: Nessuno di loro, questo è il punto. *Il mio amico Eduardo ha guadagnato 300.000 dollari in una sola estate con dei futures sul petrolio e non ha alcuna chance di entrarci, fare soldi qui non impressiona nessuno.* [...] *Devo fare qualcosa di sostanziale per attirare l'attenzione dei club.*

[Erica]: Perché?

[Mark]: Perché sono *esclusivi*, divertenti e ti assicurano una vita migliore. [...] Ti converrebbe darmi un po' più di sostegno in questa storia: se mi ammettono ti potrai portare agli eventi, alle feste, ti presenterò gente che altrimenti non conosceresti mai. [...]

[Erica]: Ok. Voglio essere anch'io diretta con te, da questo momento non stiamo più insieme. [...]

[Mark]: Erica, se siamo riusciti ad entrare qui è perché andavi a letto con il tipo alla porta.

[Erica] : [...] Tu mi sfinisci, parlare con te è come fare un'ora di *step*. [...] Mi dispiace se tu non sei soddisfatto del mio livello d'istruzione.

[Mark]: E a me di non avere una barca a remi. Siamo pari.

[Erica]: È meglio se restiamo amici.

[Mark]: *Io non voglio amici.*

[Erica]: [...]Ok, *probabilmente diventerai un vero mago del computer*, non mi stupirebbe, ma passerai la vita a pensare che non piaci alle ragazze perché sei un *nerd* e io posso dirti dal profondo del mio cuore che non sarà per questo, non piacerai perché sei un grande stronzo.

Mark tenta malamente di scusarsi ma aggrava la sua situazione finché la ragazza furiosa se ne va apostrofandolo. Come nell'*incipit* del libro uno dei primi argomenti trattati è quello dei *final club*: per prima cosa essi sono esclusivi, rendono importanti e ti fanno diventare “qualcuno” ed è proprio basandosi su questi valori che Zuckerberg darà vita a Facebook. Il sito infatti inizialmente è concepito come un luogo virtuale riservato unicamente agli studenti di Harvard e il fatto di averlo creato gli permette di riscattarsi, anche se non lo ammette, nei confronti dell'amico Eduardo che, al contrario delle sue previsioni, era stato ammesso al Phoenix.¹ Zuckerberg dimostra quindi il suo bisogno di distinguersi, di vedere la sua genialità riconosciuta, anche se l'interrogativo che assilla lo spettatore durante il film riguarda proprio l'originalità della sua invenzione e di conseguenza la sua legittimità: Mark Zuckerberg è stato un ventenne geniale diventato poi miliardario grazie al suo celato fiuto per gli affari e alla sua bravura o ha “semplicemente” rubato un'idea geniale ai gemelli Winklevoss sviluppandola in termini informatici?

In poco più di cinque minuti di conversazione brillante i due interlocutori affrontano quasi tutti i temi che saranno poi affrontati dal film, ad una velocità che però quasi non permette di coglierli ad una prima visione: i *club*, la difficoltà relazionale, un burrascoso rapporto con il sesso femminile, il desiderio di emergere e l'amicizia sono tutti motivi che permetteranno a Fincher di far propria la vicenda di un ragazzo che i *media* e le persone che l'hanno frequentato non tralasciano di descrivere come asociale e irritante. A proposito dell'*incipit* del film

¹ Mezrich tratta in direzione opposta la faccenda, posizionando Eduardo nell'*incipit* e riferendo la sua sfiducia riguardo una remota possibilità di Mark di essere ammesso in un *final club*.

è interessante l'intervento introduttivo di Mario Sesti all'unica raccolta di saggi finora edita in Italia dedicata al regista, intitolata appunto *The Fincher Network*:

In una recente indagine statistica, la maggioranza degli adolescenti americani ha detto di preferire la modalità della visione dei film al computer perché questo consente loro di fare contemporaneamente delle telefonate. L'inizio di *The Social Network* sembra concepito proprio per mettere fuori gioco comportamenti del genere: nessuno è in grado di seguire, salvo offrire al film la propria completa attenzione, il colloquio iniziale che, a una velocità da competizione, propone battute e risposte che spesso si inseguono a distanze alternate. [...] I film di Fincher sottopongono lo spettatore a giochi perversi, a stati di pressione e a sottili complotti. Non c'è teenager che possa vedere l'inizio di quel film senza rimanere interdetto tra il cellulare in una mano e il film negli occhi.¹

La relazione tra i due ragazzi è finita e funge da prologo al resto del film dato che la catena casuale degli eventi trae origine proprio dalla delusione amorosa di Mark e dall'umiliazione subita al tavolo del locale: proprio quella sera tornerà al dormitorio e diffamerà Erica nel suo *blog* lavorando contemporaneamente a Facemash, l'antenato del *social network* più diffuso al mondo. A questo punto la musica rientra in scena, la macchina da presa si sposta all'esterno per inquadrare il percorso di Mark dall'uscita del Thirsty Scholar Pub fino alla sua stanza alla Kirkland House, sequenza durante la quale compaiono i titoli di testa. La scena nel locale è quindi ciò che si definisce una *pre-credits sequence*, una porzione del film che precede i titoli di testa, in questo caso coinvolgendo immediatamente lo spettatore nel mondo finzionale. I titoli di *The Social Network* sono sovraimpressi su uno sfondo analogico mentre la prospettiva guidata dalla macchina da presa percorre le vie del *campus* di Harvard, lasciando lo spettatore a riprendere fiato dopo il forte impatto dell'inizio. L'ambientazione universitaria risulta dunque chiara dall'inizio, le riprese panoramiche sono infatti uno dei movimenti di macchina più frequenti in apertura grazie alla loro capacità di contestualizzazione. A facilitare ulteriormente l'orientamento spazio-temporale comunque compare anche la didascalia *Harvard University fall 2003*, utile a rafforzare il senso di realismo. L'*incipit* è giunto alla sua conclusione proprio quando i due escono dal locale, ma è come se dopo la *pre-credits sequence* da un punto di vista stilistico il

¹ R. DONATI, M. GAGLIANI CAPUTO (a c. di), *The Fincher Network*, cit., p.11.

film avesse l'opportunità di ricominciare. La rapidità della prima scena iniziata in *medias res* trova il suo equilibrio nella placidità della sequenza dei titoli, priva di dialoghi, in cui lo spettatore segue Mark mentre corre infuriato verso la sua stanza. Il *font* dei titoli è essenziale ed elegante, come le note del pianoforte sulle quali però s'insinua dopo qualche secondo un suono sintetizzato angosciante e cupo.

Come ogni *incipit*, anche quello di *The Social Network*, espleta più di una funzione:¹ a livello informativo ci viene presentato uno dei due protagonisti con un alto grado di caratterizzazione, fornendo sfumature della sua personalità come la loquacità nevrotica che nel libro risultava assente. Oltre a ciò, la sequenza dei titoli in continuità con lo sfondo definisce lo spazio e la temporalità del mondo finzionale, informazioni primarie per poter seguire l'andamento della vicenda. La funzione seduttiva è presente anche se in modo più sottile: prima di tutto lo spettatore si può sentire attratto dalla velocità delle parole di Mark, come se il presupposto per poter accedere alla narrazione fosse proprio quello di abbandonare immediatamente la propria percezione dello mondo circostante per immergersi in quello finzionale. Inoltre l'etimologia latina del verbo *se-durre* (condurre con sé, separare) corrisponde esattamente al lungo movimento di macchina compiuto dalla cinepresa durante i titoli di testa in cui lo spettatore viene condotto nella stanza di Mark: accedere alla Kirkland House equivale proprio ad entrare nella storia che racconterà la nascita di Facebook. Nella scena del pub si può scorgere la funzione metatestuale in quanto, come già osservato, nelle battute dei due personaggi sono condensati i temi che verranno trattati all'interno del testo filmico, andando a suggerirne i processi di significazione.²

Lo spettatore può agilmente avviare la costruzione del mondo diegetico grazie alle informazioni che ricava dall'inizio del film, mettendo in moto un sistema di previsioni che verranno confermate nel corso della visione come l'ambientazione per lo più universitaria, i problemi relazionali di quello che sarà il protagonista e il valore che avranno l'esclusività e la creatività.

¹ Per l'esposizione delle funzioni dell'*incipit* cinematografico cfr.: V. RE, *L'ingresso, l'effrazione. Proposte per lo studio di inizi e fini*, in V. INNOCENTI, V. RE (a c. di), *Limina. Le soglie del film*, cit., pp.105-120.

² Cfr.: *ivi*, p.114.

La colonna sonora curata da Trent Reznor (cantante della band *industrial* Nine Inch Nails) e Atticus Ross (produttore, compositore e ingegnere del suono) è uno di quegli elementi che arricchiscono il testo filmico rispetto al racconto di Mezrich. Ai lettori del suo sito Reznor confidò che nel 2010 aveva scelto di prendersi un periodo di pausa dalla musica, ma dopo aver letto la sceneggiatura propostagli da David Fincher – regista da lui stimato e che in passato aveva anche girato un videoclip per una sua canzone – ne rimase talmente affascinato che accettò subito l’incarico, consapevole del grande apporto che la sua musica avrebbe portato alla pellicola, rendendola con un termine usato da egli stesso, *dark*.¹ Uno degli aspetti del film che colpisce maggiormente è infatti l’atmosfera tetra data da una musica per lo più elettronica che crea scene da *thriller* impregnate di tensione, in particolar modo durante le sequenze processuali o quando Mark è ripreso mentre lavora al suo portatile. Il *leit motiv* musicale del pianoforte viene spesso alterato da fruscii, suoni bassi simili a gong che colpiscono per la loro profondità e creano situazioni stranianti in cui lo spettatore percepisce un pericolo indefinito. Ci si è soffermati sull’importanza della colonna sonora poiché anch’essa è uno degli elementi che contribuisce a problematicizzare il sistema di generi coinvolti nel film. Fincher ha sempre sperimentato diverse modalità di racconto frequentando diversi generi forti come il thriller (*Se7en*, *Panic Room*), il neo-noir (*Fight Club*), fino ad approdare al film inchiesta (*Zodiac*) e al melodramma (*Il curioso caso di Benjamin Button*). In *The Social Network* è come se riuscisse a creare una sua personale combinazione di convenzioni stilistiche mischiando la commedia brillante (le conversazioni spigliate, i protagonisti giovani), il *legal thriller* (le scene negli studi degli avvocati) e il film d’inchiesta.

Al contrario di Mezrich che procedeva nella narrazione perseguendo una coerenza cronologica, il testo filmico altera profondamente il tempo del racconto rendendolo un incessante andare e venire tra presente e passato, come avveniva nel precedente *Il curioso caso di Benjamin Button*. In seguito alla realizzazione del sito Facemash, contornato dai suoi compagni di stanza e da Eduardo (che nel film Mark conosce già, non si assiste al loro incontro come nel libro) la rete di

¹ Il comunicato si può leggere all’indirizzo http://www.nin.com/main/previous_news?m=07&y=2010 (ultimo accesso novembre 2012).

Harvard subisce un blocco per le troppe utenze e solo in seguito a questo episodio lo spettatore è informato della presenza di ulteriore livello narrativo. I due amici sono seduti uno di fronte all'altro in uno studio legale e quanto si è appena visto si rivela essere la trasposizione in immagini delle loro deposizioni e di quelle di altri testimoni riportate dai loro avvocati. Il film inizia dunque con un *flashback*, espediente narrativo molto comune nelle storie che trattano casi giudiziari; il racconto prevede appunto l'inserimento di molteplici analesi esplicative all'interno della medesima situazione narrativa (lo studio legale), ma ciò che amplia ulteriormente il meccanismo è la presenza di un secondo livello zero della storia: lo spettatore ben presto si accorgerà che anche i gemelli Winklevoss hanno portato Mark in tribunale. Il ritmo è dunque sempre vivace e cadenzato dagli spostamenti nei vari livelli narrativi: spesso in uno dei due studi legali si pone un quesito che viene direttamente risolto mostrando gli stessi personaggi in azione, senza alcun movimento di macchina che anticipi un'analessi o il passaggio di livello. Nonostante il racconto risulti estremamente fluido, è impossibile non accorgersi della presenza di un'autorevole forza organizzatrice che tesse i fili dell'intreccio: tramite il montaggio infatti Fincher è in grado di creare momenti di alta tensione facendo dialogare – in un sempre incalzante botta e risposta – e mescolando le tre situazioni narrative presenti nel film: i due uffici in cui gli eventi vengono riportati ad alta voce e il livello della storia vero e proprio, in cui i fatti evocati accadono.

Nel testo di Mezrich risulta più esplicita l'importanza della testimonianza di Eduardo e nella scrittura in terza persona si percepisce una sottintesa parzialità da parte dell'autore, determinata probabilmente dall'unilateralità delle fonti. La sceneggiatura di Sorkin invece tramite le numerose situazioni ambientate negli studi degli avvocati dà un maggior senso di neutralità del punto di vista, evitando di distinguere le vittime dai carnefici. Nonostante questa differenza, una sensazione che permane dalla lettura del libro, ma anche e soprattutto dalla visione del film in cui Mark si difende dalle accuse solo in sporadiche occasioni mentre per il resto del tempo rimane chiuso nel suo silenzio a scarabocchiare, è che in quel ventenne si annidi un lato oscuro inaccessibile. Fincher insiste sulla figura del ragazzo molto più di Mezrich, ma pare impossibile riuscire a scalfire le

sue espressioni indifferenti ed irritanti: il personaggio non sorride mai, nemmeno quando verso la fine del film la sua creazione raggiunge un milione di iscritti. Sean Parker esulta, lo abbraccia, ma poi la macchina da presa si sofferma qualche secondo sul primo piano di Mark serio e vuoto, ancora scosso dalla visita di Eduardo dopo che questi aveva scoperto di essere stato ingannato dal suo amico e da quelli che credeva essere anche i suoi avvocati. Osservando il film con uno sguardo più ampio oltre alla colonna sonora cupa, ai toni drammatici, e al fatto che sia il racconto di un tradimento, a suggerire la presenza del tetro e dell'enigmatico è la totale assenza di un reale momento di gioia o di leggerezza. Tutti i personaggi sono persone sole che tentano di fidarsi di qualcuno venendo però irrimediabilmente delusi (succede anche a Mark, inizialmente abbagliato da Sean Parker il quale alla fine si farà arrestare per possesso di droga alla festa per il milione di iscritti).

I toni della pellicola sono freddi, non c'è spazio per l'affettività concreta, ma uno dei sentimenti più indagati è comunque quello dell'amicizia anche se i personaggi affrontano l'argomento sempre per vie metaforiche e indirette. Come nelle testimonianze riportate da Mezrich, l'idea che Mark si senta superiore all'amico e sia invidioso della sua entrata al Phoenix sorge spontanea, ma è solamente suggerita, come la possibilità che Eduardo sia contrario alla collaborazione con Sean Parker perché geloso del rapporto tra quest'ultimo e colui che era il suo migliore amico. I protagonisti non discutono mai apertamente dei loro rapporti se non in termini economici, e spetta così al pubblico e agli avvocati umanizzare la vicenda, come quando il legale dei Winklevoss ricorda a Mark che quello che lui chiama "il suo migliore amico" lo stava citando per seicento milioni di dollari.

Quella che poteva essere una storia di genialità e successo, in quell'America che concede a chiunque di avere un'opportunità di dimostrare al mondo i propri talenti, diventa allora una storia di cinismo e persone sole. L'idea di Facebook è nata proprio da un'intuizione semplicissima avuta in un momento di rabbia: la gente fatica ad intrattenere rapporti, necessita di un aiuto da parte della tecnologia per tessere la sua rete di contatti per evadere dagli imbarazzi e dai pregiudizi che a

volte bloccano le relazioni: grazie al *social network* anche Mark ed Eduardo entravano a far parte di un gruppo esclusivo.

Nel libro si è osservato come le ragazze fossero descritte come oggetti ed escluse dalla vicenda, aspetto che viene ripreso da Fincher. In quasi tutti i suoi film in effetti, ad eccezione di *Alien³* e *Panic Room* (in cui comunque le protagoniste sono circondate esclusivamente da uomini), i protagonisti sono maschi costretti a confrontarsi con una donna forte mentre tutte le altre sono escluse dall'universo diegetico. Marla Singer, la fidanzata di Robert Graysmith, Daisy, Erica Albright e Lisbeth Salander sono esempi di donne determinate, alle prese con un mondo che le esclude e spesso rappresentano il motivo che dà avvio alla narrazione. *The Social Network* sembra essere impregnato di misoginia fin dal primo dialogo al pub quando Zuckerberg, perdendo il controllo sulla conversazione, finisce per umiliare la sua fidanzata, unico esempio in tutto film di ragazza dotata di senso critico. Le studentesse del *campus* vengono esclusivamente giudicate per il loro aspetto, come accade nel primo sito che Mark crea in cui si vota la studentessa più bella. Le scene delle feste universitarie o nei locali californiani sono le poche occasioni in cui la macchina si sofferma sulle figure femminili, mostrate sempre con una forte carica di erotismo e caratterizzate per lo più dal mutismo: le uniche donne che possono vantare più di un paio di battute sono infatti Erica Albright e la fidanzata asiatica di Eduardo, ossessivamente gelosa ed assillante. Ad eccezione di queste due figure e dell'avvocato di Eduardo, le altre ragazze quasi non proferiscono parola, vengono mostrati i loro corpi magri e seminudi, ma la loro voce è coperta dalla musica. Come in *Miliardari per caso*, però, esse restano il motore dell'azione: aver successo con le ragazze è ciò che spinge i due amici a creare il sito, i due sono certamente ossessionati dal sesso, ma anche dal prestigio sociale che affiancarsi a belle donne può garantire.

L'influenza femminile sulla catena di eventi si ripropone almeno altre due volte oltre all'episodio iniziale ossia quando Mark, respinto pubblicamente da Erica mentre lui tenta di scusarsi per averla insultata nel blog, decide istintivamente di ampliare il raggio d'azione di Thefacebook e aumentare gli investimenti, e nell'ultima scena.

Una soglia possibile per “l’inizio della fine” di *The Social Network* può essere la prima volta che Eduardo, nello studio legale, accenna all’invito da lui ricevuto ai festeggiamenti per il milionesimo iscritto: da quel momento in poi gli eventi precipitano e la tensione, rimasta viva per l’intera durata del film con punte di forte concitazione, raggiunge il suo apice. Il punto di vista è ora dichiaratamente quello di Eduardo, la cui deposizione riguardo ai modi in cui i soci gli tesero “l’imboscata”, è continuamente interrotta dalle immagini degli eventi in modo da cadenzare il ritmo della narrazione. Le scenografie riproducono fedelmente i moderni uffici di Palo Alto caratterizzati da spazi aperti, graffiti e colori vivaci in cui avviene l’ultimo dialogo diretto tra i due protagonisti. Eduardo con le lacrime agli occhi per la rabbia si dirige verso la scrivania dell’ex migliore amico in cerca di spiegazioni circa la sua estromissione dall’azienda. Il tema musicale sul quale scorrevano i titoli di testa ricompare per cominciare a fornire un senso di circolarità e chiusura alla trama che termina proprio con la fine dell’amicizia tra i due ragazzi. Di quest’allontanamento lo spettatore è cosciente da molto prima grazie al sistema di *flashback*, ma solo alla fine riesce a cucire insieme tutti gli indizi raccolti lungo la visione del film. Che Mark fosse segretamente invidioso della possibile ammissione al Phoenix di Eduardo viene mostrato potenzialmente già dal dialogo iniziale con Erica, quando si dice sicuro del fallimento dell’amico. Successivamente il personaggio di Zuckerberg si dimostra sempre indifferente alla soddisfazione dell’amico per essere entrato nel *final club*, questione che ritorna nel finale quando Eduardo ipotizza la sua esclusione da Facebook proprio per l’enormità dell’ego dell’amico, che cacciandolo si sarebbe vendicato per la sua entrata al Phoenix (un traguardo che lui non era riuscito a raggiungere) e per aver congelato il conto corrente della società mettendo a rischio il successo di Facebook.

Subito dopo la sfuriata di Eduardo, Mark rimprovera Sean Parker di essere stato troppo duro con l’amico ridendo di lui dinnanzi al resto del personale: è dunque chiaro che Fincher evita di dipingere il suo personaggio in modo univoco o trattandolo come l’antagonista “cattivo”. Ciò che prova rimane un mistero irrisolto e sebbene in moltissime occasioni i suoi atteggiamenti siano schivi e rigidi, la sceneggiatura evidenzia attentamente la propria imparzialità. Come già

accennato, nelle scene ambientate negli studi legali Mark resta quasi sempre in silenzio, salvo qualche rara eccezione non prende parola – come sarebbe suo diritto – per difendersi dalle accuse che lo dipingono come un mostro avido e insensibile. Il film, come il libro, “salvano” proprio con questo espediente il protagonista: insistendo sull’assenza della versione dell’accusato, infatti, non si permette al pubblico di avere una versione imparziale della vicenda. Mark durante gli incontri con gli avvocati non reagisce, nemmeno quando le accuse che gli rivolgono vanno a toccare questioni intime come il rapporto tra lui e l’amico. Quello che gli preme far capire a chi lo incolpa di furto intellettuale o di essersi preso l’intero merito dell’invenzione, è che lui non ha rubato alcuna idea altrui, se qualcun altro fosse stato in grado di creare Facebook, l’avrebbe semplicemente preceduto, ma così non è stato.

L’ultima sequenza è parallela alla prima, in entrambe infatti si assiste ad un dialogo tra Mark e una ragazza. Il protagonista è rimasto solo nello studio dell’avvocato in cui ha una breve conversazione con una giovane assistente con la quale lui per la prima volta parla apertamente cercando di farle capire che non è una cattiva persona. È curioso notare come in modo sottile in questo dialogo finale si coinvolgano gli spettatori tramite dei meccanismi d’interpellazione indiretti, solitamente rintracciabili in corrispondenza degli *incipit*.

[Ragazza]: Sono specializzata in selezione delle giurie, ho studiato ciò che vede una giuria quando guarda l’imputato: vestiti, capelli, stile del linguaggio, piacevolezza...

[Mark]: Piacevolezza?

[Ragazza]: Sono un avvocato abilitata alla professione da appena venti mesi e posso portare una giuria a pensare che abbia montato tu la storia di Eduardo e la gallina, e posso fare di più: perché tu non c’eri alla festa di Sean quella sera?

[Mark]: Credi che abbia chiamato io la polizia?

[Ragazza]: Non importa, ho fatto una domanda e ora tutti pensano a questo. Hai perso la tua giuria nei primi dieci minuti.

[Mark]: Animali e ragazze...

[Ragazza]: Già.

Il comportamento della giuria infatti è perfettamente assimilabile alla psicologia dello spettatore che giudica anche inconsapevolmente i personaggi e che ha sicuramente notato Mark inizialmente proprio per i suoi vestiti (diverse inquadrature sottolineano le sue infradito anche nelle occasioni più formali), per le

sue risposte acute e per la sua scarsa “piacevolezza”; inoltre grazie alla domanda della ragazza ora anche chi guarda è portato a sospettare dell’imputato per l’arresto di Sean Parker.

The Social Network giunge quindi definitivamente al termine con un altro fortissimo richiamo all’*incipit*: Mark resta solo nell’ufficio, apre il suo sito, cerca il profilo di Erica Albright e “chiede l’amicizia” all’ex fidanzata, aggiornando impazientemente la pagina. Primo piano sul protagonista e intervento della musica extradiegetica sono due delle possibili cifre stilistiche che Fincher sceglie per rafforzare il sentimento della fine, evidenziando con l’ultima inquadratura tutta la solitudine del giovane miliardario, mentre la canzone *Baby You’re a Richman* dei Beatles gli domanda direttamente “How does it feel to be \ One of the beautiful people? \ Now that you know who you are \ What do you want to be?”.¹ Esattamente come alla fine del libro, compaiono le didascalie che informano circa gli sviluppi della vicenda giudiziaria e le successive occupazioni dei personaggi: ad esempio ai gemelli Winklevoss, divenuti atleti olimpionici, andarono 65 milioni di dollari con un accordo di non divulgazione mentre la somma ricevuta da Saverin rimane segreta e il nome di quest’ultimo è ricomparso sulla testata di Facebook in quanto suo co-fondatore, mentre per quanto riguarda Mark Zuckerberg si accenna esclusivamente al fatto che sia il più giovane miliardario al mondo.

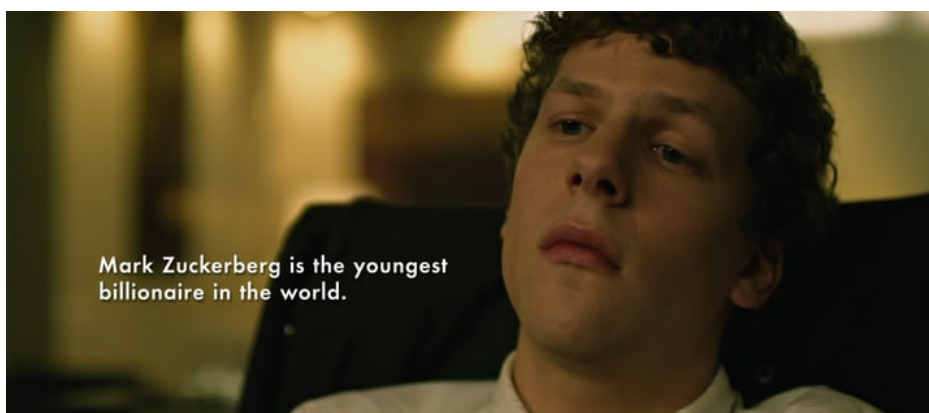


Fig.2²

¹ “Come ci si sente \ ad essere una delle belle persone? \ Adesso che sai chi sei \ Cosa vuoi diventare?”. La traduzione è mia. La canzone è disponibile in BEATLES (The), *Magical Mistry Tour*, Parlophone, EMI, 1967.

² Fig.2 *The Social Network*, 115’ 29”.

Le didascalie sono una delle tecniche per tentare di consolare il senso del lutto creato dalla fine del film nello spettatore, che in questo modo, nonostante la pellicola sia terminata, riesce a capire come si siano concluse le varie vicende, questioni sulle quali il racconto rimaneva vago. L'utilizzo della parola scritta all'interno delle inquadrature è un modo per suggerire il rapporto con la realtà, esattamente come avveniva con le didascalie del catalogo Ikea all'inizio di *Fight Club*.

Questo prolungamento del finale è una delle possibili tecniche per “tenere in vita” i personaggi ancora qualche istante e conferma lo statuto di “storia vera”:

Spesso, quando il film è tratto da una storia realmente accaduta, esattamente ai confini dei titoli di coda (all'inizio o alla fine), si colloca una serie di didascalie che colmano la lacuna temporale tra il tempo della storia narrata e il tempo della visione del film: se l'intreccio si sviluppa necessariamente all'interno di una durata circoscritta, le “didascalie di coda” si assumono la specifica funzione di informare lo spettatore degli eventuali successivi sviluppi della storia e della sorte di ciascun personaggio.¹

È proprio la presenza di queste informazioni che rende *The Social Network* un testo chiuso, sia dal punto di vista formale che contenutistico. La musica e l'inquadratura fissa sul primo piano del protagonista danno un senso di chiusura che si rafforza con il ritorno della figura di Erica Albright, motivo di *incipit* ed *explicit* di questa storia in cui interrogativi circa la sorte dei personaggi vengono infine risolti dalle didascalie.

Facebook continua ad essere al centro di dibattiti, ma ciò che è certo è che

[...]siamo di fronte all'ennesima tribù postmoderna del cinema di Fincher, con l'unica differenza che, grazie alle nuove tecnologie e a un nerd particolarmente lungimirante, essa ha potuto estendersi fino a diventare “il” network sociale della contemporaneità. Come se tutte le comunità underground dei film precedenti avessero trovato uno strumento di emersione e di condivisione planetario[...].²

¹V. RE, *Ai margini del film*, cit., pp.74-75.

²R. MENARINI, *Le stanze del panico*, in R. DONATI, M. GAGLIANI CAPUTO (a c. di), *The Fincher Network*, cit., p.46.

Risulta ormai chiara la differenza tra le due opere: probabilmente Mezrich non si sarebbe mai aspettato che dal suo lavoro potesse essere tratto un film come quello girato da Fincher, forse uno dei più cupi della sua carriera. Entrambi affrontano una storia già nota, ciò che connota l'opera non è dunque la trama, bensì il modo in cui l'autore sceglie di affrontarla. Lo scrittore opta per i toni leggeri, cercando il consenso dei giovani, lavorando ad un libro di *non fiction* che sarebbe potuto diventare una pellicola generazionale ambientata in un *college* americano. Il regista invece approfondisce gli aspetti personali e psicologici pur restando in superficie: il personaggio di Zuckerberg infatti resta inaccessibile, quello che lo spettatore riesce a percepire è solo un'inquietudine inespressa data dalla grande capacità di Fincher di lavorare sulle atmosfere.

6. UOMINI CHE ODIANO LE DONNE

6.1 IL POLIZIESCO CHE HA STREGATO L'EUROPA

Uomini che odiano le donne, primo volume della trilogia *Millennium* di Stieg Larsson pubblicato per la prima volta in Svezia nel 2005 è un universo letterario in cui le vite di diversi personaggi si scontrano e si intrecciano. Essendo un'opera particolarmente estesa, per un'agevole fruizione dell'analisi testuale – nonostante essa faccia riferimento soprattutto all'*incipit* e all'*explicit* – risulta utile in prima istanza fornire una sintetica panoramica degli eventi.

Mikael Blomkvist, giornalista e cofondatore della rivista *Millennium*, viene condannato per diffamazione a danno di Wennerstrom, uno dei più potenti colossi dell'industria svedese. Per fuggire al caos mediatico, pur reputandosi innocente, l'uomo si dimette dalla redazione del mensile che dirige insieme all'amica e amante Erika Berger e accetta un incarico propostogli da un altro gigante (ormai in declino) dell'industria nazionale: l'ottantenne Henrik Vanger. L'anziano capo famiglia chiede a Mikael di indagare sull'omicidio di sua nipote Harriet scomparsa nel 1966 e nel frattempo redigere la storia della sua numerosa e controversa famiglia, all'interno della quale secondo Henrik si cela il vero assassino della ragazza. Il giornalista si trasferisce così nell'isola di Hedestad, dove vive la maggior parte della famiglia Vanger, rimanendo a poco a poco sempre più coinvolto nella storia della sedicenne scomparsa proprio durante una riunione di famiglia. Parallela alla storia di Mikael avanza quella di Lisbeth Salander, una giovane *hacker* dal misterioso passato e dai modi di fare scostanti ed aggressivi, con gravi difficoltà relazionali. La madre è ricoverata in una casa di cura e le sue finanze sono gestite da un tutore con cui, nonostante le sue grandi difficoltà comportamentali, è riuscita ad instaurare un rapporto di fiducia, fino al momento in cui l'uomo viene colpito da un ictus. Il nuovo tutore si rivela essere un sadico stupratore di cui Lisbeth riesce a liberarsi ricattandolo con un video che attesta le molestie subite dalla ragazza e torturandolo a sua volta, lasciandogli tatuata sul petto la scritta "Io sono un sadico porco, un verme e uno stupratore".¹

¹ S. LARSSON, *Uomini che odiano le donne*, cit., p.317.

Verso la metà del romanzo le storie di Mikael e di Lisbeth s'incrociano: quest'ultima infatti viene assunta da Dirch Frode (l'avvocato di Vanger) affinché metta le sue straordinarie capacità investigative a disposizione del "caso Harriet" per aiutare il giornalista. Mikael, con i suoi modi cortesi ed estraneo ad ogni tipo di pregiudizio, riesce ad attirare a sé la ragazza con la quale oltre che un ottimo rapporto lavorativo, intrattiene una relazione sentimentale. Dopo accurate ricerche i due riescono ad individuare il colpevole: Martin Vanger, figlio di uno dei fratelli di Henrik Vanger (Gottfried) e a sua volta fratello di Harriet si rivela infatti essere un assassino seriale di donne sin dai lontani anni Sessanta quando aveva affiancato il padre in numerosi omicidi di donne accomunate dal nome di origine ebraica. La giovanissima Harriet era spesso bersaglio delle molestie del padre e del fratello e dopo la morte di Gottfried, spinto in mare dalla figlia mentre quest'ultima cercava di ribellarsi all'ennesimo abuso, Martin aveva continuato a torturare decine di ragazze. Nel 1966 Harriet era riuscita a fuggire segretamente dalla Svezia con l'aiuto della cugina Anita per sottrarsi agli orrori quotidiani alla quale era sottoposta, riuscendo a crearsi una nuova vita in Australia.

I due improvvisati *detective* scoprono così che dietro l'immagine rispettabile di Martin si nasconde un uomo che per decenni ha violentato e ucciso persone indifese delle quali nessuno aveva mai denunciato la scomparsa. Egli morirà in un incidente stradale poco dopo essere stato smascherato e aver tentato di uccidere Mikael al quale però Lisbeth salva la vita, mentre Harriet, convinta dal giornalista, fa ritorno in Svezia per raccontare la sua terribile vicenda allo zio che in quarantadue anni non aveva mai smesso di cercarla.

Lisbeth e Mikael, sconvolti e molto vicini dopo la terribile vicenda subita, fanno ritorno a Stoccolma dove, infiltrandosi nel computer di Wennerstrom (il finanziere che aveva fatto condannare Mikael per diffamazione), riescono per la seconda volta a fare luce sui fatti. Il miliardario era coinvolto in crimini mafiosi internazionali ben più gravi di quelli denunciati in precedenza sulle pagine di Millennium e grazie a queste informazioni Mikael riesce a farlo condannare e a riabilitare la sua immagine di giornalista. Lisbeth, fabbricandosi una falsa identità, si impossessa di una considerevole somma di denaro prelevato dai conti segreti di Wennestrom prima di farlo catturare definitivamente. Intenzionata a dichiararsi

innamorata per la prima volta, la giovane si reca a casa di Mikael dove però lo scorge in compagnia di Erika: fa quindi ritorno nel suo appartamento e il primo volume della trilogia giunge al termine.

Com'è possibile dedurre dalla sintesi della trama, il romanzo può essere inserito all'interno del genere poliziesco, caratterizzazione che inserisce il testo in un bacino ipertestuale che lo collega con moltissimi altri *incipit*. Con la letteratura poliziesca infatti *Uomini che odiano le donne* condivide alcuni elementi strutturali determinanti quali la presenza di un investigatore estraneo alla scena del crimine, la narrazione duale e regressiva (i contesti narrativi sono infatti due: il racconto dell'indagine e quello del delitto, il quale viene ricostruito a posteriori), la centralità delle ricerche del *detective* e il sospetto diffuso su diversi personaggi.

Questi elementi sono facilmente rintracciabili all'interno del nucleo narrativo relativo al mistero di Harriet: Mikael si ritrova infatti a sospettare di diversi componenti della famiglia, ma solo nel finale il (mancato) delitto può essere ricostruito grazie ai *flashback* dando così vita ad una narrazione che ricostruisce fatti passati. Il primo romanzo di Larsson tuttavia possiede degli elementi ulteriori che lo arricchiscono con storie tra loro collegate che spaziano dalle relazioni sentimentali tra i personaggi ai problemi della Svezia contemporanea.

La presenza di enigmi e dell'indagine accomuna il primo volume della trilogia *Millennium* al giallo e al romanzo poliziesco;¹ se da un lato l'uso di queste categorie risulta limitante data la vastità del progetto e degli argomenti trattati, dall'altra è interessante capire – visto che l'appartenenza ad un genere ha contribuito molto alla fortuna editoriale del romanzo – in che contesto critico l'opera può essere collocata. Riconosciuta da diversi studiosi è la teoria di Todorov che in *Tipologia del romanzo poliziesco*² distingue il romanzo a enigma, il *noir* e quello a *suspense*. Come ovviamente accade in molti casi, *Uomini che odiano le donne* non è automaticamente ascrivibile in un'unica categoria testuale, come invece è più facile che accada per alcune opere di Agatha Christie o di

¹ La quarta di copertina definisce il romanzo ricorrendo all'iperonimo "poliziesco" quando cita un articolo del quotidiano svedese Dagens Nyheter: "È nato un nuovo autore, una rivelazione. Genuino, ingegnoso, uno scrittore che ama il genere e si serve delle sue regole ad arte. *Uomini che odiano le donne* è un vero e proprio tributo al poliziesco, che lascia il lettore senza fiato".

² T. TODOROV, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971, tr. it.: *Poetica della prosa* (1989), Roma, Theoria, 1990, pp. 6-20.

Raymond Chandler, autori per eccellenza del romanzo ad enigma e del *noir*. Tenendo fede alla descrizione di Todorov, nel romanzo svedese prevalgono le caratteristiche del *noir*, etichetta che potrebbe risultare inesatta vista la mancanza di quegli elementi che contraddistinguono il genere nell'immaginario collettivo. Come il romanzo ad enigma, anche il *noir* si fonda su una dualità del racconto che prevede la coesistenza di due livelli narrativi (la storia del crimine e quella dell'indagine), ma mentre nel primo i due piani non entrano mai in contatto e la storia del *detective* è funzionale a quella del delitto, nel *noir* e in *Uomini che odiano le donne* i due piani si compenetrano proprio nel momento in cui il colpevole (Martin Vanger), che dovrebbe appartenere solo al racconto del delitto, diventa un pericolo reale anche per Mikael Blomkvist. Le due vicende dunque si fondono e “non sappiamo se il protagonista arriverà incolume alla fine”¹, fatto che stimola nel lettore curiosità e *suspense*, elemento – quest'ultimo – che per Todorov non rientra nel romanzo a enigma. Larsson invece stimola entrambi i desideri di sapere: da un lato la curiosità, il sentimento più presente nel primo tipo di poliziesco, muove dall'effetto per arrivare alla causa (Blomkvist che indaga sulla scomparsa di Harriet), mentre dall'altro la *suspense* agisce in direzione opposta andando dalla causa all'effetto e portando così il lettore a temere per l'incolumità del personaggio. Quest'ultima è evidentemente presente nel momento in cui Mikael è imprigionato nei sotterranei della casa di Martin Vanger e l'istanza narrante racconta di come Lisbeth, tornata nella loro abitazione, riesca ad accorgersi dell'anomala assenza dell'amico e arrivare giusto in tempo per evitare che il cappio che aveva al collo lo uccidesse.

[Lisbeth] Ritornò a casa, aprì il guardaroba e tirò fuori i due pc che immagazzinavano le immagini registrate dalle telecamere di controllo che aveva installato all'esterno. Le ci volle un momento a seguire lo sviluppo degli avvenimenti. [...] Alle 21.50, Martin Vanger era comparso d'un tratto nel campo dell'obiettivo. Si era fermato accanto al cancello per oltre un minuto osservando lo chalet, e aveva sbirciato attraverso la finestra della cucina. [...] Lisbeth Salander avvertì un gelo improvviso diffondersi all'altezza del diaframma.²

¹ *Ivi*, p.9.

² S. LARSSON *Uomini che odiano le donne*, cit., pp. 529-530.

L'episodio, insieme allo stupro subito da Lisbeth da parte del suo nuovo tutore nella prima parte del libro, è un esempio di atrocità disumana e violenza psicopatica, anch'essi elementi rintracciabili nel *noir*. La tensione cresce a dismisura fino a quando dopo qualche pagina la ragazza irrompe nella stanza:

[Martin] Aprì un armadietto, ne tolse una stretta cinghia di cuoio e la mise come cappio attorno al collo di Mikael. [...] D'un tratto gli sbottonò i pantaloni e glieli abbassò insieme alle mutande. [...] "Non ho mai avuto un ragazzo quaggiù" disse con voce seria. "Non ho mai toccato nessun'altro uomo... oltre a mio padre. Era mio dovere" [...] "È ora" disse Martin Vanger. Mise la mano sulla cinghia e spinse verso il basso. Mikael sentì il cappio penetrargli più profondamente nel collo. "Mi sono sempre chiesto che sapere abbia un uomo". Aumentò la pressione sul cappio, si chinò di colpo in avanti e baciò Mikael sulla bocca nell'attimo stesso in cui una voce gelida squarciava il silenzio della stanza. "Ehi tu, porco schifoso, in questo buco ce l'ho io il monopolio su quello lì".¹

Larsson spesso nel romanzo inverte le convenzioni legate ai ruoli sessuali in particolare negli equilibri stabilitisi tra la coppia protagonista in cui infatti è proprio la ragazza-eroina che riesce a salvare la vita del protagonista. Ultima caratteristica che discosta *Uomini che odiano le donne* dal romanzo a enigma e lo avvicina al *noir* è proprio il fatto che i personaggi non siano piatte marionette che agiscono solo in funzione della storia del crimine perché tutti nel romanzo svedese, anche i personaggi più marginali, sono attentamente connotati. Seguendo le linee guida di Todorov dunque la storia di Mikael e Lisbeth è senz'altro più in sintonia con il *noir*, anche se non si può ignorare la mancanza di quegli elementi che più determinano questo genere letterario e cinematografico come l'ambientazione esclusivamente urbana, il protagonista burbero o la maggior parte della storia narrata in analepsi da un personaggio in fin di vita.

Prima di essere raggiunto da qualsiasi tipo di apparato paratestuale, il lettore di *Uomini che odiano le donne* è stato probabilmente colpito dall'elemento che per eccellenza riesce ad attrarre il pubblico, ossia il passaparola. Il romanzo è stato infatti a lungo un caso editoriale in diversi paesi: dalla natia Svezia, passando per la Francia fino a raggiungere l'Italia esso è stato in cima alle famigerate classifiche per molti mesi del 2009. Essere a conoscenza del grande successo di

¹ *Ivi*, pp.532-533.

un'opera influenza senza alcun dubbio l'approccio del potenziale fruitore, sia in senso positivo che negativo. La grande visibilità a cui sono sottoposti i *best seller* infatti oltre che all'incremento di vendite può portare anche ad una certa diffidenza da parte del lettore più esigente che tendenzialmente si accosta al testo con un bagaglio di aspettative precise. Più che informazioni dettagliate circa la trama, ciò che si conosce a priori del testo è certamente la sua appartenenza ad un genere forte e altamente codificato. Sempre Todorov riflette proprio sull'influenza che l'appartenenza a un genere può esercitare sul pubblico di lettori. Secondo lo studioso infatti lo scetticismo della critica nei confronti della nozione di genere getta le sue radici a partire dal Romanticismo, quando gli artisti cominciano a ribellarsi all'idea che le regole stilistico-tematiche altamente codificate alle quali era necessario conformarsi valessero più delle singole opere. Per un lettore potenziale contemporaneo l'appartenenza di un'opera a una categoria così fermamente regolamentata nell'immaginario comune come il poliziesco rappresenta un incentivo alla lettura o un possibile deterrente, a seconda delle preferenze personali che vanno ad influenzare l'approccio iniziale con il testo. Tuttavia l'appartenenza ad un genere forte di solito non scoraggia un ampio bacino d'utenza identificabile con coloro che seguono la letteratura di massa:

Vi è tuttavia un felice territorio dove questa discrepanza tra l'opera e il genere cui essa appartiene non esiste: quello della letteratura di massa. Il capolavoro letterario abituale, in un certo senso, non rientra in alcun genere, se non nel proprio; mentre capolavoro della letteratura di massa è precisamente quell'opera che meglio si inquadra nel suo genere.¹

Stieg Larsson in precedenza non si era certo dedicato alla letteratura di massa: morto nel 2004 all'età di cinquant'anni, poco dopo aver consegnato la trilogia alla sua casa editrice, egli non era un romanziere di professione. Giornalista, fondatore della rivista EXPO, si occupava principalmente di organizzazioni neonaziste e di estrema destra, denunciando casi di ingiustizie sociali a discapito della popolazione più debole. Il suo campo di specializzazione è facilmente individuabile anche in *Uomini che odiano le donne* in cui l'antisemitismo e la misoginia rappresentano un *fil rouge* nel quale l'autore dimostra di trovarsi

¹ T. TODOROV, *Poetica della prosa*, cit., p.7.

perfettamente a suo agio vista la grande esperienza in materia. Le testimonianze su di lui dicono si dedicasse alla scrittura dei romanzi di notte, progettando di scrivere un ciclo di dieci volumi che raccontassero le difficoltà che affliggono la società svedese tutti con protagonisti Mikael e Lisbeth.

Il grande successo della trilogia influisce molto sull'atteggiamento con cui il pubblico si avvicina al testo: è quasi impossibile infatti cominciare a leggere *Uomini che odiano le donne* senza sapere che si incontreranno sadismo e violenza, fattori che stimolano la curiosità nei confronti dell'opera.

In seguito alla possibile influenza esercitata dal fenomeno mediatico che il passaparola può creare, uno dei primi elementi con il quale il lettore prende contatto è il titolo. *Uomini che odiano le donne* è senza dubbio tematico, presentando il *leit motiv* che attraversa ogni singola vicenda dell'opera di Larsson. Lo stretto rapporto tra esso e il tema del romanzo, è esplicito fin da subito ma non solo grazie agli episodi del racconto, bensì per la frase in apertura della prima delle quattro parti la quale informa che “In Svezia il 18% delle donne al di sopra dei quindici anni è stato minacciato almeno una volta da un uomo”. L'odio a cui si allude comunque si materializzerà in particolare nei delitti e nelle molestie che costellano tutti i nuclei della narrazione, da quelli principali come l'omicidio di Harriet e delle altre ragazze fino agli episodi delle vicende minori. Ad esempio il personaggio di Lisbeth Salander viene introdotto descrivendo la sua posizione lavorativa all'interno della Milton Security (agenzia che si occupa della sicurezza di ospiti internazionali presenti in Svezia) per la quale svolge ricerche sulla vita privata di uomini d'affari. La descrizione del suo lavoro riconduce diverse volte al tema della misoginia, che si ripropone in numerosissime variazioni all'interno dell'opera:

Le sue relazioni potevano costituire una catastrofe devastante per la persona che finiva nel raggio del suo radar. Armanskij sudava ancora al ricordo della volta in cui le aveva affidato l'incarico di fare un controllo di routine su un ricercatore nel ramo farmaceutico [...]. Dopo quattro settimane di silenzio e diversi solleciti che lei aveva ignorato, era comparsa con una relazione che documentava che l'oggetto dell'indagine era un pedofilo e che almeno in due occasioni aveva comperato prestazioni sessuali da

una piccola prostituta tredicenne a Tallinn, oltre al fatto che certi segnali lasciavano intendere che nutrisse un interesse morboso per la figlia della sua attuale convivente.¹

Oltre che tematico il titolo è dunque pilota in quanto delinea un orizzonte di aspettative che vengono ripetutamente confermate all'interno del testo con le decine di casi in cui le donne sono vittime di persecuzioni e maltrattamenti ad opera di uomini insospettabili. A tali considerazioni sullo statuto e sull'impatto del titolo va aggiunta la caratteristica di topicalizzante per *Uomini che odiano le donne*, etichetta pensata da Caprettini per quei casi in cui “[il titolo] si presenta come una sintesi riassuntiva del contenuto del racconto”.²

È confermato che negli studi sugli *incipit* si debba tener conto di quelle zone liminari del testo che accompagnano il lettore all'interno dell'opera vera e propria e fra queste vanno certamente considerate le scelte editoriali. Il disegno sulla copertina ritrae una figura femminile distesa in una pozza di sangue il quale scorre fino ad assumere la forma di un fiore mentre la gamma di colori comprende cupe varietà di rosso, costituendo un indizio indiretto delle efferate violenze che saranno narrate. Come si vedrà, le dettagliate descrizioni del paesaggio svedese saranno contraddistinte ovviamente da toni freddi e paesaggi per lo più nevosi, ma la tinta a cui si associano i delitti e le azioni più crudeli richiamano proprio i colori spenti e l'immagine del sangue presenti in copertina. Un'ulteriore informazione che si può ricavare dalla copertina, dal formato e dalla collana (gli elementi principali che costituiscono il peritesto editoriale) riguarda l'appartenenza del testo ad un preciso genere letterario. *Uomini che odiano le donne* infatti appartiene alle *farfalle* di Marsilio, collana che la casa editrice veneziana dedica alla narrativa e che si divide in *romanzi*, *la commedia* e *i gialli*, categoria a cui ovviamente è ascrivibile anche l'opera di Larsson. L'appartenenza alla collana può agire anche come garanzia per i lettori fedeli alla casa editrice, che soprattutto dopo il successo della trilogia si è rivolta con maggior convinzione al giallo nordico, inaugurando una serie di romanzi intitolata proprio *Giallosvezia*. Ultimo elemento della copertina pensato principalmente per attirare l'attenzione del

¹ S. LARSSON, *Uomini che odiano le donne*, cit., p.48.

² G. CAPRETTINI, *Per uno studio delle strutture esordiali*, in G. CAPRETTINI, R. EUGENI, (a c. di), *Il linguaggio degli inizi*, cit., p.83.

lettore e incuriosirlo è la citazione di una breve frase di un giornale svedese, Ystads Allehanda:

«Un caso editoriale. Un libro che vi terrà svegli fino all'alba»

Tale giudizio mira a confermare ciò che un lettore di *thriller* si aspetta, ossia un racconto di *suspense*, che coinvolga al punto da essere incapaci di interromperne la lettura; l'aspettativa nei confronti del testo è stata quindi creata dal passaparola e dal paratesto.

L'opera è doppiamente interessante visto che oltre al film diretto da David Fincher (*Millennium – Uomini che odiano le donne*) esiste una precedente trasposizione svedese (*Uomini che odiano le donne*)¹ dalla quale il regista americano si allontanerà in diversi aspetti.

La casa editrice Marsilio ha deciso di mantenere invariata la copertina del volume in seguito all'uscita del primo adattamento cinematografico, mentre in seguito al lancio della versione di Fincher è stata aggiunta una fascetta sulla copertina a richiamare proprio la corrispondenza tra le due opere, segnale che il film americano può attrarre maggiormente il pubblico rispetto alla versione europea. Nonostante la presenza della fascetta promozionale però si può affermare che la trilogia di *Millennium* rappresenta uno di quei casi in cui ad avere maggior rilievo nell'immaginario è proprio l'opera letteraria che non necessita la presenza di un adattamento cinematografico per affermarsi agli occhi del pubblico, in quanto il suo successo era stato già confermato in precedenza.

Uomini che odiano le donne presenta una solida strutturazione interna, percepita quasi come necessaria data l'ingente quantità di personaggi e la sovrapposizione di piani narrativi. La prima porzione del testo è un prologo a cui seguono quattro parti – ognuna di esse a sua volta suddivisa in capitoli – per giungere simmetricamente alla conclusione contenuta nell'epilogo. Ad eccezione del prologo, che possiede solo l'indicazione della data, tutte le sezioni successive oltre alla coordinata temporale possiedono un titolo e, in calce alla pagina, un dato statistico riguardante la violenza sulle donne in Svezia.

¹ *Uomini che odiano le donne - Män som hatar kvinnor*, N. A. Oplev, Svezia, 2009, 152'.

- PROLOGO venerdì 1 novembre
- PARTE PRIMA / *Incentivi* / 20 dicembre – 3 gennaio
In Svezia il 18% delle donne al di sopra dei quindici anni è stato minacciato almeno una volta da un uomo.
- PARTE SECONDA / *Analisi delle conseguenze* / 3 gennaio – 17 marzo
In Svezia il 46 % delle donne al di sopra dei quindici anni è stata oggetto di violenza da parte di un uomo.
- PARTE TERZA / *Fusioni* / 16 maggio – 11 luglio
In Svezia il 13% delle donne è vittima di violenze sessuali al di fuori di relazioni sessuali.
- PARTE QUARTA / *Cambio della guardia* / 11 luglio – 30 dicembre
In Svezia il 92% delle donne vittime di violenza sessuale non ha denunciato alla polizia l'ultima aggressione subita.
- EPILOGO / *Rapporto conclusivo* / giovedì 27 novembre – martedì 30 dicembre

I titoli sono generici dunque il loro significato in riferimento al testo viene colto nel corso della lettura, scelta che impedisce al lettore di ricavare indizi circa la vicenda prima del momento stabilito dall'autore. Ad esempio per la terza parte, *Fusioni*, si riferisce probabilmente ai rapporti che in quei capitoli il protagonista Mikael intreccia con diverse donne: oltre all'amante e collega Erika Berger infatti, egli si intrattiene per un certo periodo con Cecilia Vanger, nipote di Henrik e infine con Lisbeth Salander che giunge nell'isola di Hedeby per affiancarlo nelle ricerche.

Le coordinate temporali danno una chiara panoramica del tempo della storia che si svolge nell'arco di poco più di un anno collocabile, anche se non specificato, grazie ad un rapido confronto tra i giorni indicati da Larsson e il calendario, tra il 2002 e il 2003.¹ Lo spazio ed il tempo sempre ben definiti servono ovviamente ad agevolare l'entrata del lettore nella finzione, che in tal modo riesce ad avere sotto controllo l'evoluzione delle varie vicende che subiscono continui spostamenti di luogo, in particolar modo tra la capitale

¹ Il quarto capitolo ad esempio è intitolato *Lunedì 23 dicembre – giovedì 26 dicembre*, mentre l'epilogo è datato *giovedì 27 novembre – martedì 30 dicembre* dell'anno successivo, tutte le indicazioni corrispondono effettivamente agli anni 2002 e 2003.

Stoccolma e la città di Hedestad,¹ dove tutto è proprietà della famiglia Vanger e nella quale risiede temporaneamente Mikael Blomkvist.

Il tema del tempo è centrale anche in apertura del prologo con cui il racconto s'inaugura il primo novembre introducendo uno dei sentieri narrativi principali che vede come primo personaggio il vecchio Henrik Vanger.

Era diventato un rito che si ripeteva ogni anno. Il destinatario del fiore ne compiva stavolta ottantadue. Quando il fiore arrivò aprì il pacchetto e lo liberò dalla carta da regalo in cui era avvolto. Quindi sollevò il ricevitore e compose il numero di un ex commissario di pubblica sicurezza che dopo il pensionamento era andato a stabilirsi sulle rive del lago Siljan. I due uomini non erano solo coetanei, ma erano anche nati nello stesso giorno -fatto che in quel contesto poteva essere considerato come una sorta d'ironia. Il commissario, che sapeva che la telefonata sarebbe arrivata dopo la distribuzione della posta delle undici, nell'attesa stava bevendo un caffè. Quest'anno il telefono squillò già alle dieci e trenta. Lui alzò la cornetta e disse ciao senza nemmeno presentarsi.²

Sin dalla prima frase è chiaro che il lettore ha accesso all'universo narrativo con un inizio che non si può certo definire "assoluto": si ha invece la chiara percezione di giungere in una situazione già avviata, che anzi si ripete da più di quarant'anni. Subentrare all'interno di una catena di eventi che possiede dei precedenti dà la sensazione di intervenire nella storia con un certo ritardo, recuperabile solamente se il narratore deciderà di fornire spiegazioni circa gli episodi già avvenuti. Il rito in questione prevede che, per il quarantaquattresimo anno consecutivo, all'anziano capofamiglia (del quale però non si conosce ancora l'identità) venga recapitato un piccolo pacco regalo contenente un fiore incorniciato. Il narratore extradiegetico possiede un bagaglio di conoscenze utile per il lettore che si presenta sulla soglia del testo, e lo agevola dandogli informazioni dettagliate riguardo al rito e al regalo stesso, ma nonostante l'alto numero di dati, il resto della faccenda rimane un mistero. L'istanza narrante racconta di come fosse impossibile anche per la polizia risalire al mittente che ogni anno spediva la piccola cornice da diverse parti del mondo servendosi di

¹ Mentre l'isola di Hedeby esiste realmente, anche se si trova in Danimarca, la città di Hedestad è frutto della fantasia di Stieg Larsson il quale individua entrambi i luoghi a nord della capitale svedese.

² S. LARSSON, *Uomini che odiano le donne*, cit. p.7.

guanti per non essere rintracciata, introducendo così il mistero di Harriet che però verrà presentato più dettagliatamente all'interno della prima parte del romanzo. L'elemento che lascia attoniti alla fine del prologo infatti è che programmaticamente rimanga anch'esso un enigma dato che l'identità del personaggio di Henrik Vanger sarà svelata in seguito. Nel sesto capitolo ricompare infatti la figura dell'anziano che agilmente si può ricondurre a quella incontrata nella zona liminare del testo: quando Mikael si reca a Hedestad per incontrare Henrik e venire a conoscenza dell'incarico che quest'ultimo vorrebbe affidargli (si propone in tal modo il *topos* iniziale dell'incontro che darà origine a gran parte della trama successiva) le parole del capo famiglia illuminano il senso del prologo che era rimasto in sospenso:

"Io sono nato il primo di novembre. Quando Harriet aveva otto anni mi fece un regalo di compleanno, un quadretto. Un fiore essiccato dentro una semplice cornice. [...] Diventò una tradizione. Lei preparava il quadretto durante l'estate e lo metteva da parte per il mio compleanno. Li appendevo sempre su questa parete. Nel 1966 lei scomparve e la tradizione si interruppe".

Henrick Vanger tacque e indicò un vuoto nella fila di quadri. Mikael si sentì rizzare improvvisamente i peli sulla nuca. Tutta la parete era piena di fiori essiccati. "Nel 1967, un anno dopo che era scomparsa, ricevetti questo fiore per il mio compleanno". [...] "Vuole dire che..." Mikael fece un gesto con la mano. "Esatto. Al mio compleanno, ogni maledetto anno. Capisci come mi sento? È indirizzato contro di me, proprio come se l'assassino mi volesse torturare."¹

Il prologo dunque, che poneva un mistero che si può ritenere giustamente centrale, riprende il proprio filo narrativo solamente a narrazione inviata, dilatando di molto i tempi del racconto. L'osservazione principale riguardo l'*incipit* di *Uomini che odiano le donne* infatti riguarda proprio la cautela con cui l'autore dà avvio alla vicenda. Da un punto di vista macrotestuale infatti si può sostenere che l'inizio comprenda un'ampia porzione di testo, individuabile con i primi quattro capitoli, scelta in controtendenza rispetto agli usi narrativi contemporanei che mirano spesso a eludere la parte introduttiva del romanzo alla ricerca di inizi forti che sconvolgano il lettore. Il mistero riguardante la scomparsa di Harriet Vanger, elemento centrale di *Uomini che odiano le donne*, viene

¹ S. LARSSON, *Uomini che odiano le donne*, cit., pp.143-144.

esposto solo dopo una lunga e dettagliata galleria di personaggi primari e secondari, anche se Larsson a volte sembra non ragionare con queste categorie.

Il primo capitolo è quasi interamente incentrato sulla vicenda giudiziaria di Mikael Blomkvist, confondendo le aspettative del lettore che può essere portato a pensare che l'affare Wennerstrom sia l'effettivo tema cardine del romanzo; esso invece, pur rimanendo sempre sullo sfondo, si riproporrà in egual quantità solamente nella parte finale. All'inizio del capitolo si legge:

Il processo era ineluttabilmente finito, e tutto ciò che si era potuto dire era già stato detto. Nemmeno per un secondo aveva dubitato che sarebbe stato condannato. La sentenza scritta era stata emessa alle dieci del venerdì mattina e adesso rimaneva soltanto il riassunto conclusivo dei reporter che erano in attesa nel corridoio del tribunale.¹

Con la precisione di un calendario, anche ogni singolo capitolo possiede come titolo l'indicazione della data (che nel caso del primo risale a venerdì 20 dicembre), per dare la sensazione più verosimile del tempo che passa, sottolineando come il caso di Harriet impegnerà quasi giorno e notte l'intero anno di vita del protagonista. L'attacco vero e proprio del romanzo che chiude temporaneamente la questione del prologo, non è tra i più rassicuranti. Come nella porzione di testo precedente il lettore aveva fatto il suo ingresso nella narrazione nel bel mezzo di un rito che si ripete ormai da decenni, nel primo capitolo addirittura il narratore esordisce con un tono affine al rimprovero per il ritardo con il quale si è giunti sulla scena. Il processo è infatti finito, l'avverbio "ineluttabilmente" non lascia speranze ed è di estrema importanza vedere come l'autore scelga di affidare alle parole iniziali un inconfondibile tema della fine: "tutto ciò che si era potuto dire era già stato detto". Nonostante ciò l'istanza narrante si dimostra sempre estremamente disponibile a far luce su quanto le è consentito rivelare e quindi con puntigliosa precisione ci descrive il protagonista, il suo lavoro e l'ambiente in cui vive dipingendolo come una figura positiva e onesta. L'attacco in *medias res* dunque, come nel caso di *Miliardari per caso*, non implica una totale mancanza di informazioni riguardo all'antefatto dato che successivamente il narratore stesso o tramite le voci dei personaggi riuscirà a

¹ *Ivi*, p.15.

equipaggiare il lettore con un bagaglio ricco di informazioni. L'antefatto riguarda il motivo della condanna di Mikael Blomkvist che viene narrato appunto con un'ampia analessi: si racconta così di come il giornalista avesse ricevuto indiscrezioni – che si erano poi rivelate false – sugli oscuri traffici di Wennerstrom da un amico che aveva preteso di rimanere fonte anonima. Il narratore senza mai prendere una posizione esplicita lascia intendere l'innocenza del personaggio che sceglie di dimettersi dalla redazione di Millennium per accettare l'incarico a Hedestad. Il capitolo iniziale dunque comprende intere pagine di questioni legate all'editoria e all'economia svedese, che rimandano l'avvio effettivo della vicenda, mantenendola in una condizione piuttosto statica. Durante il dialogo tra Mikael e il suo vecchio amico circa gli affari loschi di Wennerstrom Larsson si dilunga infatti in riflessioni specifiche sull'economia svedese del secondo dopo guerra:

Vediamo se ho capito bene. Il governo metteva a disposizione miliardi prelevati dalle tasse e diplomatici che aprivano le porte. L'industria riceveva il denaro e lo utilizzava per investire in joint venture sulle quali poi si portava a casa profitti eccezionali. Più o meno come succede sempre, in altre parole. Alcuni guadagnano e alcuni pagano i conti, e sappiamo bene come siano distribuiti i ruoli.¹

L'autore si è dimostrato consapevole di aver dato vita ad un inizio difficoltoso in particolare per la porzione di pubblico che comincia un romanzo con la pretesa di assistere all'avvio del racconto nel modo più accelerato ed esaustivo possibile. Larsson discute di questo in alcune *e-mail* con la sua *editor*, documenti che la Marsilio ha messo a disposizione degli utenti, in cui si legge:

Non ho una particolare fiducia nelle mie capacità di scrittura; di solito i miei testi migliorano parecchio dopo che un redattore ci ha messo mano, sono abituato a fare e subire revisioni. In altre parole, non sono ipersensibile; a volte non ci troveremo d'accordo sul contenuto e anch'io come tutti ho naturalmente le mie manie cui non rinuncio volentieri. Per esempio, *trovo anch'io che i primi capitoli del libro 1 siano prolissi e ci vuole un po' prima che la storia prenda l'avvio. Ma il mio scopo era*

¹ *Ivi*, pp.33-34.

soprattutto di costruire una solida galleria di personaggi e ambienti prima che la storia esplodesse. E così via.¹

L'autore stesso dà quindi la conferma di essere conscio del ritmo lento con il quale si inaugura il suo romanzo, ma sostiene sia un modo per "catturare" il lettore che grazie alle lunghe descrizioni avrà un'approfondita conoscenza dei personaggi ai quali sarà così più facile affezionarsi. Nel capitolo successivo il narratore introduce Lisbeth Salander della quale dà una descrizione anch'essa dettagliata seppur seminando interrogativi circa il suo passato, alcuni dei quali, come l'esistenza di una sorella gemella e il loro rapporto con il padre, rimarranno irrisolti per essere chiariti nei volumi successivi della trilogia. La ragazza con il suo stile e la sua fragile aggressività è diventata, anche grazie ai film, l'icona della storia, un personaggio controverso che respinge qualsiasi tipo di relazione (ad eccezione di quella con Mikael), ma che grazie all'empatia che si percepisce nelle parole del narratore difficilmente cattura l'antipatia dei lettori. Una tecnica usata soprattutto in questa parte preparatoria è la descrizione dei personaggi attraverso un punto di vista interno alla storia, per cui la presentazione della giovane è fornita dal suo datore di lavoro che segretamente si sente attratto dalla ragazza. È chiaro come Larsson miri a connotare il più possibile i suoi personaggi, creature che pensa nei minimi dettagli fisici e psicologici:

Semplicemente era magra di costituzione, con un'ossatura minuta che le dava un'aria da eterna adolescente, mani piccole, caviglie sottili e seni che si distinguevano appena sotto i vestiti. Aveva ventiquattro anni ma pareva una quattordicenne.

Aveva bocca larga, naso piccolo e zigomi alti che le conferivano un che di orientale. Si muoveva rapida e leggera come un ragno, quando lavorava al computer le sue dita volavano furiose sui tasti. [...] Sotto il trucco –certe volte si metteva perfino un ripugnante rossetto nero- e i tatuaggi e il naso e le sopracciglia col piercing, era... mm... attraente.²

Il punto di vista è chiaramente quello del personaggio interno alla vicenda al quale il narratore permette di esprimersi liberamente in un discorso indiretto libero

¹ E-mail di Stieg Larsson al suo editore svedese (Norstedts) del 30 aprile 2004. Il carteggio è scaricabile al sito <http://blog.marsilioeditori.it/2009/01/08/le-lettere-inedite-di-larsson/> (ultimo accesso dicembre 2012).

² S. LARSSON, *Uomini che odiano le donne*, cit., p.50.

per poi tornare a riappropriarsi del suo ruolo e raccontare la vicenda da una posizione extradiegetica. Anche il passato di Mikael viene presentato in modo mediato da uno dei personaggi: si ripercorrono le tappe significative della sua vita proprio grazie al rapporto che Lisbeth stila su di lui per Henrik Vanger. L'autore discutendo con la casa editrice prima della pubblicazione del suo primo romanzo conferma di aver impostato in tal modo la presentazione dei personaggi:

Per molti aspetti ho voluto andare controcorrente rispetto alla consueta impostazione dei romanzi polizieschi. E per farlo ho usato degli espedienti di solito proibiti. La presentazione di Mikael Blomkvist, per esempio, avviene esclusivamente attraverso l'indagine personale fatta da Lisbeth Salander.¹

Il sistema dei personaggi si discosta da alcune convenzioni del genere poliziesco in cui il *detective* è spesso un uomo schivo e solitario, che quando non è preso dalle indagini passa il suo tempo tra il tabacco e il caffè (sostanze tuttavia molto care a Mikael Blomkvist), mentre la donna incarna l'ideale di *femme fatale* senza particolari connotazioni psicologiche. In *Uomini che odiano le donne* invece il protagonista è un uomo affermato e socievole, riscuote un enorme successo con le donne per le quali ha sempre un profondo rispetto ed esprime il prototipo della nuova classe media, dinamica ed impegnata. Lisbeth non è un personaggio monodimensionale, spesso rappresenta la parte attiva e propositiva all'interno delle indagini ma anche nel rapporto che la lega al protagonista e su questo riflette anche l'autore quando afferma

Ho cercato di creare dei protagonisti che si distinguessero radicalmente dai soliti personaggi dei polizieschi. Perciò Mikael Blomkvist non ha né l'ulcera, né problemi di alcolismo o di angoscia esistenziale. Non ascolta l'opera né si dedica a qualche strano hobby come i modellini di aeroplani o cose simili. In generale non ha problemi e la sua caratteristica principale è che si comporta come lo stereotipo di una «puttana», cosa che lui stesso riconosce. Ho anche consapevolmente invertito i ruoli sessuali; sotto molti aspetti Blomkvist fa la parte della «bambolona», mentre Lisbeth Salander ha modi di fare e qualità che sono stereotipi «maschili».

Detesto i polizieschi dove il protagonista può comportarsi in qualsiasi modo o fare cose che le persone normali non fanno senza conseguenze. Se Mikael Blomkvist spara a qualcuno, anche se lo fa per autodifesa, finisce in tribunale.

¹ E-mail del 30 aprile 2004.

Lisbeth rappresenta l'eccezione molto semplicemente perché è una sociopatica con tratti psicotici e non funziona come le persone normali. Non ha dunque la stessa percezione di ciò che è «giusto» o «sbagliato» della gente normale, ma ne subisce anche le conseguenze.¹

Al terzo capitolo la costruzione dell'universo diegetico in cui si muovono i protagonisti prosegue, il narratore illustra la decisione di Mikael di lasciare temporaneamente la redazione di Millennium e approfondisce il rapporto tra il giornalista e l'amante-collega Erika Berger. Come già accennato l'evento che funge da cesura tra l'inizio ed il resto del testo si posiziona al capitolo successivo – il quarto – e coincide con un concreto movimento di passaggio che simboleggia la condizione del lettore accomunandolo alla sorte del protagonista: entrambi sono introdotti in una realtà sconosciuta che farà da sfondo alla maggior parte degli episodi futuri. Si può dunque immaginare la prima parte di *Uomini che odiano le donne* come una struttura tripartita: il prologo, l'*incipit* che introduce l'ambiente e il sistema di personaggi (capitoli 1-4) ed infine la partenza del romanzo vero e proprio all'interno del quarto capitolo quando

Mikael Blomkvist si pentì della sua decisione già prima che la serata si concludesse, ma a quel punto gli sembrava troppo complicato telefonare per disdire, e così la mattina del giorno di Natale si ritrovò seduto sul treno che portava a nord. Mikael aveva la patente ma non aveva mai pensato di procurarsi un'automobile.²

A livello tematico dunque il sistema di enigmi e di storie intrecciate si è a questo punto perfettamente delineato. La curiosità del lettore comincia a risvegliarsi dopo la lunga sezione descrittiva per cui al mistero del fiore, legato alla vicenda di Harriet, si sono aggiunti quello dell'affare Wennestrom in cui Mikael risulta colpevole e il passato della protagonista femminile, percorsi narrativi che si sovrapporranno per tutta la durata del racconto. La fabula e l'intreccio non proseguono su strade parallele, spesso i *flashback* esplicativi si inseriscono nella narrazione come sempre accade nei racconti gialli in cui un *detective* deve ricostruire un evento passato. Larsson sceglie dunque di non usare l'*incipit* del suo romanzo d'esordio per sconvolgere il lettore, dando vita ad un

¹ *Ibid.*

² S. LARSSON, *Uomini che odiano le donne*, pp.96-97.

inizio graduale e abbastanza convenzionale, ponendo comunque una serie di quesiti che si infiltrano nella mente del lettore e che verranno chiariti solo verso la fine delle storie. Sia nel prologo che nella prima parte sono racchiusi i quattro ruoli¹ che un *incipit* convenzionale solitamente contempla: esso infatti inserisce il romanzo in un intertesto, richiama la sua appartenenza ad un genere letterario, stabilisce lo stile dell'autore e orienta la fruizione del testo stesso. Con il mistero dei fiori essiccati *Uomini che odiano le donne* attesta la sua appartenenza al poliziesco, inserendosi all'interno di una rete intertestuale. La funzione di codificazione, che mette in moto l'universo diegetico e dissemina indizi sullo stile dell'autore e sul genere, è nel caso di *Uomini che odiano le donne* indiretta, visto che l'autore non fa alcun riferimento esplicito ad altri testi. Fin dall'inizio Larsson espone dunque lo stile a cui si manterrà fedele per l'intera narrazione: frasi semplici e dirette che vengono automaticamente assimilate dal lettore evitando il ricorso a perifrasi anche nei momenti più violenti e delicati. La parte iniziale di *Uomini che odiano le donne* orienta inoltre la fruizione del testo presentando i sentieri narrativi che saranno calcati nel corso del romanzo. Trattandosi di un *incipit* contenente la funzione tematica è naturale osservare come con esso si aprano i campi semantici legati agli argomenti principali del romanzo quali la violenza ("vittima", "pedofilo", "interesse morboso", "minaccia"), l'editoria ("reporter", "giornalista", "free lance", "dichiarazione", "calunnia", "evento mediatico") e le relazioni sentimentali ("relazione fissa", "flirt", "partner", "sesso").

Del Lungo nel suo studio sugli *incipit* distingue i dati che servono a dar forma all'universo diegetico in costitutivi e referenziali²: i primi costruiscono dettagliatamente l'ambiente in cui andranno ad agire i personaggi, mentre gli altri fanno riferimento alla realtà conosciuta o esperita dal lettore. Essendo la prima parte di *Uomini che odiano le donne* ricca di momenti descrittivi che delineano una realtà esistente come quella della Svezia contemporanea è naturale che le informazioni costitutive siano contemporaneamente presenti a quelle referenziali, caso contemplato anche dall'autore de *L'incipit romanesque*:

¹ Cfr.: A. DEL LUNGO, *L'incipit romanesque*, cit., p.50.

² Cfr.: *Ivi*, pp.167-169.

La separazione tra questi due livelli d'informazione non è mai molto netta: un romanzo in effetti può contenere delle parti più chiaramente referenziali [...] e altre più focalizzate sulla struttura interna della fiction, come il sistema dei personaggi. Quindi l'informazione resta spesso ambivalente: per esempio il riferimento ad una data rappresenta evidentemente, nell'universo funzionale, un'indicazione costitutiva essenziale, che determina il punto di partenza temporale della storia, ma essa rinvia anche ad un tempo storico reale e conosciuto dal lettore [...]. In ogni caso l'unione di questi due livelli contribuisce a costituire la tensione informativa globale dell'incipit.¹

È proprio quanto avviene nel mondo di Mikael Blomkvist in cui le date, le descrizioni degli ambienti servono a gettare le fondamenta dell'universo in cui l'intera trilogia sarà ambientata, ma allo stesso tempo facendo riferimento alla Svezia del XXI secolo si chiede al lettore di recuperare le proprie conoscenze – dirette o meno – sullo stato scandinavo citato spesso come esempio di realtà civile ed evoluta. Tale immagine mentale della Svezia però viene scalfita da Larsson il quale mostra l'ordinaria violenza e le numerose contraddizioni della sua nazione a cui era profondamente legato.

La fase preparatoria analizzata fino a questo momento predispose il lettore all'esplosione della trama, che velocizzerà il ritmo soprattutto nella parte centrale del romanzo, in concomitanza con le indagini sul caso Harriet. L'inizio del romanzo presenta diversi motivi riconducibili alla categoria che Propp descrive come “rottura dell'equilibrio”.² La fase di stabilità che dovrebbe appunto preparare il lettore a quella del danneggiamento però rientra nella narrazione grazie ai primi racconti in analepsi visto che, quando la storia si apre, essa appartiene già al passato. Il protagonista infatti proviene da una condanna in tribunale e ciò significa che la staticità dell'equilibrio è già stata precedentemente messa in discussione. Alla luce di un'ottica formalista si può intendere la condanna iniziale di Mikael come il danneggiamento dal quale prende avvio gran parte della storia grazie alla possibilità di cambiamento offerta al protagonista da Henrik Vanger.³ Alla rottura dell'equilibrio seguono una condizione di mancanza, una ricerca ed un conflitto che precede il finale: in seguito al danneggiamento

¹ *Ivi*, p.169.

² Cfr.: V. PROPP, *Morfologia della fiaba*, cit.

³ L'ottantenne infatti promette a Mikael che allo scadere del loro contratto lui gli fornirà delle informazioni su Wennerstrom per dimostrarne l'effettiva colpevolezza. Tuttavia quando il giornalista avrà accesso a tali dati si renderà conto della loro inutilità in quanto talmente datati da aver fatto cadere in prescrizione i reati commessi dall'industriale.

subito con la condanna al carcere infatti il protagonista si dedica alla ricerca di un nuovo modo per riabilitare la sua immagine professionale che corrisponderà con l'incarico affidatogli da Vanger. All'allontanamento (o partenza) dell'eroe, altra funzione che Propp colloca nella fase preparatoria di un racconto, segue la fase della ricerca – in questo caso della verità – che coincide con il periodo delle indagini. Il danneggiamento invece si manifesta con le difficoltà nelle quali si imbatte il protagonista nel momento in cui si avvicina alla scoperta dei colpevoli. Infatti Martin Vanger, il sadico assassino fratello di Harriet, una volta accortosi che Blomkvist è sulle sue tracce tenta di ucciderlo in un paio di occasioni, l'ultima delle quali imprigionandolo nella “cantina degli orrori” dove negli anni aveva seviziato ed ucciso decine di donne. Sarà solamente grazie all'intervento dell'eroina e aiutante Lisbeth che il giornalista riuscirà ad avere salva la vita e da quel momento in poi, grazie anche alla testimonianza diretta di Harriet, la misteriosa vicenda giungerà alla soluzione. Il motivo della ricerca della verità è dunque centrale in *Uomini che odiano le donne*: Henrik Vanger in seguito al danneggiamento subito con la perdita della nipote infatti non smetterà mai di cercare il colpevole, e parallelamente sia Blomkvist che Lisbeth hanno come obiettivo lavorativo la scoperta delle reali versioni dei fatti.

Persino la coppia di funzioni “tranello e connivenza” possono riguardare il protagonista su due livelli narrativi: sia che si tratti di Wennestrom che gli fa avere volutamente informazioni false per incastrarlo, sia per quanto riguarda Martin Vanger quando lo imprigiona nello scantinato infatti in entrambi i casi “l'antagonista tenta di ingannare la vittima per impadronirsi di lei o dei suoi averi, la vittima cade nell'inganno e con ciò favorisce involontariamente il nemico”.¹

È comunque da una serie di danneggiamenti che si avviano le varie catene causali-cronologiche che in particolar modo all'inizio si alternano focalizzandosi di volta in volta su determinati personaggi. I due protagonisti, soprattutto nella prima parte in cui ancora vivono inconsapevoli dell'esistenza l'uno dell'altro, agiscono anche in contemporanea per cui la struttura del romanzo ricorda in diverse occasioni quella dei film in cui si raccontano storie individuali che ad un

¹ R. EUGENI, *L'inizio della fabula. Per una mappa delle concezioni e dei problemi*, in G. CAPRETTINI, R. EUGENI, *Il linguaggio degli inizi*, cit., p.19.

certo punto si rivelano essere collegate tra loro. La solida struttura interna del romanzo basata sulla divisione in capitoli risulta dunque utile all'orientamento del lettore; spesso infatti un nuovo capitolo coincide con un cambiamento di personaggio o di ambientazione, informazioni che vengono prontamente fornite. Il punto di incontro tra i due universi narrativi paralleli in *Uomini che odiano le donne* avviene quando Mikael si presenta a casa di Lisbeth per chiederle di collaborare al caso di Harriet:

“Buon giorno, signorina Salander” la salutò lui tutto allegro. “Mi pare di capire che hai fatto tardi ieri sera. Posso entrare?”.

Senza aspettare l'invito, superò con un lungo passo la soglia e richiuse la porta dietro di sé. Osservò il mucchio di indumenti sul pavimento dell'ingresso e la montagna di sacchetti di carta pieni di giornali e sbirciò attraverso la porta della camera da letto mentre il mondo di Lisbeth Salander girava nella direzione sbagliata, come, cosa, chi? Mikael Blomkvist guardò divertito la sua bocca spalancata.¹

Successivamente si assiste alla stipula dell'accordo tra il giornalista e la ragazza che gradualmente comincerà a fidarsi di lui. Il rapporto di lavoro tra Lisbeth e il suo capo alla Milton Security, l'accordo tra Mikael ed Henrik Vanger ed infine la collaborazione tra i due protagonisti sono tutti esempi di stipula di un contratto, motivo che torna insistentemente nel testo soprattutto nella prima metà, richiamando l'accordo stipulato tacitamente in apertura del testo tra lettore e narratore. La parte centrale del romanzo prosegue allora più velocemente con i due personaggi che si avvicinano alle tracce dell'assassino e di Harriet Vanger la quale, dopo essere fuggita dalla Svezia per sottrarsi alle molestie del fratello, vive sotto falso nome in Australia. Il colpevole non è individuabile nemmeno dal lettore più attento, ma ad una rilettura del prologo si può notare come Larsson abbia inserito, come succede abbastanza di frequente nei gialli, degli elementi strettamente legati alla soluzione del mistero dei fiori. Nelle prime pagine infatti a proposito del regalo ricevuto da Henrik si dice:

La pianta era originaria delle regioni montuose e del bush australiani, dove cresceva in robusti agglomerati. In Australia la chiamavano Desert Snow. Più avanti un'esperta

¹ S. LARSSON, *Uomini che odiano le donne*, cit., p.390.

del giardino botanico di Uppsala avrebbe constatato che si trattava di una pianta insolita, raramente coltivata in Svezia.¹

L’Australia è proprio il luogo da cui Harriet quell’anno aveva scelto di spedire il dono allo zio, portando avanti la tradizione di quando era fanciulla sperando che Henrik potesse capire che lei era ancora viva; l’istanza narrante però in modo sottile confonde il lettore fornendo una lunga lista di informazioni dettagliate sull’habitat del fiore, sulla sua denominazione scientifica e altri dati che risulteranno totalmente scollegati con la soluzione del mistero.

Fatta luce sulla questione di Harriet, la donna ritorna in Svezia grazie all’intervento di Mikael che la raggiunge per informarla della morte del fratello e per capire definitivamente cosa le fosse accaduto e a questo punto il racconto di *Uomini che odiano le donne* sembra tornare su se stesso. L’effetto sorpresa infatti non è relegato nelle ultime righe e il romanzo si prepara a giungere alla sua conclusione per altri due capitoli e nell’epilogo. Si ripresentano le questioni lasciate in sospeso proprio nella prima parte che, come una cornice narrativa dedicata alle vite private di Mikael e Lisbeth racchiude il racconto del caso Harriet. Ritorna dunque la figura di Wennerstrom: grazie allo spionaggio informatico di Lisbeth i due protagonisti riescono ad incastrare l’industriale, facendo venire alla luce la sua implicazione in numerosi crimini internazionali e riabilitando così la rivista Millennium in cui era presente un infiltrato. La giovane *hacker* si reca a Zurigo con una falsa identità e riesce a impadronirsi di una parte considerevole del patrimonio del finanziere, ma rimane in lei qualcosa di inespresso ed oscuro che stimola la curiosità del lettore, consapevole dell’esistenza degli altri due volumi della trilogia. I principali nuclei narrativi infatti giungono ad un lieto fine e consentono il ristabilimento dell’ordine, ma restano anche piccoli enigmi privi di soluzione che, pur non promettendo esplicitamente un *sequel*, rafforzano la sensazione della sua presenza. Nell’epilogo si raccontano le ultime settimane dei protagonisti e si danno informazioni sulla sorte dei vari personaggi. A rafforzare la struttura circolare interviene anche il tempo: come all’inizio infatti, si legge di Mikael al pranzo di Natale in famiglia con la differenza che la sua vita personale è ora molto più

¹ *Ivi*, p.8.

serena, nonostante abbia assistito a degli orrori che non potrà mai dimenticare. Nelle ultime pagine Lisbeth, resasi conto di riuscire a fidarsi di un uomo per la prima volta in vita sua, si reca a casa di Mikael dopo aver deciso finalmente di sbilanciarsi sentimentalmente e parlare della loro relazione, ma lo scorge all'interno di un bar in compagnia di Erika Berger; disillusa getta il regalo che gli aveva comprato e fa ritorno verso il suo appartamento, senza il minimo ripensamento. Proprio con quest'ultimo episodio l'autore ravviva nel lettore il desiderio di sapere come evolverà la relazione tra i due protagonisti, lasciando la lettura sospesa. L'assenza del lieto fine facilita il sorgere del senso di lutto provato dal lettore soprattutto per il distacco che si impone da personaggi così meticolosamente costruiti. Il desiderio di saperli ancora in azione però viene accontentato proprio dalla rassicurazione che si può trarre dall'esistenza degli altri due volumi; già al momento dell'uscita del primo libro infatti si sapeva che Larsson, prima di morire improvvisamente nella redazione della sua rivista, aveva già consegnato ai suoi editori *La ragazza che giocava con il fuoco* e *La regina dei castelli di carta*.

A pochi anni di distanza dall'uscita nelle librerie, *Millennium* ha trovato immediatamente un pubblico impaziente di vedere i personaggi di Mikael e Lisbeth prendere vita sullo schermo dei cinema e così, due anni dopo la versione svedese girata dal danese Oplev, David Fincher ha creato la sua personalissima versione di *Uomini che odiano le donne*, continuando la sua indagine antropologica che scova gli emarginati nel loro sottomondo fatto di violenza e tecnologia, portandolo questa volta alla luce di un pallido sole svedese.

6.2 MILLENNIUM - FINCHER CHE AMA LISBETH SALANDER

A soli due anni dall'uscita dell'adattamento svedese, alla fine del 2011 nelle sale ricompare la storia tratta dal romanzo di Larsson girata da David Fincher su commissione della Sony. La scelta di distribuire un medesimo titolo a così poca distanza di tempo è una mossa azzardata da parte dell'industria hollywoodiana, che però propone un prodotto sicuro e di grande interesse, facendo affidamento sul successo ottenuto dall'opera letteraria. Grazie alla seconda versione la

trasposizione del romanzo si propone al pubblico statunitense al quale il film precedente non si era imposto con la medesima visibilità pur vantando un grande successo in Europa. *Män som hatar kvinnor* (titolo originale della versione europea) era comunque riuscito a raggiungere un incasso considerevole per essere un film svedese negli Stati Uniti, dove però era circolato in appena trentaquattro copie, numero irrisorio se confrontato con le 164 svedesi e le 114 inglesi.¹ Se non si tratta della prima opera su commissione di Fincher (era successo anche con *Il curioso caso di Benjamin Button*), si tratta invece del primo caso in cui il regista del Colorado si imbatte in un testo precedentemente adattato per lo schermo, ma nonostante il copione gli sia stato proposto, la trama di *Uomini che odiano le donne* dimostra una vasta comunanza di temi con la sua filmografia precedente. Fincher non rinuncia a personalizzare fortemente vari aspetti del racconto pur restando il più fedele possibile alla fonte letteraria; alla domanda sul perché avesse scelto di trasporre un romanzo così imponente e proprio a così poca distanza dal primo adattamento il cineasta ha infatti risposto:

In realtà non l'ho deciso io, o meglio l'ho deciso io, ma solo perché mi è stato chiesto di farlo. Non ero di certo nuovo a storie di questo tipo che parlano di assassini seriali, di violenza e di perversione ma ero del tutto entusiasta all'idea di cimentarmi in una storia che approfondisse un rapporto complicato tra una ragazza di ventiquattro anni ed un uomo adulto, due personaggi assai ben rappresentati nel libro di Larsson, un romanzo che ho molto amato. Mi intrigava molto provare a raccontare a modo mio la relazione tra i due, due individui così complessi ma diversi tra loro. Era una cosa che non avevo mai fatto e che non vedevo l'ora di fare con in mano la storia giusta.²

Mentre il titolo del film svedese manteneva, sia nella versione originale che nella traduzione italiana, quello deciso da Larsson e dai suoi editori in modo da imporre un richiamo diretto tra le due opere, la versione americana sceglie

¹ Mentre la versione svedese incassò circa dieci milioni di dollari negli Stati Uniti, quella di Fincher -grazie anche alla grande produzione hollywoodiana- arrivò a più di 102 milioni di dollari. I dati riguardo al numero di copie distribuite e agli incassi sono consultabili nel *database* Imdb all'indirizzo <http://www.imdb.com/title/tt1132620/business> e <http://www.imdb.com/title/tt1568346/business> (ultimo accesso dicembre 2012).

² L.MORELLI, *David Fincher a Roma presenta Millennium - Uomini che odiano le donne*, in www.movieplayer.it, 9 gennaio 2012. Intervista consultabile all'indirizzo http://www.movieplayer.it/film/articoli/david-fincher-a-roma-presenta-millennium-uomini-che-odiano-le-donne_9030/ (ultimo accesso dicembre 2012).

ovviamente una denominazione diversa per evitare anche di confondere i due film. *The Girl with the Dragon Tattoo* è infatti il titolo inglese del romanzo, che resta invariato nell'adattamento di Fincher con l'aggiunta però del sostantivo *Millennium*. Quest'ultimo fa riferimento al nome dell'intera trilogia in modo da suggerire indirettamente la presenza di un seguito, ma anche confondendo leggermente un pubblico non ben informato che può essere portato a pensare che il film racchiuda la trama di tutti e tre i libri di Larsson. Il sostantivo infatti rimanda infatti all'intera trilogia, come il carteggio tra Larsson e la sua casa editrice ci conferma:

Ho anche pensato che i libri della serie potrebbero avere una denominazione comune che si richiami alla parola Millennium. Ma su questo torneremo quando parleremo di titoli e copertine.¹

L'impatto mediatico del film è stato forte anche grazie alle aspettative e alle garanzie che ormai, giunto al suo nono lungometraggio, il nome di Fincher assicura alle proprie opere, caricandole di significati angoscianti e spesso suggeriti indirettamente dalle atmosfere e dai personaggi che custodiscono i lati oscuri dell'essere umano. Nel corso dell'analisi si noterà come le due versioni del film siano programmaticamente differenti, a livello di approccio alla fonte letteraria e dal punto di vista della poetica dei due registi, concentrati su aspetti diversi della storia di Larsson. *Millennium - Uomini che odiano le donne* è stato spesso definito dalla stampa “il *remake* americano del film di Oplev”, affermazione che, per quanto esatta dal punto di vista giuridico, contiene un'imprecisione lessicale: al contrario di quanto si può pensare infatti il film di Fincher non è un *remake*, non è la riformulazione di un'opera precedente, bensì un nuovo adattamento del medesimo testo da cui il film del 2009 era stato tratto. Fincher non tesse una rete di relazioni intertestuali con la pellicola di Oplev approcciandosi alla fonte letteraria in maniera del tutto indipendente e seguendo una diversa sceneggiatura. In un'intervista al mensile *Duellanti* il regista ha affermato:

Tanto per cominciare questo non è un remake. [...] Quel che mi attraeva in questa vicenda, e che non avevo mai affrontato prima nei miei titoli, non erano i legami con il

¹ E-mail del 29 aprile 2004 inviata da Stieg Larsson alla Norstedts, casa editrice svedese.

nazismo o i serial killer, ma il rapporto tra i due protagonisti. Poi ovviamente ho letto il libro, l'ho affidato a Steven Zaillian felice di poter lasciare a lui il lavoro di riduzione di oltre seicento pagine, e quando ho visto l'adattamento svedese mi sono trovato davanti a personaggi molto lontani da come me li ero prefigurati.¹

L'ambientazione, l'epoca e i personaggi sono quelli del romanzo in entrambe le versioni, caratteristica fondamentale visto che il *remake* invece prevede spesso una ricontestualizzazione della vicenda. Fincher applica senza dubbio una risemantizzazione del testo di Larsson concentrandosi maggiormente sui due protagonisti più che sulle indagini del caso Harriet, ma questo nuovo atteggiamento nei confronti del testo originario non mira ovviamente ad attualizzare la vicenda o renderla più comprensibile al pubblico americano, operazione che sarebbe risultata inutile vista la vicinanza che separa le due pellicole. Nemmeno l'apparato paratestuale o i meccanismi promozionali tendono ad istituire dei paragoni tra i due film i quali risultano essere senza dubbio due opere indipendenti. È importante notare come il film di Fincher scelga di mantenere l'ambientazione nord europea nonostante sarebbe stato più facile in termini di realizzazione trasportare l'intera storia su suolo statunitense visto che nonostante il paesaggio sia protagonista, Stoccolma viene per lo più richiamata indirettamente, tralasciando diversi particolari collegati alla realtà scandinava citati nel romanzo.

Secondo Phil Hoad del Guardian² infatti *Millennium* è uno degli esempi della rinnovata concezione americana del *remake*: fino a qualche anno fa infatti per Hollywood era consuetudine acquisire i diritti di film di successo europei o asiatici per riadattarli al loro contesto ed assicurarsi un maggior consenso in patria. Il giornalista a riguardo afferma che

La sua [di Fincher] versione di Dragon Tattoo sembra essere il nuovo, culturalmente illuminato volto dei remake statunitensi. Il film, invece di essere grossolanamente estirpato su suolo yankee, è ambientato in una specie di surrogato della Svezia. [...] Il

¹ *Il prezzo della violenza*, a c. di F. Gironi, in «Duellanti», n. 76, aprile-maggio 2012, p. 38.

² P. HOAD, *The Girl with the Dragon Tattoo rethinks the Hollywood remake*, in www.theguardian.co.uk, 20 dicembre 2011, <http://www.guardian.co.uk/film/filmblog/2011/dec/20/girl-with-dragon-tattoo-remake> (ultimo accesso dicembre 2012).

suo *Dragon Tattoo*, cosparso di una leggera fragranza di malessere scandinavo, è un chiaro passo verso la nuova tipologia di remake nell'era dei box office internazionali.¹

Un'operazione come quella di proporre la versione americana di un film europeo non sarebbe stata accolta con stupore nemmeno ai primordi della settima arte, quando la replicabilità di una storia era caratteristica assai comune. Più che puntando al fenomeno “novità” infatti Fincher presenta il suo film sottolineando la diversità rispetto al precedente, garantendo fin dalle anticipazioni del *trailer* una più approfondita indagine introspettiva del rapporto tra i due personaggi. Il fatto che per *Millennium* non si possa artisticamente parlare di *remake* però non impedisce che ci siano dei punti in comune con esso: lavorare ad un nuovo adattamento infatti condivide con il *remake* senza dubbio la “fiducia nell'intreccio e nei personaggi, nella solidità e nel potere della fascinazione dei mondi narrativi costruiti, a prescindere da chi ne sia il demiurgo”.² Nonostante numerose piccole differenze sul piano della fabula, le due sceneggiature non sconvolgono il racconto di Larsson, il cui finale però verrà leggermente mutato in entrambi gli adattamenti. In più fin dai titoli di testa delle versioni americane chi conosce la trilogia di Larsson può notare come la sceneggiatura comprenda episodi anche del secondo romanzo incentrato su Lisbeth Salander. La seconda caratteristica che *Millennium* condivide con il concetto di *remake* è inoltre legata all'idea di fornire una seconda *chance* ad un testo; anche un nuovo adattamento infatti rappresenta un tentativo che, anche se non istituisce paragoni diretti o non attua alcuna risemantizzazione, dimostra la fiducia nel testo originario e la volontà di dar vita ad una versione migliorata o totalmente diversa rispetto a quella precedente.

Millennium - Uomini che odiano le donne inizia come *The Social Network*: su schermo nero compaiono i loghi della Columbia e della MGM a conferma della grande produzione hollywoodiana, ma un'anomalia s'insinua all'interno del meccanismo: la musica extradiegetica oltrepassa i propri confini e si propone da subito, sostituendosi agli inni trionfali che accompagnano solitamente i marchi di fabbrica delle *major*, compreso il celebre ruggito del leone della Metro Goldwin Mayer. Una tranquilla melodia di pianoforte accompagna lo spettatore all'entrata

¹ P. HOAD, *The Girl with the Dragon Tattoo rethinks the Hollywood remake*, cit.. La traduzione è mia.

² G. GUAGNELINI, V. RE, *Visioni di altre visioni: intertestualità e cinema*, cit., p.114.

vera e propria nel mondo finzionale, momento in cui si deve prendere distacco dalla realtà fenomenica e affidarsi – più o meno titubanti – all'*incipit* della narrazione. Dopo una dissolvenza in nero lo schermo si illumina di una luce letteralmente gelida: una panoramica su un paesaggio innevato dell'isola di Hedestad è la prima immagine con cui si viene a contatto, la quale fornisce prontamente informazioni oggettive riguardo l'ambientazione del racconto. Le prime inquadrature si possono classificare come *establishing shot* in quanto

L'esordio più classico di un film prevede uno o più *establishing shot*, ovvero uno o più piani di insieme dell'ambiente in cui si svolgerà l'azione, volti a darne le coordinate e a ricreare un'ambientazione plausibile.¹

Non si fatica a contestualizzare la prima inquadratura visto che una delle principali conoscenze pregresse dello spettatore medio è proprio l'origine svedese della storia, la cui conferma giunge immediatamente. La panoramica inoltre è un movimento di macchina comune per gli inizi, assimilabile in letteratura alla descrizione del paesaggio in cui poi si vedranno agire i personaggi. Si tratta però di un *incipit* "provvisorio" e ricco di contrasti sia a livello visivo che uditivo: dopo pochi secondi infatti alla tranquillità del pianoforte si opporrà una canzone rock fortemente ritmata e i colori chiari del paesaggio innevato saranno sommersi da un'onda di liquido nero. Come il romanzo infatti anche il film presenta un inizio tripartito in prologo (la sequenza precedente ai titoli ambientata nello studio dove Henrik colleziona i quadri con i fiori incorniciati), i titoli di testa e l'*incipit* vero e proprio in cui si presentano i personaggi. Se in un primo momento l'inizio di *Millennium* sembra qualificarsi come statico (dalla conversazione tra Henrik e il poliziotto si capisce che l'episodio del fiore essiccato si ripete ormai da moltissimi anni senza che si riesca ad individuarne il mittente), successivamente la vicenda raccontata nella terza parte dell'*incipit* – quando Mikael dopo la condanna sceglie di affrontare la nuova sfida trasferendosi sull'isola – si può perfettamente definire dinamica.

In modo analogo, anche la versione svedese presenta una struttura tripartita dell'*incipit*: dopo una prima sequenza di titoli di testa su sfondo nero riguardanti

¹ M. VERONESI, *Le soglie del film: inizio e fine nel cinema*, cit., p.61.

principalmente gli apparati produttivi, l'universo diegetico si inaugura con la medesima situazione del prologo di Larsson inquadrando un dettaglio delle mani di Henrik Vanger mentre aprono il pacco postale trovando l'ennesimo fiore. In un secondo momento l'inquadratura si allarga per mostrare l'interno dello studio in cui l'anziano telefona al poliziotto in pensione avvertendolo di aver ricevuto il dono senza sapere chi fosse il mittente. La macchina da presa a questo punto inquadra a tutto schermo un ritratto della giovane Harriet sul quale compare il titolo del film: la tematica principale dell'adattamento svedese infatti è concentrata proprio sulle indagini svolte da Mikael e Lisbeth per svelare il mistero della scomparsa della ragazza. Il volto della giovane è mostrato in molte occasioni all'interno del film grazie ai documenti fotografici e alle analesi che trasformano in immagini i ricordi di Mikael.

Una delle grandi differenze tra i due film infatti riguarda proprio il grado di coinvolgimento di Blomkvist all'interno del caso Harriet: nel film del 2009 infatti il giornalista, come accade nel romanzo, ricorda di quando da bambino aveva vissuto per qualche mese a Hedeby dove aveva conosciuto la giovane Harriet; nella versione di Fincher invece egli si dimostra più distaccato dai fatti e maggiormente concentrato sulla figura di Lisbeth Salander. Nella pellicola di Oplev la questione centrale è fin dall'inizio il mistero della famiglia Vanger intorno al quale si svilupperà l'intero racconto che dunque è principalmente un giallo, la storia di una coppia improbabile alla ricerca della verità nascosta sulla sorte di quella che circa quarant'anni prima era stata la *baby sitter* di Mikael Blomkvist. Dopo il titolo si assiste alla terza e ultima parte dell'*incipit* in cui vengono presentati i due protagonisti, sequenze sulle quali ritornano i titoli di testa a lato delle inquadrature. Come nel romanzo i personaggi sono introdotti dalla presentazione di altri, per cui si viene a conoscenza del passato di Mikael grazie alla giornalista che fuori dal tribunale ripercorre la carriera del collega appena condannato, e dal rapporto su di lui stilato da Lisbeth mentre quest'ultima lo espone a Dirch Frode.

Il lungometraggio di David Fincher possiede invece un diverso tipo di impostazione, che rivela come il suo approccio al romanzo si discosti da quello di Oplev. Successivamente al prologo in cui dopo la panoramica descrittiva anch'egli

mostra l'anziano rassegnato Henrik Vanger telefonare al commissario di polizia con tono arrendevole, una dissolvenza in nero oscura lo schermo e in un crescendo si insinuano le note della canzone che accompagnerà l'intera sequenza dei titoli di testa. *Immigrant Song*¹ dei Led Zeppelin possiede un'*ouverture* facilmente riconoscibile con un *riff* di chitarra che si ripeterà ossessivamente per più di due minuti e una batteria che scandisce il tempo, sulla quale si inserisce dopo qualche secondo l'urlo in falsetto di Jimmy Page. In *Millennium* però agli strumenti classici si aggiungono i suoni sintetizzati frutto della collaborazione di Trent Reznor e Atticus Ross i quali dopo *The Social Network* ritornano a comporre la colonna sonora per Fincher. La musica elettronica però non è l'unica variazione in cui ci si imbatte: l'urlo che dà inizio alla canzone e che sembra provenire da lontano è quello di una donna (la cantante Karen O): un grido straziante, assimilabile ad uno sfogo di rabbia per le violenze subite dal personaggio di Lisbeth, ma anche da Harriet Vanger e da tutte le altre donne. Come si è notato per le canzoni dotate di testo presenti quasi esclusivamente ai margini dei film di Fincher come *Where Is My Mind* alla fine di *Fight Club* o *Baby You're A Rich Man* che conclude la storia di Mark Zuckerberg, anche i versi di *Immigrant Song* sono legati alla vicenda che si sta per narrare. La seconda strofa infatti recita

Veniamo dalla terra del ghiaccio e della neve, \ Del sole di mezzanotte dove sgorgano
 le fonti di acqua calda \ Con quanta delicatezza i vostri campi così verdi \ Possono
 sussurrare storie di sangue, \ Di come abbiamo sedato le ondate di guerra. \ Noi siamo i
 vostri padroni²

La terra del ghiaccio in questione è l'Islanda in cui la *band* si trovava per una *tournee* negli anni Settanta, ma i riferimenti possono essere ricondotti facilmente alla vicina Svezia. A parlare nella versione originale è la popolazione vichinga, ipotesi confermata dai richiami epico-mitologici alle saghe della letteratura nordica presenti nel testo, mentre nel contesto del film ciò che viene

¹ LED ZEPPELIN, *Immigrant Song*, in *Led Zeppelin III*, Atlantic, 1970.

² *We come from the land of the ice and snow \ from the midnight sun where the hot springs flow \ How soft your fields, so green \ can whisper tales of gore, \ of how we calmed the tides of war \ We are your overlords.* La traduzione è mia.

maggiormente evidenziato è il riferimento al sangue e alla violenza in contrasto con il paesaggio puro della neve e dei campi erbosi.

Dopo la semplicità dei titoli di testa che comparivano contemporaneamente alle immagini diegetiche sia nel film precedente che in *Zodiac*, Fincher ritorna a costruire una sequenza estremamente elaborata stilisticamente e separata dal resto del film. Si ricorre in un certo senso all'idea di titoli già incontrata in *Se7en*, in cui mostrando gli impulsi omicidi del *serial killer* essi preannunciano l'atmosfera del racconto fornendo degli indizi che però lo spettatore può cogliere solo ad una seconda visione. Nel caso di *Millennium* la sequenza, densa di temi e significati, funge da compendio narrativo presentando i momenti cruciali del romanzo, come ad esempio l'evoluzione del personaggio di Lisbeth. Essa è

Una sintesi intensa e strabiliante di quel che seguirà per i restanti 155 minuti, la compressione iconica dell'estetica, dell'etica, della forma e dello spirito dei personaggi e degli eventi che verranno raccontati. In quella sequenza, secondo una partenogenesi frattale e ininterrotta, si concentrano il look fetish patinato e disturbante assieme, la combinazione vitale fra attrazione e repulsione, la natura liquida, oleosa, infiammabile e virale della pellicola, quella irrequieta e post-cyberpunk di Lisbeth Salander e quella massiccia, ferita e segnata di Mikael Blomkvist, Lisbeth e Mikael: polarità non opposte ma convergenti del film, cuori della narrazione.¹

Per i titoli di *Millennium* Fincher si affida a Tim Miller del Blur Studio, casa di animazione ed effetti speciali attiva sin dal 1995, il quale a proposito della loro collaborazione ha detto:

Sin dall'inizio l'obiettivo di David era raccontare l'intera storia della trilogia in due minuti e mezzo. La questione era come visualizzarla e quanto astratta avrebbe dovuto essere la sequenza. Una volta stabilita la direzione del progetto, David ha portato avanti il processo con il desiderio di descrivere attraverso le immagini una storia sotterranea, un incubo febbrile coperto da una fanghiglia nera primordiale.²

Come nei titoli elaborati digitalmente di *Fight Club* in cui non si riconoscono immediatamente gli oggetti, anche in questa lunga sequenza introduttiva inizialmente lo spettatore rimane spiazzato e disorientato. Nel film del 1999 lo

¹ Dalla recensione di F. GIRONI, *Millennium – Uomini che odiano le donne*, in «Duellanti», n.76, aprile-maggio 2012, p.40.

²Dichiarazione citata nell'articolo della rivista *online* «HyperBuilding», consultabile all'indirizzo <http://www.hyperbuilding.net/2012/01/10/the-girl-with-the-dragon-tattoo%E2%80%99s-title-sequence-by-blur-studios/#more-1604>. Ultimo accesso dicembre 2012, la traduzione è mia.

schermo è illuminato da lampi che ricordano appunto gli impulsi nervosi del personaggio di Edward Norton che attraversavano lo schermo. Le immagini mostrate sono moltissime tra le quali si possono riconoscere elementi chiave del film: la superficie di un pneumatico richiama la motocicletta di Lisbeth, il tatuaggio di un dragone fa riferimento a quello sulla schiena della ragazza e una cintura borchiata ricorda, insieme all'uniforme colorazione nera, il modo di vestirsi della protagonista. Sia Fincher che Tim Miller del Blur Studio riflettendo sulla sequenza hanno sempre parlato di elementi racchiusi nell'intera trilogia, che solo il pubblico che ha letto tutti e tre i romanzi riesce dunque a cogliere. Se la tastiera di un computer è facilmente contestualizzabile visto che una delle principali informazioni pregresse sul personaggio femminile è proprio il suo essere un *hacker*, la presenza di una figura maschile che prende fuoco può essere colta solamente da chi conosce la trama de *La ragazza che giocava con il fuoco*¹, in cui si raccontano le molestie subite da Lisbeth ad opera del padre, al quale all'età di nove anni la ragazza cerca di dare fuoco. La sequenza è dunque come un oscuro incubo di Lisbeth Salander in cui le immagini accompagnate dalla musica suggeriscono menomazione, sottomissione, bestialità e violenza soprattutto quando la figura femminile viene accerchiata da una decina di mani che le squarciano il volto oleoso. L'elemento che risulta più difficilmente estraibile dalla storia è il liquido nero, usato come fattore unificante tra i vari oggetti. Un'altra immagine ricorrente in questa sequenza è quella che più facilmente si può collegare al prologo: fiori che sbocciano e poi appassiscono infatti richiamano il mistero di Harriet, la cui vicenda viene ricordata anche da un corpo maschile che annega, chiaro riferimento che – *a posteriori* come molti altri – si può ricondurre alla sorte del padre Gottfried, spinto in acqua dalla figlia la quale non poteva più sopportare i suoi continui abusi. Alcuni episodi della trama invece sono suggeriti solo concettualmente all'interno della sequenza come quando si vede il corpo lucido di Daniel Craig (Mikael Blomkvist) strozzato da lunghe strisce di giornale.

Inserire una così estesa sequenza di titoli di testa è senz'altro in controtendenza rispetto agli usi contemporanei, che spesso li riducono per spostarli alla fine del

¹ S. LARSSON, *Flickan som lekte med elden*, Stoccolma, Norstedts Förlag, 2006, tr. it. *La ragazza che giocava con il fuoco*, Venezia, Marsilio, 2006.

film. Ad essere maggiormente sollecitato dalle immagini tanto elaborate quanto confuse è, seguendo le definizioni di Eugeni, più lo “spettatore di finzione” rispetto a quello di evento. Il primo infatti, ovvero colui che “avvia la costruzione del mondo diegetico, cercando di colmare le ampie zone di vuoto e discontinuità che esso presenta mediante un’attività previsionale”¹, nel caso di *Millennium* deve compiere un grande sforzo interpretativo durante i titoli tentando di cogliere gli elementi tematici che ricompariranno nella storia.



Fig.1²

Durante la sequenza affiorano orrore e rabbia dalle immagini provenienti dall'inconscio di Lisbeth – simboleggiato dalla melma nera – sulle quali è vano tentare di esercitare qualsiasi tipo di controllo. Fincher ancora una volta dà prova della sua passione per la sperimentazione grafica e la tecnologia, dimostrando inoltre una forte sensibilità nei confronti di una sezione del film che molti registi scelgono spesso di omettere per introdurre lo spettatore nel mondo diegetico il più velocemente possibile, prima che quest'ultimo possa abbandonare la visione del film. Nel caso di *Millennium* il Blur Studio ha fatto uso della tecnica del CGI

¹ R. EUGENI, *Nascita di una finzione. La costituzione dello spettatore nei titoli di testa di “Via col vento”*, in G. CAPRETTINI, R. EUGENI, *Il linguaggio degli inizi*, cit., p.233.

² Fig.1: immagini tratte dai titoli di testa disponibili al <http://www.artofthetitle.com/title/the-girl-with-the-dragon-tattoo/> in cui è presente anche un’ottima intervista a Fincher e a Miller riguardo proprio i titoli di testa del film.

(*Computer Generated Imagery*), applicazione nel campo della grafica 3D adoperata per la resa di effetti speciali digitali nei film e nei videogiochi.

Oltre che anticipare i temi affrontati dalla trilogia di Larsson e dal suo film, una delle più evidenti funzioni di questa sequenza è quella di istituire una precisa atmosfera pervasa dal senso di pericolo fornendo immagini inquietanti che saranno riconosciute come coerenti con il resto del testo solo durante una visione a posteriori, come accadeva nei celebri titoli di *Se7en*, opera di Kyle Cooper, artista stimato come uno dei più capaci titolisti per il cinema.

In termini di montaggio le inquadrature più che fornire una sintesi cronologica della trilogia in senso narrativo, mirano a preparare lo spettatore a quanto sta per vedere e a proposito dell'influenza che questi dettagli visivi esercitano sugli spettatori il regista ha dichiarato:

Penso che i titoli siano un'opportunità per impostare in qualche modo la messa in scena o per portare il pubblico a pensare in modo diverso al film in cui sta per entrare. Spesso quando i film sono commerciali [...] una sequenza di titoli può aiutarti a riorientare la posizione dello spettatore. Mi piace l'idea di questa sorta di catrame primordiale e della fuoriuscita del subconscio, mi attraeva pensare che fosse una specie di incubo di Lisbeth Salander.¹

I titoli di testa di *Millennium*, pur essendo inseriti all'interno del film, sono però una sequenza indipendente, molto simili all'idea di videoclip, arte sperimentata dal regista soprattutto tra gli anni Ottanta e Novanta del secolo scorso. È per questo motivo che proprio in questo caso risulta pertinente l'interrogativo che molti studiosi delle zone liminari del testo si pongono circa l'appartenenza o l'estraneità dei titoli rispetto alla concezione globale del lungometraggio. Nel caso di *Millennium* i titoli sono inseriti all'interno del film dopo una breve *pre-credits sequence* che coincide con l'*incipit* del film e nonostante la loro posizione costituiscono un enunciato indipendente, in cui ciò che viene mostrato è forse più importante di quanto viene scritto.

Trovare citazioni metacinematografiche all'interno della pellicola non è un'operazione semplice, fatto dovuto anche alla scelta del regista di distanziarsi

¹Intervista a Fincher, Craig e Mara a c. di Steve Weintraub per la rivista cinematografica «Collider» consultabile all'indirizzo <http://collider.com/david-fincher-rooney-mara-daniel-craig-girl-with-the-dragon-tattoo-interview/133030/> (ultimo accesso dicembre 2012, la traduzione è mia).

dalle convenzioni del giallo per lasciare maggior respiro all'indagine psicologica dei suoi personaggi. Proprio a proposito dei titoli di testa però Fincher dà un nome alla sua fonte di ispirazione, citando uno dei più celebri *title designer*:

[I titoli] Sono un omaggio a Maurice Binder, il creatore di molte delle sequenze dei titoli di testa dei film più celebri di James Bond a partire dagli anni 60, un vero genio. Volevo che essi rappresentassero più di ogni altra cosa il punto di vista di Lisbeth sul rapporto uomo-donna, volevo rappresentare al meglio i suoi incubi e le sue debolezze, ma soprattutto la sua oscurità.¹

Rifacendosi all'immaginario del collega Saul Bass, fatto di simboli che condensano i temi del film combinati con giochi di linee e colori, Binder soprattutto nelle sequenze per i titoli di 007² riflette sul rapporto tra l'agente e le figure femminili esattamente come i titoli di *Millennium* intendono far luce sul rapporto tra Lisbeth e gli uomini. Sia nei titoli di *Thunderball*³ che de *La spia che mi amava*⁴ ad esempio i protagonisti appaiono come delle nere *silhouette* che si attraggono e si respingono, compiendo movimenti fluidi che nel secondo caso sembrano aver luogo in acqua, il tutto sempre accompagnato da celebri canzoni pop. I rapporti di forza fra i due sessi sono ovviamente indagati con maggior leggerezza rispetto a quelli di *Millennium* in cui il corpo della figura femminile viene tormentato da mani maschili per trovare riparo solamente nell'abbraccio sensuale della figura che ricalca le sembianze dell'attore Daniel Craig.

La terza e ultima parte che compone l'inizio di *Millennium* comprende le scene in cui, come nel romanzo, vengono introdotti i personaggi fino al momento della partenza di Mikael per l'isola di Hedeby. Proprio come nel testo di Larsson si assiste al danneggiamento del protagonista nel momento in cui esce dal tribunale appesantito dalla sua condanna: il corpo massiccio ma piegato di Mikael trasmette il senso di sconfitta per l'ingiustizia subita, portando lo spettatore dalla sua parte.

Il punto di vista nell'intera durata del film è esterno, ma molto ravvicinato: insiste infatti ripetutamente sulla fisicità dei corpi di Blomkvist e Lisbeth, dando

¹Dichiarazione in L. MORELLI, *David Fincher a Roma presenta Millennium - Uomini che odiano le donne*, cit.

²“Binder ha titolato tutti i film di 007 a partire da *Dr. No* (*Agente 007, licenza di uccidere*, Terence Young, 1962) a *Licence to Kill* (*007 – Vendetta privata*, John Glen, 1989)” in M. VERONESI, *Le soglie del film: inizio e fine nel cinema*, cit., p.32

³*Agente 007 - Thunderball: Operazione tuono*, *Thunderball*, T. Young, GB, USA, 1965, 130’.

⁴*La spia che mi amava - The Spy Who Loved Me*, L. Gilbert, GB, USA, 1977, 125’.

vita ad una comunicazione non verbale tra i personaggi stessi, ma anche tra essi e lo spettatore.

La prima operazione compiuta dalla sceneggiatura della quale si accorge lo spettatore che conosce l'intreccio del romanzo è la compressione del lunghissimo *incipit* letterario: tutte le questioni economiche ed editoriali che accompagnavano la descrizione del protagonista maschile e le analesi riguardanti il suo passato sono state tagliate, operazione prevedibile data la mole del volume di Larsson. Lo sceneggiatore Zillian infatti ha dovuto lavorare molto sul testo originale, sopprimendo diversi eventi e mutandone altri, mantenendosi comunque sempre fedele al clima del romanzo. Fincher così, contrariamente a quanto era avvenuto con il breve racconto di Scott Fitzgerald divenuto una pellicola di tre ore, si è imbattuto nel caso opposto dovendo sintetizzare in due ore e mezza più di seicento pagine e a proposito della sua collaborazione con lo sceneggiatore ha dichiarato:

Con un libro così grande, anche se avevamo una sceneggiatura altrettanto spessa, sapevamo che un sacco di cose sarebbero andate perdute, ma volevamo che il film fosse sinistro. Devi prenderti delle libertà, perché bisogna comprimere molto e molte cose spariranno, ma il problema di ogni adattamento è cosa tenere per mantenere il feeling della fonte originale. Steven Zaillian è un maestro in questo, è straordinariamente bravo nel creare un'esperienza il più completa possibile di quel che resta quando si eliminano tutte le cose per cui non c'è spazio. E credo proprio che questo sia un adattamento magistrale.¹

Mentre il personaggio di Blomkvist viene presentato direttamente dall'istanza narrante che si mantiene impercettibile, l'arrivo sulla scena di Lisbeth viene preparato dal meccanismo di aspettative che coinvolge Dirch Frode: l'avvocato di Henrik Vanger è negli uffici della Milton Security in compagnia del datore di lavoro della ragazza la quale è in ritardo all'appuntamento. Armanski, il capo di Lisbeth, prepara il suo cliente all'arrivo della giovane, informandolo che all'interno dell'azienda Lisbeth “non piace un granché a nessuno” e nel frattempo la macchina da presa inquadra una figura oscura alla guida di una motocicletta. Lo spostamento tra l'interno dell'ufficio e l'esterno della strada fa dedurre che il misterioso motociclista sia effettivamente Lisbeth della quale si sta preparando l'ingresso in scena. La ragazza, interpretata dalla quasi irriconoscibile

¹ Intervista del 21\12\11 a c. di D. Catelli per il sito di Coming Soon Television disponibile all'indirizzo http://www.comingsoon.it/News_Articoli/Interviste/Page/?Key=10763 (ultimo accesso dicembre 2012).

Rooney Mara (la fidanzata di Zuckerberg in *The Social Network*) viene inizialmente ripresa da lontano in un campo lungo e poi seguita all'interno degli uffici in cui lo spettatore percepisce gli sguardi silenziosi, diffidenti e incuriositi dei colleghi. Anche la sua postura, come quella di Mikael all'uscita del tribunale, è piegata e irregolare, segno di una pesantezza psicologica che mai la abbandonerà. Personaggio portatore di evidenti contrasti, il più chiaro è proprio quello tra la gravità della sua sconosciuta ma di certo dolorosa storia unita al tormento per le molestie subite e la leggerezza con cui si muove nel suo corpo etereo, segnato da lividi e tatuaggi. La Lisbeth di Fincher è molto diversa da quella di Oplev che nelle sembianze di Naomi Rapace appare una personalità sempre problematica, ma più solida e decisa, coprotagonista e valevole aiutante per Blomkvist, con cui a livello fisico, essendo molto più mascolina della Lisbeth di Fincher, non instaura la medesima complicità.



Fig.2¹

¹ Lisbeth Salander interpretata per Fincher da Rooney Mara.



Fig.3¹

Il rapporto tra la ragazza e il giornalista è l'aspetto che sta più a cuore a Fincher quando mette a nudo i suoi protagonisti mentre imparano ad uscire ognuno dal proprio guscio aiutandosi a vicenda. La giovane passa da momenti di lucida maturità ad altri in cui acquisisce movenze e gesti infantili, cercando protezione nell'unico essere umano su cui sente di poter riporre la propria fiducia, come quando prima di inseguire Martin Vanger dopo averlo smascherato si rivolge a Mikael chiedendogli il permesso di ucciderlo, un'approvazione morale a quanto il suo istinto le stava imponendo di fare. La scelta di Rooney Mara avvenne dopo diversi provini tra l'Europa e gli Stati Uniti, ma solo vedendo la sua determinazione a interpretare il personaggio di Lisbeth il regista si rese conto che l'attrice che stava cercando l'aveva a disposizione proprio in quel periodo durante il quale stava finendo di lavorare a *The Social Network*. Lisbeth è esattamente l'opposto di Erika Albright: se quest'ultima era comunicativa, femminile, matura e loquace mentre cercava di instaurare un rapporto alla pari con Mark Zuckerberg, la sua coetanea svedese è chiusa, anafettiva e incapace di gestire ciò che prova, che sia amore o aggressività.

Con il tredicesimo minuto ha termine l'inizio del film: un campo lunghissimo sancisce la rottura con le precedenti ambientazioni all'interno della casa della sorella di Mikael e riprende il treno che da Stoccolma è diretto verso il nord del paese sul quale viaggia il protagonista. Come avveniva nel romanzo questo è il

¹ La versione svedese di Lisbeth interpretata da Noomi Rapace.

movimento che trasporta definitivamente all'interno della narrazione, l'entrata nella finzione come vera e propria zona di transizione che prevede il momentaneo allontanamento dalla realtà. Si tratta di un *incipit* principalmente informativo, sia a livello del discorso enunciativo che per quello narrativo: nei titoli infatti, anche se la componente visiva si impone sicuramente con più forza, lo spettatore può ricavare, oltre che indizi tematici anche le informazioni concrete riguardanti la realizzazione del film; a livello narrativo invece gli vengono fornite tutte le informazioni utili per potersi insediare nel mondo finzionale. Le omissioni riguardanti il mistero dei fiori essiccati e la criptica telefonata con la quale Henrik Vanger recluta il giornalista sono tutti elementi necessari all'istituzione degli interrogativi che tengono viva l'attenzione del pubblico e lo coinvolgono caricandolo di aspettative. Sia le coordinate spazio-temporali che i personaggi vengono introdotti in modo chiaro, mantenendosi fedeli all'idea convenzionale di *incipit* come luogo in cui si accoglie lo spettatore nell'universo diegetico. Dove David Fincher riesce a esercitare la sua influenza in modo del tutto personale e autoriale sono però, seguendo il filone istituito dal film precedente, le atmosfere cupe e intime in cui i due protagonisti si ritrovano ad agire. Per quanto invece riguarda la funzione discorsiva dell'*incipit*, e dunque l'individuazione di un'istanza narrante e di un narratario, *Millennium* è raccontato da un punto di vista esterno che tende a rendersi invisibile, ad eccezione di quando, nella prima parte del film rivela il suo intervento continuando a seguire su due piani paralleli le vite dei protagonisti fino al momento in cui li farà incontrare, esplicitando così la struttura di storie incrociate sottesa all'impianto narrativo.

L'insistente presenza di una violenza disturbante, soprattutto nelle scene girate nell'appartamento del sadico nuovo tutore di Lisbeth, è a tratti difficile da sostenere; Fincher ci mostra come gli istinti più perversi possano impossessarsi di persone apparentemente rispettabili, rendendo la questione della violenza ancora più destabilizzante. A proposito dei tanti modi in cui un regista può rendere in immagini la violenza Fincher ha detto:

Il mio approccio alla violenza è sempre il medesimo. Credo che eticamente debba essere offensiva. Può emozionare spettacolarmente, ma è comunque orribile e deve scioccare. La violenza di questo film è talmente intima e diabolica da farmi pensare

che chi vi assisteva dovesse pagarne il prezzo: la stessa logica di *Seven* e *Fight Club*. La violenza non dev'essere eccitante ma disturbante. Nelle sequenze più dure l'obiettivo era dare un'idea precisa di ciò che stava accadendo, ma senza mostrare tutto. Volevo accompagnare lo spettatore fino a un certo punto e poi lasciare che "vedesse" i dettagli finali nella sua mente [...]. Se riesco a condurvi là dove non vorreste mai essere portati e a suggerirvi ciò che vi sconvolge, allora ho fatto il mio lavoro al meglio.¹

Il tutore Bjurman è, insieme a Martin Vanger, una figura maschile infima, che esercita il suo potere in modo brutale sulla ragazza, sia sul piano fisico che psicologico stuprandola, ricattandola e insultandola. Il suo ruolo di tutore sostituisce quello del padre di Lisbeth, del quale non si sa nulla a parte che – il film in questo aspetto anticipa un episodio del secondo romanzo – Lisbeth da piccola aveva tentato di dargli fuoco. L'intera vicenda è costellata da padri assenti, questione che coinvolge direttamente Mikael Blomkvist, afflitto dai sensi di colpa per la poca attenzione riservata alla figlia, figura invece assente nell'adattamento svedese. All'interno del nucleo familiare dei Vanger insistente è il padre padrone, in più di un caso anche nostalgico sostenitore del regime nazista. Gottfried, il padre di Harriet, insieme al figlio Martin, incarnano tutto il male che solitamente rimane celato all'interno delle case dalle quali non si ha il coraggio di far uscire verità così vergognose e dolorose.

Nella scena in cui Mikael è invitato a cena nella moderna villa di Martin i lunghi silenzi accompagnati dalla musica cupa di Trent Reznor e Atticus Ross istituiscono un senso di pericolo, elemento estraneo al romanzo che invece descrive l'episodio come una "serata piacevole".² La *suspense* non è un elemento estraneo al film, ma come già osservato, le indagini sul presunto assassino di Harriet sembrano più un pretesto per far avvicinare i due protagonisti; per questo motivo non è ardito pensare che Fincher possa darci la soluzione del caso molto prima di quanto uno spettatore di film gialli possa immaginare. L'indizio chiaramente per essere svelato dev'essere colto da un occhio esperto con una forte esperienza alle spalle che gli consenta di captare i segnali rivoltigli dall'autore.

¹ *Il prezzo della violenza*, a c. di F. GIRONI, in «Duellanti», cit., p.39.

² Larsson infatti confonde il lettore presentando Martin come una persona estremamente cordiale: "Come persona, Martin Vanger era una curiosa mescolanza di semplicità, perspicacia e affabilità. [...] Nel complesso era stata una serata piacevole" in S. LARSSON, *Uomini che odiano le donne*, cit., pp.229-230.

Durante la cena infatti in un momento di silenzio si ode un urlo strozzato di donna e Martin, gestendo la situazione con estrema naturalezza, si scusa e dice di dover andare a controllare che non fosse rimasto aperto qualcosa. Solamente verso la fine si verrà a sapere che nei sotterranei della sua casa l'uomo imprigionava e torturava giovani ragazze e il grido che Mikael aveva sentito proveniva proprio da una di loro. Riguardo al male e alla misoginia, temi che ritornano in moltissimi episodi nei film di Fincher, quest'ultimo ha dichiarato che

Millennium – Uomini che odiano le donne non è una pellicola che terrorizza, ma è piena di elementi che inquietano, spingendo a confrontarsi con la paura dell'inevitabile. Pensiamo a *Bjurman*: non volevo che la sua sgradevolezza risiedesse soltanto nell'aggressione fisica. Ho preferito evidenziarne la violenza subdola e psicologica, la vera cattiveria, ben più pericolosa di una diretta aggressione, per quanto malata e letale come quella di Martin.¹

La soglia che apre il finale del film è fisicamente quella della casa di Martin quando Lisbeth esce per dargli la caccia in un inseguimento ad altissima tensione che lo porterà ad uno schianto fatale. L'antagonista è stato smascherato e sconfitto e il protagonista è sopravvissuto grazie all'intervento dell'eroina; nonostante ciò parlare di lieto fine è impossibile a causa delle atrocità a cui lo spettatore è stato sottoposto sia direttamente che in modo subdolo.

Nel finale la sceneggiatura si discosta dall'intreccio del romanzo: Mikael si reca ugualmente a Londra da Anita Vanger (amica d'infanzia della ragazza scomparsa) per innescare il colpo di scena, ma scoprirà che Harriet non vive in Australia bensì ha acquisito proprio l'identità della stessa Anita che ha scelto di cambiare nome per aiutare la giovane a fuggire segretamente dalla Svezia.

La risoluzione del mistero non coincide esattamente con la fine della storia, a conferma del fatto che ad essere centrale per il narratore è la vicenda dei due protagonisti che, in seguito allo scontro con Martin Vanger, si ritrovano ad essere sempre più complici. L'epilogo resta fedele al romanzo mostrando come Lisbeth ancora una volta riesca ad aiutare Mikael fornendogli il materiale per denunciare il potente industriale che l'aveva incastrato, tralasciando però, come aveva fatto nell'*incipit*, le questioni di etica professionale che affliggono il giornalista e la

¹ *Il prezzo della violenza*, a c. di F. GIRONI, in «Duellanti», cit., p.39.

presenza di un infiltrato all'interno della redazione di Millenium. Esattamente un anno dopo la sua condanna (che a differenza del romanzo non prevedeva la reclusione), Mikael riesce ad uscire dignitosamente dall'affare Wennestrom, espediente narrativo che conferma lo statuto ciclico dell'intreccio e che rassicura lo spettatore proponendogli la soluzione di una questione introdotta nell'*incipit*. A chiudere la vicenda è, come nel romanzo, l'episodio in cui Lisbeth si reca a Zurigo travestita da raffinata donna in carriera per sottrarre del denaro dai conti bancari dello stesso Wennestrom, continuando così l'indagine ravvicinata compiuta da Fincher sul corpo della ragazza. Si alternano sequenze in cui alla Lisbeth sempre vestita di nero, con il volto coperto da *piercing* e che si muove nervosamente, si sostituisce una giovane donna bionda, con abiti chiari che si atteggia con naturalezza e sicurezza nei confronti del prossimo. Negli ultimi minuti però anche la versione "*dark*" di Lisbeth mostra di essere cambiata durante il suo processo di maturazione: sorride, dice al suo vecchio tutore di aver trovato un amico, di essere persino felice e compra un regalo per Mikael, gesto che dimostra la sua apertura nei confronti dell'altro e la riscoperta di sentimenti d'affetto profondo. La scena che però chiude definitivamente la pellicola interrompe la positività dell'epilogo mostrando la delusione di Lisbeth nel trovare Mikael insieme ad Erika Berger la sera stessa in cui lei intendeva portargli il dono. In una via di Stoccolma sulla quale comincia a cadere la prima neve un pianoforte malinconico, suono simile a quello dei primi secondi del film, accompagna la vera e propria uscita di scena di Lisbeth Salander mentre a cavallo della sua motocicletta abbandona ferita l'inquadratura che rimane fissa sulla via cittadina. Si assiste così ad un ribaltamento finale riguardante il destino dei protagonisti: mentre gli episodi riguardanti le indagini su Harriet e l'affare Wennerstrom sono stati risolti, la maturazione di Lisbeth rimane incerta visto che non si conosce la sua reazione alla delusione amorosa che potrebbe anche ricondurla sui propri passi, quando era convinta di non potersi fidare di nessun uomo. Con la mancata formazione della coppia, la storia resta dunque parzialmente sospesa dando così allo spettatore la sensazione di essere al cospetto di un racconto incompiuto che non lo appaga completamente, esattamente come accade nel romanzo di Larsson. Fincher può azzardare un finale del genere soprattutto perché, sebbene il suo

racconto non lasci trasparire la presenza di un *sequel*, lo spettatore è probabilmente già consapevole che la scena finale di *Millenium – Uomini che odiano le donne*, in cui Lisbeth vede Mikael ed Erika, non è la fine definitiva del racconto.

La versione svedese, che soprattutto nel trattare le indagini condotte dai protagonisti si mantiene strettamente fedele alla fonte letteraria, sceglie di discostarsi dal romanzo proprio nella parte finale. Al termine dei momenti di forte tensione legati alla scoperta dell'assassino seriale, l'epilogo prevede che Lisbeth fornisca il materiale su Wennestrom a Mikael, ma insiste molto meno rispetto a Fincher sulla trasformazione fisica e psicologica della ragazza in corrispondenza del suo viaggio in Svizzera. La versione svedese inoltre omette la relazione tra il giornalista ed Erika Berger per cui la pellicola si conclude con un'inquadratura di Lisbeth in abiti eleganti e parrucca bionda, lasciando dunque il racconto aperto senza però accennare alla sua delusione amorosa. Nemmeno il film del 2009 presenta segnali che facciano riferimento alla presenza di un seguito, questione che però non lascia in dubbio lo spettatore visto che i tre film – a differenza di quello di Fincher ancora privo di seguito – uscirono nelle sale l'uno a pochi mesi di distanza dall'altro. La versione americana si presenta più fedele all'ultimo episodio del romanzo probabilmente perché con la delusione di Lisbeth si torna a mettere in discussione la personalità della ragazza. Lo spettatore si chiede se la protagonista tornerà a essere totalmente diffidente nei confronti degli uomini o se la maturazione a cui si ha assistito durante il film sia più radicata e le permetta di affrontare la situazione senza tornare ad essere la ragazza aggressiva e diffidente dell'inizio.

Per entrambe le versioni si può parlare di una precisa fedeltà al testo, ma mentre per il film svedese essa risulta essere più evidente a livello di intreccio, Fincher personalizza molto di più la vicenda su un piano sia stilistico che tematico. Indagando il rapporto complice ma al contempo conflittuale tra i due protagonisti e concentrandosi sulle atrocità causate dalla violenza psicologica, riesce a creare un'atmosfera di pericolo pur non ricorrendo alla creazione continua di *suspense* come avviene invece ad esempio nella sequenza girata da Oplev nello

scantinato di Martin. Riflettendo sul nuovo film d'azione americano Roy Menarini osserva che

In fondo anche l'ipnotico *Millennium – Uomini che odiano le donne* di David Fincher, stravolgendo sotto pelle il romanzo di Stieg Larsson e il capostipite cinematografico, “adatta” la ben nota vicenda a una brutale e martellante analisi della violenza nella società odierna, dei suoi legami con il passato occidentale e della sua irriducibile corporeità. La nuova Lisbeth Salander è pura azione (ed è qui lo scarto rispetto a quella interpretata da Noomi Rapace); sotto al corpo magrissimo e tuttavia morbido di Rooney Mara si cela lo scatto, il nervosismo felino, la capacità di produrre violenza dopo che la si è subita. [...] Il tema delle nuove tecnologie diventa essenziale: se Lisbeth è donna d'azione, la rapidità delle informazioni digitali sembra “inseguirla”, o incarnarsi in lei, come vediamo nella prima sequenza in cui maneggia il portatile, sortendo un effetto quasi folle di istantaneità fra i tasti che pigia e le immagini che compaiono sullo schermo.¹

Un'altra caratteristica che distingue il film di Fincher da quello di Oplev è proprio la densità di informazioni che pervade quest'ultimo: mentre la versione svedese cerca di comprimere nei minuti del film più elementi possibili tratti dal romanzo, quella americana sceglie di compiere più tagli a livello dell'intreccio, soffermandosi però di più sui movimenti dei personaggi e sugli episodi chiave del racconto. Lasciando in secondo piano l'impostazione generale del romanzo basata su un racconto giallo, Fincher riesce così ancora una volta, tramite atmosfere e personaggi pregni d'inquietudine, a suggerire la sua poetica pur non rinunciando alle convenzioni di generi cinematografici forti quali il *thriller* o il film d'inchiesta. *Millennium* risulta così essere l'ennesima analisi della violenza contemporanea che grazie allo sguardo obliquo di Fincher riesce a mostrare il mondo nascosto di personaggi emarginati da una società solo apparentemente egualitaria che sopprime istinti bestiali e genialità alla ricerca di una condizione di omologazione.

¹ R. MENARINI, *Last action heros*, in «Duellanti», n. 76, aprile-maggio 2012, p.115.

7. CONCLUSIONI

Lo studio degli *incipit* e dei finali si è rivelato un modo adatto per indagare i rapporti che intercorrono tra romanzi e film: soffermarsi sulle prime righe e sulle immagini di apertura infatti permette di approfondire l'opera, concentrandosi su particolari che rischierebbero di essere tralasciati. Le soglie del testo non sono ambienti sigillati, attraverso la loro analisi è possibile analizzare l'opera per intero, rendendosi conto di quanto sia importante il modo con cui l'autore sceglie di presentarsi al pubblico. Si giunge perciò a dimostrare quanto i confini dell'opera siano momenti imprescindibili ai quali un artista deve prestare necessariamente attenzione, come osserva Lotman in una riflessione che oltre alla letteratura, può essere estesa anche al cinema:

La funzione dell'opera d'arte in quanto modello finito del "testo linguistico" dei fatti reali, per sua natura infinito, fa del momento della *delimitazione*, della finitezza, la condizione indispensabile di ogni testo artistico: vedi i concetti di "inizio" e di "fine" di un testo (narrativo, musicale, ecc.), la cornice in pittura, la ribalta nel teatro.¹

È proprio l'arbitrarietà dei limiti che contraddistingue l'arte dal tempo dell'esistenza e in questo letteratura e cinema hanno dimostrato di condividere moltissimi aspetti. I contributi teorici pensati per la narrativa si sono rivelati utili in diverse occasioni anche per le analisi dei film, senza però dimenticare le peculiarità dei due linguaggi. I testi di partenza erano molto diversi l'uno dall'altro, sia per genere che per tipologia di *incipit*: se con *Fight Club* Fincher si è confrontato con la potenza del *pulp* in cui l'autore fa di tutto per scardinare le convenzioni legate alle soglie del testo, con *Zodiac* il regista ha dovuto mettersi alla prova con un'opera di *non fiction*. Il film del 2007, tratto da un'inchiesta giornalistica è forse uno dei progetti più cari al regista e che ha senza dubbio rappresentato un momento di svolta all'interno della sua filmografia. Con l'opera successiva si verifica esattamente l'opposto: *Il curioso caso di Benjamin Button* è infatti il film forse meno sentito da Fincher, in cui si verifica lo scarto maggiore

¹ J. M. LOTMAN, *Valore modellizzante dei concetti di "fine" e "inizio"*, in J. M. LOTMAN, B. A. USPENSKIJ, *Tipologia della cultura*, a c. di R. Faccani, M. Marzaduri, Milano, Bompiani, 1975, p.140.

tra fonte letteraria e sceneggiatura. Il cineasta ha così avuto modo di misurarsi con un ulteriore genere narrativo – il racconto breve – il quale ha permesso anche di notare come all’inizio del Novecento gli *incipit* risultassero molto più marcati rispetto alla contemporaneità. Successivamente, con *The Social Network*, Fincher dà prova della sua immensa capacità di personalizzare la narrazione altrui, sebbene si tratti di una storia vera. Per la seconda volta infatti il regista sceglie di raccontare fatti realmente accaduti, discostandosi però totalmente dalle atmosfere goliardiche del libro di Mezrich e riuscendo a mantenere le proprie cifre stilistiche. Se in questi casi le uscite dei film hanno contribuito a portare le opere letterarie all’attenzione del pubblico, nel 2011 con *Millennium – Uomini che odiano le donne* si è verificata la situazione opposta. Fincher infatti si è assunto la responsabilità di portare sul grande schermo uno dei più grandi successi letterari del periodo, misurandosi con un genere forte quale il poliziesco.

Nonostante i romanzi fossero molto diversi l’uno dall’altro, il regista è comunque sempre riuscito a personalizzare i suoi film, costruendo una propria autorialità e dimostrandosi capace di attirare il pubblico *mainstream* come quello del cinema d’autore.

Quanto osserva Del Lungo a proposito della tendenza ad eludere le frontiere del testo sembra essere racchiuso in *Fight Club* in cui il terrore dell’inizio viene semplicemente sconfitto eliminando l’*incipit* e facendo iniziare la narrazione dalla fine. Il film rappresenta un caso di estrema fedeltà nei confronti della fonte letteraria: alcune frasi di Palahniuk sono perfino pronunciate da Tyler Durden (Brad Pitt) come se le pagine del romanzo coincidessero con la sceneggiatura. Il ritmo incalzante con cui lo scrittore di Portland ammassa decine di frasi brevi è esattamente riprodotto nei movimenti di macchina del regista e nei botta e risposta dei suoi personaggi. La velocità con cui si entra nella narrazione è una caratteristica che accomuna tutti i film analizzati, ma ciò non implica un macchinoso e indistinto ricorrere a tecniche preconfezionate quali il *flashback* e l’inizio in *medias-res*. Pur dimostrandosi un grande innovatore, sempre attento all’elaborazione grafica dell’immagine e alle potenzialità dei titoli di testa, Fincher non tenterà di sottrarsi completamente alle responsabilità legate alla delimitazione di un racconto. Se infatti con *Fight Club* il regista sperimenta e

sconvolge, non farà altrettanto ne *Il curioso caso di Benjamin Button* o in *Millennium – Uomini che odiano le donne* in cui il modo di introdurre la storia, seppur rapido, si attiene alle convenzioni narrative più classiche.

È interessante notare come tutti gli *incipit* dei film presentino i *topoi* dell'inizio, compresi i titoli tratti da sceneggiature originali. *Alien*³, *Seven*, *Panic Room* e *The Game* sono in effetti i film in cui il racconto esordisce nel modo più "cauto", rendendo agevole l'entrata dello spettatore nella finzione, senza il bisogno di fuggire dal rito di passaggio dell'inizio. In *Seven* si assiste all'incontro tra due *detective* e al ritrovamento di due cadaveri per cui risulta chiaro che il racconto si baserà sulle indagini condotte da Somerset (Morgan Freeman) e Mills (Brad Pitt). In *Panic Room* l'inizio vede madre e figlia traslocare in un lussuoso edificio di Manhattan: si apprestano a vivere una nuova vita e tale momento inaugurante rassicura lo spettatore, dandogli la sensazione di trovarsi al posto giusto nel momento giusto. Un'altra caratteristica condivisa da tutti e quattro i film torna a confermare l'importanza che il regista riserva al momento strategico dei titoli di testa. All'*ouverture* con i pianeti in *Alien*³ segue la celebre sequenza di *Seven* ideata da Kyle Cooper, uno dei più grandi *title designer* del nostro tempo, in cui – dopo una *pre-credits sequence* – si mostrano le mani di un terzo personaggio compiere azioni indistinte e disturbanti che solo nel finale si capiranno essere i preparativi meticolosi e perversi dell'assassino. Se nel film del 1995 lo spettatore si ritrova spaesato nella mente delirante del *killer*, in *The Game* – la pellicola successiva – dopo i titoli in cui i tasselli di un *puzzle* suggeriscono l'importanza del gioco, è presente un'altra sequenza che anticipa l'entrata nel racconto. Fincher sfrutta infatti l'idea dell'*home movie* nel mostrare l'occasione in cui il padre del protagonista si suicida, dando così informazioni circa il personaggio ancora prima che la storia abbia inizio.

Al momento l'ultima pellicola a non essere tratta da romanzi è *Panic Room*, uno dei pochi casi insieme ad *Alien*³ e *Millennium* ad avere una protagonista femminile, interpretata da Jodie Foster. Anche in questo film, come in *The Game*, i titoli sono le prime immagini con cui il pubblico entra in contatto. Essi appaiono come scritte gigantesche e tridimensionali inserite armonicamente tra gli edifici di

New York, richiamando esplicitamente i titoli che Saul Bass ideò per *Intrigo internazionale*.¹

È chiaro dunque che per il regista l'inizio è un passaggio decisivo per attirare l'attenzione dello spettatore; ciò che infatti colpisce in ogni suo film è la sensazione di grande coinvolgimento che si prova dopo appena qualche minuto di proiezione. Sia che si tratti di *incipit in medias-res* come in *Fight Club* e in *The social Network*, che di narrazioni lineari come quella di *Zodiac*, in tutti e nove i film lo spettatore sente già dopo poche scene di avere sotto controllo la situazione grazie alle informazioni principali che gli sono state fornite con estrema velocità. Dove infatti la scrittura di Stieg Larsson indugiava in pagine e pagine di antefatti e descrizioni, Fincher e il suo sceneggiatore scelgono di tagliare per arrivare il prima possibile all'incontro tra Mikael e Lisbeth, i due protagonisti. Allo spettatore però non vengono fornite tutte le informazioni in modo didascalico come avveniva nel romanzo naturalista e nel cinema classico: pur esponendo la situazione e presentando i personaggi infatti Fincher non rivela ogni cosa, creando enigmi e incoraggiando una partecipazione attiva da parte di chi guarda.

Altro aspetto fondamentale che cattura l'attenzione del pubblico è proprio il fatto di presentare immediatamente i personaggi. Principalmente uomini soli e distaccati, essi hanno sempre una caratterizzazione ben definita e risultano prigionieri delle loro ossessioni che fungono da motivo catalizzatore della storia. Provenendo dal mondo degli *spot* pubblicitari e dei *videoclip*, il regista ha perfettamente maturato un'attenzione particolare nei confronti del ritmo della narrazione, capendo quanto importante sia conquistare il pubblico prima che decida di "cambiare canale". Si tratta di un fattore significativo visto che l'orizzonte di attesa di uno spettatore è senz'altro diverso da quello di un lettore. I registi spesso cercano - pur in modi diversissimi, assecondando le singole poetiche - di catturare immediatamente il pubblico; la visione di un film infatti nasce come esperienza unica e continuativa, seppur ora esistano i mezzi per frammentarla. Un romanzo invece di solito richiede più sedute di lettura in cui è come se il lettore si rendesse più volte disponibile ad essere sedotto. Fincher fa proprio in modo di imprigionare il suo pubblico, non gli permette di abbandonare

¹ *Intrigo internazionale - North by Northwest*, A. Hitchcock, USA, 1959, 136'.

la storia: mantenendosi su un regime di rarefazione informativa che permette l'elaborazione di quesiti e attese, egli stimola costantemente la curiosità, sfruttando così il potere seduttivo degli inizi.

Per tutti i suoi film si può dunque parlare di inizi forti, che indugiano il meno possibile ospitando azioni fondamentali per il meccanismo della narrazione. Ad eccezione di *Fight Club*, in cui eludere le frontiere dell'inizio era un'indicazione dello stesso Palahniuk, si nota come Fincher pur nella rapidità dei suoi *incipit* rimanga sempre presente innanzi alle responsabilità che una narrazione comporta.

Il pubblico non è abituato a considerare le scene d'apertura come tra le più importanti del film, quante volte alla cassa di un cinema capita di imbattersi in chi insiste per entrare in sala a film iniziato "visto che sono passati solo cinque minuti"? Quasi tutti gli *incipit* di Fincher sono invece letteralmente delle scene madri: in esse ha origine l'intera pellicola, sono essenziali per l'istituzione del regime narrativo e spesso sono anche di grande impatto. Basti pensare all'apertura di *The Social Network* in cui il dialogo tra Mark Zuckerberg ed Erica Albright sommerge lo spettatore con un flusso incessante di parole nelle quali in pochi minuti sono condensati tutti i temi del film. Il romanzo però si comportava in modo differente: *Miliardari per caso* inizia descrivendo la festa a cui Eduardo e Mark si incontrano, fornendo una descrizione dettagliata di entrambi e rendendosi perfettamente riconoscibile come situazione incipitaria; al contrario la scena al pub che apre l'adattamento cinematografico potrebbe benissimo provenire dall'interno del film. Fincher si dimostra dunque sempre in grado di ripensare gli *incipit* per avvicinarli alla propria sensibilità, anche se questo implica una presa di distanza dalla fonte letteraria.

Davanti al concetto di *incipit* forte tornano in mente le parole che Baricco dedica ai primi – sconvolgenti – otto minuti di *Natural Born Killers*, film del 1994 diretto da Oliver Stone ma scritto da Tarantino. Lo scrittore si era infatti reso conto della necessità per la letteratura di trovare nuovi modi di raccontare, per non rischiare di competere con la narrazione filmica che ormai aveva individuato le proprie regole:

Da un po' di tempo gli americani hanno deciso che i film non iniziano: si spegne la luce e loro ti esplodono addosso: come se fossero iniziati mezzora prima. Così la

prima scena è sempre una sparatoria, un assassinio, una gran scopata, una catastrofe. Poche parole, molta azione. E tensione alle stelle. Una specie di spot del film piazzato all'inizio del film: tutto quello che stai per vedere è già lì, riassunto e compresso.¹

Fincher, che nel 1994 aveva alle spalle solamente il suo tormentato esordio registico, dimostrerà di condividere solamente alcuni aspetti con la tendenza individuata dallo scrittore italiano. In quel periodo (lo stesso in cui nelle sale usciva *Pulp Fiction*, un caso analogo di inizio esplosivo) i film cominciarono a condensare i loro temi e gli eventi principali nei primi minuti di proiezione per sconvolgere lo spettatore, farlo sentire parte della storia da subito offrendogli l'opportunità di scegliere se proseguire nella visione o meno. Anche i film di Fincher in effetti iniziano in pochi attimi, ma non aggrediscono visivamente il pubblico: sono proprio le parole spesso ad avere la meglio sulle azioni. La rottura dell'equilibrio non si fa mai attendere: in *Alien*³ ad esempio la navetta sulla quale viaggia il tenente Ripley (Sigourney Weaver) è colta da un'avaria quando sullo sfondo compaiono ancora i titoli di testa durante i quali il computer annuncia la fase di "stasi interrotta". In modo analogo il primo omicidio di *Zodiac* avviene durante la *pre-credits sequence*, la parte del film che solitamente rappresenta una fase preparatoria e introduttiva.

Un'altra caratteristica che accomuna tutte le pellicole oltre all'immediata rottura dell'equilibrio che aumenta il senso di coinvolgimento del pubblico è che in tutti e nove i film si può parlare di *incipit* narrativi in cui si gettano le basi per la costruzione dell'universo diegetico. Che siano presenti didascalie o meno infatti, lo spettatore è subito messo nella condizione di dedurre il tempo e il luogo in cui si svolgerà la vicenda. Fincher è il regista degli spazi urbani e della contemporaneità, tutte le sue storie sono ambientate in grandi città nelle quali i personaggi rischiano di smarrire la loro individualità. *Zodiac* e *Il curioso caso di Benjamin Button* sono gli unici film ambientati nel passato seppur con intenti autoriali opposti: il primo, estremamente documentato, è alla ricerca di un'inafferrabile verità storica, mentre il secondo assume toni quasi favolistici. A parte questi due casi però, i film sono sempre stati girati a pochi anni di distanza

¹ A. BARICCO, *Quegli otto minuti di Natural Born Killers*, in *id.*, *Barnum. Cronache dal grande show*, Milano, Feltrinelli, 2002. L'articolo è citato per intero anche in A. CINQUEGRANI, *Letteratura e cinema*, Brescia, La Scuola, 2009, pp.185-186.

dalla pubblicazione dei romanzi, dimostrando come in ogni occasione Fincher sceglie di riflettere sulla contemporaneità. *Il curioso caso di Benjamin Button* è anche l'unica occasione in cui si opta per un cambio di prospettiva: grazie all'espedito del *flashback* – il quale ha origine dalla lettura di un diario – il compito di raccontare passa dal narratore esterno del racconto a Benjamin e Daisy, protagonisti della pellicola. In tutti gli altri film invece Fincher si mantiene fedele al punto di vista e al grado di coinvolgimento del narratore indicati dalle fonti letterarie. In *Fight Club* riuscirà così a visualizzare la spontaneità che l'utilizzo della prima persona, unito al flusso di coscienza, donano al racconto, così come in *Zodiac* dà prova di come la ricerca dell'oggettività da parte della cronaca giornalistica possa essere resa attraverso le immagini.

Ad accomunare inizi e finali così eterogenei, oltre al fatto che si tratta di situazioni rapide e imprescindibili per la strutturazione della fabula in cui sono presentati i protagonisti, è presente una cifra stilistica che il cinema non può trarre dalla letteratura. Escludendo *Il curioso caso di Benjamin Button*, in cui sono assenti anche i titoli di testa, in tutti gli altri film la musica riesce a coinvolgere e sedurre in corrispondenza di *incipit* e finali. Nessuna nota risulta mai casuale, tutti i brani contribuiscono a creare una determinata atmosfera in apertura e ad indirizzare il congedo del pubblico alla fine. Le immagini che fungono da sfondo ai titoli di *The Social Network* ad esempio, riprendono semplicemente il protagonista mentre attraversa le vie del *campus* universitario, ma ciò che mette in guardia il pubblico sono i suoni bassi e minacciosi che si insinuano tra le note del pianoforte. Ai toni gravi e oscuri degli *incipit* – il cinema di Fincher non è mai leggero – rispondono spesso le canzoni pop dei finali, che nei loro testi contengono messaggi diretti ai personaggi. Inquietudine è una delle parole che è risuonata maggiormente pensando alle atmosfere fincheriane, e chiaramente non si tratta di un sentimento suggerito solo dall'utilizzo attento e ragionato delle musiche. Tutti i personaggi sono portatori di una solitudine e un'ossessione che impedisce loro di risultare spensierati; tra le sequenze più forti che trasmettono angoscia e pericolo ci sono senz'altro i titoli di testa di *Millennium*, in cui il regista condensa temi e indizi ed elabora quelli che secondo lui dovrebbero essere gli incubi della sua eroina. L'ossessione e la violenza sono raffigurate grazie al

liquido nero ed oleoso che pervade ogni cosa ed esce dal corpo violato della protagonista, stimolando riflessioni diverse rispetto a quelle proposte dalla fonte letteraria, più concentrata sulle indagini che sulle relazioni tra i personaggi. Un romanzo poliziesco si trasforma così nel racconto di due solitudini, esattamente come avveniva in *The Social Network*, altro caso in cui la pellicola risultava essere ancora più distante dal romanzo. I titoli di *Millennium*, ricchi di immagini più o meno metaforiche che danno *in nuce* una sintesi del film, rappresentano un'ulteriore conferma dell'importanza che Fincher riserva a questa zona testuale. In tutti i casi, lo spettatore giunto alla fine, sentirà la necessità di una rilettura consapevole dei primi minuti della pellicola per riuscire a cogliere particolari che aveva tralasciato. Ciò accade anche in *Seven* in cui i titoli appaiono decifrabili solamente dopo aver visto l'intero film, il quale pur essendo tratto da una sceneggiatura originale è il più ricco di citazioni letterarie, la maggior parte tratte dalla *Commedia* dantesca. *Fight Club*, l'esempio più eclatante della necessità di tornare nuovamente sul testo – filmico e letterario –, conduce a considerazioni completamente diverse rispetto al primo incontro con l'opera. L'occhio vede in effetti due personaggi, ma la ragione è ormai consapevole che il personaggio di Brad Pitt è frutto della schizofrenia dell'unico protagonista. Allo stesso modo sarà possibile isolare i temi trattati da *The Social Network* nell'oceano di parole con cui Zuckerberg sommerge lo spettatore nei primi minuti.

Risulta vero quanto osservato da Eugeni e Peter Brooks a proposito dell'importanza dei finali da interpretare come episodi che danno precise indicazioni sulla catena di eventi di una storia. Fincher non chiude le vicende in modo netto, non regala facili sicurezze allo spettatore sfruttando indistintamente i luoghi comuni del lieto fine. La maggior parte dei quesiti posti all'inizio viene risolta, per questo non si può parlare di finali aperti; resta però spesso un alone di incertezza sulla sorte dei protagonisti che rimane sospesa mentre il film volge al termine. A livello tematico quindi la storia giunge vicina ad una conclusione, nella quale però si instillano dei dubbi che lasciano allo spettatore l'interpretazione definitiva di quanto appena visto. Il fotogramma di un film erotico che chiude *Fight Club* potrebbe annunciare il ritorno di Tyler Durden, come il finale privo di soluzione di *Zodiac* chiede allo spettatore di prendere posizione rispetto

all'identità dell'assassino suggerita da Graysmith e dal regista, questione per la quale però non esiste ancora – e probabilmente non esisterà mai – soluzione. Se sul piano contenutistico le storie non temono l'esistenza di qualche lacuna rispetto ai romanzi, dal punto di vista formale il regista si è sempre dimostrato attento affinché le ultime scene dei suoi film rendessero al meglio il sentimento della fine. Quando un nuovo equilibrio sembra essersi ristabilito i personaggi, che negli *incipit* ipnotizzavano lo spettatore con il rincorrersi delle loro battute, si fanno inaspettatamente silenziosi, la macchina da presa li lascia soli e prende le distanze da coloro che sono stati il centro della narrazione. A rafforzare il senso della fine inoltre, come si è evidenziato nelle singole analisi, tornano spesso elementi dell'*incipit*, in modo da dare circolarità alla narrazione. Ne *Il curioso caso di Benjamin Button* ad esempio torna l'orologio, simbolo del tempo che regredisce, mostrato all'inizio del film, mentre alla fine di *Panic Room* – che oltre a citare Saul Bass fa riferimento al finale di *Rapina a mano armata*¹ di Kubrick quando i soldi della refurtiva volano dalle mani del rapinatore a causa del vento – si vedono madre e figlia cercare una nuova casa a Manhattan, esattamente come accadeva nell'*incipit*.

La poetica di Fincher non prevede il lieto fine, ma ciò non significa che le sue storie, così come quelle delle fonti letterarie, si concludano in modo tragico o drammatico (ad eccezione di *Alien*³ e *Seven*): spesso infatti i finali sono neutri dal punto di vista emotivo, la tensione è passata e non resta che congedarsi dai personaggi. Quello che non permette di percepire un *happy ending* però è spesso la quantità di violenza, fisica e psicologica, a cui si viene sottoposti durante l'intera durata del film. A proposito di ciò è bene far riferimento a quanto dichiarato dall'autore stesso:

Penso che violenza non dovrebbe mai essere drammatizzata. Penso a tante situazioni in cui, per rafforzare l'aspetto drammatico della scena, vengono inserite rappresentazioni violente. È una scorciatoia per tanti film e penso che questo non sia immorale ma amorale. Il mio intento è invece quello di fare film che lavorino sul subconscio. Voglio coinvolgere lo spettatore in situazioni in cui non necessariamente vorrebbero essere coinvolti. Mi piace giocare con le cose che uno si aspetta quando le luci in sala si spengono e compare il logo della 20th Century Fox. C'è un'aspettativa

¹ *Rapina a mano armata - The Killing*, S. Kubrick, USA, 1956, 83'.

da parte del pubblico e a me interessa come i film confermino o spiazzino questa aspettativa. Questa reazione è sempre al centro del mio interesse di regista.¹

A Fincher indubbiamente piace giocare con il suo pubblico: lo sconvolge in *Fight Club* e lo prende in ostaggio con *Zodiac*, in un film che si prospetta come un *thriller* su un assassino seriale, ma che si rivela la cronaca di un'ossessione in cui il racconto avanza solamente grazie ai dialoghi senza giungere ad una conclusione.

Le pellicole analizzate espongono le marche autoriali di Fincher, regista affezionato agli inizi forti e ai finali che restano sospesi. In un'epoca in cui il cinema si è ormai auto-affermato, dando prova di poter raccontare indipendentemente dalla letteratura, il regista sceglie però di non discostarsi completamente dalle convenzioni narrative e dall'importanza dell'intreccio, dimostrando la sua grande passione per le storie. A proposito del suo rapporto con la scrittura il cineasta ha ammesso:

Lascio la scrittura agli scrittori. Non ho talento, non recito neanche nei miei film perché non ho talento neanche per quello. E pensare che mio padre era uno scrittore, lavorava per *Life*. Il mio apporto è un altro, l'unica cosa in cui penso di essere bravo: io leggo il lavoro degli sceneggiatori immedesimandomi nel pubblico e poi confronto le mie impressioni con quelle degli scrittori. In questo tipo di confronto sono molto bravo, li aiuto molto e ottengo ciò che voglio. Mi considero un trasformatore di cose, prendo una pagina piena di parole e la trasformo in immagini.²

Fincher lascia che a scrivere le sue storie siano gli altri, provvedendo però a caricarle di ragionamenti scomodi sulla solitudine e sull'ossessione che tormentano gli individui. Lavorando sul potere delle immagini e della parola, egli regala al suo pubblico uno sguardo originale sull'Occidente, privo di *cliché* e sentimentalismi, con un cinema che, solo in apparenza di genere e distaccato, si rivelerà perfetta unità di misura per comprendere le difficoltà del nostro tempo.

¹ L. PALMIERI, *La sottile linea scura. Il cinema di David Fincher*, in *Cinema e generi 2008*, a c. di R. Venturelli, Genova, Le Mani, 2008, p. 75.

² *Ivi*, p.74.

BIBLIOGRAFIA OPERE

- CALVINO Italo, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino, Einaudi, 1979.
- CAPOTE Truman, *In Cold Blood*, New York, Random House, 1966, tr. it.: *A sangue freddo*, Milano, Garzanti, 1966.
- DELILLO Don, *Underworld*, New York, Scribner, 1997, tr. it.: *Underworld* (1997), Torino, Einaudi, 2000.
- FITZGERALD Francis Scott, *The Curious Case of Benjamin Button*, in *Tales of the Jazz Age*, New York, Charles Scribner's Sons, 1922, tr. it.: *Il curioso caso di Benjamin Button*, in *I racconti dell'età del jazz* (1968), Milano, Mondadori, 1980.
- GRAYSMITH Robert, *Zodiac*, New York, St. Martin's Press, 1986.
- HAINING Peter (a c. di), *The Ghouls*, New York, Stein and Days, 1971, tr. it.: *Al cinema con il mostro*, Milano, Mondadori, 1981
- LARSSON Stieg, *Män som hatar kvinnor*, Stoccolma, Norstedts Förlag, 2005, tr. it. *Uomini che odiano le donne*, Venezia, Marsilio, 2007.
- LARSSON Stieg, *Flickan som lekte med elden*, Stoccolma, Norstedts Förlag, 2006, tr. it. *La ragazza che giocava con il fuoco*, Venezia, Marsilio, 2006.
- MEZRICH Ben, *Bringing down the house. The inside story of six MIT students who took Vegas for millions*, New York, Free Press, 2003, tr. it. *Blackjack Club. La vera storia dei sei studenti che hanno sbancato Las Vegas*, Milano, Mondadori, 2003.
- MEZRICH Ben, *The accidental billionaires*, New York, The Knopf Doubleday Publishing Group, 2009, tr. it. *Miliardari per caso. L'invenzione di Facebook: una storia di soldi, sesso, genio e tradimento*, Milano, Sperling & Kupfer, 2010.
- PALAHNIUK Chuck, *Fight Club*, New York, W. W. Norton, 1996, tr. it.: *Fight Club*, (1996), Milano, Mondadori, 2012.
- SARTRE Jean Paul, *La nausée*, Paris, Gallimard, 1938, tr. it. *La nausea* (1948), Torino, Einaudi, 2005.

BIBLIOGRAFIA CRITICA

- ALONGE Giaime, *Hollywood nella narrativa di Francis Scott Fitzgerald*, in B. CUMINETTI, S. GHISLOTTI (a c. di), *Il cinema nella scrittura*, Bergamo, edizioni Sestante, 2000, pp. 125-137.
- ANDREANI Stefano, TRAVERSETTI Bruno, *Incipit: le tecniche dell'esordio nel romanzo europeo*, Torino, Nuova ERI, 1988.
- AUGÉ Marc, *Non-Lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Le Seuil, 1992, tr. it.: *Nonluoghi. Introduzione a un'antropologia della surmodernità*, Milano, Elèuthera, 1996.
- BARICCO Alessandro, *Quegli otto minuti di Natural Born Killers*, in *id.*, *Barnum. Cronache dal grande show*, Milano, Feltrinelli, 2002.
- BARTOLINI Claudio, *Da Seven a Zodiac: congelare il thriller*, in R. DONATI, M. GAGLIANI CAPUTO (a c. di), *The Fincher Network. Fenomenologia di David Fincher*, Milano, Bietti Heterotopia, 2010, pp. 71-77.
- BERNARDELLI Andrea, *La narrazione*, Roma-Bari, Laterza, 1999.
- BERTETTO Paolo (a c. di), *Introduzione alla storia del cinema (2003)*, Torino, UTET, 2012.
- BETTINI-BARENS Francesca, *Ai confini della realtà narrativa: il logo cinematografico tra credits, spettatore e testo filmico*, in INNOCENTI V., RE, V. (a c. di), *Limina. Le soglie del film/Film's Thresholds*, Udine, Forum, 2004, pp. 121-128.
- BROOKS Peter, *Reading for the Plot*, New York, Alfred A. Knopf, 1984, tr. it. *Trame*, Torino, Einaudi, 1995.
- BURDEAU Emmanuel, *Du temps au temps. Entretien avec David Fincher*, in «Cahiers du cinéma», n.642, febbraio 2009, pp.15-19.
- CALVINO Italo, *Lezioni americane*, in *Saggi. 1945-1985*, vol.1, Milano, Mondadori, 1995, pp.629-753.
- CAPRETTINI Gian Paolo, EUGENI Ruggero (a c. di), *Il linguaggio degli inizi: letteratura, cinema e folklore*, Torino, Il Segnalibro, 1988.
- CAPRETTINI Gian Paolo, *Per uno studio delle strutture esordiali*, in G. CAPRETTINI, R. EUGENI (a c. di), *Il linguaggio degli inizi, : letteratura, cinema e folklore*, Torino, Il Segnalibro, 1988, pp. 79-92.
- CASETTI Francesco, *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*, Milano, Bompiani, 1986.
- CINQUEGRANI Alessandro, *Letteratura e cinema*, Brescia, La Scuola, 2009.
- COLETTI Vincenzo, *Dall'inizio alla fine: percorso didattico attraverso il romanzo*, in G. CAPRETTINI, E. RUGGERI (a c. di), *Il linguaggio degli inizi: letteratura, cinema e folklore*, Torino, Il Segnalibro, 1988, pp.129-159.
- DEL LUNGO Andrea, *L'incipit romanesque*, Paris, Seuil, 2003.

- DONATI, Roberto, GAGLIANI CAPUTO Marcello (a c. di), *The Fincher Network. Fenomenologia di David Fincher*, Milano, Bietti Heterotopia, 2010.
- EBLE Kenneth, *Francis Scott Fitzgerald*, New York, Twayne Publishers, 1963, tr.it.: *Francis Scott Fitzgerald*, Firenze, La Nuova Italia, 1972.
- ECO Umberto, *Come si fa una tesi di laurea* (1977), Milano, Bompiani, 2012.
- ECO Umberto, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, 1979, Milano, Bompiani.
- EUGENI Ruggero, *L'inizio della fabula. Per una mappa delle concezioni e dei problemi*, in G. CAPRETTINI, R. EUGENI (a c. di), *Il linguaggio degli inizi: letteratura, cinema e folklore*, Torino, Il Segnalibro, 1988, pp.13-78.
- EUGENI Ruggero, *Nascita di una finzione. La costituzione dello spettatore nei titoli di testa di "Via col vento"*, in G. CAPRETTINI., R. EUGENI, *Il linguaggio degli inizi: letteratura, cinema e folklore*, Torino, Il Segnalibro, 1988, pp.227-256.
- EVANGELISTI Valerio, *Zodiac: American Psychosis*, disponibile in *id.*, *Alla periferia di Alphaville*, L'Ancora del Mediterraneo, Napoli, 2000.
- GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, tr. it. *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi, 1989.
- GIRONI Federico, recensione di *Millennium – Uomini che odiano le donne*, in «Duellanti», n. 76, aprile-maggio 2012, p.40.
- GIRONI Federico, *Il prezzo della violenza*, in «Duellanti», n.76, aprile-maggio 2012, pp. 38-39.
- GUAGNELINI Giovanni, RE Valentina, *Visioni di altre visioni: intertestualità e cinema*, Bologna, Archetipolibri, 2007.
- *Fight Club*, recensione in «Cahiers du cinéma», n°540, novembre 1999, pp.123-124.
- INNOCENTI Veronica, RE Valentina (a c. di), *Limina: le soglie del film / Films thresholds*, Udine, Forum, 2004.
- LOTMAN Jurij, *Valore modellizzante dei concetti di "fine" e "inizio"*, in J. M. LOTMAN, B. A. USPENSKIJ, *Tipologia della cultura*, a c. di R. Faccani, M. Marzaduri, Milano, Bompiani, 1975, pp.135-141.
- MALVASI Luca, *Movimento contrario*, in «Cineforum», n.482, marzo 2009, pp.41-43.
- MENARINI Roy, *Zodiac. Archeologia del terrore*, in L. GANDINI e A. BELLAVITA (a c. di), *Ventuno per undici. Fare cinema dopo l'11 settembre*, Genova, Le Mani, 2008, pp. 216-223.
- MENARINI Roy, *Le stanze del panico. Il mondo come complotto nel cinema di David Fincher*, in R. DONATI, M. GAGLIANI CAPUTO (a c. di), *The Fincher Network. Fenomenologia di David Fincher*, Milano, Bietti Heterotopia, 2010, pp.43-49.
- MENARINI Roy, *Last action heros*, in «Duellanti», n.76, aprile-maggio 2012, pp. 114-115.

- NEUPERT Richard, *The End. Narration and Closure in the Cinema*, Wayne State University Press, 1995.
- NEYRAT Cyril, *Préhistoire de la terreur*, in «Cahiers du Cinéma», n. 624, giugno 2007, pp.24-26.
- NEYRAT Cyril, *L'âge des images*, in «Cahiers du cinéma», n.642, febbraio 2009, pp.12-14.
- ODIN Roger, *L'entrée du spectateur dans la fiction*, in J. AUMONT, J.L. LEUTRAT (a c. di), *Théorie du film*, Paris, Albatros, 1980, pp.198-213, tr. it. *L'entrata dello spettatore nella finzione*, in L. CUCCU, A. SAINATI (a c. di), *Il discorso del film*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1987, pp.263-284.
- PALAHNIUK Chuck, *Stranger than Fiction: True Stories*, New York, Doubleday, 2004, tr. it.: *La scimmia pensa, la scimmia fa. Quando la realtà supera la fantasia* (2006), Milano, Mondadori, 2011.
- PALMIERI Luca, *La sottile linea scura. Il cinema di David Fincher*, in «Cinema e generi 2008», a c. di R. Venturelli, Genova, Le Mani, 2008, pp.69-75.
- PETRY H. Alice, *Fitzgerald's Craft of Short Fiction: The Collected Stories 1920-1935*, University of Alabama Press, 1989.
- PORTELLI Alessandro, *We Do Not Tie it in Twine. I rifiuti, la storia e il peccato in Underworld di Don DeLillo*, in *id.*, *Canoni americani, oralità, letteratura, cinema, musica*, Roma, Donzelli, 2004.
- PROPP Vladimir, *Morfologia skazki*, Leningrado, 1928, tr. it. *Morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi, 1988.
- RAYMOND Jean, *Ouverture, Phrases-seuils*, in «Critique», n. 288, pp. 421-431.
- RE Valentina, *L'ingresso, l'effrazione. Proposte per lo studio d'inizi e fini*, in V. INNOCENTI, V. RE (a c. di), *Limina: le soglie del film / Films thresholds*, Udine, Forum, 2004, pp. 105-120.
- RE Valentina, *Ai margini del film: incipit e titoli di testa*, Pasian di Prato, Campanotto, 2006.
- REUTER Yves, *Le Roman policier et ses personnages*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1989, tr. it.: *Il romanzo poliziesco*, Roma, Armando, 1998.
- SCARPINO Cinzia, *Tra Charles Dickens e Don DeLillo: rifiuti urbani ed estetica del romanzo*, in «ACME. Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano», vol. LVII, fascicolo II, maggio-agosto 2004, pp.187-214.
- SINIBALDI Marino, *Pulp. La letteratura nell'era della simultaneità*, Roma, Donzelli, 1997.
- SMITH HERRNSTEIN Barbara, *Poetic Closure. A Study of How Poems End*, Chicago, University of Chicago Press, 1968.
- SORLIN Pierre, *Conclusione, epilogo, fine*, in V. INNOCENTI, V. RE, (a c. di), *Limina. Le soglie del film / Films thresholds*, Udine, Forum, 2004, pp.89-96.

- TODOROV Tzvetan, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971, tr. it.: *Poetica della prosa* (1989), Roma, Theoria, 1990, pp. 6-20.
- VERONESI Micaela, *Le soglie del film. Inizio e fine nel cinema*, Torino, Kaplan, 2005.
- ZOJA Luigi, *Il gesto di Ettore. Preistoria, storia, attualità e scomparsa del padre*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000.

SITOGRAFIA

- *Art of the Title* (David Fincher): <http://www.artofthetitle.com/designer/david-fincher/>
- *Art of the Title* (*Millennium- The Girl with the Dragon Tattoo*): <http://www.artofthetitle.com/title/the-girl-with-the-dragon-tattoo/>
- BRADNER Liesl, *Edward Norton's brain, up close and personal*, in «Los Angeles Time», 2 giugno 2009: <http://herocomplex.latimes.com/2009/06/02/edward-nortons-brain-up-close-and-personal/>
- Comunicato stampa di Atticus Ross a proposito della colonna sonora di *The Social Network*: http://www.nin.com/main/previous_news?m=07&y=2010
- EVANGELISTI Valerio, *Zodiac: American Psychosis*: <http://www.carmillaonline.com/archives/2006/09/001938.html#001938>
- *Fight Club* PSA (Edward Norton): <http://www.youtube.com/watch?v=A8or6tQ0Aagg>
- *Fight Club* PSA (Brad Pitt): <http://www.youtube.com/watch?v=BSCo5CU2VJU>
- *Geek* voce nell'Enciclopedia Treccani *on-line*: [http://www.treccani.it/vocabolario/geek_\(Neologismi\)](http://www.treccani.it/vocabolario/geek_(Neologismi))
- *The Girl with the Dragon Tattoo's Title by Blur Studios*, in www.hyperbuilding.net: <http://www.hyperbuilding.net/2012/01/10/the-girl-with-the-dragon-tattoo%E2%80%99s-title->
- HOAD Phil, *The Girl with the Dragon Tattoo rethinks the Hollywood remake*, in www.theguardian.co.uk, 20 dicembre 2011: <http://www.guardian.co.uk/film/filmblog/2011/dec/20/girl-with-dragon-tattoo-remake>
- HOBSON B. Louis, *Fiction For Real*, in «Calgary Sun», 10 ottobre 1999: <http://www.edward-norton.org/fc/articles/fictionreal.html>
- Incassi *Millennium – Uomini che odiano le donne*, Fincher, 2011: <http://www.imdb.com/title/tt1568346/business>
- Incassi *Uomini che odiano le donne*, Oplev, 2009: <http://www.imdb.com/title/tt1132620/business>

- Intervista a Palahniuk dell'11 giugno 2003 riguardo *Fight Club*:
<http://www.carmillaonline.com/archives/2003/06/000294.html#000294>
- Intervista a Fincher su *Millennim – Uomini che odiano le donne*, a c. di D. Catelli: http://www.comingsoon.it/News_Articoli/Interviste/Page/?Key=10763
- LAWLESS Andrew (a c. di), *Quei momenti che scottano la lingua – Intervista a Chuck Palahniuk*, in <http://www.threemonkeysonline.com/it/quei-momenti-che-scottano-la-lingua-intervista-a-chuck-palahniuk/>
- Lettere di Stieg Larsson al suo editore, a c. di C. G. Cima,
<http://blog.marsilioeditori.it/2009/01/08/le-lettere-inedite-di-larsson/>
- MARTIN H. Kevin, *A world of hurt*, in «Cinefex Magazine», n.80, gennaio 2000: <http://www.edward-norton.org/fc/articles/worldofhurt2.html>
- MORELLI Luciana, *David Fincher a Roma presenta Millennium - Uomini che odiano le donne*, 9 gennaio 2012: http://www.movieplayer.it/film/articoli/david-fincher-a-roma-presenta-millennium-uomini-che-odiano-le-donne_9030/
- *Paper Street*, voce in Wikipedia inglese:
http://en.wikipedia.org/wiki/Paper_street
- *Pulp*, voce nell'Enciclopedia Treccani *on-line*:
<http://www.treccani.it/enciclopedia/pulp/>
- SCARPINO Cinzia, *Tra Charles Dickens e Don DeLillo: rifiuti urbani ed estetica del romanzo*: <http://www.ledonline.it/acme/allegati/Acme-04-II-07-Scarpino.pdf>
- SMITH Gavin (a c. di), *Gavin Smith Goes one-on-one with David Fincher* in «Film Comment»: settembre-ottobre, 1999, <http://www.edward-norton.org/fc/articles/filmcom.html>
- *The Social Network: David Fincher on The Social Network*, in «TimeOut Sydney», 17 ottobre 2010:
<http://www.au.timeout.com/sydney/film/features/7978/david-fincher-interview-the-social-network>
- STAGGS Mark (a c. di), *Sex on the Moon: an Interview with Ben Mezrich*, 10 agosto 2010: <http://suvudu.com/2011/08/sex-on-the-moon-an-interview-with-ben-mezrich.html>
- WEINTRAUB S. (a c. di), Intervista a David Fincher, Rooney Mara e David Craig per «Collider»: <http://collider.com/david-fincher-rooney-mara-daniel-craig-girl-with-the-dragon-tattoo-interview/133030/>
- WISE Damon, *Menace Society*, in «Empire», n.126, dicembre 1999:
<http://www.edward-norton.org/fc/articles/empire.html>
- *Zodiac production notes*:
<http://web.archive.org/web/20070927225954/http://media.movieweb.com/gallerie/3158/notes.pdf>

FILMOGRAFIA di FINCHER

- *Alien³* (*id.*, USA, 1992, 114')
- *Seven* (*id.*, USA, 1995, 128')
- *The game* (*id.*, USA, 1997, 129')
- *Fight Club* (*id.*, USA, 1999, 129')
- *Panic Room* (*id.*, USA, 2002, 119')
- *Zodiac* (*id.*, USA, 2007, 157')
- *Il curioso caso di Benjamin Button* (*The Curious Case of Benjamin Button*, 2008, 165')
- *The Social Network* (*id.*, USA, 2010, 121')
- *Millennium – Uomini che odiano le donne* (*The Girl with the Dragon Tattoo*, USA, Svezia, GB, Germania, 2011, 158').

FILM CITATI

- *21* (*id.*, R. Luketic, USA, 2008, 123').
- *Agente 007 (Thunderball: Operazione tuono, Thunderball*, T. Young, GB, USA, 1965, 130').
- *Alba tragica (Le jour se lève*, M. Carné, Francia, 1939, 87').
- *America oggi (Short Cuts*, R. Altman, USA, 1993, 188').
- *American Psycho* (*id.*, M. Harron, USA, 2000, 102').
- *Animal House (Lampoon's Animal House*, J. Landis, USA, 1978, 110').
- *Arancia meccanica (A Clockwork Orange*, S. Kubrick, GB, USA, 1971, 131').
- *Big Fish* (*id.*, T. Burton, USA, 2003, 125').
- *Bullitt* (*id.*, P. Yates, USA, 1968, 113').
- *L'esorcista (The Exorcist*, W. Friedkin, USA, 1973, 122').
- *Forrest Gump* (*id.*, R. Zemeckis, USA, 1994, 137').
- *Il grande Gatsby (The Great Gatsby*, B. Luhrmann, USA, Australia, 2013).
- *Il Grinch, (Dr. Seuss' How the Grinch Stole Christmas*, R. Howard, USA, Germania, 2000, 104').
- *Hair* (*id.*, M. Forman, USA, 1979, 121').
- *Intrigo internazionale (North by Northwest*, A. Hitchcock, USA, 1959, 136').
- *Ispettore Callaghan: il caso Scorpio è tuo! (Dirty Harry*, D. Siegel, USA, 1971, 92').
- *Il laureato (The Graduate*, M. Nichols, USA, 1967, 105').
- *Magnolia* (*id.*, P. T. Anderson, USA, 1999, 193').
- *Midnight in Paris* (*id.*, W. Allen, Spagna, USA, 2011, 100').
- *Natural Born Killers* (*id.*, O. Stone, USA, 1994, 122').

- *Paura e delirio a Las Vegas* (*Fear and Loathing in Las Vegas*, T. Gilliam, USA, 1998, 118').
- *La preda più pericolosa* (*The Most Dangerous Game*, I. Pichel, E. B. Schoedsack, USA 1932, 63').
- *Quarto potere* (*Citizen Kane*, O. Wells, USA, 1941, 119').
- *Il quinto elemento* (*Le cinquième élément*, L. Besson, Francia, 1997, 126').
- *La rabbia giovane* (*Badlands*, T. Malick, USA, 1973, 95').
- *Rapina a mano armata* (*The Killing*, S. Kubrick, USA, 1956, 83').
- *La scampagnata* (*Une Partie de campagne*, J. Renoir, Francia, 1936, 40').
- *La spia che mi amava* (*The Spy Who Loved Me*, L. Gilbert, GB, USA, 1977, 125').
- *Titanic* (*id.*, J. Cameron, USA 1997, 194').
- *Tre camerati* (*Three Comrades*, F. Borzage, USA, 1938, 100').
- *Uomini che odiano le donne* (*Män som hatar kvinnor*, N. A. Oplev, Svezia, 2009, 152').
- *Viale del tramonto* (*Sunset Boulevard*, B. Wilder, USA, 1950, 110').
- *V per vendetta* (*V for Vendetta*, James McTeigue, USA, 2005, 132').