

IL NEOFANTASTICO GIORNALISTICO DELLA FALLACI

Oriana Fallaci (1929-2006) è una delle firme più note e più controverse del giornalismo della seconda metà del Novecento.

A diciassette anni comincia a fare l'apprendistato presso il quotidiano fiorentino, "Il Mattino dell'Italia Centrale", dove si occupa della cronaca nera, giudiziaria, di costume. Nel 1951 si trasferisce a Milano per lavorare al settimanale "Epoca", diretto dallo zio Bruno Fallaci che per non favorirla le affida incarichi banali, non gratificanti.

Nel 1954 passa al settimanale milanese "L'Europeo", e si stabilisce a Roma perché il suo direttore, Arrigo Benedetti, le dà l'incarico di intervistare i personaggi famosi di Cinecittà, sia del cinema che di tutti gli altri ambienti del divismo. Nella capitale frequenta il mondo elitario e del glamour, e racconta gli albori della Dolce Vita, i retroscena, i movimenti, i comportamenti, della vita dei divi italiani e stranieri che arrivano a Roma.

A fine dicembre del 1955 Fallaci è inviata dalla redazione dell'"Europeo" negli Stati Uniti a intervistare i divi del cinema, e fa la spola fra New York e Los Angeles. Da questo viaggio nasce il suo amore per l'America, di cui parla frequentemente nelle sue opere giornalistiche e nei suoi romanzi.

Appena ci mette piede inizia ad allacciare rapporti di amicizia e di lavoro con giornalisti, intellettuali, scrittori, attori, cioè con personaggi che in un modo o nell'altro contano, sono conosciuti e fanno parte delle classi altolocate.

Fallaci è ammaliata dalla società americana che le si presenta dinamicamente rivoluzionaria, tutta proiettata in avanti e alla conquista di cose inimmaginabili. E

comprende che il suo epicentro è New York. Subito comincia a soggiornarvi per brevi o lunghi periodi; attorno agli anni Sessanta comincia a viverci e poi si compra un *brownstone* all'*upper East side* nei pressi della sessantunesima strada, dove risiede mentre viaggia avanti e indietro per il mondo, e dimora fino agli ultimi giorni della sua vita.

Fallaci è stimolata dalla realtà di una New York vera e propria culla della cultura postmoderna, ne assimila i fermenti, le tendenze, le mode, come le innovazioni e gli sperimentismi che si conducono nell'ambito del suo mestiere, il giornalismo.

È particolarmente attratta dal fenomeno del *New Journalism*, dalla produzione giornalistico-letteraria dei suoi esponenti e seguaci (Dick Schaap, Jimmy Breslin, James Baldwin, Norman Mailer, Gay Talese, Truman Capote, ecc.), quasi tutti giovani che per vivere si mettono a fare i giornalisti, ma sognano di scrivere il grande romanzo americano.

Uno dei suoi capostipiti più illustri, Tom Wolfe, scrive un saggio che rievoca ciò che era successo alla sua generazione di giornalisti newyorkesi negli anni tra la fine del Cinquanta e la fine del Sessanta, cioè sulla nascita e sull'affermazione del *New Journalism*, che forma una corrente cultural-letteraria importante nel panorama del postmodernismo.

Wolfe specifica che questi giornalisti fanno un giornalismo fino allora inedito sui giornali e sui periodici newyorkesi; che essi si contraddistinguono stendendo profili insoliti e storie che hanno più libertà di movimento; che la grande novità arriva quando scoprono di essere in grado di fare un giornalismo artistico ("to write journalism that would read like a

novel¹⁾), quando riescono a scrivere il pezzo giornalistico con i mezzi letterari e il racconto con i mezzi giornalistici, quando il reportage viene steso come una "short story", con scene che si susseguono, con immediatezza e partecipazione emotiva, con la vivacità di dialogo essenziale alla ricostruzione del carattere del personaggio, dei fatti e degli eventi, con uno stile d'alta qualità estetica.

Passando in rassegna i racconti suoi e di altri giornalisti, Wolfe valuta la loro poetica che utilizza ampiamente gli strumenti dell'invenzione letteraria: la descrizione-rappresentazione minuziosa e appassionata, che spesso si permea di autobiografismo, di simbolismo, di dati ed eventi storici, che assume la forma anche del documentario, e che si rifa al realismo dei grandi scrittori ottocenteschi; l'immagine poetica che mira ai significati allegorici e universali; la realizzazione, intrisa di immaginazione e d'ironia, dei personaggi ripresi dalla realtà; la presentazione delle esperienze o delle vicende attraverso gli occhi del personaggio; lo spostamento sia dei piani del racconto sia dei punti di vista da un personaggio all'altro e al narratore; il coinvolgimento del reporter con la realtà che espone, tanto intenso che si rivolge spesso a coinvolgere anche il lettore, si mette al centro del racconto con il suo narcisismo e con il suo soggettivismo, e non solo con la prima ma anche con la terza persona rappresenta se stesso, il che gli permette anche un discorso di metagiornalismo. E questo approccio, secondo Wolfe, li ha condotti a creare il genere della *journalistic novel*, chiamata anche *non fiction novel*.

Sono scrittori-giornalisti che Fallaci conosce bene: ha intervistato Norman Mailer² e nelle sue opere fa riferimenti a Truman Capote³. E in questo clima del *New Journalism*

elabora il materiale che tratta il mondo di Hollywood.

Il materiale in forma di interviste, di articoli, e di reportages appare dapprima su "L'Europeo" a puntate nella rubrica "Hollywood dal buco della serratura". Seguendo una prassi molto diffusa tra i giornalisti contemporanei del *New Journalism*, Fallaci lo rivede per farne un volume, *I sette peccati di Hollywood*, pubblicato nel 1958 dalla casa editrice Longanesi di Milano.

Sull'universo di Hollywood si è scritto un fiume di libri dai più diversi argomenti, approcci, generi (romanzi, saggi, biografie, poesie, ecc.), una nota letteratura creata anche dalla penna di scrittori illustri, per non dire di quella dei *new journalists* che lo dipinge anche nei suoi aspetti meravigliosi, come avviene nei racconti giornalistici di Mailer, di Talese, di Wolfe.

Il libro d'esordio della Fallaci è composto di un prologo, di otto capitoli, di una conclusione con due capitoli. Presenta un fantastico insolito. È molto vicino all'esperienza degli scrittori del *New Journalism*, tesi a rappresentare l'irreale della realtà cronachistica, a colorire gli accadimenti; alle storie inquadrature dall'occhio soggettivistico del reporter⁴ ed espone con procedimenti di anticipazione e di posticipazione, e con le tecniche filmiche, dell'attesa, della sospensione, dell'ambiguità. Sulla scia degli scrittori del *New Journalism*, il giornalismo della Fallaci è quasi sempre forbito, fine, elevato, racconta la cronaca con abbondante uso dei mezzi inventivi che appartengono anche al regno del fantastico. Un fantastico alimentato e caratterizzato dallo stilema umoristico che prende diverse pieghe, da un'ironia che accentua gli opposti come quando, nello

¹ T. Wolfe, *The New Journalism*, New York, Harper & Row Publisher, 1973, p. 9.

² Si veda O. Fallaci, *The Egotists. Sixteen Surprising Interviews*, Chicago, Henry Regnery Company, 1968, pp. 1-18.

³ Si vedano questi due testi di O. Fallaci, *I sette peccati di Hollywood*, Milano, Rizzoli, 2009, p. 166 (d'ora in poi il numero della pagina nel testo rimanderà a

questa edizione); *Il sesso inutile. Viaggio intorno alla donna*, Milano, Rizzoli, 1961, p. 167.

⁴ Questo tipo di reporter(-giornalista) assume il ruolo di protagonista in tanti racconti e romanzi contemporanei; si vedano i miei saggi: *La penna diabolica*, Buzzati scrittore giornalista, Pesaro, Metauro Edizioni, 2004, e *La favola dei fatti. Il giornalismo nello spazio creativo*, Milano, Ares Edizioni, 2011.

spazio di una scena, passa da un tono all'altro, facendosi divertita e amara, bonaria e maliziosa, pietosa e pungente, ecc. Un fantastico che non è sorretto dai moduli convenzionali che vanno dal racconto gotico in poi, con avvenimenti e fenomeni soprannaturali, con apparizioni di spettri e di spiriti terrificanti, con eventi portentosi che incutono l'orrore, con personaggi che si identificano col Diavolo, Vampiro, Dracula, Frankenstein, o sono sciamani, medium, streghe, stregoni, efficaci a illuminare i temi relativi ai miti, alle superstizioni e alle credenze del mondo popolare e folclorico, alla pratica della messa nera, dell'alchemica, della magia, del sonnambulismo, ecc⁵. Ma che si nutre di immagini e di funzioni fresche, di componenti singolari che lo identificano con quello che

certi studiosi e teorici chiamano il neofantastico.

Nei *Sette peccati di Hollywood* Fallaci è presente al punto di elevarsi sul piano del protagonismo, narra in prima persona rivelandosi ora partecipe ora distaccata, pronta ad (inter-)agire in vari modi nell'azione, e soprattutto come un testimone attento a osservare e ad ascoltare, un reporter ora intradiegetico ora omodiegetico impegnato a registrare l'universo hollywoodiano tutto ripiegato su se stesso, a coglierne l'anormale. In un tessuto narrativo fitto di dati e di vicende personali, Fallaci dà la sensazione che stia realizzando una (auto-)biografia alquanto fantastica, mentre descrive i (ris)volti della vita di Hollywood che naufraga nel solipsismo. Nell'immaginario fallaciano Hollywood si presenta a guisa di una realtà fantasmagorica, diviene l'allegoria dell'irreale che è reale. Se Hollywood non rispecchia la realtà quotidiana, né il suo aspetto puritano, rispecchia però un aspetto del paese nello sfoggio dell'opulenza, nel venerazione del denaro e nel suo sperperarlo (l'America appare così anche nel romanzo d'esordio della Fallaci, *Penelope alla guerra*, del 1961). Hollywood è una metafora della realtà postmoderna consumistica e materialistica, della società dell'apparenza, di una esistenza irrazionale. Onde nella narrazione si fa significativo il contrasto materia-spirito. Più Fallaci osserva Hollywood, più la scopre una protagonista stramba, più sottolinea i comportamenti inverosimili della sua gente, fino a fare de *I sette peccati di Hollywood* un romanzo giornalistico di carattere corale. Fallaci ne scatta una fotografia infelice. Ma quando vi scorge un personaggio amico, come Sofia Loren, allora si avvale dell'immaginazione e del linguaggio della fiaba per celebrarlo ("Una volta c'era una bella fanciulla che si chiamava Sophia Scicolone")⁶.

Nell'*incipit* già si focalizzano questi motivi. Fallaci vi narra l'esperienza della sua partecipazione a un pranzo di gala. E rappresenta con un andamento che si

⁵ Fallaci ha grande conoscenza della letteratura fantastica dell'occidente. Fin dalla "fanciullezza" è stata una lettrice appassionata dei suoi capolavori, inclusi quelli di Verne, di Collodi, di Salgari, si è messa a praticare l'arte dello scrivere stendendo favole. Nei suoi romanzi e nei suoi libri di reportages e d'interviste menziona tanti scrittori della tradizione fantastica: Fedro, Ovidio, Andersen, Kipling, Stevenson, London, ecc. E nel suo pamphlet Fallaci, *La Rabbia e l'Orgoglio*, Milano, Rizzoli, 2001, pp. 43-44, ci racconta come scoprì e si innamorò delle *Mille e una notte*: "quand'ero bambina dormivo nella Stanza dei Libri. Nome che i miei amati e squattrinati genitori davano a un salottino stracolmo di libri comprati faticosamente a rate. Sopra lo scaffale del minuscolo divano da me chiamato il-mio-letto c'era un librone con una dama velata che mi guardava dalla copertina. Una sera lo ghermii e... La mamma non voleva. Appena se ne accorse, me lo tolse di mano. "Vergogna! Questa non è roba da bambini!". Ma poi me lo restituì. "Leggi, leggi. Va bene lo stesso". Così *Le mille e una notte* divennero le fiabe della mia fanciullezza e da allora fanno parte del mio patrimonio libresco. Può trovarle nella mia casa di Firenze, nella mia casa di campagna in Toscana, e qui a New York ne ho due edizioni diverse. La seconda in francese". Nel suo romanzo Fallaci, *Insciallah*, Milano, Rizzoli, 2000 (1ª ed. 1990), 130-131, presenta il giovane soldato Gino che ricorda l'infanzia quando dopo cena in famiglia si ascoltavano le storie fantastiche, i "racconti di streghe e stregoni" del padre che credeva nei fenomeni dell'incantesimo, della magia, del soprannaturale.

⁶ Si veda O. Fallaci, *Il meteorite di Papà*, "L'Europeo", 35, 29 agosto 1965, pp. 40-41.

mantiene in equilibrio tra realismo e surrealismo, che incide le assurdità dell'esistenza, che si imbeve di un garbato umorismo orientato a denigrare i comportamenti dei divi. Tutto l'ambiente appare grottescamente fittizio, artefatto. E si fa referente di una classe(-società) impura, sfasata. Anche i colori che predilige sembrano fuori del normale. La tecnica della ripetizione fa spiccare il dominio esuberante del rosso: "la sala aveva le pareti e il soffitto dipinti di rosso, il pavimento di marmo rosso, le poltrone di velluto rosso, i camerieri con le giacche rosse" (31). Ma il fantastico grottesco si approfondisce soprattutto con la delineazione della sembianza meccanica e artificiale dei personaggi dello spettacolo, del loro aspetto di manichini imbellettati, parati, truccati, di statue da *wax museum*: "le statue di cera sedevano a tavoli rotondi, illuminate da quelle candele che in chiesa si mettono davanti ai quadri dei santi, e in quella penombra colore del sangue i loro volti spiccavano senza espressioni, immobili sotto la cipria" (31). La rappresentazione di questo museo offre una polisemia di significati. Insiste sulle personalità non autentiche, snaturate, sulla mancanza della semplicità, della schiettezza, della genuinità; sulla loro condotta connessa alla maschera, all'apparenza, alla falsità. L'ironia umoristica serve a incidere disparati elementi dell'artificiosità; fa apparire la forza del diniego se punta su qualche elemento di naturalezza; gioca sulla figura perfetta dei divi manichini, sulla loro immagine idolatrata come quella "dei santi", con l'intento di rovesciare e dissacrare l'immagine che viene consacrata loro dal pubblico, di cui vengono ridicolizzate le miopie, le fisime, le illusioni. Oltre a sognare, una folla di uomini e di donne si mette a emulare con ossessione patologica lo stile di vita degli adorati dei attori hollywoodiani; per vederli e toccarli visitano i luoghi dove essi si trovano, sostano a lungo e formano lunghe file davanti gli studios, ai locali notturni, ai ristoranti, ed ai negozi che essi frequentano, sperperano denaro nei luoghi lussuosi che essi prediligono, comprando quello che essi reclamizzano o vendono con il loro marchio. La ricerca dei loro divi risente del giallo e in poco

tempo vengono a ritrovarsi senza i loro risparmi, nel baratro della miseria. Una folla ingenua, sciocca, presa a bersaglio dalle frecciate ironiche della Fallaci.

Osservando la folla del pranzo gli occhi della cronista spettatrice sembrano una telecamera che inquadra una serie di macchiette grottesche: "un gigante col frac. Il testone assonnato gli ciondolava sul frac, come se fosse imbottito di piombo. Aveva il naso rotto e un ricciolo appiccicato alla tempia sinistra. Fissava una coscia di pollo e taceva [...] Il suo testone ciondolò, come i bambolotti del tiro a segno [...], e dalle su labbra uscì un indistinto grugnito" (31). Un divo "gigante" che si esprime con un linguaggio animalesco. La giornalista, narratrice e personaggio, è trasecolata dalle scene grottesche e incredibili che si succedono inarrestabilmente, e che formano l'atmosfera di un tragico carnevale, di un circo di mummie, di una realtà fantastica. Si rivela piuttosto frustrata perché non riesce ad individuare l'identità di una serie di manichini, di personaggi di cera, di maschere incartapecorite. Ma sempre spinta dalla profonda curiosità, vuole scoprire il volto vero sotto ogni maschera. Come avverte sia l'intensità del suo guardare e vedere sia il ritornello della sua domanda a una persona amica: "'Chi è?' domandai" (32). Le scoperte e le epifanie, pur moltiplicandosi, non annullano il senso di tristezza e di angoscia, come quando scopre che quel "gigante" mascherato è Robert Mitchum. Esse le suscitano l'apprensione che in questi personaggi è avvenuta una trasformazione incomprensibile, una radicale metamorfosi che li rende irriconoscibili. Una metamorfosi compiutasi attraverso eccessivi adornamenti, (ri-)vestimenti, diete. Una metamorfosi che mentre accresce il grado del fantastico, induce a creare una prosa figurativa efficace a rendere visibili le cose, ad arricchire la rappresentazione in direzione bozzettistica, impressionistica, espressionistica, che con poche pennellate schizza le bizzarrie e le anomalie degli stars, i loro ritratti di manichini spersonalizzati, senza volti e senza vita, privi di emozione e sentimento. Il

paradosso, che tende spesso a scorrere nella scrittura fallaciana e a rafforzare i "modi" del fantastico, si impone quando il personaggio giornalista che ha acquisito una limpida immagine di loro, non riesce a individuarne né a riconoscerne nessuno: "C'era una donnina dal corpo spiaccicato che nascondeva le ossa sotto un mantello di capelli tiziano e si chiamava, mi dissero, Rita Hayworth. C'era una bionda dalle braccia grasse e il volto da bambola morta e si chiamava, mi dissero, Kim Novak. C'era un'altra bionda colla faccia disfatta, le labbra atteggiata a una smorfia di disgusto che la imbruttiva e si chiamava, mi dissero, Lana Turner" (32). Una tecnica a *collage* che passa in rassegna attori e attrici che mettono in scacco la memoria della Fallaci incapace di riportarli alle immagini che di loro aveva conservate nella sua memoria, come nel caso della star Bette Davis: "Il suo volto non mi ricordava nessuno" (32). Tutti, attrici ed attori, appaiono più invecchiati e più imbruttiti, figure insensate, buffe, patetiche, che destano sentimenti ambivalenti e confusi nella giornalista: "facevano pena, talvolta allegria" (33). Tutti sono paradigmi degli dèi tragici dell'olimpico di Hollywood; degli individui che vivono fuori i ritmi della vita quotidiana, che rappresentano la stravaganza, la mistificazione, l'irrazionalità. Tutti recitano sul set e sul palcoscenico della vita. Nessuno ha una propria vita e una propria personalità, perché si sono fossilizzati nella forma di recitare tante parti, incarnati nel ruolo di personaggi fittizi; come aveva drammatizzato Pirandello in *Trovarsi*: il dramma tragico dell'attore consistente nel fatto che non è mai se stesso. Tutto l'ambiente hollywoodiano è un ambiente finto, costruito sull'invenzione fantastica: anche quando si gira un film il vero viene ricreato attraverso il falso, come lamenta un personaggio: "i sassi erano falsi sebbene non vi sia alcun bisogno di fabbricare sassi falsi giacché la California è piena di sassi fatti di sasso" (33). La Fallaci qui, e anche nei suoi romanzi (ad es. *Insciallah*), indulgia su questi motivi antitetici per sottolineare come la sua poetica non fa distinzione tra realtà e immaginazione, esse possono coesistere poiché che la realtà può superare le stranezze

della fantasia, essere più fantastica del fantastico.

L'iperbolismo, la caricatura, il melodrammatico, tutti i mezzi dell'esagerazione, prediletti dalla scrittura della Fallaci giornalista e romanziera, si innestano anche nell'articolazione di un paragone (ad es. "fumava una sigaretta lunga come una bacchetta di un direttore d'orchestra" 154), sostengono il fantastico che rende i divi figure di veri e propri robot: "le statue di cera si erano alzate e si scambiavano inchini, finalmente muovendosi come se qualcuno avesse loro caricato una rotella nella schiena" (33).

Se da una parte l'immaginazione estrosa della Fallaci dà l'impressione di inventare tutto da capo a fondo, dall'altra parte dà la sensazione di non creare nulla perché coglie il fantastico nella vita stessa delle cose. Questo avviene anche quando la scrittrice-giornalista associa la Hollywood fantastica ad altri luoghi del mondo di sua conoscenza ("Mi sembrava d'essere a Montecatini o a Viareggio" 33). Fallaci è sempre più colpita dalla scoperta dell'inverosimiglianza di Hollywood. Una inverosimiglianza che allegorizza quella della vita postmoderna. Sembra che questa Hollywood diventi un incubo perturbante di cui la Fallaci non riesce a liberarsi. E la voce di un amico scrittore, un suo *alter ego* spigliato nell'adoperare il linguaggio ironico che esprime sottile verità e moralità, l'ammonisce che Hollywood è una grande illusione, una finzione, una chimera, uno "stato mentale, un miraggio" (33).

Ai suoi occhi Hollywood appare anche una Sfinge dalle fattezze attraenti e repulsive, meravigliose e mostruose, affascinanti e orrende. Hollywood è una "città bizzarra" (36) dai molteplici aspetti. Mentre il suo paesaggio natural-cittadino è descritto come un giardino dove la gente vive in armonia, come se tutto fosse una favola felice, gradatamente subentrano i contrasti che lo rendono l'oasi in cui non si può vivere, anche per l'invasione degli animali, specie degli scoiattoli e dei coyote che privati del loro habitat invadono i marciapiedi ed altri spazi cittadini, per l'inquinamento acustico delle macchine e degli

aerei, per la massiccia presenza dei cartelloni pubblicitari.

Alla giornalista fa una forte impressione la pubblicità che invita il destinatario ad acquistarsi una tomba a Forestlawn, il cimitero dei divi hollywoodiani. La descrizione dei cartelloni pubblicitari mostra le modalità fantastiche dell'animazione di un oggetto inanimato, dal quale è assente l'immagine della morte, "con disegni di laghetti, cigni azzurri, uccellini" (37), la pittura cioè di un luogo idillico. Il piglio dell'umorismo fallaciano se da una parte guida la narrazione verso la favola, dall'altra parte costruisce la valenza demistificatoria, l'incredulità che rende amaro il sorriso, come quando si rivela che a certi personaggi influenti viene offerto in regalo un pezzo di terra al cimitero di Forestlawn, e la giornalista-narratrice Fallaci commenta: "solo le creature che hanno il senso dell'umorismo possono ridere sulle tragedie della vita" (28); tale "senso" caratterizzerà lo spirito fuori di chiave di un personaggio antenato affabulatore della sua saga *Un cappello di ciliege*, e l'indole di altre sue creature che riflettono un po' troppo con filosofia semiseria, che guardano "con altri occhi" la realtà enigmatica della cronaca, della vita, della storia, che cercano l'ordine nel disordine, il normale nell'anormale, la sicurezza nell'insicurezza, che insomma sono portatrici dei vissuti pensieri, sentimenti, esperienze, al centro delle *non fiction novels* che rappresentano i tragici avvenimenti dell'uomo solo e l'apocalisse della guerra (ad es. *Un uomo, Niente e così sia, Insciallah*).

La rappresentazione del Forestlawn imbecca la via dell'approfondimento quando si presenta un agente pubblicitario che cerca di persuadere la giornalista ad acquistare una tomba, mentre lei pensa che sia più opportuno cercarsi un'abitazione dove sistemare non il cadavere ma il corpo vivo, comprarsi una casa per viverci da vivi. L'agente se non riesce a convincerla del tutto, riesce tuttavia a incrementare la sua già accesa curiosità, quando la invita a visitare il cimitero. L'agente si trasforma nella guida al mondo oscuro che umoristicamente vorrebbe richiamare la figura

del Virgilio dantesco, mentre la loro visita al Forestlawn si modella sul viaggio dell'eroe nel regno degli inferi e sulla prospettiva del personaggio che vede la vita attraverso la morte. La visita imposta il tema della morte che ritorna con ossessione nelle opere fallaciane giornalistiche e letterarie; spesso la morte vi appare, grazie alle figure retoriche, come un personaggio al contempo presente e assente, camuffato in varie maniere, un fantasma orroroso e vampiristico, mai satollo della vita. Gli stupori sbalordiscono la giornalista che al Forestlawn trova uno scenario singolare. L'assurdo emana dal fatto che, dovunque rivolga lo sguardo, fa fatica a scorgere i segni della morte, non sono visibili né croci né cappelle: "ci limitiamo a mettere una piccola lapide, ma che sia nascosta fra il verde affinché la gente se ne accorga il meno possibile" (39). L'ambiente appare l'opposto di tutto ciò che è un luogo triste, mortuario, cimiteriale. Viene dipinto come il mitico luogo ameno, pastorale e bucolico, piacente, gaio, incantevole; è uno spazio di ricreazione e di divertimento, adorno di statue di fanciulle "nude" che sorridono "dai laghetti pieni di cigni" e persino con musica di canzoni popolari (39); è un palcoscenico magico in cui si recitano le favole della vita bella: ci vengono i bambini a giocare, i pittori a dipingere i tramonti, le famiglie a fare il picnic, come le coppie a flirtare o a fare l'amore o a compiere il rito sacro del matrimonio, cose che ricordano il mito di Orfeo. Si presenta come un paradiso favoloso alla rovescia. Anche quando è un paesaggio primaverile, bello e perfetto, curato con prati verdi, alberi e fiori, è un paesaggio che sta lì a connotare il contrario, è un paesaggio artificiale che maschera la realtà, costruito per sostenere le illusioni collettive, o aiutare l'individuo ad evitare il pensiero della morte e a rendergli veritiero il sogno che la sua vita potrà continuare tale e quale dopo il decesso. La mania hollywoodiana consiste nella condotta di trasformare la vita e la morte in uno spettacolo di assurda allegria, di fondere gli elementi opposti in un'assoluta unità e anche qui le movenze della satira rafforzano il fantastico.

Il *climax* avviene con un episodio del trattamento di un morto che prima di essere seppellito viene acconciato come se dovesse continuare a vivere, e a vivere come un divo hollywoodiano: "il nostro specialista di chirurgia plastica provvede a correggere i suoi lineamenti mettendolo a nuovo [...] Il nostro parrucchiere è al corrente delle ultime pettinature [...] La nostra manicure ha smalti dai colori deliziosi [...] I nostri cari defunti assumono, dopo il trapasso, le posizioni che preferivano in vita" (40). In questo contesto si riporta una citazione aforistica di Orson Welles satura di nero pessimismo: "Hollywood è un camposanto dove i morti vivono" (43). E quindi nasce la rappresentazione dell'Hollywood simbolo di un cimitero in cui avviene una strana palingenesi, dove si rinasce in un tempo diverso ("A Hollywood, dove tutto ricorda un cimitero e si sente puzzo di fiori appassiti, non si muore mai" 199), anzi di un paradiso per i divi in auge e un cimitero per tanti attori vittime di morte aspirazioni, illusioni, sogni, che non sono riusciti ad abbattere le inesorabili fatalità della sfortuna.

Tra la sterminata galleria di turisti che arrivano a Hollywood da ogni parte dell'America e del villaggio globale, c'è una minoranza di quelli che rifiutano d'accettare l'idea della morte dei propri divi, se li sognano ancora vivi e anche come fantasmi conturbanti. E c'è una maggioranza di quelli che considerano le loro reliquie i veri cimeli della *pop culture*, più sacre di quelle di un santo. Anche il marciapiede del Chinese Theater con il cemento che raccoglie le impronte lasciate dai divi dal 1920 in poi, è trasfigurato nella meta di un pellegrinaggio da compiere, nell'immagine di un santuario. L'ironia demitizzante della Fallaci si acuisce quando allude alla tomba di Dante a Ravenna mai visitata da una simile folla. E spesso torna a galla la rappresentazione dei turisti che visitano i quartieri residenziali degli stars, che bramano di conoscere le loro abitazioni e di vederli, ma che non riescono mai a coglierne un'occhiata, dato che i loro divi conducono una vita appartata e schiva, vivono nel guscio molto custodito della segretezza. Nella visione

dei turisti allora nasce il sospetto che i divi "siano fantasmi [...] anche di giorno" (43).

Particolarmente incisiva è la descrizione delle loro residenze nella zona di Beverly Hills. Più che case normali sono grandi ville, castelli costosi e lussuosi, con marmo dovunque, con piscine e giardini, con aria condizionata, con ogni tipo di comodità e con ogni tipo di ornamento decorativo (quadri, arazzi, fotografie, ecc.), sono simboli sfolgoranti dell'agiatezza e del materialismo, della vita del *carpe diem*, degli abitanti che si curano non l'anima ma il corpo, come suggerisce l'accenno ai "pochi" libri che vi si trovano. Sono abitazioni cinte da mura enormi che corrono lungo qualche chilometro, nascoste dalla fitta vegetazione, dalle piante (pini, querce, acacie, ecc.), dal fogliame, protette da ogni sistema di sicurezza, rinchiuse in un'ermetica reclusione e segregazione, seppellite in una sorta di prigione, abbandonate a se stesse come solitarie fortezze, dimore che non si aprono alla realtà esterna. Questa descrizione presenta un realismo fantastico influenzato dalla rappresentazione della "ghost house" e del "castello" misterioso di tanti racconti gotici, ai quali potrebbe appartenere la casa abbandonata di Greta Garbo: "le stanze a pianterreno erano vuote, con le pareti tinte di verde scurissimo, quasi nero, e dalle finestre spalancate di giorno e di notte gli alberi allungavano i rami, il vento irrompeva sibilando come in un castello di streghe, d'autunno volavano dentro le foglie appassite che nessuno spazzava" (49). E mette a fuoco come le abitazioni sono ubicate in una foresta di alberi dominata dell'invasione dei topi: "gli alberi entrano dentro le case [...], orlano i viali, coprono il cielo, e nessuno si sogna di abatterli sebbene migliaia di topi ci facciano il nido" (44). Come in certi racconti fantastici di Poe, di Buzzati, e di Landolfi, sono topi che controllano l'ambiente, della proporzione dei "ratti" e delle "scimmie", seminano il terrore nella popolazione che si asserraglia in casa rassegnandosi al fenomeno incontrollabile: "sono i ratti più grassi e più insolenti del mondo [...]. La gente rabbrivisce e chiude porte e finisce per paura di essere mangiata nel

sonno [..., preferisce] non parlarne perché la fama dei topi può sciupare il prestigio del posto" (44-45).

Tra le case più rinomate della mitologia hollywoodiana Fallaci riesce a visitare quella della grande attrice del muto, Mary Pickford, dipinta anch'essa come una macchietta mesta, che ricorda non solo il solitario abitante protagonista del racconto poeiano "La caduta della Casa Usher" ma anche lo schizzo della vecchietta rivestita nel saggio pirandelliano de *L'umorismo*: "era vestita di verde, aveva riccioli ossigenati e sul visino rugoso, dalle ciglia pateticamente irrigidite dal rimmel e le labbra sbavate di rossetto, c'era una espressione di incantata sorpresa" (47). Un altro esempio dell'umorismo fallaciano che, calcando sugli effetti favolosi, mescola il comico al patetico, al tragico.

Le case dei divi sono sintomatiche dei loro scandali, vizi, peccati, come della loro personalità narcisistica, egoistica, chimerica. Vi si nota un guardaroba incomprensibile, un corredo esorbitante che per indossarlo tutto ci vorrebbe più di una vita, precisato da tecniche ripetitive, enumerative, elencatorie, che diventano una cifra significativa della prosa della Fallaci giornalista e romanziera, spesso adatta a riprodurre la natura sproporzionata, grottesca delle cose. Per esempio, nel suo ingente guardaroba Frank Sinatra ha "duemila cravatte" e il regista Jean Negulesco dispone di "tremila cravatte, ottocento vestiti, quattromila camicie, novecento paia fra scarpe babbucce (alcune rarissime, tessute con fili d'oro e d'argento), cento panciotti [...], alcuni chili di calzini di seta" (49). Vi si nota una collezione maniacale di ogni tipo di macchine di lusso ("Una diva [...] cambia automobile secondo il colore del vestito" 35; tutti possiedono "lussuose automobili dagli assurdi colori" 73). Vi si nota il comportamento, segnico di tutta la comunità hollywoodiana di trasgredire, di prevaricare, di andare oltre ogni tabù, come indica la facilità con cui annullano il nodo sacro del matrimonio, si divorziano oltre quattro cinque volte creandosi famiglie lantane dai codici sociali, anormali ma che agli occhi di una fanciulla sono normali perché a scuola si

ritrova ad essere l'unica ad avere due genitori, mentre tutti gli "altri ragazzi hanno quattro" e persino "otto" genitori (51). Quando non sanno dove spendere i quattrini, collezionano e abbelliscono le proprie residenze dei quadri di Van Gogh, di Picasso, di altri famosi pittori contemporanei. Ma a malapena sanno chi sia Giotto. Questo permette alla Fallaci di riaffermare che per la gente di Hollywood la felicità è la ricchezza; di denunciarne lo stile di vita frivolo e vanitoso, vuoto e ipocrita, il livello culturale scadente. Di volta in volta ne aggredisce la limitatezza della conoscenza. Non capisce come essa possa vivere fuori la storia e fuori la vita. Perciò è voluta la ripetizione diretta e indiretta della Hollywood *humus* di anomalie e insincerità, di numerose vergogne, oscenità, corruzioni ("quasi tutti i delitti avvenuti nella comunità cinematografica di Hollywood finiscono, in un modo o nell'altro, per venire archiviati" 52). Come lo è la ripetizione che finisce con simboleggiarla un microcosmo misterioso che riflette il pianeta americano e non americano, la società globalizzata alla ricerca di se stessa, in preda alle inquietudini, alle incertezze, alle contraddizioni: "Hollywood è dunque la più strana tra le combinazioni di contrasti. Stupida e geniale, corrotta e puritana, divertente e noiosa" (51).

Riuscita a farsi invitare a una festa di un potente del cinema (Joseph Cotten), Fallaci si rivela una giornalista scrupolosa, curiosa e sagace. Rimane allibita nel constatare come gli esibizionismi si manifestano componenti del normale comportamento dei personaggi del cinema, come sanno mentire e fingere, portare la maschera della timidezza e della gentilezza, pur mentre ne combinano di cotte e di crude: si ubriacano al punto che cascano vestiti in piscina, danno vita ai flirt scandalosi, "si scambiano le mogli e le mogli i mariti" (56). Servendosi dei mezzi che ricreano o accentuano l'assurdo insito nella realtà, ritorna a dipingerli nei loro aspetti più strani: se Greer Garson figura un fantasma esile che affoga "dentro un abito azzurro cielo [...], sotto un ombrello di capello rosso", Orson Welles un essere "gigantesco e solenne come un

cardinale" (58). Per la Fallaci i divi hollywoodiani sono in un modo e nell'altro l'espressione simbolica del mistero. Yul Brynner rappresenta "l'uomo del mistero" (152, locuzione che nel testo trova diverse variazioni, come "creatura misteriosa" 162), anche per avere avuto un passato di cui non si sa nulla, molto oscuro.

La giornalista straniera non è ben accolta alla festa. Preoccupati di ciò che lei scriverà sulla festa e cioè su Hollywood, quasi tutti gli invitati la percepiscono come l'intrusione di un evento fantastico, di un personaggio tanto misterioso quanto diabolico, di uno spettro nemico che incute spavento, paura, orrore. Rimangono così trasecolati che mirando la sconosciuta hanno la verace sensazione che "dinanzi a loro si fosse spalancata la terra" e di precipitarvi, e alcuni fanno cadere il bicchiere tra le mani come se fosse "una patata bollente" (59). Fallaci si serve di un selezionato linguaggio fantastico per presentare la festa come uno spettacolo irreali, un "paradiso di mummie"; il mutamento dell'ambiente festivo in un ambiente lugubre e triste; lo stato psicologico degli ospiti: "sembravano [...] sperduti in un incubo", "fanciulli" terrorizzati dall'apprensione di ricevere duri rimproveri non da una madre rigida ma da una stampa feroce (60-61).

La stampa scandalistica, sensazionale, pettegola americana reca quasi esclusivamente firme femminili. Fallaci ne fa un ritratto sfavorevole con uno stile che tende al comico-grottesco, all'assurdo. Certe giornaliste appaiono dotate di stupida intelligenza, prive degli strumenti del lavoro, e quando hanno raggiunto una posizione importante firmano i pezzi redatti dai loro collaboratori, altre figurano streghe sadiche che gioiscono di scrivere male di tutti: "Hedda Hopper è una vipera" che risparmia i potenti relativi ai propri interessi (65). La prosa fallaciana, ricca degli accenti di ironia nera e sferzante, si orienta a stroncare questo giornalismo che procura ingenti profitti vendendo un'informazione confezionata per il palato del pubblico; che è una miscela di dicerie e di fatti, di falsità e di verità, di menzogne e di concretezze; che fa

tesoro della pornografia e del sesso, delle notizie piccanti, scandalose della vita degli stars, inclusa l'omosessualità o la lussuria di certi attori: Frank Sinatra figura addirittura una immagine ritoccata del don Giovanni avventuriero e sinistro, del seduttore dannunziano che mette in atto una ragnatela di trucchi per conquistare la donna desiderata ed appagare i suoi istinti sessuali, che usa e getta le sue innamorate ("Se mai ci fu nella storia di Hollywood un fatale, questi è Sinatra. Se mai ci fu un attore capace di farsi adorare meritandolo poco, questi è Sinatra" 144-145).

Nonostante i divi hollywoodiani commettano ogni sorta di peccati mortali, la domenica si recano in chiesa. La commistione del sacro e del profano comincia con la loro entrata in chiesa. Il rito religioso si vela di un'ironia che ridicolizza costumi, credenze, tradizioni: come le donne mussulmane, le attrici si coprono la testa con un "velo simile" (74), e soprattutto la fede dei divi che è tutta esterna, frutto dell'ipocrita apparenza. Articolando un lungo sermone, il giovane prete, con "occhi tremendi" (75), si trasforma in un essere indemoniato che accusa, disprezza, e condanna questo gregge di peccatori. La voce del prete sembra quella della Fallaci che non si stanca di rimproverarli dei divorzi, dei tradimenti, delle tresche, dei finti innamoramenti e di quelli che durano poco: "i matrimoni duraturi a Hollywood sono un miracolo" (89); dello smisurato e malato egoismo: "essi vedono qualsiasi cosa attraverso il prisma del proprio interesse e vivono in un unico mito che esalta se stessi" (90). Mentre in chiesa alcuni astanti naufragano nel dolce dormire, il prete rincara la dose sviluppando sia il fantastico fallaciano imperniato sul recupero del mito di Sodoma e Gomorra che si identifica con l'Hollywood ("voi siete cittadini" di "quelle città" dove "il Signore fece piovere zolfo e fuoco dal cielo" 76), sia la propria immagine di sacerdote intollerante, combattivo, che attacca i comportamenti scandalosi, processa tutti e tutto con un linguaggio molto duro e "agitando le braccia come un pugilatore in trionfo" (77), che invece di salvare con il linguaggio mite della

compressione e compassione, imparte inquietudini ed incubi, anche minacciando: "catastrofiche punizioni celesti, malattie terribili, pericoli di essere trasformati in statue di sale" (76). Alla fine del sermone il grado del fantastico non diminuisce: culmina sia con la figura potente del prete nell'estasi della sua vittoria fittizia, sia con l'aspetto remissivo e mite dei divi, grazie anche all'andamento analogico che fonde immagini della cultura biblica e contemporanea: "docili come agnelli, disciplinati come boy-scout, gli sciagurati divi si alzarono" (77).

Mentre i divi appaiono oggetto dell'ira di un prete feroce, la Fallaci suggerisce che in fondo non sono molto diversi da tanti esseri umani, sono angelici e demoniaci, sinceri e imbroglioni, trasparenti e sibillini, onesti e disonesti, sono l'incarnazione del doppio, anche nel senso che a volte recitano a volte non recitano l'assurda commedia della vita.

Tuttavia è abbastanza chiaro che, in questa sua visione, la Hollywood peccatrice, come altre importanti città del pianeta quale Roma, ha smarrito la morale puritana della *Lettera scarlatta* di Hawthorne. Lo conferma l'insistenza di mettere a fuoco le azioni dei divi che con voluto intento vanno oltre il buon costume. Per esempio, ci sono attrici che si vestono in modo molto provocante, vanno in giro dando spettacolo del proprio corpo sensuale e sessuale, quasi del tutto nudo; ci sono attori che accettano il matrimonio per nascondere le loro tendenze omosessuali o si sposano solo perché il rito regala la pubblicità; ci sono quelli che adottano i figli non per amore ma per incrementare la loro visibilità e notorietà; e non mancano quelli che per rimanere sull'onda della pubblicità realizzano le finzioni più strane: danno notizia di essere state vittime di disastri e di rapimenti, e della loro morte.

Tutti più o meno producono molto rumore per nulla, una notizia eclatante benefica dell'amor proprio. La vena del fantastico umoristico che percorre la narrazione, si irrobustisce quando si configura una Hollywood ossessionata nel praticare il culto del divismo, ma anche quando i divi abituati

ad affogare nella vita dissoluta ed edonistica, si mettano a recitare la parte opposta, a proiettare l'immagine di quello che in realtà né sono né riescono ad essere, a perseguire la moda non più della stravaganza ma della semplicità, ad apparire non più come esseri sovrumani di un regno impenetrabile e meraviglioso ma come creature umane della borghesia. Le attrici preferiscono presentarsi come mogli fedeli e madri devote, donne ordinarie e casalinghe che si fanno "fotografare in cucina, mentre lavano i piatti"; i divi non perdono nessuna occasione nel prospettare l'immagine del padre responsabile e nel "farsi fotografare insieme ai numerosi figli" (84).

La giornalista non sempre si diverte a fotografare le sfaccettature fantastiche di Hollywood. Soprattutto perché vi coglie "il tragico quotidiano", per dirla con un'espressione cara al Papini scrittore fantastico. E lo coglie realizzando il profilo biografico di una serie di divi scomparsi dalla scena favolosa del cinema, caduti nell'oblio della memoria collettiva e in fase di estrema decadenza, o per infermità irreversibili, o per incapacità di essere se stessi, o per essere vittimizzati dall'ascesa delle giovani generazioni.

Un profilo rappresentativo è fornito dalla tragica storia di Judy Garland, in parte narrata dalla sua voce, che si trova in un mestiere né di sua scelta né adorato, ma imposto da un destino "strano" (aggettivo che diventa una parola chiave di certi episodi) plasmato dagli interessi sproporzionati degli uomini d'affari del cinema, che la rendono un oggetto di loro "proprietà", che la forgiarono l'immagine mitica non solo dell'animale sacrificale ("cominciarono a discutere come si discute un pollo al mercato" 99) ma anche dell'individuo privato di costruirsi una sua identità: "decisero di farmi un'attrice da quando avevo dieci anni [...] Io divenni proprietà della MGM [...] Poi mio padre morì e la MGM divenne mio padre" (99). Si ritrova in un dedalo hollywoodiano da cui non riesce a uscire neanche quando tenta il suicidio, un gesto tentato o compiuto da un "numero strabiliante" di attori disperati (104). Garland diventa l'immagine paradossale

dell'attore della *high life* che conduce una vita infernale; che è vessato da profondi problemi psicologici, dalla mancanza di autostima ("non sono mai stata bella, non sono mai stata una Duse" 99), dalla crisi nevristica, dalla schizofrenia, dalla paranoia, dalle paure terrificanti che lo paralizzano anche quando si trova a recitare sul palcoscenico; che si trascina con l'uso di farmaci: ogni giorno compie il rito di "inghiottire" pillole per dimagrire, dormire, svegliarsi, tranquillizzarsi.

Il dramma della Garland consiste nell'impossibilità di essere se stessa, di essere una donna comune e di fare una vita normale. Un dramma sperimentato da parecchi personaggi hollywoodiani: "vogliono apparire normali e nessuno riesce ad esserlo" (103). Un dramma che traspare dalla loro parlata melliflua e pomposa, aulica e artificiale, cioè dalla analisi di un (meta-)linguaggio fantastico composto di abbondanti superlativi e aggettivi (ad es. "colossale", "spettacolare", "straordinario"), nonché di vezzeggiativi insinceri (ad es. "honey", "darling", "sweetheart"); dalle loro malattie patologiche, nervose, fobiche, depressive, fisiche e spirituali, tanto che diventano clienti fissi degli psicanalisti che ne curano i complessi di inferiorità, gli stati d'animo angosciosi e gli squilibri mentali, i fantasmi interiori ed esteriori, come la paura e la sensazione di essere perseguitati ("Ava Gardner era perseguitata [...] dal timore d'essere scema" 105), da persone spettrali o da incubi terrificanti (come Kim Novak che è presa dall'"incubo di non essere all'altezza della sua fama e teme di vedere declinare all'improvviso la popolarità" 123); dal loro uso dei farmaci anche per curare gli umori della malinconia, ne fanno un abuso eccessivo che sembrano veri e propri drogati (per esempio, Montgomery Clif "balza da letto in preda a incubi immaginari e si mette a girare per strada con la sua cassetta di pillole e di iniezioni" 161); fino all'estremo approdano nel baratro della follia (come Gene Tierney che viene "a camminare sul tetto della sua casa a Manhattan" 109), per cui vengono rinchiusi in case di cura o in cliniche psichiatriche, cadono nelle braccia dell'autodistruzione e della morte.

I profili biografici che delineano come Hollywood crea un attore di successo, si sviluppano anche sulla linea del tragicomico. Soprattutto rilevanti sono i profili delle attrici. A vari livelli esse recuperano in nuova luce il mito ora della fanciulla terribile ora del personaggio enigmatico. E al tempo stesso rivelano il concetto che in Hollywood il divo/a non è affatto un essere umano, è un prodotto che, come tutti gli altri della società postmoderna, si deve confezionare bene, si deve lanciare con una strategia di marketing, si deve vendere. È un essere che viene costruito per appagare sia il gusto delle masse sia la religione del denaro di quelli che controllano il settore industrial-economico del cinema. È un essere fabbricato in tutti i particolari e condizionato a portare questa o quella maschera, un fantoccio costruito secondo le possibilità di far colpo, le esigenze delle mode, le tendenze e gli orientamenti del tempo. È un essere del tutto spogliato della propria identità, che trasmigra in un'altra persona, con un'altra faccia, apparenza, fisionomia, con un nuovo corpo; che muta in una creatura irriconoscibile anche dai più cari, come capita a Kim Novak che non vien riconosciuta neanche dalla madre e il cui nome Kim deriva da un personaggio dello scrittore fantastico Kipling; che si trasforma in una fantomatica controfigura di se stesso, per virtù delle mani portentose degli altri. Deve sottoporsi alla *ruotine* delle cure dimagranti, a tutte le magie dei trucchi (ciprie, creme, profumi, ecc.), dei rifacimenti della chirurgia plastica di ogni parte del corpo (denti, occhi, capelli, ecc.), dei vestimenti e delle pettinature singolari, ecc., che cancellano o nascondono ogni difetto corporeo, che illuminano le simmetrie e i lineamenti della bellezza, i movimenti di grazia del camminare, del parlare e dei gesti, farlo apparire meravigliosamente perfetto. L'ironia fallaciana rinforza il piglio del fantastico grottesco quando rivela l'attore come oggetto foggato dagli strumenti di una grande montatura, lo ritrae come il prodotto della fabbricazione di "una bambola senza espressione" (110), di una "maschera di cera" (117); quando rivela come i registi e i produttori si comportano a guisa di pupari

onnipotenti che hanno tra le mani e manipolano i fili degli attori e sono abilissimi nell'orchestrare la metamorfosi di uno sconosciuto(-nessuno) che in un giro di poco tempo diventa una stella(-qualcuno) del cinema, nel fare i miracoli della fortuna e della gloria. Ai miracoli della fabbricazione del divo/a collabora non poco la mano altrettanto taumaturgica del press agent, della potente macchina della propaganda e della pubblicità, del giornalismo e della televisione, di tutti i media. E grazie anche alla caricatura fantastica della prosa giornalistica, Hollywood diventa la "Mecca" dei prodigi.

L'affabulazione dei *Sette peccati di Hollywood* è costellata da altre cifre dello stile letterario. Particolarmente abbondante è l'uso della similitudine tradizionale e non tradizionale che in maniera strategica registra il carattere fantastico della realtà del divismo, ossia delle condizioni di vita dei principi del cinema. E rilevante è la similitudine combinata con un selezionato *bestiario*. Oltre a muovere denigrazioni e smascheramenti, le immagini meditate degli animali esprimono tormenti e ire, fragilità e fierezze, stati umbratili, inquietudini, perturbazioni, le crisi della coscienza alla ricerca di se stessa, tanti elementi del mondo interiore ed esteriore dei divi. La criptica Marilyn Monroe sfugge "ai giornalisti come un gatto arrabbiato" (8); l'esile Loretta Young si rannicchia "su sé stessa come un pulcino nell'uovo" (76); l'insicura Judy Garland "tremava come un cane bagnato" (96); il potente produttore Harry Chon, avendo il compito di selezionare le future stelle, le scruta "come si scrutano i puledri di un ranch quando si vuole allevare un cavallo da corsa" (116); l'imperfetta Marilyn Novak si deve rifare perché "camminava come un'anatra" (116), come si deve rifare Rita Hayworth che "aveva la fronte bassa come una frittella ed era grassa come una quaglia" (117); Montgomery Clift "si muoveva come un gatto spaventato e come un gatto inarcava la schiena quando una cosa lo irritava" (161); Tony Perkins è un essere scontroso con la testa che si "rizza come quella di un rettile" e "scalcia come un puledro pizzicato dalle mosche" (166), ecc.

E nell'affabulazione hollywoodiana ricorre una rete di motivi paradossal-contrastanti, alcuni più drammatici e più fantastici di altri. Parecchie sono le vicende dei personaggi che sanno di essere stars e pessimi attori, scaltri e stupidi, sfacciati e timidi, scandalosi e riservati, coraggiosi e pavidoli, ecc., essi sono un nodo di paradossi, come il misterioso Yul Brynner che si esprime con un linguaggio aforistico: "La vita è troppo triste perché possiamo permetterci le risate" (155). La storia di Jayne Mansfield è utilizzata dalla Fallaci per affermare che anche nelle sue vicende più fantastiche e più paradossali "tutto è vero", non inventa "una virgola" (124). Mansfield, come la Fallaci, sa che in una società maschilista per una donna essere o apparire intelligenze è solo un gran danno. La giornalista ne mostra simpatia soprattutto perché, senza l'ipocrisia solita dei colleghi, ha il coraggio di realizzare le cose più strabilianti: "si lava nello champagne rosé, si asciuga con una pelliccia di visone, va a spasso per il Sunset Boulevard con una tigre tinta di azzurro" (124); a una festa, dove tutti sono in abito da sera, lei e il fidanzato culturista "Mister Universe", si presentano con "bikini di leopardo" (126). Il procedimento di elencazione non si arresta di esporre i capricci, le sfarzosità, le stramberie, l'accavallarsi delle stravaganze della Mansfield. Tanto che si costruisce una variazione diversa della diva/o con sciocca intelligente, della squilibrata ma con una fervida fantasia, dell'essere femminile vampiresco e sfingeo ma abilissimo nel dar vita a una miriade di sagge follie, nell'usare il sesso come strumento seduttore, tipico della mitologia di Hollywood, per manipolare e soggiogare i media: "si arrampicherebbe nuda sull'Empire State Building, e nel cuore dell'inverno, se questo servisse a procurarle pubblicità" (124-125). Si auto-pubblicizza diventando artefice di scandali, di provocazioni, di tante cose che non rientrano nell'ordine dell'esistenza ("Ho comprato un coccodrillo e gli ho messo i calzonni" 138) e che tutti devono sapere: "cominciò a vestirsi di rosa, a tingere i cani di rosa, a mangiare marmellata rosa, a guardarsi in specchi rosa [...] Con una cappa di volpi rosa entrava nei drugstore" (134). Recita una commedia

farsesca che maschera la disperazione, l'incancrenita malattia della megalomania, la tragedia di chi a tutti i costi vuol guadagnarsi la gloria e l'isterismo delle masse, raggiungere il mito dell'eroe popolare. Una commedia tesa a rivelare un'altra faccia della Hollywood paradigma dell'inciviltà postmoderna, di una società che pratica e vive una vita mistificata, artefatta, esotica, fondata sulle stravaganze dell'io, su una cultura che non è cultura.

Un drappello di *super stars* appaiono esoterici propri perché fanno del tutto per vivere lontano dalla popolarità e dalla falsità di Hollywood. Non vogliono dare nell'occhio del pubblico né mettersi in mostra. Vengono individuati sia tra i padroni dell'industria cinematografica che hanno grandi poteri anche con la politica; sia tra la generazione dei blue jeans, cioè degli attori ribelli e rubacuori, da James Dean a Marlon Brando, a Elvis Presley; sia tra le ormai tramontate generazioni di attori famosi. Quasi tutti sono configurati come creature di un altro pianeta, ambigue e arcane; fantasmi presenti e assenti, visibili e invisibili, toccabili e intoccabili. Verso alcuni di essi la giornalista non ha né simpatia né stima, e perciò ne tesse ritratti negativi (ad es. Elvis).

Quando si avvicina ad alcuni di loro, tutto si svolge in una sfera surreale, con gli approcci di un sarcasmo teso a spingere la favola parodica che fa i personaggi hollywoodiani (amministratori, attori, registi, ecc.) figure imperiali di "re" o di "Superuomo". Uno dei "re" più mitici è il produttore Cecil Blount De Mille. Nell'andare a incontrarlo la giornalista si trova ad entrare in una sorta di castello-fortezza, un labirinto, molto sorvegliato, protetto, scortato; è sempre accompagnata da un luogo all'altro da austeri poliziotti, guardie, segretarie, aprono e chiudono porte serrate, conducono in camere d'attesa, attraverso i meandri dei corridoi, e finalmente nel reame dello studio del "tiranno" De Mille: "potei vedere quel potente semidio che chiamano il re", ma dalla Fallaci descritto umoristicamente come un "omino curvo, vestito di blu" molto mefistofelico, con un'espressione sulle labbra "buona e ironica", e con occhi che scrutano e vedono "in ogni cosa" (178).

Quando la giornalista cerca di avvicinarsi ad altri personaggi famosi, tutto diventa inquietante perché non le concedono ciò che desidera: né un incontro semplice né un'intervista fulminea. Per questo Frank Sinatra ed altri che in popolarità rivaleggiano il presidente Eisenhower, le rimangono profondamente "antipatici", e lei lascia trasparire da una parte la sua profonda indignazione ed amarezza per essere stata rifiutata, dall'altra il suo carattere di professionista tenace, determinata, coraggiosa, che non molla facilmente l'obiettivo di ottenere una data notizia.

Questo carattere si rivela nella vicenda complicata dell'intervista con la grande star di Hollywood, Marilyn Monroe, abbozzata con tratti da imperatrice, di dea, ma che fugge da tutti e forse anche da se stessa. Fallaci si trova coinvolta in una delle avventure più assurde che possano capitare a un reporter che deve dar luce a una storia o un'intervista nell'assenza di disponibilità da parte del soggetto: un *topos* dei meta-racconti fantastici con il personaggio che non si lascia realizzare (ad es. Pirandello, Borges, Landolfi) e utilizzato dalla Fallaci romanziera (ad es. *Un cappello di ciliege*). Più Monroe, come altri stars, si comporta come uno spettro introvabile ("incontrare l'attrice era diventato misteriosamente impossibile" 7-8), più la giornalista mette in atto una ricerca accanita composta di stratagemmi, di indagini occulte, di prodezze, grazie anche all'appoggio di una folla di persone importanti, informatori, agenti, colleghi, amici del mondo dello spettacolo, anche se a volte forniscono ragguagli che portano da nessuna parte, altre volte aumentano la speranza di farcela e altre volte aumentano il mistero che attornia la leggenda della Monroe, di una star di cui neanche gli amici più intimi e il suo agente sanno dove sia e dimori. La stilizzazione dei verbi "cercare" e "ricercare", delle parole chiave indicatrici o allusive dell'inchiesta enfatizzano che è ricercata da tutti (giornalisti, impresari, cineasti, ecc.) in modo affannoso e pazzesco, e in ogni luogo (ristorante, cinema, night club, ecc.) delle grandi metropoli americane. E per non

farsi trovare passa misteriosamente da un'abitazione all'altra. La fuga inarrestabile dell'attrice e la ricerca ossessiva della giornalista costruiscono una singolare avventura labirintica ("non avrei mai ricominciata quella stupida caccia" 21). La catena dei contatti e degli aiuti che sostengano la corrispondente nell'indagine producono una delusione dopo l'altra, l'ammarezza, la disperazione, l'assillo. Certi suoi interlocutori e informatori, come altri personaggi dell'azione, spariscono e riappaiono a guisa di gnomi, al punto che tutto sembra un regno fiabesco: "al momento che incomincia la frase, Irving era davanti a me, vivo. Lo potevo vedere e toccare. Quando l'ebbi finita, non c'era più" (21). E Monroe simboleggia più di tutti il mistero delle cose e dell'esistenza, e paradossalmente il divo che non vuole essere quello che è, il qualcuno che vuol essere nessuno. Si tratta di uno spettro vivissimo nella memoria collettiva, e l'incubo della ricerca della giornalista. Questa sogna di scoprirla e di farne l'intervista *scoop*. I pedinamenti, le strategie che si compiono, i modi di raccogliere le informazioni e i metodi di valutarle, rendono la giornalista sempre più immersa in un'ingarbugliata azione poliziesca. Come tanti giornalisti che investigano storie intricate ed oscure, questa Fallaci reporter appare una sorta di *detective*, instancabile e tracotante, che ad ogni costo vuole scoprire lo sconosciuto, la notizia misteriosa. Talvolta i modi di inquisire seguono la linea del parossismo. Nel portare avanti l'inchiesta nell'ambiente newyorkese, la giornalista indossa diverse maschere e compiere azioni strane. A volte, come Don Chisciotte, si cala nel cuore di seri giochi e ruoli; altre volte si ribella contro la normalità sociale e contro la logica di codici deontologici, ossia della professione soprattutto perché non accetta i principi del giornalismo imparziale ed oggettivo; altre volte sembra un reporter terrestre ma con poteri soprannaturali come Clark Kent, il reporter eroe del "Daily Planet" beneficiato dall'alternanza d'identità segreta con l'*alter ego* del "Superman"; personaggio dalla doppia personalità, remissiva e indomabile, mansueta e dura, umana e sovrumana. Ma se gli eroismi

del reporter Clark sono sempre al servizio della collettività, la nostra giornalista li mette al proprio servizio, le servono per crearsi il mito della giornalista diva, il mito della Fallaci. Un mito rielaborato nelle sue future opere giornalistiche e nei suoi romanzi. Ma qui costruito con la ricerca di Marilyn Monroe: la rende famosa, un reporter che invece di riportare la notizia, diviene essa stessa la notizia, un personaggio dei media ricercato da tutti i colleghi per essere intervistata e per scrivere articoli su di lei, per parlare dell'intervista che non riesce a fare alla Monroe. Come seguaci questi colleghi la pedinano, la ricercano ovunque, e paradossalmente si rovesciano gli scambi di ruoli dato che la considerano una Monroe del giornalismo, le accade esattamente ciò che le sta capitando nei riguardi della diva hollywoodiana: "cominciarono a telefonare giornalisti [...], mi aspettava[no] nella hall dell'albergo per farmi la foto. Volevano il mio *curriculum vitae*, si interessavano a qualsiasi cosa facessi [...]. Quando volevo andare a spasso o a fare degli acquisti dovevo uscire di nascosto [...]. La Monroe era ormai un personaggio secondario in un gioco che diventava sempre più impegnativo" (13-14). La sua mancata intervista forma la notizia clamorosa della stampa, specialmente del *gossip*, e le conferisce grande popolarità. Ma questo può essere letto ed interpretato come un *flash* o d'autoironizzazione o di notevole autostima o di dura critica contro i media che, invece di trattare i grandi problemi della società e della vita, si occupano di notizie inutili, superficiali, sensazionali: "erano piccole cronache dove si parlava più di me che di Marilyn, ma dove il mio nome risultava dolorosamente storpiato sicché non potevo esibirle per dimostrare quanto fossi famosa negli USA" (19). Una sera prende la decisione di trascorrere la notte a dormire sulle poltrone di un teatro di Broadway invece di venire fuori a confrontare l'orda dei giornalisti che ansiosamente la attendono. In certe situazioni la giornalista tesse insidie, inganna, recita più parti, appare un'attrice scaltra, volpina. Finge con tutti, giornalisti e non giornalisti; finge di portare avanti con lena la ricerca di Monroe

anche nei momenti di profondo scoramento, nel modo più assoluto non vuole né apparire né essere presa per una sconfitta, per una vittima della propria inchiesta. Il gioco di specchi tra la diva del giornalismo e la diva del cinema, tra queste due donne di professioni diverse che sembrano somigliarsi, amplifica le ramificazioni del fantastico. Ma la venatura paradossale del fantastico si intensifica quando la Monroe è descritta da un coro di voci come una persona molto fragile, insicura, insoddisfatta, che recita e mente per nascondere tanti segreti, che è stramba e di scissa personalità, una stupida che legge Dostoevskij.

Stanca della ricerca spasmodica di Monroe, la giornalista pensa di liberarsi di tutto e di ritornare in Italia. Ma mentre sta per partire riceve una telefonata da parte di un press agent che la informa che Marilyn e il marito drammaturgo, Arthur Miller, sono a New York, e che egli le ha procurato un appuntamento di mezz'ora nell'appartamento della diva alla 54^a Strada Est.

Le viene ad aprire la porta Miller. Immediatamente lo vede un sosia di Lincoln: "mi sembrò incredibilmente alto, incredibilmente forte e bellissimo. Forse perché era inquadrato come un francobollo, pensai che gli americani avrebbero dovuto eleggerlo presidente [...], sarebbe stato un presidente decorativo. Lo salutai stringendo una mano [...] Nell'ingresso [...] c'erano due ritratti di Lincoln. Se Lincoln non avesse portato le basette, li avrei detti due ritratti di Miller" (26). Miller la intrattiene parlandole di sé e della moglie. E subito le offre un caffè. Ma il caffè molto desiderato dalla giornalista e che non arriva mai, sul piano diegetico si rivela non solo una prolessi, ma dà adito ai procedimenti della sospensione e dell'attesa ansiosa, sostenuti da uno stile indiretto libero che riproduce con finezza i nervosismi e le agitazioni della giornalista. Mentre Miller delinea sempre più il ritratto della consorte come un'attrice tragica alla maniera della Duse, anche con un linguaggio filosofico-aforistico, arriva una telefonata di Marilyn che lo informa dell'impossibilità di poter venire

all'incontro perché deve rimanere ancora in ospedale a completare degli accertamenti. Una spiegazione che potrebbe essere vera o non vera, che lascia tutto sospeso nell'ambiguità e nell'incognito, che conduce al *climax* la ricerca e l'emblema della Marilyn fantasma.

Questa ricerca non si conclude come quella delle favole tradizionali, non porta al lieto fine con la conquista della cosa desiderata, ma precipita la giornalista paladina nel mare della "rabbia", di una sconfitta che non accetta facilmente, sebbene si renda conto dell'impossibilità di avere a che fare con un essere inesistente, spettrale, come le suggerisce uno sguardo rapido a un armadio mentre cammina verso l'uscita: "Accanto a un cappello di Miller c'era un cappellino di lei: di paglia bianca, coi nastri rossi. Fissai con odio quegli oggetti senza vita. Mi sembravano vestiti di un fantasma. 'Senta,' dissi a Miller 'ma è proprio sicuro che sua moglie esista?' Mi guardò con stupore" (29). E infuriata se ne va con l'impressione che questa abitazione postmoderna sia una "ghost house".

Nelle altre opere giornalistiche della Fallaci i motivi del neofantastico si approfondiscono e si presentano con la trattazione di nuovi temi, vicende e fatti di cronaca, specialmente nei volumi in cui si raccolgono le sue interviste ai potenti e ai famosi della cultura, della politica, della storia contemporanea, molti dei quali sono personaggi eccentrici (ad es. *Gli antipatici*, *Intervista con la storia*, *Intervista con il potere*), e nei testi in cui confluiscono i suoi revisionati servizi giornalistici, anch'essi originariamente apparsi sull'"Europeo". Alcuni di questi testi sembrano più romanzati di altri e si potrebbero ascrivere al filone del romanzo saggio o del romanzo reportage (ad es. *Niente e così sia*).

Queste considerazioni sul libro d'esordio della Fallaci si applicano anche ai due volumi che trattano lo stesso argomento: *Se il Sole muore*, del 1965, e *Quel giorno sulla Luna*, del 1970, ma nei quali però si vede una Fallaci che si è appassionata della fantascienza e segue con grande entusiasmo la cronaca dell'era spaziale.

In *Se il Sole muore* il neofantastico e la fantascienza si alternano, si sovrappongono, e si fondono, mentre si cerca di comprendere se la vita esiste nel cosmo, le ragioni dell'esplorazione dell'universo, la vicenda della preparazione del viaggio del primo uomo sulla Luna e su altri pianeti, cioè il lavoro svolto attorno agli anni Sessanta dalla NASA, l'agenzia spaziale degli Stati Uniti, che si appresta alla conquista degli spazi ignoti

Nell'*incipit* abbiamo una Fallaci che, arrivando a Los Angeles, sprofonda nella sensazione di trovarsi in un paesaggio surreale. Dove le macchine sembrano viaggiare senza la guida di nessuno al volante o sembrano guidate da robot che hanno lineamenti umani, come in un racconto fantascientifico di Buzzati. Dove l'erba non è erba, non ha né l'odore d'erba né è radicata nella terra, forma un prato sintetico con piante di gomma, una natura morta che è un campo di plastica. E una volta in albergo nota che i giardini non sono veri giardini, in camera si rende conto che le rose non sono rose: quando ne cade una si accorge che sono di vetro.

Come l'azione si evolve, si approfondisce la scoperta di un ambiente allucinante in cui tutto è vero e tutto è falso, in cui tutto è incredibilmente artificiale, in cui tutto è controllato da persone e servi robot, dagli strumenti meccanici e tecnologici che svolgono ogni funzione; il cervello elettronico del robot, o del computer, è un fantasma che incarna il "pensiero debole" dell'uomo, opera e pensa per lui, lo serve realizzando una sequela di prodigi: "Non è una macchina, lui, è una creatura. È più intelligente di noi [...] La tecnologia si prepara a far piazza pulita di tutto [...] Di tutto: leggi, sistemi, città. Credi forse che si possa insistere a lungo con certi fantasmi?"⁷. Sono tutte metafore che anticipano e mettono a fuoco i passi incredibili del progresso, le realtà del mondo futuro. Realtà enfatizzate dalle descrizioni minuziose che incessantemente si riprendono per

precisarne il processo di cambiamento vertiginoso: dalla strada al supermercato del futuro; dal cimitero del futuro dove si tiene congelato il corpo umano che in tempi lontani potrà essere risuscitato e perciò "nel futuro la morte sarà una parola priva di senso" (311), alla città del futuro in cui gli esseri umani operano dentro i meandri di edifici che toccano il cielo, si muovono come automi, sonnambuli, ed uccelli in piccoli aeroplani. Tutto si prospetta come una stupenda avventura onirica, un colorito panorama di ciò che sarà il futuro, cui Fallaci sembra non poter non credere, come suggerisce una specie di *alter ego*: "La verità non sta né ad un estremo né ad un altro estremo. Non sta nemmeno nel mezzo [...] Sta piuttosto da una parte, la verità: dalla parte del futuro. Io ci credo nel futuro [...], con ottimismo, con fede" (292). La scienza è vista come un "bambino curioso" che "va avanti, scopre cose che non sapevamo, provoca cose che non immaginavamo: ma come un bambino incosciente non si chiede mai se ciò che fa è bene o è male. Dove ci porterà questo andare"? (358). Nonostante i suoi ripiegamenti titubanti, un noto scienziato la scuote perorando che la realtà della scienza ha ormai superato quella della fantascienza: "ciò che stiamo facendo è molto più eccitante e incredibile di ciò che la fantascienza prevedeva anni fa. La realtà viaggia più svelta della fantasia [...] Oggi ci si prepara ad andare su Marte [...sulla], Luna [...], su Venere" (350).

In quest'ambiente proiettato nel futuro di un'opera coral-polyfonica popolata maggiormente da scienziati e da intellettuali si muove la Fallaci come giornalista-reporter che ascende a protagonista narcisistica, amando anche di usare il proprio nome; molti di questi personaggi sono i suoi portavoce, ne esprimono i punti di vista, vissute idee e oscillazioni. Pur con gli accenti dell'ironia e con un linguaggio accessibile dal vasto pubblico che fa sentire i toni del parlato e anche del colloquialismo toscano, narra in prima persona sfruttando le tecniche che si alternano nell'affermazione e nella negazione (tipiche di tanta letteratura postmoderna - ad es. Landolfi, Sciascia, Tabucchi); come quelle spezzettate

⁷ O. Fallaci, *Se il Sole muore*, Milano, Rizzoli, 2010, pp. 54-55. D'ora in poi il numero della pagina nel testo rimanderà a questa edizione.

che vanno avanti ed indietro nelle dimensioni ora memoriali ora cronotopiche ora oniriche, e nella forma di un dialogo immaginario che si rivolge a un interlocutore deceduto che è il padre, a un "tu" assente che si identifica con il lettore, o con astronauti smarriti nello spazio. Un padre che rappresenta il passato simbolo del concreto e del sicuro, e contrasta con la figlia che rappresenta il futuro simbolo dell'incerto e del mistero, persino di un vuoto che potrebbe riempirsi di ricchezze. E se lui è attaccato alle cose semplici, alla terra e agli alberi che hanno alimentato secolari generazioni, la figlia è legata allo spazio che schiude possibilità inedite e nuovi sogni. Pur consapevole della distanza che li divide, questa cerca di convertirlo alla sua filosofia che la storia è plasmata dall'ostinata insistenza dell'uomo di aprire nuove porte e nuovi spazi, che la terra è una prigioniera, narrandogli la fiaba del pesce che, avendo abbandonato il mare sentito come un dedalo tombale, esplora la terra e gradatamente muta in essere umano; nella diegesi si incastrano diversi tipi di mini-favole riscritte o inventate dalla penna fallaciana, ricche anche di messaggi semiseri, come quella che tratta di un peccatore che va in paradiso, e anche di raccontini fantascientifici, come quello di "un pugno di alghe" (194) che crescendo in modo mostruoso nello spazio invadono un'astronave e si cibano degli astronauti. A volte alcune mini-favole sono stese dalla Fallaci non tanto per convincere il padre ma soprattutto per rassicurare la propria fede nel progresso, la sua fiducia nel futuro. Il padre è una figura chiave che le permette di discutere anche in modo polemico e di scrivere un singolare diario cronachistico-autobiografico, di affabulare le vicende individuali e collettive, incluse quelle che riguardano l'incubo della seconda guerra mondiale a Firenze.

Quando visita un amico italiano a Los Angeles, tutto l'ambiente le si presenta e le fa rammentare una casa arci-tecnologica del futuro descritta in un racconto dello scrittore americano di fantascienza, Ray Bradbury, la quale, sebbene sia da tempo abbandonata dagli inquilini deceduti, continua a vivere una

sua vita automatizzata, come di fatto è tutta la nostra esistenza: "la Casa vive: da vuota, da sola, perché è una casa automatica [...] Si sveglia. 'Tic-tac, tic-tac: sono le sette e un quarto, venite a prendere il caffelatte.' I fornelli si accendono, il caffè bolle, i servitori sono robot" (20).

In quest'opera Fallaci fa ampio uso dei procedimenti del citazionismo, del *pastiche*, e della mimesi, tipici della poetica del postmodernismo, delle creazioni fantascientifiche non solo di Bradbury ma anche di Verne. Tanto che impasta il discorso meta-fantascientifico quando realizza un'intervista a Bradbury spingendolo a parlare delle sue *Cronache marziane* e di opere di classici scrittori fantastici, dal *Robinson Crusoe* di Defoe al mito di *Frankenstein*. Ma egli si vede un'anima in sintonia con il Verne moralista ed ottimista nello spronare l'uomo che ha perso la voglia di agire: "facciamo un bel razzo [...] e andiamo sulla Luna [...], gridava nel suo libro *Dalla Terra alla Luna*. Facciamo un bel sottomarino [...], andiamo sott'acqua [...], gridava nel suo libro *Ventimila leghe sotto i mari*" (31). Verne e Bradbury rispecchiano la visione della Fallaci sia di credere non nelle "fiabe" della *Bibbia* e dei teologi ma in un Dio uomo in mezzo agli uomini in carne ed ossa; sia di proiettare l'uomo nel futuro, di ammonirlo a non accontentarsi del presente perché così ci si appiattisce, solo attraverso la ribellione alla statica attualità delle cose "può cercare la verità" (31).

Soprattutto per enfatizzare certi concetti nel percorso narrativo Fallaci torna a discutere, a commentare, e a riassumere la trama di altri racconti di Bradbury (ad es. "Erano bruni dagli occhi d'oro?") e di altri scrittori di fantascienza. Un racconto di Asimov che ha un protagonista robot ("Byerley non è un uomo ma un robot [...] capace di affrontare i problemi etici" 123), serve a dipingere la natura meccanica dell'astronauta. La Fallaci si sbizzarrisce a menzionare come gli scrittori fantascientifici, inclusi Aldous Huxley del *Mondo nuovo* e George Orwell del *1984*, si sono proiettati nella rappresentazione di un futuro inimmaginabile che oggi non è più tale perché quasi tutto si è

rivelato una realtà concreta. Sulla scia degli scrittori fantascientifici come Verne, spesso prediletti ed elogiati perché riescono a vedere nell'oltre e nel futuro delle cose, Fallaci calca l'idea che la "fantasia porta sempre la realtà nel suo ventre" (208). Quando conversa con uno scienziato che ha una profonda conoscenza della letteratura e che umoristicamente si scaglia contro gli scrittori di fantascienza che, come Verne, hanno dipinto falsamente la luna come un "formaggio" bucatto, Fallaci viene a precisare un elemento tipico della letteratura non solo degli scrittori postmoderni (Landolfi, Manganelli, Rushdie, ecc.) che raccontano falsità, bugie, e menzogne per dire la verità, ma dello scrittore di ogni tempo: "'Stendhal era bugiardo.' 'Tutti gli scrittori lo sono'" (411), e forse una reminiscenza della tesi provocatoria di Borges che "tutta la letteratura è fantastica".

Trascorrendo lunghi periodi nei centri della NASA nei dintorni di Los Angeles, di Huston, e di Cape Kannedy, Fallaci racconta numerosi incontri, esperienze, e vicende professionali e amichevoli con gli uomini della NASA (gli scienziati, i medici, i dirigenti, gli astronauti, ecc.). Con taglio biografico racconta tutto di loro: il carattere con virtù e difetti, i riti, i timori, i deliri, ecc. Da più prospettive li osserva, li esamina, li interroga, e documenta una quantità di cose strane che riguardano la vita privata e il viaggio nel "nuovo mondo", con una prosa dai toni vari, anche se spesso sembra sostenuta dalla retorica. Con loro discute anche in modo provocatorio, manifestando il volto dell'individuo che vive i suoi tempi e affronta con profonda curiosità le scoperte della scienza e della tecnologia. Condivide le loro preoccupazioni. E mentre segue le illustrazioni dei dettagli tecnici e scientifici, con spirito critico enuncia problemi e difficoltà, espone le proprie perplessità, guarda all'impresa spaziale con apprensioni e dubbi, si domanda a prezzo di quale felicità o infelicità l'uomo conquisterà lo spazio, la Luna e gli altri pianeti. Si tratta di un'inchiesta "piena di disperato ottimismo" che permette alla Fallaci di affidarsi alle meraviglie del futuro, di arrivare alla convinzione che la scienza è un sentiero fantastico che conduce alla

conoscenza di realtà più vere, assolute, come fa dire a uno scienziato: "La scienza ha fatto cose fantastiche e ne farà di ancor più fantastiche [...] Certi sogni non sono più sogni e non c'è nulla di straordinario, nulla di magico nel sostituire un cuore vivo [...] con un cuore artificiale. Qualsiasi cosa l'uomo pensa di poter fare può essere fatta [...] In questo campo ci aspetta uno straordinario futuro" (617-618).

Nel corso della narrazione si fanno preponderanti i motivi del neofantastico. Le avventure spaziali degli astronauti recuperano in nuova veste gli elementi dell'avventura configurata in creazioni fantastiche del mondo classico e moderno. Si rivelano una fonte di fascino, incanti, stupori, come di scoperte che conducono all'euforia e al ripiegamento, all'agnizione e alla tristezza, alla conquista e alla delusione; una sequela di peripezie, di rischi, di pericoli, spesso atti a stimolare la fantasia della gente che rimane affascinata dalle "nuove esplorazioni" (161); un labirinto di misteri. Durante il viaggio spaziale anche un minimo sbaglio potrebbe causare la catastrofe: "non arriveranno alla Luna [...], si perderanno in un vuoto che conduce solo nel vuoto" (64). È un viaggio che tuffa l'uomo nel mistero del cosmo, gli fornisce esperienze che nessuno possiede.

Particolarmente emblematica è l'affabulazione dell'avventura degli astronauti nel cuore dell'ignoto, sprofondati in un viaggio misterioso nel grembo di una navicella che evoca quello che il feto compie "nel grembo materno" (230). Sono i nuovi paladini che conquistano lo spazio ("saltano nel vuoto, questi omini vestiti d'una tuta d'argento, la bombola colma d'ossigeno attaccata alle spalle, la testa chiusa dentro un casco di plexiglas" 66); che indossano nuove armature, a volte descritte con la forza di un'immagine grottesca ("in quell'involucro strano d'argento sembrava davvero un torero" 134); che volano leggeri nello spazio come immagini aeree ("sono una farfalla, sono un uccello, sono un angelo" 260), e anche come prigionieri rinchiusi nella capsula. Sono i paladini coraggiosi che brandiscono la durlindana dell'illusione e del sogno, i veri eroi della

società postmoderna (quasi tutta composta di antieroi) che sfidano l'ignoto e mettono a repentaglio la loro vita ("essere eroi è assai più facile in cielo che in terra" 214). Come i paladini classici che si trovano lontano dal proprio ambiente, anche questi paladini postmoderni ricordano con nostalgia la terra, la casa e le persone care, sperimentano la solitudine, la sofferenza, e persino il vuoto. A più livelli gli astronauti non sono esseri normali, come non lo sono stati certi viaggiatori ed esploratori del passato quale Cristoforo Colombo; sono "gladiatori" il cui nemico è il *milieu* nero dello spazio in cui possono trovare la morte, sono simili ai "soldati" che vanno in guerra disposti a immolarsi: "a momenti mi sembravano eroi, a momenti robot, a momenti martiri" (74); sono creature bizzarre animate da grandi ideali: "l'eroe è uno che esce in mutande per strada perché vuol dimostrare qualcosa in cui crede" (481). Se da una parte questa rappresentazione apologetica sembra il racconto di un film fantastico, dall'altra sembra un racconto radicato nella verità della cronaca. E talvolta si satura di accenti ironici che fanno capire chiaramente che tra il coro di questi "normali superuomini" ci sono quelli con alte capacità professionali ed intellettuali, tanto che si cimentano nell'arte della poesia e nella scrittura di romanzi fantascientifici, e ci sono quelli mediocri, stupidi, ipocriti, come gli egoisti, i megalomani, i vampiri, o gli "automi incapaci persino di coraggio" (99). Tutti si imbarcano nell'avventura spaziale per ragioni diverse: con il desiderio di esplorare se stessi, di sfidare l'ignoto, di guadagnare il successo sociale ed economico, e persino di diventare un mito della storia: "i nipoti dei nostri nipoti parleranno di lei come di un romantico eroe" (148). Ci sono quelli spinti dall'inquietudine, dalla curiosità, e finanche dallo spirito di evadere la monotonia del quotidiano.

Nella *weltanschauung* della giornalista parecchie cose sembrano come se fossero costruite per un film di fantascienza, sono soggette alla trasfigurazione fantastica anche di impronta grottesca. Come l'astronave Apollo, cioè la capsula-razzo che porterà i tre astronauti sulla luna. La capsula è trasformata

in immagine ora di uno "strano veicolo" ora di un "gran razzo" ora di un "gigante". Il razzo non è una macchina inanimata, è la personificazione di una creatura umana che respira, comunica, si lamenta, "ha polmoni, nervi, cervello" (513). Nell'osservarlo lanciato nello spazio si apre il miraggio, la fantasia della giornalista trasfigura gli astronauti in deità, in figure simboliche di creatori che rivaleggiano e sono pari alla divinità ("uno stupendo minuto, m'è sembrato di vedere gli uomini che giocavano a carte con Dio" 525), in artefici meravigliosi di se stessi, del proprio destino e del proprio futuro. E in *Quel giorno sulla Luna*, dove si ripetono parecchie cose già narrate in *Se il Sole muore*, ritorna su questo lancio trasfigurando il razzo non più in un "vulcano" che butta fuoco ma in una sorta di ciclope alato: "è un razzo così ciclopico [...], è una realtà irreali: mentre lui sale dentro l'azzurro sputando una cometa di fuoco arancione, tuonando l'esplosione di mille bombe, non credi ai tuoi occhi e ti senti quasi offeso nelle tue dimensioni umane"⁸.

Attraverso la stesura di questi ed altri testi giornalistici Fallaci si accorge che il giornalismo è come una giacca che le sta molto stretta, ed ha bisogno di uno spazio narrativo diverso in cui possa viaggiare più liberamente con la fantasia, ha bisogno del romanzo per dar libero sfogo all'immaginazione. In queste opere in sostanza ci dà un giornalismo inventivo ricco di canoni rinnovati del meraviglioso, teso a tracciare la favola degli eventi cronaschistici e storici, a rendere drammaticamente fantastica la realtà dei fatti. E sono opere che testimoniano l'amore della Fallaci per la letteratura fantastica e fantascientifica.

FRANCO ZANGRILLI

BARUCH COLLEGE, CUNY (EEUU)

⁸ O. Fallaci, *Quel giorno sulla Luna*, Milano, Rizzoli, 2010, p. 7.