



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SIENA  
DIPARTIMENTO DI FILOLOGIA E CRITICA DELLE LETTERATURE ANTICHE E MODERNE  
UNIVERSITÀ DI PISA, UNIVERSITÀ PER STRANIERI DI SIENA,  
CONSIGLIO NAZIONALE DELLE RICERCHE (OVI)

**DOTTORATO DI RICERCA INTERNAZIONALE IN  
“FILOLOGIA E CRITICA”  
DOTTORATO PEGASO – REGIONE TOSCANA**

CICLO XXXIV

Curriculum “LETTERATURE MODERNE”  
(Settore scientifico-disciplinare: L-FIL-LET/11, Letteratura italiana moderna e contemporanea)

## Un’italiana scomoda Indagine sull’opera e sul mito di Oriana Fallaci

TESI PRESENTATA DA: Anna Gorini

DOCENTE TUTOR: Prof. Daniela Brogi (Università per Stranieri di Siena)

Tesi discussa all’Università di Siena il 13 giugno 2022

Commissione:  
Prof.ssa Marina N. Guglielmi  
Prof.ssa Maria Rizzarelli

ANNO ACCADEMICO 2021/2022

# **Un'italiana scomoda**

**Indagine sull'opera e sul mito di Oriana Fallaci**

# Indice

<b>Introduzione</b>	5
<b>Capitolo primo</b>	
La vita e le opere di Oriana Fallaci	11
Gli esordi	11
Gli anni Cinquanta	13
Gli anni Sessanta	15
Gli anni Settanta	21
Gli anni Ottanta	23
Gli ultimi anni	24
<b>Capitolo secondo</b>	
La costruzione del mito e il mito della scrittura	26
Il New Journalism	29
Il rapporto con la scrittura	31
Le interviste e le interviste letterarie	36
I ritratti degli scrittori	41
Curzio Malaparte e Arthur Miller: la fine di un'epoca e l'apertura di un mondo	43
Il Malaparte di Fallaci	44
Il primo incontro con Arthur Miller: Marilyn non c'è, quindi si racconta di politica e intellettuali a un pubblico popolare	50
Il secondo incontro con Miller: il discorso sull'autobiografismo	54

L'antipatico Salvatore Quasimodo: un'intervista anti - letteraria?	59
A casa di Natalia Ginzburg: in cerca di un modello autoriale	66
La conquista dello spazio per il nuovo romanzo:	
gli incontri con Isaac Asimov e Ray Bradbury	73
Asimov: lo scienziato scrittore di fantascienza che pensa alla Terra	75
Ray Bradbury, l'incontro che entra nel romanzo	78
A casa di Ray Bradbury: dall'intervista alla scrittura del libro	81
Norman Mailer, il ritratto antipatico dell'America	86
Fallaci e Mailer sulla luna	94
L'amicizia con Pasolini e la militanza degli anni Settanta	102

### **Capitolo terzo**

Lettera a un bambino mai nato: l'invenzione imprevista	
di uno spazio pubblico per un discorso privato	105
Il testo	107
Il contesto	108
La "Tribuna" è aperta per gli intellettuali, ma la scena è di Fallaci	112
Natalia Ginzburg, tracce di un dialogo con Oriana Fallaci	129
Calvino: una polemica tutta letteraria?	137
L'aborto è tema politico ma è prima etico e personale	142
Una questione di cuore: c'è sintonia tra Pasolini e Fallaci	145
Mentre Fallaci scrive il suo romanzo l'aborto diventa	
un simbolo della battaglia per il cambiamento sociale	148
Esce il libro e la stampa è subito a disagio	152
"Perché vende questa Fallaci"	168
Una lettera che turba il movimento	171

Trent'anni dopo, un altro giro	
intorno alla spirale della storia delle donne	173
Il privato conquista spazio politico: il segreto del successo	177
<b>Capitolo quarto</b>	
Il mito del racconto, il racconto del mito	182
Una necessaria ricomposizione	182
Fallaci per la critica letteraria	187
Fallaci pop: il personaggio che si espande fuori dai testi	191
Il mito sul palcoscenico e sul set	196
Tra testo e personaggio, un grido da Città del Messico	198
Il giornalismo in scena come storiografia della contemporaneità	209
Lech Walesa nel film di Andrzej Wajda:	
l'intervista alla prova della storia	215
La biografia a teatro e in tv	223
In conclusione	226
<b>Bibliografia</b>	228

## Introduzione

Sembra che a Oriana Fallaci sia toccato il destino di trovarsi al centro dei grandi eventi del suo tempo: di esserne protagonista, oltre che testimone. Nata nel 1929, cresciuta a Firenze in ambiente antifascista, trascorse la fanciullezza e l'adolescenza nel mezzo della seconda Guerra mondiale, a fare da staffetta partigiana, andando su e giù in bicicletta tra città e campagne a trasportare armi e giornali per i partigiani. La famiglia, di modeste condizioni economiche ma legata agli ambienti della cultura e del giornalismo toscani, le trasmise un senso molto forte di civismo, di cittadinanza, di necessità di partecipazione e di esercizio del coraggio come fondamento regolativo dell'esistere. L'arresto e le torture subite dal padre nel 1944 da parte dei fascisti e il suo rilascio avvenuto per l'intervento eroico della madre, che era riuscita a venire in possesso di informazioni che avrebbero potuto mettere in una posizione rischiosa gli stessi aguzzini, segnarono per sempre la vita di Fallaci<sup>1</sup>.

Nelle vicende che visse da giovanissima, negli stati d'animo di quegli anni, nell'obbligo di reprimere la paura, nell'atteggiamento determinato e irreprensibile dei genitori trovò il paradigma di tutta la sua esistenza. Un'esistenza eccezionale e complessa, caratterizzata dall'imperativo di essere sempre al limite del possibile, sia nell'agire reale sia nell'impegno a coltivare di sé un'immagine eccellente, a corollario di un continuo susseguirsi di primati professionali.

---

<sup>1</sup> L'arresto, la prigionia del padre e l'adoperarsi della madre per la sua liberazione sono raccontati in Fallaci, *Se il sole muore*, Rizzoli, Milano 1965, pp. 218-20. L'occasione è offerta da un raffronto tra il coraggio della madre e quello delle mogli degli astronauti, essendo quest'ultimo uno dei temi raccolti nel dossier che la Nasa aveva preparato per la diffusione alla stampa. La prigionia del padre viene rammentata in particolare anche durante l'intervista con Natalia Ginzburg (Oriana Fallaci, *Gli antipatici*, Rizzoli, Milano 1963).

Dopo un avvio così intenso, forse non avrebbe potuto fare a meno di seguire una strada eccezionale che l'avrebbe portata a condurre una vita in continuo dialogo – e sfida - con la storia della seconda metà del Novecento. È anzi questo uno degli aspetti cruciali dell'autrice, la cui figura esprime completamente il suo significato quando è considerata come espressione di una concezione dell'esistenza mai privata, ma sempre storica, cioè calata in una dimensione nella quale l'individuo è innanzitutto cittadino, obbligato a una funzione politica e ideale che lo porta a relazionarsi alla complessità della sfera pubblica e, in second'ordine, a quella personale.

Credo sia in questa chiave che si può comprendere la complessità di Oriana Fallaci - delle sue opere e del suo personaggio – impegnata costantemente a esercitare la sua cittadinanza, come persona del suo tempo, desiderosa di esserne parte, libera dalle limitazioni che avrebbero potuto essere poste dal genere, dalla corporeità, dalle distanze, dalle convenzioni sociali della sua epoca.

Il fatto di avere scelto New York per la sua esistenza di adulta è stata forse la risposta al bisogno di sentirsi immersa nel cuore pulsante del mondo occidentale – della città delle città del mondo, tout court, secondo la visione corrente nel Novecento –, nel nucleo della metropoli allora più cosmopolita del globo, avendo compiuto una scelta che più tardi le avrebbe procurato anche la condizione di essere testimone dell'11 settembre, l'evento che a inizio di un altro millennio avrebbe simbolicamente determinato una cesura definitiva e segnalato con drammatica evidenza l'inizio di un assetto mondiale nuovo. Ciò nello stesso modo in cui precedentemente era avvenuto per la scoperta dell'America da parte degli europei, con l'avvento della macchina a vapore, l'introduzione degli antibiotici o l'esplosione della bomba atomica.

A New York si devono percorrere meno di otto chilometri dal numero 222 della Sessantunesima strada, dove abitava Oriana Fallaci, al luogo dove sorgevano le due torri del World Trade Center e ora c'è Ground Zero. L'11 settembre del 2001, quando scoppiò l'inferno, lei era nella sua casa. Le capitò così di essere nuovamente all'interno di una storia che avrebbe raccontato in modo sconcertante, mostrandosi più di sempre in posizione di attacco, in giorni in cui il mondo occidentale era stordito dalla paura e reagiva provando orrore, sgomento e incredulità. Ancora una volta, l'autrice, che conviveva da tempo con la malattia che l'avrebbe portata alla morte cinque anni dopo, si era trovata a vivere un fatto epocale, di fronte al quale aveva reagito scrivendo un pamphlet che le avrebbe attirato critiche dure almeno quanto la sua presa di posizione,

rinnovandole sì una fama mondiale che si era da un po' sbiadita, ma che avrebbe soprattutto cristallizzato il nome di Oriana Fallaci in un'aura di reativa reazione.

Raccontare la vita di Fallaci è semplice e complicato allo stesso tempo: se da un lato infatti si ha l'impressione di conoscere quasi tutto di lei, l'intreccio con i fatti e i personaggi contemporanei rende impossibile scindere la sua biografia dall'evolversi degli eventi del vasto e popolato mondo internazionale con cui ha interagito. Inoltre, ogni fatto privato è inserito nei suoi testi in modo inscindibile in questa visione storica, pubblica, o sociale, come la si voglia chiamare.

In Fallaci, infine, il piano della persona si alterna fino a fondersi con quello del personaggio da lei stessa creato e fatto agire per tutta la sua esistenza, al punto da aver dato l'impressione che questa si sia dipanata secondo una sceneggiatura finzionale, tale è stata la densità del vissuto.

Non è eccessivo affermare che Oriana Fallaci ha scritto tutto del suo circostante, per oltre cinquant'anni. Si potrebbe dunque definire il suo un approccio narrativo all'esistenza: anche la sua vita, dunque, non poteva che configurarsi come oggetto di narrazione, come in una *mise en abyme* dove creazione e vero sembrano quasi potenzialità stratificate dello stesso racconto. Fallaci era ben consapevole di questo suo gioco performativo, che forse nelle interviste a volte condusse al culmine dell'intensità.

Ha venduto milioni di libri in tutto il mondo, soprattutto dopo *Lettera a un bambino mai nato*; è stata famosa e temuta tra i potenti, popolarissima tra i lettori. Ha scritto migliaia e migliaia di pagine tra articoli di giornale e libri, è stata una gallina dalle uova d'oro per l'editoria, ogni anno escono ancora volumi con ristampe in edizioni economiche, raccolte di scritti. E chissà fino a quando i documenti dei suoi corposi archivi forniranno materiale per alimentare nuove pubblicazioni.

Nulla si è tralasciato di stampare di Oriana Fallaci; eppure, di una vita passata a scrivere, a informare e a far riflettere e intrattenere con la propria scrittura, l'impressione è che di lei rimanga l'immagine categorizzata di una Giovanna d'Arco del XXI secolo, Cassandra fuori dal tempo, ispiratrice di un sussulto volto a spronare l'occidente contro un pericolo islamico secondo lei non riconosciuto e, di più, contro il decadimento di un mondo che si era nel frattempo trasformato.

Della figura di Oriana Fallaci sembra fin qui essersi impossessata una visione politica che, a favore o contro, ne fa una metafora densissima e sintetica di una complessità difficilmente spiegabile, perché occorrerebbe raccontare e comprendere il sovvertimento arrivato senza che noi, tutti quelli già adulti nel Ventesimo secolo, ce ne accorgessimo davvero.

È possibile non essere incuriositi dal fatto che ogni tanto un'amministrazione che si definisca di destra, populista o sovranista decida di dedicare una via, una sala o una biblioteca a Oriana Fallaci? Si può rimanere appagati dalle varie retrospettive dal tono popolare che via via ricordano questa autrice come donna straordinaria, forte, geniale, dal pessimo carattere?

Ci deve essere di più, se a fronte di un'editoria piena di suoi libri, pochi sono i testi accolti nelle antologie e se, nonostante siano non numerosi gli studi accademici che la riguardano, è difficile ritrovare una figura paragonabile a lei, senza nemmeno limitarsi a restringere il confronto al genere femminile. Per questo ho creduto che vi fosse spazio per una ricerca su Oriana Fallaci, che cercasse di approfondire alcuni aspetti, non del tutto chiariti finora.

Pensando a Fallaci, ora che la conosco un po', dopo questo lavoro, mi soffermo sul fatto che quell'eccezionalità che le è sempre stata riconosciuta ha perfettamente dissimulato il senso di estraneità da lei manifestato in ogni occasione: estraneità alla condizione di giornalista donna italiana negli anni Cinquanta, estraneità alle redazioni, allo stile di scrittura dominante nella stampa, al punto di vista comune, all'ambiente letterario, al linguaggio e ai protagonisti della politica, cosicché mentre veniva formandosi una personalità autoriale riconosciuta e di successo, questa finiva con l'essere relegata – e relegarsi – nell'ambito dell'eccentricità, cioè fuori. Perché Fallaci era scomoda, per la televisione, i giornali, i partiti, la critica, l'opinione pubblica.

I contorni oggi un po' sfocati di Fallaci giornalista, l'origine dimenticata della sua personalità politica, i suoi scritti pochissimo antologizzati, eppure essenziali per la comprensione del mondo degli anni Sessanta, Settanta e Ottanta, sono aspetti che mi hanno convinta a ritenere che, per cercare di comprendere questa autrice, un'indagine dovesse necessariamente ripartire dai suoi testi laddove erano nati, cioè nei giornali, per analizzarli da vicino sia in relazione al contesto di cronaca sia alla pagina, nella quale il sistema paratestuale è l'anima vitale che svela fino in fondo il senso di un pezzo giornalistico.

E a dire il vero questa modalità di osservazione ravvicinata e insieme allargata mi ha aiutata non solo come metodo, ma anche come pratica per superare gli ostacoli fisici e la stanzialità imposta dalla pandemia, in un periodo che credevamo essere uno dei più bui per noi occidentali. Ce ne sarebbero stati altri, evidentemente.

Rinunciare perciò al progetto di un viaggio di studio verso l'archivio Fallaci di Boston e dovermi invece adattare a navigare negli archivi digitali resi un po' più aperti per quella generosità, reversibile, suggerita dalla paura collettiva, e imparare a farmi largo nei sentieri più remoti di internet, per arrivare a scoprire che tracce della mia autrice sono ovunque, ha finito con il trasformare la condizione di isolamento in un'occasione difficile ma anche intensa e di emozionante sfida.

In questo lavoro ho dunque cercato di costruire un racconto di Fallaci che provasse a superare l'assunto stereotipo della scrittrice straordinaria a lungo negletta, o quello della personalità eroica, ma anche il sospetto coltivato da parte di alcuni ambienti, concentrandomi su tre prospettive: gli anni di elaborazione della soggettività autoriale, il consolidamento della personalità intellettuale, la trasformazione nel mito e la mediatizzazione di quest'ultimo.

Dunque, dopo il primo capitolo, dedicato alla biografia e alle opere, nel secondo capitolo mi sono soffermata sugli incontri di Fallaci con quegli scrittori che, da lei avvicinati nel corso di interviste, sono stati figure-chiave nell'evoluzione del suo rapporto con la scrittura, vissuto in modo totalizzante. All'interno dei suoi ritratti di grandi scrittori (ho considerato quelli con Curzio Malaparte, Arthur Miller, Salvatore Quasimodo, Natalia Ginzburg, Isaac Asimov, Ray Bradbury e Norman Mailer) si rintraccia e si rispecchia lo stile di Fallaci autrice. In queste interviste, che sono letterarie, si stratificano la sua visione e la sua teoria narrativa, anche se dissimulate nel linguaggio e nella struttura del pezzo giornalistico destinato al grande pubblico di un periodico di attualità. Da ultimo, la figura di Pier Paolo Pasolini, che Fallaci racconta in un reportage in occasione del primo viaggio dell'autore a New York, si interseca anche con la sua transizione da giornalista-autrice a intellettuale.

Nel terzo capitolo approfondisco questa evoluzione, che coincide con la partecipazione di Fallaci, in un modo del tutto individuale, al dibattito sull'aborto, nel 1975. In quell'anno Pasolini si confronta su questo tema con altri intellettuali, a partire da un celebre intervento sul *Corriere della Sera*. Fallaci, che è sempre in viaggio e vive per lo più negli Stati Uniti, non è riconosciuta come

parte di quel campo intellettuale e non si riconosce in quei linguaggi: entra tuttavia nel flusso di quel dibattito in modo dirompente con il romanzo *Lettera a un bambino mai nato*, che crea un nuovo spazio discorsivo per le donne e per la loro possibilità di raccontarsi. L'enorme successo del libro consacrò Fallaci come autrice popolare, senza aprirle tuttavia lo spazio della letterarietà.

Ma "lo scrittore" Oriana Fallaci, come lei amava definirsi, non può essere compreso se non considerando la molteplicità dei generi in cui si è espressa, tra giornalismo e narrativa, e tenendo conto del suo vivere performativo, portatore di significati, perfino più dei testi. L'ultima fase della sua produzione l'ha collocata nell'universo ideologico della destra. Tuttavia, la successione degli eventi della storia recente ha fatto sbiadire i toni furiosi della fine. Cosa rimane oggi della figura di Oriana Fallaci? Oltre ai suoi scritti, soprattutto il suo personaggio, che ispira il cinema, la televisione e il teatro, come ho raccontato nella parte conclusiva di questa tesi.

## Capitolo primo

### La vita e le opere di Oriana Fallaci

#### Gli esordi

Nel 1975, su invito di un collega de *L'Europeo*, Fallaci scrive la sua biografia per la pubblicazione sulla rivista<sup>2</sup>. In circa dieci cartelle riassume tutta se stessa, quando è già una celebrità e la sua vita si è spostata a New York. È appena uscito *Lettera a un bambino mai nato* che, affrontando il tema dell'aborto, diviene un caso internazionale. Tutti ne parlano in Italia, anche nelle scuole, e il magazine sente il bisogno di rispondere alla curiosità dei lettori.

---

<sup>2</sup> Il testo, richiesto a Fallaci dal giornalista Salvatore Giannella, venne pubblicato integralmente molti anni dopo, nel numero speciale del mensile *L'Europeo* (n. 4/2007) interamente dedicato alla giornalista e scrittrice, morta qualche mese prima. Il testo fu originariamente inviato da Fallaci a Giannella nel 1975, come lui stesso mi ha raccontato per lettera il 29 febbraio 2020: "Io curavo articoli da inviato ma anche le due pagine di lettere e alcuni inserti dell'Europeo - allora in formato grande - per le ricerche scolastiche: grandi temi monografici su voci chiave dell'attualità, al centro del giornale da staccare e conservare. Fu in quel periodo che, essendo cresciuta l'attenzione del mondo scolastico per il nostro settimanale, cominciarono ad arrivare richieste da parte di docenti e allievi sulla vita di Oriana. Io mandavo ritagli vari di testi di e su Oriana, fin quando fui invitato da lei stessa in Toscana, nel suo rustico a Greve in Chianti, qualche giorno dopo l'omicidio di Pier Paolo Pasolini (novembre 1975), omicidio di cui mi stavo occupando a Roma. Fu in quella occasione che, a cena, tra l'altro le raccontai delle richieste provenienti dalle scuole e di quanto sarebbe stato utile un testo da lei scritto appositamente per docenti e allievi che volevano sapere di più della sua vita. "Ma raccontarti la mia vita mi costringe a un superlavoro!", reagì, quasi prefigurandomi una risposta negativa. Invece, con mia piacevole sorpresa, pochi giorni dopo (quindi, fine 1975 deduco) sul mio tavolo arrivarono da New York le sei cartelle spazio uno dal titolo Oriana racconta Oriana. Cartelle che non pubblicammo a quel tempo sull'Europeo ma che mandai personalmente all'indirizzo di molte scuole che chiedevano di sapere di più di Oriana".

Gli anni della guerra, l'avversione al fascismo, la figura del padre, il suo arresto, la collaborazione con il gruppo Giustizia e libertà, lo studio, sono i momenti importanti del racconto che Fallaci fa della sua giovinezza. L'avvio dell'attività giornalistica, nel 1950, presso *Il Mattino dell'Italia Centrale*, vicino alla Democrazia Cristiana, le serve per arrotondare e pagarsi l'iscrizione alla facoltà di Medicina, scelta, come lei stessa dichiara, in reazione a tutto il sangue visto durante il conflitto. Dai vent'anni collabora saltuariamente con la rivista *L'Europeo*, diretta da Arrigo Benedetti, mentre diviene collaboratrice stabile di *Epoca*, quando a dirigerla è lo zio Bruno Fallaci.

Progressivamente allontanatasi dal *Mattino* per la mancata condivisione della linea editoriale<sup>3</sup>, viene poi assunta da *Epoca*. Nel 1954 è finalmente redattrice de *L'Europeo* a Roma. Vi rimane un anno durante un'esperienza che la gratifica poco: "La mia severità non si addiceva a quell'ambiente. Gravava sulla mia formazione il periodo partigiano", racconta nel 1975 nella breve autobiografia per *L'Europeo*, riferendosi alle cronache che la vedevano impegnata a seguire il mondo dello spettacolo nel pieno della "dolce vita". Parte dunque alla volta della redazione di Milano, dove la sua carriera giornalistica prende il volo. Iniziano i viaggi negli Stati Uniti e nel resto del mondo, che danno a Fallaci materiale per scrivere reportage, articoli, le prime interviste e i primi libri, che hanno un successo immediato.

Nel suo scritto autobiografico per i lettori Fallaci non tralascia di citare aspetti profondamente intimi e dichiara: "Non ho figli, purtroppo non sono mai riuscita ad averne. Ciò per molto tempo mi ha addolorato ma ora non mi turba più. Vivo bene così". Conclude suggerendo ai lettori che per maggiori dettagli su di lei

---

<sup>3</sup> Fallaci racconta che nel 1951 le viene chiesto dal direttore responsabile de *Il Mattino dell'Italia Centrale*, Cristiano Ridomi, di scrivere un pezzo dal tono satirico su un comizio organizzato da Palmiro Togliatti, segretario del Partito Comunista Italiano. Lei si oppone, volendo ascoltare il comizio prima di scrivere il pezzo, cosa che le procura il licenziamento (l'episodio è raccontato da lei stessa in Patrizia Carrano, *Le signore "grandi firme"*, Guaraldi, Rimini-Firenze 1978, p. 55). Ridomi dal 1949 era capo ufficio stampa di Alcide De Gasperi, allora presidente del Consiglio; a metà del 1951 Ridomi divenne presidente della Rai. Oriana Fallaci è una giovane collaboratrice, ma il giornale ha una posizione importante nel panorama editoriale e politico del tempo e conta per le sue pagine su alcune importanti firme, come Piero Ottone, Mario Luzi, Vittore Branca, Carlo Cassola e Manlio Cancogni. Sergio Lepri (successivamente portavoce di Amintore Fanfani e poi direttore dell'agenzia Ansa) è caporedattore. In un breve saggio dedicato al *Mattino dell'Italia Centrale*, pubblicato sul sito [sergiolepri.it](http://sergiolepri.it), a proposito di Oriana Fallaci, il giornalista scrive: "C'è poi, nel settore varietà, anche qualche saltuario servizio di Oriana Fallaci, alle prime armi come giornalista "d'assalto"".

possono leggere i suoi libri, perché, dice, “tutti i miei libri sono scritti in prima persona, generalmente, e hanno comunque uno sfondo biografico”. Ha trentasei anni, una storia professionale ricca di soddisfazioni e una visione lucida e completamente adulta.

## Gli anni Cinquanta

Sono passati pochissimi anni dalla fine della Seconda guerra mondiale e dalla nascita della Repubblica Italiana. C'è un gran fermento politico per il progressivo delinearsi dei nuovi partiti dell'età democratica, che si riflette anche nella stampa. Conclusa l'esperienza al *Mattino dell'Italia Centrale*, Fallaci è chiamata alla rivista *Epoca* dal direttore Bruno Fallaci, che è fratello di suo padre. Vi rimane da gennaio 1952 fino ad agosto 1953, mentre lo zio viene allontanato (ottobre 1952) dalla direzione per divergenze con l'editore Mondadori. La fine di questa collaborazione porta la giovane giornalista ad avvicinarsi all'*Europeo*, dove incomincia a lavorare nel 1954 nella redazione romana. Inizia a scrivere molto: trenta articoli appaiono in quell'anno a sua firma, quarantaquattro nell'anno successivo. Si occupa di personaggi del cinema, attori e registi, della televisione e anche della cultura.

Sempre nel 1954, colpo straordinario, riesce a essere a bordo del viaggio inaugurale Roma-Teheran delle linee LAI. È questa l'occasione per una serie di reportage dall'estero in cui descrive il viaggio a cui partecipa, occupandosi anche della condizione della popolazione, in particolare dei bambini. Ottiene un'intervista memorabile con la principessa Sorāyā Esfandiyāri, allora moglie dello scia Reza Pahlavi, allacciando un legame particolare con questa area del mondo, che molti anni dopo sarà lo scenario per una delle interviste più celebri di tutti i tempi, all'ayatollah Khomeini<sup>4</sup>. A questo punto la tecnica di relazione con l'intervistato e la strutturazione del testo che ne scaturisce sono già

---

<sup>4</sup> Sono vari gli articoli che vengono scritti in occasione di questo viaggio in Iran nel dicembre 1954. Oltre che su *L'Europeo* vengono pubblicati su varie testate italiane, tra cui *Il Giornale del Mattino*, *Il Popolo di Milano*, *Il Corriere del Giorno*, *Libertà*, *Sicilia del Popolo*, vedi Santo L. Aricò, *Oriana Fallaci: the woman and the myth*, Southern Illinois University Press, Carbondale 1998, p. 238. L'intervista a Soraya si può leggere in *Giornalismo italiano 1939-1968*, a cura di Franco Contorbia, Mondadori, Milano 2009. Fallaci ritornerà altre volte in Iran, l'ultima per la celebre intervista all'ayatollah Khomeini nel 1979.

piuttosto delineate: non si tratta solo di domande e risposte, ma di un modo per trascinare il lettore dentro la storia.

Nel 1955, mentre Arrigo Benedetti, fondatore della testata con l'editore Gianni Mazzocchi, ha appena lasciato la direzione del *L'Europeo* a Michele Serra, Oriana Fallaci viene assunta dalla rivista e si trasferisce a Milano. È l'anno in cui va per la prima volta in America; cogliendo l'occasione di un viaggio per la stampa che inaugura la linea Roma – Los Angeles, visita anche Washington e New York. In redazione le donne non sono molte: si distingue Camilla Cederna, già nota e con una lunga esperienza, che però nel giro di poco seguirà Benedetti a *L'Espresso*. Sono anni di grande fermento e novità nella stampa italiana che vede la nascita di importanti testate, espressione degli ideali di laicismo e progressismo, in contrapposizione al conservatorismo governativo, orientato al cattolicesimo, incarnato dalla Democrazia Cristiana.

Nelle redazioni ci sono firme già note del mondo del giornalismo e anche della letteratura. *L'Europeo* – non diversamente dal nuovo concorrente *L'Espresso* – è un settimanale destinato alla borghesia medio alta che incomincia a sentirsi parte della vita democratica del Paese, dopo tanti anni di dittatura: risponde al bisogno di un'informazione ampia, adeguata a raccontare la società e il mondo con linguaggi e toni più liberi di quanto era accaduto per molto tempo<sup>5</sup>.

La prova come reporter da luoghi di guerra arriva nel 1956 quando l'autrice va in Ungheria per la rivolta antisovietica. Negli articoli che scrive ci sono già i modi della scrittura successiva, soprattutto la capacità di costruire il racconto e di portare il lettore a vivere la storia attraverso l'esperienza personale di chi scrive. Ma forse al giornale si ritiene che la politica non sia adatta a una giovane giornalista, il cui incarico, una volta rientrata dall'Est Europa, è dirottato nuovamente su costume e spettacoli: questa volta come corrispondente da New York.

---

<sup>5</sup> Nella redazione dell'*Europeo* lavorarono da subito, tra gli altri, Emilio Radius, Ugo Stille, Manlio Cancogni, Camilla Cederna. La storia dei primi anni del giornale e la relazione con il pubblico dell'immediato dopoguerra sono state studiate da Elena Gelsomini nel volume *L'Italia allo specchio. L'Europeo di Arrigo Benedetti (1945-1954)*, Franco Angeli, Milano 2011. Arrigo Benedetti, primo direttore e fondatore del settimanale nel 1945, avendo avuto tensioni con il nuovo editore Rizzoli, esce dall'*Europeo* e fonda insieme a Eugenio Scalfari, col supporto degli imprenditori Adriano Olivetti ed Enrico Mattei, *L'Espresso*, che si riconosce in un'area politica poco più progressista. L'evoluzione della stampa del secondo dopoguerra e una efficace ed esaustiva sintesi sulle maggiori figure del giornalismo si leggono nell'introduzione di Franco Contorbia a *Giornalismo italiano 1939-1968*, op. cit.

Le vengono richiesti reportage da Los Angeles sul mondo del cinema: lei prontamente li trasforma nell'occasione per impareggiabili affreschi dove nulla è tralasciato e che permettono di comprendere il funzionamento dello star system in rapporto alla società americana. Da questi reportage nasce il primo libro di Oriana Fallaci, *I sette peccati di Hollywood*, pubblicato da Longanesi nel 1958.

La prefazione di Orson Welles, un gigante del cinema, nel pieno della sua lunga carriera<sup>6</sup>, testimonia che l'autrice era riuscita a farsi notare anche all'estero, in un ambiente già molto mediatizzato, zeppo di personalità e ostile a ogni nuovo arrivato. Scrive Welles: "Pare che tutto sia già stato detto su Hollywood, migliaia di volte, e con molta probabilità era tutto vero. Quel che ammiro nel resoconto della signorina Fallaci non è dunque il rispetto della verità, ma quel tocco originale che si aspettava da tempo. (...) è sorprendente notare come ben poco di ciò che importa sia sfuggito alla sua attenzione"<sup>7</sup>. La giornalista, divenuta scrittrice, smonta le personalità dei divini. Una giovane italiana tiene in scacco un mondo intorno al quale era stato costruito un alone di generalizzata deferenza, quasi sacrale.

## Gli anni Sessanta

A trentadue anni, nel 1961, Oriana Fallaci è un'affermata e apprezzata giornalista e pubblica con Rizzoli (che sarà per molti anni il suo editore) il suo secondo libro: *Il sesso inutile, viaggio intorno alla donna*. Nell'inverno del 1960 ha fatto il giro del mondo con il fotografo Duilio Pallottelli, incaricata dal nuovo direttore dell'*Europeo*, Giorgio Fattori. I reportage ricavati da un viaggio di trenta giorni tra Pakistan, India, Malesia, Singapore, Hong Kong, Giappone, Hawaii, Stati Uniti diventano materiale per il volume. Fallaci osserva le donne, le intervista, ma sempre di più è lei viaggiatrice a divenire protagonista nel testo, che sarà il suo primo libro tradotto all'estero. È anche la prima volta che Fallaci mette al centro la condizione femminile, rifiutando di tematizzarla a priori, perché "le donne non sono una fauna speciale", una questione che debba essere trattata separatamente. Questa posizione qui incomincia a delinearsi e verrà

---

<sup>6</sup> Nel 1958 Orson Welles è tra i protagonisti di *La lunga estate calda* (regia di Martin Ritt, soggetto di William Faulkner) e dirige e interpreta *L'infernale Quinlan*.

<sup>7</sup> Oriana Fallaci, *I sette peccati di Hollywood*, Longanesi, Milano 1958, p. 5.

definita nel corso del decennio successivo. Il suo punto di vista sulle donne verrà percepito come ambiguo dai movimenti femministi, o di rottura per gli ambienti conservativi<sup>8</sup>.

Ed è proprio la storia di una giovane e determinata scrittrice, che attraversa l'Oceano e va a New York per scrivere un soggetto cinematografico, il tema del primo romanzo che non nasce dai reportage, pubblicato nel 1962, *Penelope va alla guerra*. La storia ha molto di autobiografico, e sullo sfondo scorrono temi emergenti in quegli anni: l'indipendenza della donna, il dominio sul corpo, l'aborto, il rapporto con il lavoro, l'accettazione sociale dell'omosessualità e perfino lo scontro politico tra l'Occidente e il blocco sovietico.

Mentre esce il romanzo, è intensissima l'attività giornalistica di Fallaci. Le sue interviste sono ormai un genere atteso dai lettori. Sono decine gli articoli e soprattutto le interviste con celebrità in tutto il mondo: Rizzoli (che ormai è il suo editore), ne pubblica una parte nel volume *Gli antipatici*, uscito nel 1963. Fallaci è ormai consapevole di saper dominare questa forma giornalistica come pochi altri suoi contemporanei, perché ha un'abilità particolare nel fare sì che l'intervistato non eluda la trappola di quella che alla fine sembra una confessione, offerta al lettore come un ritratto molto dettagliato del personaggio in questione. Spiega lei stessa nella premessa al volume: "Più che di interviste si tratta di conversazioni registrate col magnetofono, poi tradotte in un dialogo scritto. Più che di conversazioni si tratta di monologhi da me provocati con domande o opinioni: ho sempre pensato che lasciar parlare la gente e riportare con fedeltà quel che dice contribuisca straordinariamente a farne il ritratto"<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> Vedi Patrizia Carrano, *op. cit.* Il modo di vedere di Fallaci non è una teoria, ma una pratica costante che non la tiene lontana da nessuna esperienza o obiettivo. In modo inaspettato, la sua visione di fatto si avvicina, pur partendo da presupposti differenti e con obiettivi differenti, a quella dei movimenti femministi americani, che non tanto aspirano alla parità di genere, ma che non pongono il genere come una condizione a priori dell'agire sociale e culturale. Rimane tuttavia molto distante ideologicamente dalla teoria queer, che le studiosse come Judith Butler mettono a punto a partire dalla fine degli anni Ottanta nell'ambiente accademico californiano (cfr. Judith Butler, *Bodies that matter: on the discursive limits of "sex"*, Routledge, New York 1993). Quella di Fallaci è come sempre una posizione personale che vuole sfuggire a tutte le categorizzazioni. In una famosa e rivelatrice intervista fattale da Robert Scheer e pubblicata su *Playboy*, a proposito di femminismo Fallaci parla di vittimizzazione e di fanatismo ("Playboy Interview: Oriana Fallaci", *Playboy*, novembre 1981, p. 95).

<sup>9</sup> Oriana Fallaci, *Gli antipatici, op. cit.*, p. 6.

Nel libro entrano diciotto personaggi, ciascuno con il suo capitolo, donne e uomini celebri nei settori più vari, in Italia e all'estero - cinema, sport, letteratura, politica - specchio di un'Italia che non si è ancora del tutto lasciata alle spalle la guerra, ma che è desiderosa di progredire e di godere del proprio tempo libero, di partecipare all'industria culturale e dell'informazione, di accedere ai consumi. La consapevolezza dell'autrice sulla propria abilità di maneggiare la forma giornalistica dell'intervista è completa: ci sono i ritratti dei personaggi, ma, prima di ciascuno, nel libro c'è il racconto esplicito della costruzione dell'intervista stessa, perché è ormai ben chiaro che al pubblico interessa almeno in ugual misura il personaggio Fallaci, che gli consente di immedesimarsi di volta in volta nell'incontro narrato, sempre trasformato in un'avventura relazionale. "Per completare il ritratto – scrive l'autrice - e non per il gusto di apparire maligna ad ogni costo, nel libro ho fatto precedere ogni intervista da una presentazione ora breve e ora lunga che racconta come si arrivò all'intervista, come si svolse, e come si concluse"<sup>10</sup>.

Fallaci torna in America, ne scopre quelle che agli occhi italiani sono stranezze. I personaggi del mondo del cinema, se da un lato sono la sublimazione di un'esistenza che si è liberata della pressione del contingente e aspira all'appagamento attraverso il consumo, gli agi, l'eliminazione delle incombenze quotidiane, e che quindi affascinano i lettori, per Fallaci dall'altro sono anche la cornice, se non essenzialmente il pretesto, per indagare quella società opulenta solo apparentemente realizzata e felice, e per riflettere su molti aspetti controversi e inquietanti, come la segregazione razziale e l'innovazione che allontana gli uomini dalla propria natura: in definitiva, per riflettere su un modo di esistere che non ha come presupposti quelli su cui si è sviluppata la civiltà europea.

Lei, fiorentina, cresciuta con la venerazione della cultura classica che ha alimentato umanesimo e rinascimento, è conscia di questa frattura, ma anche ha chiaro che quello a cui assiste è la prefigurazione del futuro che caratterizzerà poco più tardi anche l'Europa. Gli americani "vivono nel futuro", in un mondo dominato dalle macchine, ma questa mancanza di cultura, cioè di una prospettiva sul passato, li rende ingenui.

Oriana Fallaci è nei suoi trenta, è terribilmente curiosa, non ammette di fermarsi davanti a ciò che non conosce, che è anzi motivo per una nuova esperienza, ma appare in sostanza conservatrice: il nuovo, infatti, non la conquista

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 7

completamente, il suo atteggiamento è aperto e tuttavia critico, è stupita dai teenager e dai capelloni. Mette alla prova la sua analisi di italiana in America e racconta ai lettori l'effetto che questo grande Paese fa in pieno boom economico a due intellettuali: Cesare Zavattini e Pier Paolo Pasolini. Siamo nel 1966, il primo ha sessantaquattro anni e mostra di appartenere definitivamente a un'altra epoca. Pasolini, a quarantaquattro anni è totalmente conquistato da New York, un mondo che non stride con la sua visione di sinistra<sup>11</sup>.

Gli anni Sessanta sono anche quelli della corsa alla conquista dello spazio. Il lancio in orbita del satellite Sputnik da parte dei sovietici è un passaggio importante nella guerra fredda tra le due superpotenze che si sfidano su un piano anche fortemente simbolico e di forte impatto propagandistico. Il quesito a cui rispondere è chi sia più avanti nell'innovazione, nel progresso, per usare un termine utilizzato in quegli anni.

Fallaci è sempre sulla notizia e quindi non può mancare di assistere alle grandi manovre che si stanno facendo sia per la navigazione spaziale sia per il raggiungimento della Luna, a cui gli Stati Uniti lavorano anche per colmare il divario con gli avversari nell'immagine di potere. Tra il 1963 e il 1964 Fallaci trascorre lunghi periodi in America, nelle strutture della Nasa, e vive quasi un anno vicino agli astronauti, cogliendo i vantaggi della strategia comunicativa americana, giocata sulla trasparenza e sul coinvolgimento della comunità interna e internazionale. Dopo i molti reportage pubblicati sull'*Europeo*, nel 1965 esce un libro, il quinto, *Se il sole muore*, dove ci sono tutte le esperienze dei due anni trascorsi presso l'ente spaziale e il racconto dei personaggi di quel mondo<sup>12</sup>.

Vi è in quest'opera soprattutto il dialogo tra due mondi, quello del futuro, dell'innovazione, e quello che la realtà ha ormai archiviato come passato, a cui l'autrice sa di appartenere e che non vuole dimenticare, non solo perché coincide con le proprie origini anagrafiche e culturali ma perché Fallaci ha la precisa convinzione che esso non possa essere ancora relegato alla storia. Nel

---

<sup>11</sup> Una raccolta postuma di reportage scritti tra il 1959 e il 1967 è in Oriana Fallaci, *Viaggio in America*, Rizzoli, Milano 2014. Della figura di Pasolini vista attraverso Oriana Fallaci parlo successivamente, alla fine del secondo capitolo e nel terzo.

<sup>12</sup> Oriana Fallaci, *Se il sole muore*, *op. cit.* Il suo lavoro sul tema della conquista dello spazio è approfondito nel secondo capitolo, in relazione agli scrittori Isaac Asimov, Ray Bradbury e Norman Mailer.

libro questo legame col passato vive attraverso i dialoghi con il padre, che non può che continuare ad appartenere a quel mondo, che dunque rappresenta.

Quando il volume esce sono passati esattamente vent'anni dalla fine della Seconda Guerra mondiale: un tempo relativamente breve nel quale l'Occidente aveva già attuato un processo radicale di ricostruzione e di rimozione che era molto rischioso. Fallaci avverte bene questo rischio, e notevole in questo senso è nel libro la chiarezza con cui illustra la presenza dei militari tedeschi appartenuti alla Wehrmacht ai vertici del programma spaziale americano. Esemplare è l'incontro con Werner Von Braun, negli anni Quaranta tra i capi del programma missilistico nazista nella base segreta di Peenemünde, ideatore dei missili V2 che furono utilizzati per bombardare Londra, davanti al quale Fallaci non nasconde un senso di smarrimento che si traduce in un'istintiva repulsione fisica.

Il capovolgimento della prospettiva storica è eccessivo anche per lei: nel racconto della biografia di Von Braun nazista – un excursus che precede il momento dell'incontro – l'autrice introduce il padre Edoardo come interlocutore al quale si rivolge quasi per condividere un peso troppo grande da portare da sola. Sul finale di questa sequenza del libro, Fallaci inserisce un elemento olfattivo che completa per il lettore l'immersione nel racconto. Il pungente odore di limone che emana dal militare tedesco divenuto cittadino americano è lo stesso del sapone che usavano i nazisti: viene messa in atto una vera e propria anagnorisis all'interno di una narrazione dal costruito e dai toni semplici, che è di grande valore perché riesce a rendere perfettamente il quadro complicatissimo di una situazione inaccettabile dal punto di vista etico e apparentemente in contraddizione con la tradizione democratica degli Stati Uniti.

In questi anni la conquista dello spazio non è il solo fronte per gli Stati Uniti, che dal 1965 si impegnano massicciamente nel Sud Est asiatico a evitare che si estenda l'area di influenza sovietica. Quando infuria il conflitto in Vietnam, Fallaci è inviata là dall'*Europeo* nel 1967 e diventa la prima reporter italiana di guerra. Fino alla caduta di Saigon, nel 1975, vi tornerà a varie riprese. Nel 1969 pubblica *Niente e così sia*, un romanzo nel quale riprende sotto forma di diario i reportage del primo anno passato come corrispondente dall'Indocina.

Mentre in Europa l'impegno in quel conflitto diventa sempre di più oggetto del dissenso che si sovrappone alla protesta studentesca, con *Niente e così sia* Fallaci è nuovamente testimone lucida della contemporaneità. Il dramma e la

violenza della guerra sono vissuti dall'interno in un racconto che cerca di arrivare a comprenderne il senso, senza riuscirci del tutto. L'autrice è eccezionale protagonista, nella realtà e nella narrazione, di eventi sui quali sono concentrati gli occhi del mondo, e inizia a trasformarsi in un mito del giornalismo e della narrativa. Vive tra Saigon e i campi dei militari, partecipa a missioni, intervista soldati, prigionieri, il generale Loan<sup>13</sup>, si fa fotografare in situazioni estreme, ma soprattutto vive e racconta l'orrore e il massacro a cui assiste. Non si schiera veramente per una parte, il suo è un intento libertario e umanitario. Il punto di vista è quello della giornalista che per deontologia cerca di rimanere super partes.

È significativo che l'insensatezza della guerra e della violenza vengano alla fine del libro messe a confronto con un'altra violenza che è ancora più insensata: quella contro gli studenti che il 2 ottobre 1968 manifestano a Città del Messico e su cui il governo ordina di aprire il fuoco. Fallaci è là, viene ferita, finisce in ospedale e grazie a lei il mondo conosce con maggiore chiarezza che cosa sta succedendo nella città dove stanno per svolgersi i giochi olimpici, in un anno che ha visto l'esercito sovietico reprimere la rivolta a Praga, sono stati uccisi Martin Luther King e Robert Kennedy, e impazza la rivolta studentesca ovunque<sup>14</sup>.

Oriana Fallaci è ormai un personaggio dalla fama internazionale, entrato nel mito. Il suo modo di raccontare inserendo la partecipazione personale e il livello emotivo forse è l'unica possibilità per dominare la narrazione di un mondo che si è fatto sempre più vasto e sempre più complesso, nel quale le parti e le ragioni si sono moltiplicate in ogni angolo della Terra insieme al desiderio di partecipazione dei cittadini. *Niente e così sia*, che si apre con il massacro di May Lai compiuto da una brigata di soldati statunitensi contro la popolazione vietnamita e si chiude in Messico, è il racconto concitato da cui esce un tentativo di sintesi e comprensione della realtà operato da una narratrice che ha visto

---

<sup>13</sup> Nguyen Ngoc Loan, generale, fu capo della polizia nazionale del Vietnam del Sud. Negli anni della guerra divenne noto per la sua efferatezza dopo che fu immortalato (nella foto di Eddie Adams della Associated Press, il primo giorno di febbraio del 1968) nel preciso istante in cui la pallottola partita dalla sua pistola si era conficcata nella testa di un prigioniero viet-cong. L'incontro e l'intervista di Fallaci al generale si trovano nel libro *Niente e così sia* (Rizzoli, Milano 1969). Nel libro postumo *Intervista con il potere* (Rizzoli, Milano 2009) Fallaci racconta di quando, terminata la guerra, nel 1979 incontra Loan, irriconoscibile, divenuto gestore di un ristorante in Virginia. Per l'autrice è un momento di forte emozione e motivo di riflessione sull'inutilità della guerra e sulla difficoltà di riuscire a distinguere nettamente le ragioni delle parti in una contesa.

<sup>14</sup> Approfondisco la vicenda di Città del Messico nel quarto capitolo.

molto e cerca di trovare una spiegazione a eventi che rimangono completamente al di là della razionalità. Il tema della guerra intesa come schieramento militare su opposti fronti si allarga indefinitamente alla società civile in scontri in difesa dei diritti umani e della libertà.

## **Gli anni Settanta**

Le operazioni per lo sbarco sulla Luna impegnano moltissimo Oriana Fallaci che scrive numerosi pezzi per *L'Europeo*. Nel 1970 pubblica *Quel giorno sulla Luna*, riorganizzando in forma narrativa tutto quel materiale e ricavandone un testo pensato per i ragazzi delle scuole medie. Nel frattempo viaggia incessantemente per il mondo e realizza alcune delle più riuscite interviste del giornalismo di tutti i tempi, che raccoglierà in *Intervista con la storia*, un libro di grande successo, che avrà fortuna anche tradotto in inglese. Henry Kissinger, Nguyễn Văn Thiệu, Generale Giap, Norodom Sihanouk, Golda Meir, Yassir Arafat, George Habash, Hussein di Giordania, Indira Gandhi, Zulfikar Ali Bhutto, Sirimavo Bandaranaike, Pietro Nenni, Giovanni Leone sono i personaggi della prima uscita italiana che ricostruisce il quadro degli snodi geopolitici più sollecitati di quel periodo: il sudest asiatico post conflitto, la questione mediorientale, il post-colonialismo nell'area indiana<sup>15</sup>.

L'anno successivo Oriana Fallaci scrive un piccolo libro, non più sugli scenari della politica internazionale, ma su un tema che attiene la sfera personale ed etica, che sta dividendo l'opinione pubblica italiana. *Lettera a un bambino mai nato* esce da Rizzoli a settembre 1975. È la risposta che la narratrice porta al direttore de *L'Europeo* che le aveva chiesto un reportage sull'aborto, ma è un libro. Apparentemente è il frutto di qualche mese di lavoro, ma in realtà la contingenza del dibattito pubblico ha fatto maturare nella narratrice il bisogno di riconciliarsi con una propria dolorosa esperienza personale di qualche anno prima. Il testo coincide con il monologo di una donna incinta che si ritrova a scegliere se continuare la gravidanza, capitata nel mezzo di serrati impegni di una carriera promettente ma che sembra escludere lo spazio per la maternità<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> Oriana Fallaci, *Intervista con la storia*, Rizzoli, Milano 1974. Successivamente esce *Intervista con la storia. Con le nuove interviste a Giulio Andreotti - Giorgio Amendola - William Colby - Otis Pike - Yamani - Santiago Carrillo - Alvaro Cunhal - Mario Soares - Arcivescovo Makarios*, Rizzoli, Milano 1977; questa edizione non presenta più l'intervista a Giovanni Leone.

<sup>16</sup> A *Lettera a un bambino mai nato* è dedicato il terzo capitolo.

Il libro è un immediato caso editoriale, viene tradotto in tutto il mondo, ma non dà una risposta: la posizione di Fallaci è ancora una volta aperta, personale, laica e soprattutto pone al centro della scelta la donna.

C'è una situazione nuova nella vita di Oriana Fallaci mentre scrive il libro. Per la prima volta condivide pubblicamente una vita di coppia. Anche la relazione è fuori dall'ordinario, perché il compagno, Alekos Panagoulis, è l'intellettuale e attivista greco che ha subito la carcerazione e le torture sotto il regime dei colonnelli ed è stato scarcerato grazie alla mobilitazione internazionale, un anno prima della caduta della dittatura. Lei, inviata ad Atene, lo incontra il 23 agosto 1973, due giorni dopo la sua liberazione. Per tre anni vivono una storia tormentata, destinata a diventare famosa in tutto il mondo dopo la tragica morte di lui, che avviene l'1 maggio 1976. La morte di Panagoulis è un duro colpo per lei, che si ritira a scrivere e abbandona *L'Europeo* dopo oltre vent'anni dall'assunzione nella redazione. Il romanzo *Un uomo* esce nel 1979 e ottiene il Premio del Presidente al Viareggio Repaci. Fallaci non crede alla casualità dell'incidente stradale nel quale il compagno è stato travolto. Con *Un uomo*, attraverso una narrazione nella quale giornalismo, fiction e autobiografia sono indissolubilmente uniti, l'autrice consacra alla storia la figura di Panagoulis, che lei stessa aveva aiutato a rinascere dopo le violenze e le privazioni, e che aveva contribuito a far conoscere al grande pubblico come poeta e intellettuale<sup>17</sup>.

Oriana Fallaci è ormai una scrittrice, i suoi pezzi sui giornali sono meno frequenti, ma è spesso lei a essere intervistata, in Italia e in America, soprattutto. Collabora saltuariamente e per occasioni speciali con grandi quotidiani statunitensi come il *Washington Post* e il *New York Times*, o con il *Corriere della Sera*.

In Iran all'inizio del 1979 è stato cacciato lo scià Reza Palhavi, l'ayatollah Khomeini è rientrato dall'esilio di Parigi ed è stata proclamata la repubblica islamica. Fallaci comprende l'elevata notiziabilità del personaggio, avendo ben chiara la criticità degli eventi e la possibilità che la rivoluzione finisca per concludersi con esiti addirittura opposti agli intenti di chi l'aveva promossa e sostenuta. Del resto l'Iran era un paese ben conosciuto dalla giornalista, i cui libri erano molto apprezzati dal pubblico persiano. Lei, laica, realizza

---

<sup>17</sup> Di Panagoulis nel 1972 era stato pubblicato *Altri seguiranno: poesie e documenti dal carcere di Boyati* (Flaccovio, Palermo, a cura di Kris Mancuso), con una presentazione di Ferruccio Parri e un saggio introduttivo di Pier Paolo Pasolini. Nel 1974 esce, di Alexandros Panagoulis, *Vi scrivo da un carcere in Grecia*, traduzione di F. Pontani, a cura di O. Fallaci e P.P. Pasolini, Rizzoli, Milano.

un'intervista simbolo al leader religioso che ha preso il potere. Il momento in cui la giornalista si leva il chador costruisce una metafora molto significativa della concezione che Fallaci ha del potere temporale islamico. Vero o verosimile, l'episodio, che fa agire sulla scena dell'intervista il personaggio Fallaci come protagonista, anticipa la contrapposizione totale all'Islam che lei manifesterà circa vent'anni dopo, successivamente all'11 settembre.

In questo periodo l'autrice si confronta con la propria esistenza. Tre anni prima è morto il compagno, martire della lotta per la democrazia in Grecia; nello stesso anno dell'uscita del romanzo su questa lacerante esperienza si occupa della nuova dittatura islamica persiana; prima che l'anno finisca è un altro dittatore a darle l'opportunità di un ennesimo colpo giornalistico: il colonnello libico Muammar Gheddafi. Nel contesto di un'Italia alle prese con terrorismo, mafia e scandali bancari, ma che ricopre ancora un ruolo di primo piano negli equilibri internazionali, l'intervista a Gheddafi esce il 2 dicembre 1979 sul *Corriere della Sera*.

Il momento è estremamente drammatico perché lo scontro è ormai aperto tra occidente e Islam, e gli schieramenti sono fluidi e instabili. Da un mese nell'ambasciata americana di Teheran vi sono cinquantatré ostaggi nelle mani di studenti islamici estremisti e l'intervista di Fallaci mira a fare il quadro della situazione politica tra oriente e Africa, nella vasta area islamica. La sua posizione è chiarissima: l'Iran sta raccogliendo alleati in Medio Oriente e tutti questi sono sostenuti dall'Unione sovietica che schiera l'Islam dalla sua parte. Attraverso gli ostaggi di Teheran, racconta ai lettori che tutto l'Occidente è messo sotto processo: "di colpo siamo diventati il simbolo di ogni peccato e di ogni bruttura, la fonte di ogni infamia e di ogni disgrazia: dobbiamo essere puniti in nome di Allah"<sup>18</sup>.

## **Gli anni Ottanta**

Negli anni successivi, caratterizzati dal continuo e pericolosissimo acuirsi della tensione tra il blocco occidentale e quello sovietico, Fallaci continua a seguire i

---

<sup>18</sup> "Gheddafi processa l'Occidente", *Corriere della Sera*, 2 dicembre 1979, in apertura in prima pagina e a tutta pagina in seconda. Gli ostaggi di Teheran furono liberati solo a inizio del 1981, dopo oltre un anno. In America, il fallimento del blitz militare nell'aprile dell'80 presso l'ambasciata nella capitale persiana costò il secondo mandato al presidente Jimmy Carter che fu superato nella corsa elettorale da Ronald Reagan.

grandi eventi politici internazionali, realizzando altre eccezionali interviste: a Deng Xiaoping, a Lech Walesa, ad Ariel Sharon<sup>19</sup>.

Ed è infine la crisi in Libano, con l'invasione israeliana del 1982, a offrire all'autrice lo scenario per l'ultimo romanzo che pubblicherà in vita, *Insciallah*, nel 1990. Un libro complesso, corale, che, attraverso le vicende dei militari del contingente di pace italiano, racconta l'assedio di Beirut, dilaniata dalla guerra tra una miriade di fazioni avversarie. La vicenda si apre con il massacro dei *marines* e dei legionari francesi causato dall'esplosione di due camion bomba il 23 ottobre 1983, dal quale gli italiani non sono toccati. Tutta la storia è l'attesa del "terzo camion" che dovrebbe distruggerli, ma che si tramuta in un attacco alle navi salpate dal porto di Beirut, quando è arrivato ormai il tempo di concludere la missione.

Il romanzo, che si avvale di un impianto simile a un montaggio cinematografico, popolato di decine di personaggi, rivela la grande abilità di Fallaci nel tenere insieme molti piani narrativi e sequenze ricche di dettagli, di descrizioni particolareggiate dell'ambiente e degli stati d'animo dei protagonisti. Impressionante è sicuramente la conoscenza della situazione politica che è intricatissima e la disinvoltura con cui Fallaci si muove idealmente nell'ambiente militare, mostrando una conoscenza non comune del mondo della guerra. In quest'opera sintetizza la sua esperienza di reporter, affina la sua scrittura, mostra di essere estremamente competente riguardo alla politica internazionale, dando vita a un romanzo dal tono epico, che cerca di fornire una spiegazione a una realtà poco comprensibile e difficile da raccontare.

## **Gli ultimi anni**

Dopo *Insciallah*, che è un altro successo editoriale (tuttavia inferiore alle aspettative), l'autrice si ritira in una vita sempre più isolata a New York. Scopre di essere ammalata e inizia a combattere la sua battaglia personale contro il cancro, che lei definisce "l'alieno". Torna potentemente in scena a circa dieci anni di distanza subito dopo il trauma dell'11 settembre 2001, con *La rabbia e l'orgoglio*, un testo che è un'analisi brutale e semplificata di un intricato percorso storico e che proprio per questo riesce a rianimare il mondo dei media, stordito e incapace di darsi ragione dell'orrore che è stato perpetrato dai terroristi. Non si ravvisa certo nel testo un cambio repentino di punto di vista,

---

<sup>19</sup> Dell'incontro tra Lech Walesa e Oriana Fallaci parlerò nel quarto capitolo.

anzi è l'affondo finale inferto sulla base dei punti di vista espressi in tanti articoli e pagine di libri nel corso degli anni.

*La forza della ragione* e *Oriana Fallaci intervista sé stessa - L'Apocalisse* (che con il precedente testo formano la cosiddetta "Trilogia") sono testi che completano una visione che non lascia spazio alla mediazione in tema di Islam e scontro con il mondo occidentale. La *Trilogia* riscuote accoglienza varia: da un lato quella di una miriade di oppositori tra gli intellettuali e l'accademia (dove pochi le danno ragione), dall'altro, quella di un vasto pubblico che trova nelle sue parole rispondenza ai propri sentimenti.

Sono gli ultimi anni. Poco prima di morire, nel 2006, completa il romanzo biografico della sua famiglia, *Un cappello pieno di ciliegie*, che viene pubblicato postumo nel 2008. Dopo di allora prende il via un'intensa attività editoriale che non tralascia nulla dell'autrice, anche per opera del nipote Edoardo Perazzi, nominato unico erede.

Sebbene la vita di Oriana Fallaci sia stata da lei stessa messa in scena, raccontata e poi molte volte rinarrata da altri, il senso di lei e della sua opera sembra sfuggire alla nostra epoca<sup>20</sup>.

---

<sup>20</sup> La biografia più recente e completa di Oriana Fallaci è stata scritta da Cristina De Stefano (*Oriana. Una donna*, Rizzoli, Milano 2013).

## Capitolo secondo

### La costruzione del mito e il mito della scrittura

“Il mito è un modo di significare, una forma”, scrive Roland Barthes, che racconta come il mito finisca con l’impoverire ogni storia, l’oggetto del discorso, privandolo di contenuti, della realtà, e finendo per togliere la storia dal racconto<sup>21</sup>. Il mito è una sintesi di un contenuto che serve per filtrare un determinato contenuto, per nascondere una parte, per renderlo più accettabile, per semplificarlo, per poterlo maneggiare e dominare. Nel mito prevalgono le quantità sulle qualità, che invece in esso svaniscono. E, seguendo questo ragionamento, il mito non ha di per sé un valore unicamente positivo, se non il riconoscimento di un percorso di sublimazione di un fenomeno o di un’idea che una collettività ha ritenuto significativi.

A distanza di ormai oltre un quindicennio dalla morte di Oriana Fallaci è un po’ questa la sensazione che si ha di fronte al suo nome: di lei si conosce il mito. È questo sì un fenomeno che tocca ai grandi, alle idee importanti, ma che finisce in effetti per privare di contenuto la vera essenza della persona, dei suoi atti, della sua evoluzione; nel caso di Fallaci, della sua professionalità, della sua eredità di autrice, di creatrice di uno stile di narrazione sia giornalistica che letteraria. In altre parole, della sua complessità e della dimensione intellettuale. Ma questo mito di Oriana Fallaci non è solo una creazione avvenuta da parte di soggetti esterni, è anzi l’insieme delle narrazioni che il pubblico, i mass media, la politica hanno fatto di lei e che si sono intersecate e rispecchiate nella narrazione di sé avviata e alimentata dalla stessa autrice, lungo un percorso multiforme e vasto. Il personaggio di Oriana Fallaci, cioè il suo mito, si è consolidato attraverso il tempo, ha acquisito forme diverse a contatto con le diverse culture nel mondo, ha fatto risuonare l’eco di ideali opposti e diversi tra loro, ed è infine stato introdotto in chiave ideologica per dare autorevolezza culturale alle posizioni politiche e al discorso dell’area dell’identitarismo occidentale, attraverso una sintesi che ha di fatto offuscato, se non cancellato, la memoria di decenni di giornalismo e di letteratura militanti.

L’impressione è che il personaggio Fallaci abbia finito per sostituire l’autrice, negandole la possibilità di essere compresa in una evoluzione tra periodi, temi, generi narrativi, linguaggi, scritture, che di consuetudine vengono adottati come

---

<sup>21</sup> Roland Barthes, *Miti d’oggi*, p. 191 e segg., Einaudi, Torino 1974.

criterio per analizzare un autore nel corso e al termine della stratificazione della propria identità narrativa. Del resto, sempre Barthes ci dice che “il mito è una parola depoliticizzata”, che astrae cioè un contenuto dall’infinito insieme di relazioni che l’hanno costituito e che si dovrebbe poter richiamare per restituire il soggetto alla sua complessità, al di fuori della metafora mitologica<sup>22</sup>.

Il personaggio Fallaci nasce quasi in contemporanea con la giornalista, quando la carriera incomincia a decollare, durante le prime cronache romane. La performatività che vi è insita è una delle parti – o mitemi - che si attivano nella composizione del “mito Fallaci”, così come il carattere reattivo, la disponibilità al rischio per raccontare la guerra, il coraggio, l’affermazione della libertà. Anche la scrittura entra in questa composizione, lungo il passaggio dal giornalismo alla letteratura<sup>23</sup>.

Se, in proporzione inversa al grande successo di pubblico, la letterarietà non è quasi mai stata riconosciuta all’autrice, i suoi testi hanno intersecato – o percorso – tematiche epocali, andando a consolidare la fisionomia di un personaggio portatore di ideali, di un modo di affrontare l’esistenza completamente personale, rappresentando infine un genere specifico e irripetibile, frutto di un’esistenza vissuta sempre al centro del vortice della storia, per indagarne i protagonisti. I suoi testi sono stati lasciati al di fuori di quello schema teorico-estetico al quale deve rispondere un’opera letteraria che miri ad entrare nel canone, ma non è possibile trascurarne la potenza che esprimono e la forza con cui entrano in gioco con l’esistenza, sia nella dimensione personale dell’individuo sia storica e politica.

Lo “scrittore” Oriana Fallaci – come lei stessa si definiva - non può essere raccontato se non considerando la molteplicità dei generi in cui si è espresso, tra giornalismo e narrativa, e tenendo conto del suo vivere performativo, portatore di significati perfino più dei testi. C’è un percorso nella scrittura di Fallaci che con la maturità accentua il carattere politico, fino all’invettiva del dopo 11 settembre. La dimensione di militanza, di presa di posizione, ci sono fin nei suoi primi testi di giovane giornalista e diventano la ragione della sua scrittura in età avanzata.

Riferendosi all’atto dello scrivere, Fallaci così ha affermato in una conferenza tenuta all’Istituto Italiano di Cultura di Buenos Aires l’11 luglio 1983: “La sua natura è politica, il suo scopo è politico, le sue conseguenze sono politiche.

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 223: “Naturalmente bisogna intendere *politica* nel senso profondo, come insieme dei rapporti umani, nella loro struttura reale, sociale, nel loro potere di fabbricazione del mondo; soprattutto bisogna dare un valore attivo al prefisso *de-*; esso rappresenta in questo caso un movimento operativo, realizza incessantemente una defezione”.

<sup>23</sup> Per una riflessione aggiornata sul passaggio tra i due generi e sulla loro evoluzione, vedi Clotilde Bertoni, *Letteratura e giornalismo*, Carocci, Roma 2009.

Sempre. Senza via di scampo. Infatti, se venite a raccontarmi che le fiabe non sono politiche, che i romanzi polizieschi di Agatha Christie non sono politici, che Jules Verne e gli scrittori di fantascienza non sono politici, io vi rispondo – senza timore di far del paradosso – che le fiabe per i bambini sono politiche perché predicano una certa morale, che i romanzi polizieschi di Agatha Christie sono politici perché ritraggono una certa realtà sociale, un certo aspetto della sua epoca, che Jules Verne e gli scrittori di fantascienza sono politici perché annunciano e influenzano il futuro con le loro visioni”<sup>24</sup>.

La sua performatività rimarcata accompagnò la costruzione del personaggio-mito, di pari passo con una produzione di testi enorme. Mentre la sua attività di giornalista conquistò presto una fama internazionale, subito lo scrivere libri fu dichiarato dall’autrice stessa come il traguardo della propria vocazione. Tra gli innumerevoli personaggi che incontrò come inviata de *L’Europeo*, vi furono anche alcuni scrittori, dei quali ha lasciato ritratti molto originali, tracciati ancora una volta a partire da prospettive inedite, attraverso colloqui che finiscono per raccontare il particolare rapporto dell’autrice con la scrittura e la sua idea della figura e del ruolo dello scrittore.

Questi incontri con grandi personaggi italiani e americani della letteratura non sono numerosi rispetto alla quantità di personaggi del mondo dello spettacolo e della politica nazionale e internazionale che sono protagonisti nei testi di Fallaci, ma rimangono come pietre miliari di un percorso di crescita e di trasformazione della giornalista e scrittrice, lungo più di due decenni, tra gli anni Cinquanta e Settanta.

Seguendo un ordine cronologico, gli autori di cui scrive e che rappresentano incontri importanti per la sua evoluzione intellettuale sono Curzio Malaparte, Arthur Miller, Salvatore Quasimodo, Natalia Ginzburg, Ray Bradbury, Norman Mailer, Isaak Asimov. Una figura particolare nella biografia dell’autrice è Pier Paolo Pasolini, con il quale condivide amicizia e soprattutto la concezione militante dell’esistenza.

Vi sono poi due importantissimi incontri *in absentia*: quello con Ernest Hemingway, al mondo del quale si trovò particolarmente vicina durante l’intervista alla vedova Mary Welsh Hemingway<sup>25</sup>, e quello con Jack London,

---

<sup>24</sup> Oriana Fallaci, *Il mio cuore è più stanco della mia voce*, Rizzoli, Milano 2013, p. 166-167.

<sup>25</sup> L’intervista venne pubblicata sul n. 12 de *L’Europeo* il 17 marzo 1966, con il titolo “Mio marito Hemingway”, corredata di molte fotografie che restituivano l’immagine dello scrittore come uomo di mondo e di relazioni importanti: come cacciatore in Africa e pescatore ai Caraibi, ma anche nella laguna veneta. Due fotografie lo ritraggono intento a bere da una bottiglia di liquore e c’è un’immagine del suo incontro con Fidel Castro. Il pezzo venne pubblicato nello stesso anno sulla rivista americana *Look* (vol. 30, n. 18, 6 settembre 1966, pp. 62-68, “My Husband, Ernest Hemingway”) e successivamente anche raccolto nelle edizioni inglese e americana de *Gli antipatici*. Si trattò di un’intervista accolta con interesse in

l'autore di riferimento della sua formazione giovanile, al punto che per *Il richiamo della foresta* l'editore Rizzoli nel 1975 commissionò a lei di scrivere la prefazione, nella quale dichiarò di aver tratto da quel libro, ancora bambina, "la prima scintilla di quel fuoco meraviglioso che ha il nome di libertà"<sup>26</sup>.

A Fallaci, Welsh confessò per la prima volta di credere nel suicidio del marito e questo fu uno scoop giornalistico ripreso con enfasi dalla stampa americana<sup>27</sup>. Di London si trovano echi nella sua scrittura, come nel caso della cupa descrizione iniziale del romanzo *Insciallah*, dove i cani randagi e famelici che appena scende la notte arrivano a popolare le strade distrutte di Beirut non possono non ricordare i cani del racconto *La peste scarlatta*, che sono peste nella peste, quasi un'altra piaga inventata dallo scrittore americano, dopo quelle bibliche<sup>28</sup>.

## Il New Journalism

Anche negli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento, come era stato nelle epoche precedenti, erano molti i giornalisti che vedevano lo scrivere nei giornali

---

tutto il mondo anglosassone. A settembre del 1971, tradotta in cinese dal testo pubblicato su *Look*, fu ripubblicata a Hong-Kong sulla rivista alternativa per giovani *The 70's Biweekly*, fondata dal celebre attivista politico pacifista e drammaturgo Augustine Mok Chiu Yu.

<sup>26</sup> "Più che un saggio sull'opera di London, l'introduzione di Oriana è una lunga confessione interiore, una dichiarazione di poetica, non cessando di essere tra i saggi più belli dedicati in Italia al narratore americano. Pur non essendo un genio, scrive Oriana, London resta inimitabile. Inutilmente hanno, a suo dire, tentato di imitarlo Hemingway, Norman Mailer, Keruac, Fitzgerald", vedi Angelo Fabrizio, *Oriana Fallaci «Bastian contrario»*, Le Lettere, Firenze 2014, p. 112.

<sup>27</sup> Sul *New York Times* la notizia apparsa su *Look* fu ripresa il 23 agosto 1966 (Harry Gilroy, "Widow Believes Hemingway committed suicide"). Prima della pubblicazione, il giornale verificò la veridicità della notizia con la stessa Welsh, che disse di non aver mai detto alla stampa di credere al suicidio del marito semplicemente perché nessuno glielo aveva mai chiesto. La datazione del quotidiano non è precedente a quella della rivista: questa infatti si serviva per la datazione della scadenza del numero in edicola e non della data dell'uscita.

<sup>28</sup> Cfr. Jack London, *The Scarlet Plague*, Macmillan, New York 1903: "There was a veritable plague of dogs. They devoured the corpses, barked and howled during the nights, and in the daytime slunk about in the distance. As the time went by, I noticed a change in their behavior. At first they were apart from one another, very suspicious and very prone to fight. But after a not very long while they began to come together and run in packs". La stessa atmosfera ricorre nell'incipit di *Insciallah*: "La notte i cani randagi invadevano la città. Centinaia e centinaia di cani che approfittando dell'altrui paura si rovesciavano nelle strade deserte, nelle piazze vuote, nei vicoli disabitati, e da dove venissero non si capiva perché di giorno non si mostravano mai."

come una tappa di passaggio verso la letteratura. Negli Stati Uniti una consistente parte di questi si riconobbero nel *new journalism*, ispirati dall'idea che il giornalismo dovesse proporre la notizia in un contesto narrato, arricchito di dettagli, sentimenti, tensione emotiva tali che il testo finisse per assomigliare più a un romanzo che a un articolo di cui tradizionalmente l'esposizione del fatto e - in alcuni casi - l'opinione sono i due principali elementi costitutivi. Veniva in fondo ripresa la tecnica del racconto naturalistico dell'Ottocento, che a sua volta aveva attinto dal giornalismo e dall'osservazione del reale.

Oriana Fallaci sicuramente lesse questi pezzi e conobbe molti di questi giornalisti, alcuni anche personalmente (James Baldwin, Norman Mailer, Truman Capote, Gay Talese), che poi divennero romanzieri e il cui approccio al testo fu teorizzato, a posteriori, da Tom Wolfe nel suo celebre libro che mirò a elevare questo tipo di scrittura a corrente letteraria<sup>29</sup>.

Quel che è certo è che Fallaci, dall'inizio degli anni Sessanta stabile negli Stati Uniti, condivise con loro sia l'idea di uno scrivere giornalistico che portasse in sé molte delle caratteristiche della narrativa (prima di tutto il senso di un testo che avesse una qualità estetica mentre assolveva alla funzione informativa), sia l'aspirazione a entrare direttamente a far parte del mondo della letteratura, a cui tradizionalmente veniva assegnato uno status superiore nella gerarchia delle produzioni testuali. Di fatto il *new journalism*, definendosi come corrente, consentiva, agli autori che si sentivano di appartenervi, l'ingresso nell'élite letteraria, mentre tentava una nuova strada espressiva, in un momento in cui la potenza della televisione, in modo particolare negli Stati Uniti, aveva mostrato come nel racconto dell'attualità le immagini stimolassero un impatto emotivo fortissimo negli spettatori, che si rispecchiavano nella soggettività degli autoritesti del fatto narrato. Per giornalisti abili nella scrittura, colti, che avevano ambizioni artistiche, ciò non poteva non influire sul piano creativo del testo, che doveva dunque cercare una rinnovata possibilità comunicativa, adatta a raccontare al lettore anche il rapido evolversi degli eventi, gli ambienti sociali emergenti, il cambiamento e l'innovazione che caratterizzavano il periodo, facendo proprie alcune caratteristiche comuni, come l'attitudine spiccata al

---

<sup>29</sup> Tom Wolfe, *The New Journalism*, Harper & Row, New York 1973. Wolfe in questo libro, dopo aver tracciato le linee teoriche del nuovo genere, curò insieme a Edward Warren Johnson un'antologia di brani di dieci autori: Rex Reed, Gay Talese, Richard Goldstein, Michael Herr, Truman Capote, Joe Eszterhas, Terry Southern, Hunter S. Thompson, Norman Mailer, Nicholas Tomalin. Sulla narrativa del *new journalism*, vedi: Andrea Guiati, "Riflessioni sul romanzo del New Journalism", in Giuseppe Costa, Franco Zangrilli (a cura di), *Giornalismo e letteratura, Journalism and Literature*, Salvatore Sciascia Editore, Caltanissetta 2005, pp. 21-38. Un'analisi che invece parte dal punto di vista giornalistico è quella di Marco Pratellesi, *New journalism: dalla crisi della stampa al giornalismo di tutti*, Bruno Mondadori, Milano 2013.

realismo descrittivo, l'uso dei dialoghi e una costruzione simile a quella di una sceneggiatura cinematografica<sup>30</sup>.

Oriana Fallaci si avvicinò moltissimo a quel nuovo modo. Non fu la prima a metterlo in pratica, ma non sarebbe infondato immaginare anche una sua personale influenza sull'abitudine narrativa di quei giornalisti-scrittori: inevitabile, visto l'interesse e il clamore che da un certo punto in poi suscitarono i suoi reportage e le interviste pubblicati sulle grandi testate americane, e successivamente i volumi che ne derivarono.

Il suo modo di scrivere da giornalista, di concepire l'articolo, l'intervista o il reportage come vera e propria narrazione fu sicuramente una novità in Italia, dove fu apprezzato dal pubblico e imitato dai colleghi. Tuttavia, quando questi scritti furono elaborati e raccolti in libri, non furono tanto riconosciuti come portatori di un nuovo genere letterariamente riconoscibile, ma anzi furono tenuti distanti e fuori dal campo letterario.

## Il rapporto con la scrittura

Nella composizione della figura di Oriana Fallaci la scrittura non è dunque soltanto l'attività a cui si dedica l'autrice, ma essa si determina come funzione mitica attraverso cui il suo personaggio si consolida e stratifica nel corso della sua stessa narrazione. All'interno del paradigma classico che all'inizio subordina il giornalismo alla letteratura, e che lo antepone nel percorso di evoluzione dell'autore che aspira a diventare scrittore, Fallaci fa un uso duplice, pratico e retorico, della scrittura. Da un lato infatti tutto il suo agire è imperniato intorno alla scrittura come strumento di autoaffermazione professionale – nella forma del giornalismo - ed esistenziale – in quella letteraria; dall'altro la scrittura diviene uno degli elementi simbolici costitutivi del racconto che l'autrice fa di sé, e che viene identificato con l'obiettivo ultimo della sua esistenza, spesso descritto durante la propria maturità attraverso le metafore biologiche della gestazione, della nascita, del figlio, in riferimento alla preparazione, alla pubblicazione, al libro scritto. L'opera pubblicata è anzi consapevolmente definita un sostitutivo di un figlio<sup>31</sup>.

---

<sup>30</sup> Cfr. Alberto Papuzzi, *Letteratura e giornalismo*, Laterza, Roma-Bari 2015. In un articolo su *Doppiozero*, "Oriana Fallaci: sul fronte del cinematografo", 25 settembre 2018 (<https://www.doppiozero.com/materiali/oriana-fallaci-sul-fronte-del-cinematografo>), Lucia Cardone suggerisce l'influenza del cinema e del suo ambiente sullo stile di Fallaci, per la lunga frequentazione che ebbe di attori e cineasti, in Italia e in America soprattutto, scrivendo reportage incisivi e rivelatori su personaggi e situazioni, raccontando i segreti di un mondo che normalmente si autorappresentava al pubblico nella chiave del divismo.

<sup>31</sup> La metafora del processo di generazione biologica per raccontare la creazione editoriale è utilizzata esplicitamente da Fallaci almeno dal 1975 in varie interviste; anche in *Insciallah* che

Esistono innumerevoli testimonianze in cui l'autrice racconta e afferma come il giornalismo fosse da lei vissuto come strumento di passaggio verso la letteratura, descritto con rispetto e con la consapevolezza che avesse costituito possibilità di libertà e conoscenza, opportunità economica, di eccezionali relazioni sociali e di affrancamento da una condizione di subordinazione di genere<sup>32</sup>. Ma è bene chiarire che la promozione sociale che derivò da questa pratica non fu l'esito di fortunate circostanze: nella vita di Fallaci è evidente un permanente stato di tensione e di lotta che accompagna il desiderio di affermazione personale di una donna il cui unico vantaggio nella competizione è la volontà, unita all'intelligenza.

I libri, il senso sacrale nei confronti della letteratura e del sapere sono fonti di legittimazione culturale della forza morale e ideale appresa nella propria famiglia, e appaiono come una costante nel racconto che Fallaci ha fatto di sé<sup>33</sup>. Un racconto nel quale non manca l'evidenziazione di una tenacia che lei stessa sapeva straordinaria, tuttavia costata enormi sacrifici sul piano personale.

---

è del 1990 compare una riflessione sull'atto creativo del libro come una gravidanza. Le stesse metafore sono utilizzate negli ultimi scritti, in *La rabbia e l'Orgoglio* e in *Oriana intervista se stessa – L'Apocalisse*. Su questo vedi Franco Zangrilli, *Oriana Fallaci e così sia. Uno scrittore postmoderno*, Felici editore, Ghezzano (Pi), 2013, p. 83.

<sup>32</sup> Nell'intervista rilasciata a Patrizia Carrano (*op.cit.*, pp. 74-75), Fallaci dichiarò: "Il giornalismo era un compromesso, perché lo si poteva fare anche da giovani e da poveri. E oltre a un compromesso, un avvio, un mezzo per arrivare alla letteratura. Così incominciai a pensare di fare il giornalista, e per questo: per scrivere. Poi mi trovai nel giornalismo, e imparai ad amarlo. Me ne innamorai addirittura perché c'è un lato avventuroso del giornalismo che non c'è naturalmente nel lavoro di scrittore. [...] E così tutti i libri che volevo scrivere subito furono assorbiti, fagocitati dal giornalismo. E per questo ho verso il giornalismo una specie di rancore. Però ho anche molta gratitudine perché al giornalismo devo quasi tutto, compreso il fatto di non essere più povera, anzi di non esserlo più stata molto presto. [...] Ma ho ancora molte speranze, se non muoio presto, di dimostrare che sono anche «uno scrittore prestatato al giornalismo»". Questo tipo di riflessioni non l'hanno abbandonata nell'ultimo periodo della sua vita, quando si definì "più a suo agio nella solitudine della letteratura, che nel giornalismo", nonostante questo le avesse dato "il privilegio di aver vissuto come un tarlo dentro la storia" (*Oriana Fallaci intervista se stessa. L'Apocalisse*, Milano, Rizzoli 2004, p. 11).

<sup>33</sup> Vedi P. Carrano, *op. cit.*, p. 73: "E poi eravamo poveri pieni di libri perché mia madre e mio padre avevano «il vizio di leggere», come dicevano loro. E spendevano soldi nei libri, li pagavano a rate. Così la casa era piena di libri, che erano una cosa sacra. Perché erano il lusso, il nostro solo lusso, ed erano la Cultura". I libri saranno anche protagonisti in senso storico e allegorico dell'ultimo libro della Fallaci, *Un cappello pieno di ciliege*, lungo la vicenda della cassapanca che li conteneva e che era l'eredità arrivata fino alla scrittrice da secoli precedenti, quando la sua famiglia era stata popolata da antenati coraggiosi. La passione per i libri ha segnato tutta la vita di Fallaci, che è stata anche un'appassionata collezionista di volumi antichi, molti dei quali sono stati donati alla biblioteca Lateranense, che ha costituito un fondo speciale.

Questa autodefinizione si evidenzia anche nel percorso di scrittura, che segna un punto di evoluzione nel contatto con la pratica giornalistica e letteraria americana, in una relazione nella quale emerge lo sforzo titanico di un solo individuo che si confronta con un mondo vasto, aperto e soprattutto già strutturato per accogliere al suo interno proprio il giornalismo e la letteratura come normali funzioni evolute della società.

Se è vero che Fallaci si mette in relazione con il *new journalism* senza esserne tra i primi rappresentanti, ma adottando un approccio alla scrittura teoricamente analogo, è altrettanto vero che riesce immediatamente a distinguersi grazie ai suoi testi dal piglio originale, che ottiene l'effetto di compensare attraverso una performatività insistita la mancanza del supporto alla sua personale azione professionale da parte del contesto sociale di origine. Fallaci, che veniva da un ambiente piccolo borghese sostenuto dalla forza dei propri ideali e permeato dello spirito di importanti intellettuali con cui lei stessa era entrata in relazione giovanissima, grazie all'attività politica del padre e allo zio giornalista, non poté contare sull'appartenenza né a una classe elevata né a una società strutturata come quella americana, dove il giornalismo negli anni Cinquanta era già al suo apice e dove esisteva un sistema editoriale diffuso che garantiva la pubblicazione di un'enorme massa di titoli destinati a milioni di lettori che avevano a disposizione una rete sviluppata di biblioteche, e dove la letteratura e il giornalismo venivano insegnati nelle università con un approccio non solo storico ed estetico, ma anche teorico e tecnico<sup>34</sup>.

Quando pensiamo a Fallaci giovane giornalista e autrice in America, che entra in contatto e dialoga personalmente con alcuni dei più noti autori del Novecento – più o meno a lei coetanei - non possiamo non tenere conto di una condizione di iniziale disparità. Non è un caso se, facendo riferimento agli autori del *new journalism*, a lei affini, si osserva che Tom Wolfe aveva ottenuto un dottorato in letteratura a Yale, Norman Mailer si era laureato ad Harvard in ingegneria, ma aveva seguito corsi di scrittura, Gay Talese aveva studiato giornalismo e si era laureato a Berkeley. Questi percorsi biografici, a prescindere dal sicuro talento di ciascuno, indicavano per gli autori non solo competenze e potenzialità, ma soprattutto segnalavano la provenienza da ambienti culturali dominanti (dove in più la lingua inglese costituiva di per sé un vantaggio) che trasmettevano un patrimonio forte di relazioni, oltre che di sapere.

I testi di Fallaci (e il suo personaggio), rispetto al pericolo di essere avvertiti come provenienti da una cultura subalterna, mettono in pratica un costante riequilibrio attraverso il frequente ricorso ai riferimenti alla classicità, all'umanesimo, al rinascimento, i cui ideali e prove tangibili testimoniali si

---

<sup>34</sup> La scrittura creativa e il giornalismo erano parte dell'insegnamento delle università americane già prima della seconda guerra mondiale.

manifestano proprio a Firenze. In questo senso la sua città natale è evocata come simbolo di un modo superiore di concepire l'esistenza che il mondo americano del dopoguerra, catturato nel vortice dell'innovazione, ha completamente perduto<sup>35</sup>.

Lo svantaggio di genere va a questo punto citato, ma occorre dire che nella biografia e nell'evoluzione dell'autrice questo viene dissimulato e quasi annullato attraverso una rappresentazione di sé totalizzante, caratterizzata dal protagonismo nella narrazione di un super-personaggio del quale prevalgono il coraggio, l'inarrestabilità, la volontà, la bravura e il cattivo carattere. Quest'ultimo equivale a un muro ideale che difende dagli attacchi in ogni confronto pericoloso: un'abitudine che diventerà per sempre il distintivo della scrittrice e, come si è detto, elemento costitutivo del suo mito.

Oriana Fallaci, che per tutta la propria esistenza ha fatto ruotare il suo vasto universo personale intorno alle proprie origini, alla famiglia di provenienza e alla dura esperienza di giovanissima partigiana durante la seconda guerra mondiale, ha spesso richiamato la propria biografia nei suoi testi oltre che in occasione di interviste e conferenze, ricordando la breve esperienza di studentessa della facoltà di Medicina, interrotta per l'esigenza di lavorare per mantenersi, e definitivamente abbandonata per fare della scrittura una professione, grazie al giornalismo considerato un punto di partenza<sup>36</sup>.

Gli articoli e le interviste di Fallaci appaiono da subito dotati di una vivacità particolare e di uno stile originale; quella trasformazione che avvicina il suo testo a quello del *new journalism*, incomincia già nel libro *Se il sole muore*, per compiersi in *Niente e così sia*.

La mancanza di una formazione teorica istituzionalizzata non deve tuttavia indurre a credere che nella scrittura di Fallaci contino solo un naturale istinto o l'abitudine, metabolizzata con il mestiere: nei suoi testi, nelle interviste ai personaggi del mondo e nelle interviste che poi lei stessa rilascia, ormai famosa giornalista, emergono continuamente riferimenti letterari frutto di un'attività intensa di lettura e soprattutto la consapevolezza su tematiche di stile, sull'essenza del giornalismo, sulla funzione della letteratura. Non si tratta di discorsi sistematizzati né espressi con il linguaggio dei teorici, ma anzi riferimenti

---

<sup>35</sup> Il libro *Se il sole muore* si apre con lo spaesamento e il senso di perdita culturale e antropologica suscitato nell'autrice dall'ambiente urbano di Los Angeles, dove gli elementi artificiali in molti casi hanno sostituito la natura. Gli uomini che guidano le auto le sembrano automi; ci sono prati e fiori di plastica; nelle case la presenza umana è sostituita da sistemi automatici che aprono, chiudono, illuminano, accendono e spengono apparecchi e dissimulano il vuoto esteriore ed interiore, che viene messo a confronto con la bellezza vitale del paesaggio toscano.

<sup>36</sup> Solo per citare alcuni esempi, questo tema ricorre nell'intervista a Natalia Ginzburg, in *Se il sole muore*, in *Lettera a un bambino mai nato*.

vanno rintracciati nei testi dove sono esposti con una lingua colloquiale, senza l'uso di termini specifici, e utilizzando metafore, esempi, rimandi a letture.

Non è eccessivo dire che c'è un universo letterario che entra nei testi di Fallaci, già partire dal suo primo romanzo, *Penelope va alla guerra*. A volte si tratta di citazioni esplicite, altre volte di riferimenti metaletterari che servono a creare o a chiarire uno sfondo ideale di riferimento, stati d'animo, o a trovare ulteriori relazioni con il lettore che condivide lo stesso patrimonio di letture, a partire da una scrittura che si rivolge dichiaratamente alla massa. Riferimenti ad autori ci sono ovunque, perfino nelle pagine dedicate ai divi del cinema di *I sette peccati di Hollywood*, dove è la biblioteca dell'attore Montgomery Clift a dare l'occasione per la citazione di alcuni scrittori<sup>37</sup>.

Ma sono gli incontri reali con gli scrittori ad essere importanti momenti di confronto, dove si rispecchia e si consolida la figura di Fallaci autrice.

Le interviste con gli scrittori sono occasioni per riflessioni solo apparentemente di superficie sulla funzione del testo giornalistico e letterario, sugli obiettivi della narrazione e la relazione con il circostante, sul rapporto tra l'autore e la sua creazione. Mescolando parte descrittiva e colloquio, attraverso domande che a volte appaiono fuori contesto ma stimolano il livello emotivo o etico - e proprio per questo suscitano curiosità e tengono ben stretto il lettore sulla pagina - i suoi ritratti di autori affrontano con leggerezza esteriore argomenti essenziali e spesso offrono quel che potremmo chiamare il "back-stage" del mondo letterario, traducendo in un linguaggio non teorico, ma realistico e sicuramente non elitario, alcuni dei temi importanti che ricorrevano in quel momento nel discorso intellettuale legato alla letteratura.

In *Se il sole muore*, che viene pubblicato nel 1965 ed è il frutto della rielaborazione di reportage fatti nell'anno precedente, Fallaci ha idee chiare su come lei intende il giornalismo, e in alcuni passaggi spiega il suo ruolo di autrice<sup>38</sup>. La consapevolezza di appartenere a un nuovo stile, di scrivere romanzi

---

<sup>37</sup> Per esempio, in *Penelope va alla guerra* vengono citati Goethe, Dostoevsky, Tolstoj, tre versi del poeta statunitense Langston Hughes; in *Se il sole muore* durante l'incontro con Ray Bradbury vengono richiamati grandi classici della cultura occidentale, come Omero e Shakespeare, ma anche Verne. E sono molti gli altri che vengono citati nel corso degli incontri con gli scienziati e gli astronauti, che invece, mostrano scarsa conoscenza della letteratura. Un resoconto esaustivo di queste citazioni si trova in Angelo Fabrizio, *Oriana Fallaci «bastian contrario»*, op. cit., pp. 63-66.

<sup>38</sup> È interessante, tra gli altri, un passaggio in cui spiega il proprio ruolo di autrice in un confronto polemico con la madre, dalla quale si differenzia innanzitutto nel definire la propria identità femminile di donna, la cui esistenza è proiettata al di fuori della famiglia, attraverso un lavoro, che però non è la professione di medico: "Non facevo nulla, io, per render la vita immortale. Gli altri almeno tentavano: io criticavo e nient'altro. Il mio mestiere era questo: raccontare e criticare, criticare e raccontare, nient'altro. Una cicala in un mondo di api. Avevo rinunciato a essere un'ape tanti anni fa, quando per la prima volta m'ero messa davanti a una

di un genere nuovo, per il quale non trova la corrispondente definizione in italiano, è completa all'inizio degli anni Settanta, quando le capita di affermare che il libro dedicato alle imprese spaziali degli americani è un romanzo, una "non fiction novel", come la chiamano negli Stati Uniti, e aggiunge: "È il solito logoro discorso che divide lo scrivere in giornalismo e letteratura, ed è un discorso superato, giacché non si fa più il giornalismo come cento anni fa e non si fa più letteratura come cento anni fa. Il giornalismo oggi è spesso letteratura e la letteratura è spesso giornalismo: il confine non esiste più. Perché il gusto cambia, perché gli strumenti di comunicazione cambiano, perché la tecnologia è entrata nelle nostre vite ed ha cambiato il modo di vedere le cose, toccarle, raccontarle. La scienza non è forse diventata fantascienza e la fantascienza non è forse diventata scienza?"<sup>39</sup>.

È il 1971 e Fallaci descrive con lucidità un mondo in evoluzione, parlando con una studiosa seria, Marisa Milani, storica della lingua italiana, la quale, tuttavia, pur consapevole che ci sia materia di cui interessarsi, lascia prevalere nella sua analisi l'esigenza di evidenziare la difformità e l'inadeguatezza del linguaggio giornalistico per un progetto letterario, non evidenziando in definitiva che vi sia necessità di indagine intorno alle nuove forme testuali che attraggono così tanti lettori<sup>40</sup>.

In questo periodo i libri firmati Fallaci, pubblicati da Rizzoli, vendono già molto, anche se manca ancora qualche anno all'esplosione del caso letterario di *Lettera a un bambino mai nato*, il cui successo verrà analizzato soprattutto sociologicamente, e costituirà una delle principali prove per la definizione del rapporto con la dimensione letteraria dell'autrice Fallaci<sup>41</sup>.

## Le interviste e le interviste letterarie

Mentre dunque con l'attività di giornalista acquisisce fama mondiale, l'autrice vede lo scrivere libri come il traguardo della propria vocazione. Tra il 1958 e il

---

macchina da scrivere e m'ero innamorata delle parole che uscivano come gocce, a una a una, poi restavano sul foglio bianco, a una a una, e ogni goccia diceva una cosa che detta a voce sarebbe volata, lì invece si condensava, buona o cattiva che fosse" (p. 245).

<sup>39</sup> Marisa Milani, "La lingua 'effimera' di Oriana Fallaci", *La Battana*, VIII, n. 25, 1971, pp. 24-25.

<sup>40</sup> Il saggio di Milani è di fatto il primo studio condotto con metodo accademico sui testi di Oriana Fallaci. La ricercatrice, esperta di letteratura e cultura delle tradizioni popolari, non sembrò cogliere lo spunto che le offrì la stessa Fallaci e redasse un saggio – rimasto tuttavia fondamentale per gli studi critici sull'autrice – incentrato sull'analisi della forma linguistica, senza che gli scritti presi in considerazione fossero messi in relazione profonda con il genere testuale e con il movimento culturale che era nato negli Stati Uniti.

<sup>41</sup> Vedi *infra*, cap.3.

1974 vengono pubblicati otto suoi libri (che vengono anche tradotti all'estero): sette nascono attraverso raccolte o rielaborazioni di interviste e reportage, e in sei di questi libri il dialogo con alcuni autori e il loro mondo ha un forte valore simbolico. I ritratti che Oriana Fallaci fa di questi scrittori diventano documenti significativi per la definizione pubblica delle loro figure.

L'intervista letteraria non è molto frequente nel lavoro dell'autrice, ma l'intervista sì. Anzi, è lei la maestra di questo genere, nel quale ha dato celebri prove, lungo trent'anni, dagli anni Sessanta agli anni Novanta, incontrando prima le stelle del cinema e dello spettacolo in generale, poi, una volta trasferita la sua attenzione ai temi politici, i più influenti leader mondiali<sup>42</sup>. Indira Gandhi, Golda Meier, il Generale Giap, Henry Kissinger, lo scia di Persia Reza Palhavi, Helder Kamara, l'Ayatollah Khomeini, Haile Selassie, Lech Wałęsa, Muammar Gheddafi, Deng Xiaoping sono solo alcuni dei personaggi per ascoltare i quali in due decenni percorre il mondo più e più volte, con l'obiettivo di scrivere testi che vengono pubblicati in Italia (prima sul *L'Europeo*, più tardi sul *Corriere della Sera*) e all'estero, negli Stati Uniti soprattutto (per citare alcune testate, i periodici *Look* e *Life*, il quotidiano *Washington Post*), ma anche in molti altri paesi.

Le interviste di Fallaci, lunghissime rispetto allo standard a cui si è abituati oggi, fecero clamore a ogni pubblicazione perché, costruite sulla relazione che si instaurava con l'intervistato, rivelavano sempre qualcosa di sorprendente, qualcosa di inaspettato che era rimasto nascosto all'opinione pubblica fino a prima, perché racchiuso nell'animo del personaggio o celato nel suo ambiente. Fallaci fu la prima a servirsi del registratore, del "magnetofono", come lei stessa lo chiamava, e fu in forza delle registrazioni che, pur a fronte dello scontento, anche grave, di alcuni intervistati, non fu mai di fatto smentita e non dovette mai rettificare un pezzo. Esempio fu l'intervista a Kissinger, mentre era segretario di stato. Dando questi prova di eccessiva vanità, se non di arroganza, avendo rilasciato a Fallaci una dichiarazione tanto sciocca, quanto improvvida, mise a repentaglio l'immagine del presidente Richard Nixon, mentre iniziava lo scandalo Watergate, che lo avrebbe costretto alle dimissioni meno di due anni dopo. Il segretario di stato aveva dichiarato di sentirsi come un *cowboy*, nella tradizione del mito dell'uomo solo alla guida, leader ed esploratore senza paura,

---

<sup>42</sup> Nonostante la fama delle interviste di Oriana Fallaci e l'impatto che ebbero a livello mondiale, capita che testi italiani dedicati allo studio del genere non la citino. Una recente e aggiornata ricognizione degli studi e delle teorie che riguardano l'intervista letteraria si trova in Federico Fastelli, *L'intervista letteraria. Storia e teoria di un genere trascurato*, Carocci, Roma 2019: anche questo lavoro non cita per nulla Oriana Fallaci, nemmeno riguardo alla storia del genere dell'intervista tout court, di cui è stata innegabile protagonista internazionale nel XX secolo.

di fatto annullando l'autorevolezza del presidente<sup>43</sup>. Una volta uscita l'intervista, in risposta alle rimostranze di Kissinger, che era allora uno degli uomini più potenti del mondo e che negava le dichiarazioni, Fallaci minacciò di far sentire i nastri. La controversia giornalistica, ripresa dai media con clamore universale, si trasferì al campo della politica e riemerse in articoli successivi di Fallaci e anche nel libro di memorie di Kissinger<sup>44</sup>.

Per questa potenza referenziale che aveva in sé la possibilità di influenzare l'azione della politica, Fallaci si accorse che il suo giornalismo era leggibile come opera storica della contemporaneità, nonostante il complesso mix tra racconto di fatti e forma narrativa.<sup>45</sup> Le sue interviste hanno una struttura classica,

---

<sup>43</sup> Vedi Oriana Fallaci, "Kissinger rivela: perché non abbiamo ancora firmato l'accordo sul Vietnam", *L'Europeo*, 16 novembre 1972 (anche in Oriana Fallaci, *Intervista con la storia, op. cit.*): "Sì, la Cina è stata un elemento importantissimo nella meccanica del mio successo. E tuttavia il punto principale non è quello. Il punto principale... Ma sì, glielo dirò. Tanto che me ne importa? Il punto principale nasce dal fatto che io abbia sempre agito da solo. Agli americani ciò piace immensamente. Agli americani piace il cowboy che guida la carovana andando avanti da solo sul suo cavallo, il cowboy che entra tutto solo nella città, nel villaggio, col suo cavallo e basta".

<sup>44</sup> Henry Kissinger, *Gli Anni della Casa Bianca*, Sugarco Editore, Milano 1980. Nel libro il politico scrisse che le sue parole erano state travisate, utilizzate fuori contesto, e che concedere l'intervista era stato un errore. La vicenda è ricostruita in Santo L. Aricò, *op. cit.*, pp. 150-5.

<sup>45</sup> In varie occasioni mostrò consapevolezza di questa funzione. Per esempio, in un'intervista rilasciata al settimanale americano *Time* ("The Press: An Interview Is a Love Story", 20 ottobre 1975, online) disse che la sua forza critica le derivava dal fatto di essere una storica: "Q. Who elected you the great and omniscient critic—what rights and qualifications do you have to criticize so many political leaders? A. The right of being a historian. A journalist writes history in the best of ways, that is in the moment that history takes place. He lives history, he touches history with his hands, he looks at it with his eyes, he listens to it with his ears. Listen, Herodotus in his day was a damned f\_\_ing journalist". Una prova che questa percezione del valore storico dei suoi lavori non fosse solo sua è per esempio l'inserimento nei verbali del Senato americano della sua intervista con il generale sudvietnamita Nguyen Cao Ky, che venne richiesto e ottenuto con voto unanime dei colleghi dal senatore Fulbright: "Mr. President, in April of 1968, an Italian newspaperman had an interview with Gen. Nguyen Cao Ky, of South Vietnam. The report was published in the Washington Post, but it was so long ago that I think most of us have forgotten what General Ky said on that occasion. Inasmuch as we are spending so much money and losing so many lives to support the government of which General Ky is an important part, it seems to me it would be of interest to the Senate to have the article printed in the RECORD. I ask unanimous consent that it be printed in the RECORD. There being no objection, the interview was ordered to be printed in the RECORD, as follows: General Ky Catalogues All His Hates (By Oriana Fallaci)", segue l'intervista integrale. Vedi *Proceedings of Congress and General Congressional Publications, Volume 115, Part 23 (October 21, 1969 to October 28, 1969), October 27, 1969, Congressional Record-Senate pp. 31499 – 31502*. L'intervista al generale sudvietnamita Nguyen Cao Ky è raccolta in Oriana

un'introduzione in cui viene descritto il personaggio e la parte successiva in cui si alternano domande e risposte. Ma questi due elementi vengono attivati dalla presenza dell'intervistatrice, che prima del dialogo con l'intervistato costruisce la storia dell'incontro, trasportando il lettore all'interno dello spazio e del tempo del racconto, grazie al ruolo duplice di narratrice e personaggio. Ogni intervista di Fallaci è una storia con una forte portata metanarrativa, in quanto il divenire dell'intervista stessa è inglobato nel testo, con un effetto moltiplicatore del realismo, della verità del racconto e della sensazione di partecipazione del lettore.

L'autrice con le sue domande porta l'interlocutore a lunghe dichiarazioni via via sempre più personali, perché le domande sono incalzanti e poste a bruciapelo con una tecnica che mira a non fare sentire l'intervistato in una posizione confortevole, per riuscire a cogliere la risposta più immediata e quindi più spontanea.

Le interviste sono pezzi che nascono dopo molto lavoro di preparazione sull'intervistato, e dopo un'opera di costruzione successiva che segue una sceneggiatura, esattamente come avviene in un montaggio documentaristico<sup>46</sup>. Questi testi non hanno nulla o assai poco a che vedere con l'intervista di oggi - divenuta non solo molto breve, ma soprattutto già parzialmente prevista, perché rivelata e contestualizzata da un'infinità di notizie che il lettore ha potuto già ottenere in precedenza, altrove. La stessa Fallaci ebbe occasione di spiegare la sua tecnica, sia per la parte della scrittura sia della raccolta dell'intervista, durante la quale sicuramente contava la tensione raggiunta con la performatività dell'intervistatrice, che metteva in atto una sorta di azione scenica tra lei e l'intervistato. Su questo tema rimane la testimonianza eccezionale della conversazione/seminario che tenne all'Università di Harvard presso la *Nieman Foundation for Journalism* nel 1981, nel pieno della sua maturità professionale, dove mostra assoluta consapevolezza del proprio stile, che si esplica secondo precise regole, e che istituisce una particolare relazione con il lettore. In quest'occasione chiarisce come il lavoro dello scrittore, o del

---

Fallaci, *The Egotists*, *op.cit.* Nella premessa di *Intervista con la storia* (*op.cit.*, p. 7), Fallaci scrisse: "la storia di oggi si scrive nell'attimo stesso del suo divenire. La si può fotografare, filmare, incidere sul nastro come le interviste coi pochi che controllano il mondo o ne mutano il corso. [...] Quale altro mestiere ti permette di scrivere la storia nell'attimo stesso del suo divenire e anche d'esserne il testimone diretto?"

<sup>46</sup> Questo tipo di editing fu spiegato da Fallaci stessa per esempio in un'intervista della rivista *Time* ("Reporting: Goring the Egotists", *Time*, 29 novembre 1968, senza firma, consultato su <http://content.time.com>): "'I transcribe the whole interview," she says, "then I make it into what I print in the same way that a movie director makes a film—eliminating and cutting and splicing". This makes her a kind of impresario of interviews, which she freely admits. "Of course I'm an actress, an egotist. The story is good when I put myself in'"

drammaturgo, entri nell'intervista per costruire una narrazione che ha in parte una struttura teatrale, grazie alla quale è possibile contestualizzare un dialogo nelle precise circostanze in cui è avvenuto. Spiega come l'intervista non possa che essere lunga per potersi contestualizzare e quindi per avere un senso completo, e racconta come il genere dell'intervista sia il migliore per costruire il ritratto di un personaggio. Ammette un'operazione di editing dell'intervista rispetto all'inversione delle varie parti, che ha solo il motivo di ingaggiare l'interesse del lettore, ma che non deve influire sul senso delle risposte, che anzi è rigorosamente rispettato, anche attraverso il fedele utilizzo delle parole. Sulla presenza della sua personalità che domina la scena, non ha dubbi: lei c'è durante un'intervista e non può che essere altrimenti; c'è con il suo temperamento, la sua cultura, le sue convinzioni, le sue esperienze e le sue preoccupazioni, così come avviene per ogni intervistatore, dal quale, più che dall'intervistato, dipende la variabilità delle risposte.<sup>47</sup>

---

<sup>47</sup> "A conversation with Oriana Fallaci", *Nieman Reports*, Vol. XXXV, No. 4, Winter 1981, pp. 4-11: "Being an interviewer is only a part of my work and of my life. I interview well because I am a writer; those interviews are made by a writer - by a playwright, if you want. Take the last one with Lech Walesa. It is a play. You could perform it on stage with two actors: a man and a woman." [...] "Let me also give you the example of the excerpts from interviews given by some politician or statesman, those published under the title "Excerpt from an Interview". This seems to me a very illegitimate thing, an abuse. Because how do I know that you did not commit an error in picking up that particular excerpt and not giving what was around it before and after? I never do it, never. Which is the reason why my interviews are so dramatically long and I am the despair of newspaper editors, who always complain about their length. I say: either you publish them totally, or you don't publish them at all." [...] "I do some editing, of course. I'm a writer, not a secretary or a tape recorder. Editing is not illegitimate, and it is often indispensable. For instance, you have the right and the duty to catch immediately the attention of the reader and you have to start in an interesting way. Possibly you have to start with the most interesting thing that the person said to you. But when you interview politicians, especially statesmen or the head of state, even that kind of editing can be dangerous if not done with enormous care and honesty. [...] No doubt I'm there and they feel it. No doubt I bring my personality to it, and my ideas and my beliefs and my temperament. In that sense, I guess I do influence the interviewed. But this is true for every interviewer. An interview depends a lot on the one who interviews [...]" . Una riflessione consapevole di Fallaci sulle proprie interviste si trova anche nella famosa intervista di Jonathan Cott, pubblicata sulla rivista *Rolling Stone* qualche anno prima. Mentre Fallaci e i suoi testi erano già ben conosciuti, lei parlò di una fase discendente dell'intervista come genere, perché molto praticata e quindi esaurita nella sua portata innovativa (Jonathan Cott, "Oriana Fallaci: The Rolling Stone Interview. How to uncloth an emperor: A talk with the greatest political interviewer of modern times", *Rolling Stone*, 17 giugno 1976, online <https://www.rollingstone.com/culture/culture-news/oriana-fallaci-the-rolling-stone-interview-73491/>).

Molti hanno messo in rilievo il protagonismo di Fallaci che a volte sembra invadere l'intervista<sup>48</sup>. Tuttavia non è questo un aspetto che modifica il duplice valore dei suoi testi sia come documento per le informazioni che forniscono, di cui la stessa Fallaci si rendeva ben conto, sia per la forma letteraria intorno alla quale sono costruite.

Le interviste del 1954 a Soraya, moglie dello scia di Persia, all'attrice Wanda Osiris del 1959, alla cantante Mina del 1961, all'attore Sean Connery del 1965, e a Kissinger sono i pezzi di Fallaci scelti da Franco Contorbia per la sua antologia dedicata al giornalismo Italiano e che rappresenta un elemento forte di canonizzazione, anche se non definitivo<sup>49</sup>. La capacità di analizzare i personaggi mettendoli in relazione con il loro ambiente sociale, la loro storia, cogliendo i temi e le sfumature di maggior interesse per i lettori è sottesa a testi che sono ancora oggi imprescindibili per delineare le figure di quegli intervistati e per comprendere il loro tempo.

---

<sup>48</sup> Per un'analisi circostanziata di molte delle interviste di Fallaci in relazione alla sua performatività si veda Aricò, *op. cit.*, pp. 126-157. Aricò, che grazie al colloquio diretto con Fallaci racconta in modo dettagliato la tecnica di preparazione dell'intervista, mette molto in rilievo la persona Fallaci come protagonista emergente di ogni racconto, per concludere "Fallaci the playwright composes her own drama and emerge has a star in each engaging production", p. 157.

<sup>49</sup> Cfr. Franco Contorbia, *Giornalismo italiano, 1939-1968, op. cit.*, "Per avere un figlio darebbe metà del suo regno", pp. 828-836 (incontro con Soraya), *L'Europeo*, 28 novembre 1954, pp. 5-7, con l'occhiello "A colloquio con la più bella regina del mondo", sommario "Per due volte mi dimenticai di farle l'inchino; eppure non si offese e discorremmo nella reggia come a un tavolino di caffè in via Veneto"; "La soubrette in fondo alla scala", pp. 1135-1142 (incontro con Wanda Osiris), *L'Europeo*, 3 maggio 1959, pp. 38-41, con l'occhiello "La settimana nera della prima donna della rivista italiana" e il sommario "Delusa e colpita dalla cattiva amministrazione del suo successo, la Wandissima non manca tuttavia di iniziativa e coraggio per riconquistare il suo posto di prima signora del teatro di rivista"; "La sirena dei vent'anni", pp. 1253-1262 (incontro con Mina e sua mamma a San Remo in occasione del festival), *L'Europeo*, 5 febbraio 1961, pp. 14-21, con l'occhiello "Mina ha guidato i minorenni dell'urlo all'assalto di Sanremo"; "Parla 007", pp. 1550-1568 (incontro con Sean Connery), *L'Europeo*, 7 marzo 1965, pp. 26-35, con l'occhiello "A colloquio con Sean Connery, l'attore che ha dato un volto all'agente segreto James Bond" e il sommario "Da molti anni non si presentava sugli schermi un personaggio maschile capace di assumere le proporzioni del fenomeno divistico. Vediamo chi è questo divo degno dell'età dell'oro del cinema". *Giornalismo italiano 1968-2001, op. cit.*: "Kissinger rivela", pp. 228-254, *L'Europeo*, 16 novembre 1972, pp. 36-43, con il sommario "Perché non abbiamo ancora firmato l'accordo sul Vietnam". Sulla canonizzazione delle interviste di Fallaci cfr. Gianpaolo Altamura, "Come un tarlo infilato nel legno della storia": le interviste di Oriana Fallaci nel canone del Novecento", in Daniele Cerrato (a cura di), *Escritoras italianas fuera del canon*, Benilde Ediciones, Sevilla 2017: questo autore evidenzia come i testi di Fallaci mettano in equilibrio l'esigenza etica del discorso giornalistico e i codici espressivi della comunicazione di massa, cioè la richiesta di spettacolarizzazione e di serialità.

Fallaci, come si è detto, anche influenzata dalle letture americane, costruisce delle interviste-ritratto che sono di per sé narrazioni di un incontro. Tanto più nel caso di quelle letterarie, dove appare un particolare coinvolgimento personale della giornalista.

## I ritratti degli scrittori

Degli autori che ha incontrato lungo il suo percorso professionale Fallaci ci ha lasciato la sua interpretazione, attraverso le interviste. Queste sono per lo più testi che nascono a volte da colloqui di un'intera giornata o più e avvengono non sempre sulla scorta di una vicenda editoriale, ma sono stimolati da circostanze di cronaca che riguardano più in generale lo scrittore. Prima pubblicate su riviste, talora sono state poi raccolte in volumi<sup>50</sup>.

Lo stile è sicuramente più affine a quello giornalistico americano, che, come si è detto, mira a esercitare un'autonomia testuale creando di volta in volta il racconto di un incontro; ogni intervista restituisce un ritratto dell'autore come persona ma anche come artista connesso al suo mondo, al suo spazio personale e pubblico, al mondo politico. Vista la tendenza di Fallaci a includersi nella narrazione come personaggio (che anche si identifica nel lettore e ne incarna sentimenti e aspettative), le interviste con gli autori non solo appaiono come ampliamenti dell'io dell'intervistato, ma sono un momento privilegiato di contatto della giornalista con il mondo letterario e con i valori che la accomunano al protagonista del pezzo<sup>51</sup>.

Gli incontri di Fallaci costruiscono fin da principio di ogni testo uno spazio fisico entro cui si svolge successivamente la relazione con lo scrittore, per poi aprirsi a descrizioni di ambiti ideali ulteriori, che ampliano ancora di più lo spazio letterario dell'autore considerato, dove vengono messi a confronto anche i

---

<sup>50</sup> *I sette peccati di Hollywood*, op. cit.; *Gli antipatici*, op. cit.; *Intervista con la storia*, op. cit.; *Intervista con il Potere*, Rizzoli, Milano 2009 (postumo).

<sup>51</sup> Il sovrapporsi dei meccanismi di biografia e autobiografia nell'intervista letteraria radiofonica sono stati indagati in particolare da Philippe Lejeune a proposito di un format andato in onda su Radio France tra il 1949 e il 1953. Nell'intervista, scrive Lejeune, anche l'intervistatore finisce per comporre un'opera critica di sintesi sull'autore stesso: "L'écrivain interrogé qui accepte de parler plusieurs heures de son œuvre et de sa vie, et de voir ses propos publiés en livre, engage quelque peu sa responsabilité : même embryonnaire et limité, c'est une forme de contrat autobiographique vis-à-vis du public. Quant au journaliste, son ambition n'est plus de faire un portrait d'actualité. Il se transforme en critique. Son but est de rendre intelligible le développement d'une œuvre tout entière, en construisant un livre d'initiation et de synthèse sur l'auteur interrogé" (Philippe Lejeune, *Je est un autre. L'autobiographie de la littérature aux médias*, Seuil, Paris 1980, p. 110).

valori della giornalista, quindi quelli del pubblico dei potenziali lettori di cui lei è rappresentante<sup>52</sup>. I suoi testi si tengono lontani da una teoria letteraria sistematica, tuttavia mostrano competenza e frequentazione delle opere, mentre fungono da mediatori tra il mondo letterario e quello del pubblico, del livello popolare e di quello elevato, attraverso un discorso che avvicina le due parti, prima sul piano emotivo<sup>53</sup>.

## **Curzio Malaparte e Arthur Miller: la fine di un'epoca e l'apertura di un mondo**

Nella mappa delle relazioni con gli autori reali un'area notevole è quella condivisa con Curzio Malaparte, nel cui territorio Oriana Fallaci entra, molto giovane, traendone ispirazione, sia affascinata dalla sua personalità potente e inafferrabile, sia dalla scrittura, non collocabile in un genere preciso, in cui il tratto distinguibile è la mescolanza nuova tra storia e finzione: un modo che l'autrice incomincia presto a fare suo.

Malaparte non è nei libri di Fallaci per un motivo puramente anagrafico; tutti gli autori che sono parte delle raccolte di interviste o delle *non fiction novel* furono infatti avvicinati negli anni Sessanta, se si esclude il primo incontro "strumentale" con Arthur Miller, nel contesto del cinema. Questa assenza editoriale non ha impedito tuttavia di segnare tutta l'opera di Fallaci, prima dell'influenza dei giornalisti-scrittori statunitensi suoi coetanei. In questo rapporto hanno inciso la comune origine toscana (la Toscana per entrambi è ambiente culturale, sfondo storico, luogo di ispirazione e di esperienza, di formazione), ma soprattutto il protagonismo della figura di Malaparte sulla scena letteraria, intellettuale e politica nel Dopoguerra<sup>54</sup>. Sono molti i punti di contatto tra i due autori: la visione individualistica e pessimistica del mondo, la condanna della guerra, che è contemporaneamente l'ambiente in cui entrambi

---

<sup>52</sup> Sull'atteggiamento performativo dello scrittore intervistato di fronte al giornalista è interessante il caso di Isabel Allende analizzato da John Rodden ("I am inventing myself all the time": Isabel Allende and the literary interview as public performance, *Text and Performance Quarterly*, 17:1, 1997, pp. 1-24, in particolare p. 18): la scrittrice che intervista uno scrittore e poi è nuovamente intervistata come scrittrice. Questo è anche il caso di Fallaci, in cui la performatività si rispecchia più volte all'interno dei due ruoli.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 19: "The literary interview can bridge the popular and the serious, integrating elements of both journalism and criticism".

<sup>54</sup> L'ambiente toscano, i modi di una certa abitudine in cui si riconoscono Malaparte e Fallaci sono anche quelli di Indro Montanelli e di Tiziano Terzani, accomunati dall'esercizio, sottolineato, dell'individualità e dell'autonomia di giudizio. Vedi Letizia D'Angelo, *Oriana Fallaci scrittrice*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2011.

si formano, la posizione critica verso il potere, il tentativo di andare sempre al di là della visione di parte per trovare ragioni esistenziali agli eventi, la concezione della scrittura (evidenti le influenze dell'uno sull'altra) come esperienza creativa totalizzante, l'esercizio performativo della vita che ha l'effetto di amalgamarla con l'arte in un unicum quasi inscindibile.

Li accomuna infine anche la spiritualità dell'ultima parte della vita, segnata dalla stessa malattia, con entrambi i corpi sfiniti trasportati a casa in aereo in un volo speciale di rientro in Europa da un altro continente<sup>55</sup>. Da ultimo arriva il controverso lascito intellettuale generato nei due da una virata ideologica, verso direzioni opposte: attirato nell'area del Partito comunista il primo, acclamata profetessa delle destre la seconda. Dopo la morte, per entrambi c'è un giudizio incerto sulla scrittura, a cui si riconosce una certa letterarietà, ma non sufficiente per entrare nel canone.

## **Il Malaparte di Fallaci**

Tornando indietro alla fine della seconda guerra mondiale - quando Fallaci conobbe Malaparte - appare a prima vista incoerente l'ammirazione che nacque nella giovane giornalista impegnata personalmente nella Resistenza per lo scrittore che all'opposto ne negava il valore; se l'antifascismo era ideale fondativo (e persistente) in Fallaci, nella complessa figura di Malaparte questo poteva essere al più dedotto e cercato all'interno del suo libertarismo. Si potrebbe obiettare che, analogamente, anche nell'evoluzione del pensiero politico della prima, l'antifascismo abbia lasciato il posto all'antitotalitarismo e dentro a questa posizione a uno spiccato anticomunismo. Tuttavia credo sia interessante restringere il campo d'osservazione agli anni di frequentazione tra i due autori e cercare di comprendere l'atteggiamento non scontato della giovane Fallaci.

Nel saggio a lei dedicato, Angelo Fabrizi si è occupato in modo molto approfondito del rapporto tra i due autori, analizzandone le derivazioni, le affinità sul piano testuale e linguistico, le visioni comuni, l'influenza esercitata da Malaparte, anche per quel modo di partecipazione personale, viscerale e fisica agli eventi che contraddistinse Fallaci con il suo protagonismo<sup>56</sup>. A dividerli, oltre alle esperienze di vita, per una differenza d'età di quasi trent'anni, c'erano una diversa concezione della vittoria degli alleati, la curiosità e l'ammirazione di lei per l'America e la sua formazione fortemente democratica. Il maturo

---

<sup>55</sup> Malaparte fu trasportato da Pechino a Ciampino l'11 marzo del 1957, scortato da medici cinesi. Era stato in Cina invitato nel suo ruolo di giornalista.

<sup>56</sup> Angelo Fabrizi, *op.cit.*

Malaparte in quel tempo aveva già trasformato se stesso in tanti scritti e atteggiamenti in apparenza contraddittori che ne facevano un personaggio non veramente del tutto comprensibile. La domanda che dunque pone Fabrizi, se Fallaci fosse “al corrente del servilismo di Malaparte in epoca fascista”, che sembra rimanere aperta nel saggio, pur non predeterminando il valore dei rispettivi autori, forse trova le sue ragioni se riferita al contesto in cui si sviluppò la reciproca ammirazione tra i due.

Per la morte di Malaparte, che avvenne il 19 luglio del 1957, Fallaci scrisse un lungo articolo su *L'Europeo* che fu pubblicato a una settimana di distanza<sup>57</sup>. Nel testo, che è costruito come un reportage e mescola dialoghi, ricordi, commenti, ci sono ammirazione per lo scrittore e compassione per la sua vicenda umana degli ultimi mesi. Il racconto si apre in ospedale, dove lo scrittore agonizzante è pressato dalle visite dei personaggi influenti, politici di ogni partito, ministri, “dame dell'aristocrazia nera, preti che fanno colazione col Papa, direttori di giornali, poetesse”. Insomma, ci sono tutti e c'è anche padre Virginio Rotondi - il gesuita che da poco è riuscito a convertire Malaparte al cattolicesimo (“la metamorfosi religiosa”), ma prima di tutto alla religione - che è costretto a stringere la mano “al comunista Secchia”<sup>58</sup> davanti al letto del moribondo.

Fallaci è completamente per Malaparte e lo presenta al lettore con la propria tecnica, cioè inserendo il racconto che lo scrittore fa di sé alla giornalista giunta anche lei al suo capezzale, con l'effetto di trascinarlo via dalla dimensione di malattia e morte della stanza dell'ospedale. Ci sono i ricordi dell'ultimo viaggio in Cina, i molti appunti che ancora restano da riordinare, che Fallaci si impegna a dare una mano a trascrivere. Su questo doppio piano del racconto l'autrice ne inserisce un terzo, quello di un altro incontro, avvenuto qualche anno prima in occasione della querelle su una sua statua commissionata da Malaparte allo scultore Dazzi, che secondo lui non aveva fatto un buon lavoro e che quindi non meritava di essere pagato. La vicenda è il pretesto per Fallaci per aggiungersi come seconda protagonista, affermando la propria capacità di giornalista (aveva raccontato la storia della statua), grazie alla quale aveva conquistato la fiducia dello scrittore. L'artificio metanarrativo restituisce alla pagina l'artista vivo, che ancora una volta si autodescrive e autorappresenta, non nell'ospedale, ma riportato nel suo spazio antropologico di autore e uomo di avventure.

Fallaci racconta la sua amicizia con l'autore, nata sulla base di affinità istintive, la cui metafora è espressa dalla comune ammirazione per la bellezza degli alberi, per entrambi “le cose più belle del mondo”, elementi che caratterizzeranno

---

<sup>57</sup> Oriana Fallaci, “Malaparte è morto con cento storie nel cuore. Volle sorprendere fino all'ultimo”, *L'Europeo*, n. 30, 28 luglio 1957, pp. 23-25.

<sup>58</sup> Pietro Secchia (1903-1973) è stato un dirigente del Pci, esponente della linea contraria al dialogo con la democrazia cristiana.

anche il secondo incontro con Miller. La costruzione dell'articolo come racconto è un meccanismo narrativo di cui l'autrice ha già abitudine e nel pezzo ricorrono alcuni dei temi spesso presenti nei testi di Fallaci, come la fatica della scrittura ("Ho sempre sospettato che parlare gli piacesse più che scrivere perché scrivere gli costava molta fatica (spesso stava una notte intera a limare una pagina dattiloscritta) e parlare invece gli veniva facile come bere un bicchier d'acqua"), e la forza vitale dell'individuo che lotta contro la morte ("Di rado si vede un uomo combattere con tanta ostinata disperazione la battaglia della vita. Dalla sua volontà di vivere, di rimandare il più a lungo possibile il suo addio al mondo, nacque forse la metamorfosi religiosa").

Ma come si pone dunque Fallaci di fronte all'ambiguità della figura di Malaparte? Il suo racconto, che incomincia nel corridoio di ospedale, entra nella stanza e poi ne esce per fare il giro del mondo malapartiano; non elude il tema del rapporto dell'intellettuale con il fascismo e l'attivazione del legame con il Pci di Togliatti, ma, come portando in scena una serie di elementi della vita dell'autore - quasi testimonianze di vissuto concreto - mette il personaggio alla prova della storia. In definitiva, di Malaparte viene positivamente giudicata la sua attivazione individuale, autonoma ed eroica nel confronto con il potere, esibita e sollecitata in un continuo confronto personale, che trova la sua autorizzazione nell'affermazione della libertà del pensiero. Insomma, Fallaci premette le ragioni dell'individuo a quelle dell'appartenenza politica, laddove la coerenza equivale all'aderenza a se stesso.

"Gli piaceva stupire la gente. Gli piaceva anche essere notato. «L'importante», diceva, «è fare in modo che gli altri sappiano chi sei. Soprattutto stampare il proprio nome: a costo di scriverlo su una scatola di sardine». A questo discutibile credo, Erich Curt Suckert aveva dedicato l'intera esistenza e, per meglio riuscirci, aveva cambiato il suo nome, che oltretutto puzzava di tedesco, conandone uno che traduceva benissimo la sua natura di ribelle, Malaparte. [...] Come Malaparte aveva potuto recitare l'avventura dell'anticonformista, divertendosi a giocare col diavolo e con l'acqua santa, ad aizzare gli angeli contro i diavoli e i diavoli contro gli angeli, a fare il fascista e l'antifascista, il comunista e il liberale, a dire male (quando se lo meritassero) di quelli e di quegli altri. Col risultato che pochi uomini, in Italia, furono odiati quanto lo fu Malaparte. Le accuse di fedifrago e di rinnegato, di opportunista e di bugiardo lo inseguirono per oltre trent'anni e tutto questo perché egli non si faceva mettere i piedi sul collo da nessuno".

Anche per definire chi sia politicamente Malaparte, Fallaci si serve di una storia, risolvendo un tema quasi inestricabile attraverso una drammatizzazione, in cui Malaparte presenta se stesso da un palcoscenico, quello del Teatro Nuovo di

Milano, dove due anni prima aveva portato la sua rivista "Sexophone", su cui sale per rispondere al pubblico che lo contesta<sup>59</sup>.

"Malaparte affrontava il disastro. «Che aspetti?, gridò uno. «Aspetto che mi si permetta di rispondere. E intanto mi dia del lei», rispose Malaparte. «Prova a cantare», gridò un altro. E Malaparte: «Perché no? Certo non canterò l'«Internazionale», e nemmeno «Biancofiore» e nemmeno «Giovinezza», come probabilmente piacerebbe a lei». Quando la buriana cessò, molti applaudivano. Alcuni commentarono: «Dite quel che vi pare ma una cosa è certa: è un uomo che ha fegato. E, in ogni caso, paga di persona»".

Fallaci nel suo pezzo affronta dunque il compito del giudizio e lo risolve spostandosi dal piano strettamente politico a quello personale e intellettuale, dove entrano in gioco diversi elementi. Aveva dunque elaborato il fascismo di Malaparte, tradendo il suo universo di valori? Una possibile risposta si trova mettendo il pezzo a confronto con la valutazione che di Malaparte veniva data dal mondo politico e intellettuale di allora, e che possiamo ricavare dalla lettura di alcuni degli articoli che vennero pubblicati sui maggiori quotidiani il giorno dopo la sua morte.

Dato incontrovertibile è che ebbe l'onore dei grandi spazi che la stampa dedica ai personaggi di rilievo. Il *Corriere della Sera* affidò a Eugenio Montale un lungo commento in terza pagina (accanto a un'ampia apertura), dove il poeta a fatica riuscì a nascondere un certo imbarazzo e la difficoltà di definire un personaggio per il quale si sentiva il bisogno di dare una collocazione, ma che sfuggiva alla sistematicità di un'analisi<sup>60</sup>. "Curzio Malaparte non è stato uno scrittore facilmente riassumibile in una formula", si legge in apertura del pezzo. Partendo dal fatto che Natalino Sapegno non lo aveva citato nella *Storia della Letteratura Italiana*, in un percorso di avvicinamento a quello che sa essere il nocciolo del discorso, Montale utilizza varie espressioni che tradiscono un certo disorientamento, come "sentimento ambivalente", "scrittori così detti di temperamento, che non scrivono libri ma pagine", "opere multiformi e inclassificabili", non coordinate con il soggetto Malaparte, ma a lui obliquamente riferite. Dichiara sull'atteggiamento performativo "io non ho mai fatto fatica per intonarmi alla sua ricca ed esuberante personalità di uomo nato apposta per confondere l'arte con la vita" e direttamente elogia alcune doti che piacevano anche a Fallaci: "parlatore squisito", "sapeva ascoltare ed interessarsi agli altri". Per introdurre le sue esperienze nell'area liberale, cita l'incontro con Piero Gobetti: "[...] il giovane Malaparte fu sempre animato da un vitalismo che

---

<sup>59</sup> La rivista si intitolò prima *Senso vietato* poi *Sexophone*. Sulla nascita e sulla rappresentazione di questa commedia Fallaci aveva scritto un articolo: "Malaparte reciterà nella sua rivista", *L'Europeo*, n. 23, 5 giugno 1955.

<sup>60</sup> Eugenio Montale, "L'arcitaliano", *Corriere della Sera*, 20 luglio 1957, p. 3.

aveva bisogno delle idee come di un combustibile e per un momento parve sfiorare persino Gobetti, che fu uno dei suoi primi editori. Ma il contatto fu assai breve”<sup>61</sup>.

Poi, essendo necessario da parte sua un giudizio dal quale non si può astenersi oltre, prosegue: “Ciò che oggi penserebbe Gobetti se fosse vivo, non lo sapremo mai: il pensiero di Malaparte invece lo conosciamo, e ci è impossibile dissociarlo dall’uomo, che ebbe un suo fascino personale, una sua apertura forse non priva di generosità, ma non possedette la virtù del distacco e dell’obiettività, cioè le qualità che trasformano lo scrittore «a sensazione», il giornalista, in un autentico moralista, in uno scrittore di idee”. Montale mescola dunque l’uomo e l’intellettuale, ma invece di dare un giudizio sull’appartenenza al fascismo, riferisce un fatto: “Finita la guerra è tra i primi a iscriversi al nascente partito fascista”. Poi prosegue citando altri momenti salienti della biografia, l’arresto negli anni Trenta in Italia, la corrispondenza in Russia nel ’39, l’arresto da parte degli Alleati e l’assunzione come ufficiale di collegamento: una vicenda fatta di momenti che sono gli uni il contrario e specchio degli altri, utile al tratteggio di una figura mutevole. Se Malaparte non è collocabile in una corrente letteraria, urge alla fine che Montale ne dia una collocazione politica, per la quale, tenendosi lontano da termini contemporanei, interpella categorie ottocentesche, più adeguate “per un uomo forse nato in ritardo”. “È il pensiero sostanzialmente garibaldino, anarchico-libertario – scrive Montale - di chi contrappone il popolo (sempre sano) ai suoi reggitori (sempre stolti o corrotti); e di chi vede nell’unificazione italiana un compromesso, se non una truffa, da cui l’Italia vera, regionale, «barbara» deve cercare – se non è troppo tardi – di difendersi”. E conclude sul piano emotivo-retorico con il “vecchio convincimento: che Malaparte abbia sempre appassionatamente amato l’Italia”.

Dunque Montale esprime un giudizio storico tramite una sorta di analesi politologica, che gli permette di evitare una dichiarazione aperta sulla contemporaneità, fermandosi in sostanza al concetto di populismo.

Ancor più cauto risulta l’intervento di Carlo Bo nella terza pagina de *La Stampa*, che prima racconta e spiega la conversione religiosa, poi, esaminando le doti umane contraddittorie, avverte: “Non voglio portare un giudizio morale, mi preoccupa qui soltanto la natura e la storia dello scrittore”<sup>62</sup>. La responsabilità

---

<sup>61</sup> In questa parte dell’articolo Montale sembra voler allargare la distanza tra sé e Malaparte. Gobetti fu editore della prima edizione di *Ossi di seppia*, nel 1925, lo stesso anno in cui pubblicò *Italia barbara* di Malaparte. Vedi Maurizio Serra, *Malaparte. Vies et légendes*, Grasset & Fasquelle, Paris 2011, edito in Italia nel 2012 col titolo *Malaparte. Vite e leggende*, traduzione di A. Folin, Marsilio, Venezia 2012.

<sup>62</sup> Carlo Bo, “La morte di Curzio Malaparte”, *La Stampa*, 20 luglio 1957.

storica dell'intellettuale viene trattata rapidamente come una posa o una scelta estetica, un accidente biografico, piuttosto che come la conseguenza coerente dell'adesione a una ideologia. Scrive Bo: "Sempre per questa dannosa abitudine dello spettacolo il Malaparte ha insistito nel gusto degli atteggiamenti, nel bisogno di essere sempre al corrente, all'avanguardia, caso mai un po' in anticipo sugli avvenimenti. Fra gli episodi del genere vanno ricordati le contraddizioni al tempo del fascismo, la guerra del '40 combattuta con evidente riserva mentale, la stessa direzione della rivista Prospettive che negli anni della dittatura declinante e stupida ha avuto una funzione coraggiosa di protesta e di libertà". Curiosamente anche Bo, come aveva fatto Montale, chiude con il sentimento patriottico, in una sintesi che tutto include, quindi raccoglie tutti intorno a "un'anima toccata dall'aria del suo paese".

Il punto di vista di Fallaci dunque trova ancor più spiegazione se messo a confronto anche con ciò che pubblicò *l'Unità*, che mise in prima pagina la morte di Malaparte, pubblicandone in posizione di spalla la fotografia della salma, sopra a un articolo a quattro colonne, che si chiudeva in seconda pagina su altre due intere colonne. Tutto questo accompagnò in terza pagina la ripubblicazione di un articolo di Malaparte sulla Cina (scritto appena dopo il ritorno da quel paese), un altro pezzo con i necrologi di amici intellettuali, e soprattutto il fondo di Davide Lajolo, dal titolo "Amicizia con Malaparte"<sup>63</sup>.

Come avrebbe raccontato qualche giorno più tardi Fallaci, tutti avevano cercato di portare nel proprio campo Malaparte, ormai vicino alla morte, come per un *habeas corpus* che potesse contribuire a un giudizio storico definitivo, nella ricerca di una via politica lungo la quale proseguire, finita la guerra e passate tante atrocità.

Sembrava che accaparrarsi la trasformazione politica di un intellettuale che era stato fascista fosse l'indispensabile prova testimoniale sia della conclusione di un passato non certamente remoto sia per l'affermazione di un'alternativa di potere: quella tra l'area cattolica allargata ai moderati, o la sinistra del Pci.

In particolare le vicende tra il Pci e Malaparte avevano visto Togliatti intervenire di persona per ottenere quello che oggi definiremmo un *endorsement* chiaro da parte dello scrittore, e si era sviluppata un'interlocuzione tanto lunga e controversa quanto estremamente simbolica intorno alla tessera del partito: il

---

<sup>63</sup> In prima pagina furono pubblicati la fotografia con il titolo "È morto Malaparte" e sotto questa l'articolo, senza il nome dell'autore, intitolato "Lo scrittore toscano si è spento dopo mesi di atroci sofferenze" (con fine in settima pagina), una spalla, non firmata, intitolata "La vita di Malaparte", che finisce in seconda pagina. Fu anche pubblicato in prima pagina il testo del telegramma che Togliatti aveva inviato alla famiglia Malaparte, in cui si ribadiva la vicinanza di Malaparte alla sinistra: "volle sul finire della vita confermare i suoi legami col popolo e con chi combatte per la emancipazione del lavoro".

Pci sosteneva che Malaparte l'aveva chiesta, lui aveva scritto che gli era stata offerta<sup>64</sup>.

Dunque, *l'Unità* scrisse "Basterà, a nostro avviso, sapere che le punte di spillo nella «casa fascista» non impedirono, contemporaneamente, a Malaparte di collaborare alla rivista di Gobetti «Rivoluzione liberale», schietta tribuna antifascista..." e concluse "Già nel 1945 aveva chiesto di entrare nelle nostre file e aveva rinnovato questa domanda al ritorno dalla Cina, lieto che la domanda fosse stata accolta e che del nostro partito gli fosse data la tessera".

Davide Lajolo, per raccontare un rapporto che era stato burrascoso e si era trasformato in una fratellanza, gli dedicò un encomio moraleggiante, che attribuiva alla sua morte, quasi fosse stata un'altra delle azioni performative dello scrittore, il valore metaforico di un estremo *tableau vivant* costruito per esortare al dialogo sociale e politico: "Accanto al suo letto si recarono tutti. I politici di opposti partiti, gli scrittori di opposte tendenze, i giornalisti dei giornali più disparati, i conoscenti vecchi e nuovi. È il messaggio che Curzio Malaparte voleva lasciare agli italiani. D'incontrarsi, di discutere, per conoscersi meglio e poter lavorare nell'interesse comune. Noi lo vogliamo raccogliere questo messaggio umanissimo e non soltanto in quest'ora amara d'addio e rimpianto"<sup>65</sup>.

Malaparte aveva entusiasmato i cattolici negli ultimi giorni della sua vita, non aveva convinto completamente i moderati, ma era glorificato dal giornale del Partito Comunista Italiano: il ritratto che ne scrisse Fallaci, oltre all'amicizia e alla stima, non aveva trascurato nulla, nemmeno la contesa in cui il lascito della figura di Malaparte era stata la posta in gioco. Seguendo più che mai lo stile del maestro, ne aveva fatto un ritratto completamente personale.

## **Il primo incontro con Arthur Miller: Marilyn non c'è, quindi si racconta di politica e intellettuali a un pubblico popolare**

Arthur Miller fa il suo ingresso nell'universo di Oriana Fallaci come una delle tante personalità dello *star system* hollywoodiano che incontra, scruta e descrive in quasi due anni da inviata in quell'ambiente, per conto della rivista

---

<sup>64</sup> Alla fine la tessera fu consegnata a Malaparte in ospedale proprio da Davide Lajolo, accompagnata da un messaggio di Palmiro Togliatti. Rimane tuttavia non completamente chiarito l'ultimo tratto della vita di Malaparte, tra conversione e avvicinamento al Pci. Vedi Luigi Martellini, "Malaparte e Togliatti: a proposito di un'autobiografia", in A. Dolfi, N. Turi e R. Sacchetti (a cura di), *Memorie, autobiografie e diari nella letteratura italiana dell'Ottocento e del Novecento*, ETS, Pisa 2008 (<https://dspace.unitus.it/handle/2067/1916>).

<sup>65</sup> Davide Lajolo, "Amicizia con Malaparte", *l'Unità*, 20 luglio 1957, p. 3.

*L'Europeo*. Miller è l'unico autore che entra a far parte del libro *I sette peccati di Hollywood*, che nasce dalla rielaborazione sotto forma di *non-fiction novel* delle corrispondenze da quel luogo, dove Fallaci ha incontrato i personaggi più celebri del cinema. Nel raccontare quel mondo ha avuto qualcosa di più che un occhio attento: nella prefazione, Orson Welles, ironico nei confronti del contesto a cui appartiene, parla di originalità e di intelligenza del testo, che si apre proprio sulla vicenda in cui è protagonista la più preziosa delle divine.

È il 1957 e il drammaturgo è sposato con Marilyn Monroe: è lei la diva che la giornalista sta inseguendo da un paio di anni tra varie peripezie, e che le sfugge sempre. Ma questa volta il mandato redazionale è un'intervista ai coniugi Miller e, grazie al contatto che le permette di incontrare il celebre autore e marito, forse potrà incontrare anche l'impredicabile moglie. Così Fallaci, ormai delusa da quel mondo inconsistente, riesce a rendere il personaggio della Monroe assente il simbolo della vacuità hollywoodiana: potrebbe di fatto non esistere, perché non appare mai. Lei alla fine non c'è e nell'armadio dell'atrio di casa, i suoi vestiti sembrano quelli di un fantasma. La corporeità del personaggio si perde, come vuote sono molte delle maschere che popolano il mondo della produzione cinematografica. Tuttavia, l'attrice più divina del cinema viene restituita attraverso le parole del marito alla sua immagine terrena di donna alle prese con gli aspetti pratici di una professione che impone molti sforzi per difendere i momenti privati - e normalissimi - dell'esistenza, ma soprattutto impegnata a difendere il coniuge scrittore dalle accuse intentategli nel processo per attività antiamericana nel quale era stato coinvolto.

Miller, che apparentemente è solo il pretesto per intercettare sua moglie, un incontro fortuito e secondario - perché una giornalista che fa corrispondenze da Hollywood non può mancare l'unica vera grande diva - è in realtà protagonista di un incontro diverso nel libro perché introduce il piano politico, che Fallaci tratta simulando leggerezza.

La giornalista arriva dunque all'appartamento della celebre coppia. Il drammaturgo apre la porta e appare nella sua bellezza, forza ed eleganza<sup>66</sup>. "Mi sembrò incredibilmente alto, incredibilmente forte e bellissimo. Forse perché era inquadrato come un francobollo, pensai che gli americani avrebbero dovuto eleggerlo presidente anziché condannarlo a un mese di prigione: sarebbe stato un presidente così decorativo".

Non vi è nessun impegno apparente. Ma subito entra un elemento comparativo che può spostare il piano del discorso: "Nell'ingresso, proprio di faccia alla porta, c'erano due ritratti di Lincoln. Se Lincoln non avesse portato le basette, li avrei detti due ritratti di Miller. «Gli assomiglia davvero, come dicono» esclamai".

---

<sup>66</sup> Vedi O. Fallaci, *I sette peccati di Hollywood*, op. cit., pp. 25-29). L'intervista a Miller fu pubblicata su *L'Europeo*: "Un'ora fitta fitta col marito di Marilyn", n. 48, 1 dicembre 1957.

E Miller continua raccontando egli stesso di questa somiglianza scoperta da una delle sue figlie, confrontandolo con una moneta. E aggiunge: “Così mi rassegnai e decisi che c’era qualcosa di vero. Gli assomiglio soprattutto nella parte sinistra”.

La giornalista scrive che c’è una “sfumatura di ironia” da parte del drammaturgo e poi si scopre che i due ritratti appartengono a Marilyn Monroe, che li aveva prima di sposarlo. Anzi, il marito crede “di esserle piaciuto per questo”, cioè per la somiglianza a Lincoln, ci dice l’autrice.

Nel reportage per una rivista italiana d’attualità sul mondo patinato del cinema nella seconda metà degli anni Cinquanta forse non era facile inserire la politica. Ma Fallaci lo fa in modo astuto e quindi accettabile: non utilizza il livello referenziale, cioè abbandona apparentemente la funzione informativa per introdurre inferenze personali e suggestive, stimolanti sul piano emotivo, che catturano immediatamente il lettore. Grazie all’aspetto fisico, attraverso una comparazione, in poche righe Miller è trasformato nella figura del presidente eroe degli Stati Uniti, il difensore della democrazia, il garante dell’unità del paese, l’abolitore dello schiavismo. Il potere simbolico dell’effigie di Lincoln - il presidente che è stato immortalato nella colossale statua di Washington come fosse quella crisoelefantina di Zeus ad Olimpia – è fortissimo e da solo costruisce la qualità morale del drammaturgo. La statura e la dignità di Miller insieme alla sua storia di intellettuale sono condensate nella somiglianza con un ritratto appeso a un muro di un personaggio che è considerato uno dei padri fondatori degli Stati Uniti. Alto e basso continuano ad alternarsi.

Anche il tema scottante della condanna per antiamericanismo di Miller è affrontato in poche righe, ma c’è tutto<sup>67</sup>. Ci sono lo sdegno per la manipolazione

---

<sup>67</sup> Attraverso un passaggio breve, che contiene anche il discorso diretto di Miller, è sintetizzata una delle vicende più buie e drammatiche del cinema e del mondo culturale americano. Il comitato per la lotta alle attività antiamericane, che era stato costituito negli anni Trenta, fu di nuovo molto attivo immediatamente dopo la seconda guerra mondiale, con il compito di individuare e accusare i sospetti di attività sovversiva di ispirazione comunista. Fu clamorosa la vicenda che riguardò gli Hollywood Ten, dieci scrittori di Hollywood che, come riferisce Fallaci, rifiutando la delazione, vennero condannati. Miller fu citato in giudizio nel 1957, si presentò con la moglie Monroe, che rischiò la propria carriera, davanti al tribunale, fu prima condannato e poi assolto. I sospetti su di lui erano nati dopo le prime rappresentazioni del dramma *Il crogiolo* del 1953, in cui il processo alle streghe di Salem (che si tenne nel 1692) richiama allegoricamente i processi per antiamericanismo. Le accuse del comitato rovinarono decine e decine di scrittori, registi, attori, che furono estromessi per sempre dall’industria dello spettacolo. La commissione venne formalmente abolita nel 1975. Uno dei più ferventi sostenitori della lotta al comunismo fu il senatore, Joseph Raymond McCarthy da cui ha preso il nome il periodo in cui l’attività censoria fu particolarmente serrata. Su questa vicenda storica si veda Sciltian Gastaldi, *Fuori i Rossi da Hollywood! Maccartismo e cinema americano*, Lindau, Torino 2004.

della situazione, il ruolo decisivo di un'attrice sex-symbol che difende il marito in tribunale, il dolore per quelli che non possono più scrivere, traditi e accusati da colleghi e amici che hanno fatto i nomi davanti all'House Committee on Un-American Activities per poter continuare a lavorare. Fallaci, come in un racconto parallelo, ci dice che Miller voleva parlarle solo della moglie: "Chissà perché parlava tanto di lei. Non gli chiedevo di parlarmi di lei. L'argomento che volevo affrontare era il processo". E precisa: "Ce lo portai con fatica".

Con un artificio retorico, l'autrice trasferisce la propria fatica al lettore, di cui a sua volta condivide e comprende il possibile disorientamento, ma lo guida ugualmente attraverso un tema per nulla frivolo, divisivo nell'Italia della seconda metà degli anni Cinquanta. Attraverso un paio di frasi fatte pronunciare a Miller riesce a ricostruire la drammaticità e la complessità di una vicenda che aveva ridotto al silenzio e distrutto un consistente gruppo di intellettuali americani legati al mondo del cinema e della televisione, accusati di comunismo. Ci dice Fallaci che Miller vuole poi chiarire alcune circostanze del processo; viene introdotto il richiamo alle figure di Marx e Lenin, ma la questione ancora una volta si complica troppo per un reportage su Hollywood destinato a essere pubblicato su un settimanale di attualità. Allora Fallaci, che ha comunque introdotto il tema, riporta su di sé quello che potrebbe essere l'imbarazzo del lettore e riferisce: "Diceva cose assai interessanti, era una bella intervista. Eppure lo seguivo con meno attenzione. Uno strano nervosismo mi impediva di prendere appunti".

L'incontro con il drammaturgo sta per concludersi nella delusione – apparente? - per l'assenza dell'attrice, mentre Fallaci si definisce "furibonda". Ma accade nel racconto di Miller qualcosa di inatteso: si dice cambiato da quando conosce la moglie, e ne delinea un ritratto inedito – diverso dall'immagine diffusa tra il pubblico – che si rispecchia nel cambiamento che l'attrice è riuscita a stimolare nel marito: lui ora "ha più intolleranza e più indignazione", attraverso lei ha capito molte cose, solo dopo il matrimonio ha incominciato a vivere. E dice: "Io la stimo molto, è una grandissima attrice. Potrebbe essere una insuperabile tragica, come la Duse. Solo le creature che hanno il senso dell'umorismo possono ridere delle tragedie della vita".

Fallaci è riuscita a tradurre in un genere leggero il tema molto complesso dell'impegno politico di un autore-simbolo su cui si erano concentrate le attenzioni di un intero paese. E si rivela, nonostante un'apparente delusione, non interessata alla Monroe personaggio, ma al suo spessore di persona dietro la maschera che la grandezza morale di Miller riesce a levarle<sup>68</sup>.

---

<sup>68</sup> La vicenda della mancata intervista a Marilyn Monroe è stata raccontata in un cortometraggio del 2019, apprezzato e pluripremiato, diretto da Alessandra Gonnella, e

## Il secondo incontro con Miller: il discorso sull'autobiografismo

Oriana Fallaci incontra di nuovo Miller per un'intervista nella primavera del 1964, non più a New York, ma nella sua tenuta di campagna nel Connecticut, a Roxbury. Il pezzo viene pubblicato sul *L'Europeo* il 21 giugno, con il titolo "Perché mi odiano": è una lunga intervista corredata di foto, che si apre con un primo piano del drammaturgo stampato su due pagine, al vivo. Lo scrittore è ritratto su una spiaggia, davanti a un mare agitato.

Fallaci questa volta ha l'occasione di completare un ritratto del drammaturgo nello stile che richiama il *new journalism*. Costruisce una storia dove lei stessa entra in gioco come personaggio, ma apparentemente si trattiene bene entro i limiti del ruolo di osservatrice, non arrivando a sovrastare mai la figura di Miller, rispetto al quale si percepisce un atteggiamento di ammirazione, una sorta di pregiudizio positivo, che lei stessa dichiara fino a invitare il lettore a leggere l'intervista con la stessa "tensione e rispetto" con cui lei l'ha ascoltato, perché Miller – scrive – è "un uomo nobile e forte, un brav'uomo come ce n'è pochi al mondo".

Si può rintracciare nell'intervista, che è di fatto incentrata sul tema dell'autobiografismo nella scrittura, una sovrapposibilità tra le dichiarazioni del drammaturgo e la funzione che Fallaci esercita come autrice rispetto ai suoi testi. In altre parole, le posizioni che emergono dalle risposte dell'intervistato disegnano in modo ancora una volta non sistematico la teoria dell'autrice su quale debba e possa essere la propria postura autoriale. Non si avverte nel testo l'esigenza esplicita di avvalorare una tesi, ma il tema dell'implicazione dell'autore nella propria narrazione è affrontato attraverso il percorso delle domande sia rispetto alla figura morale di questo nella relazione con il pubblico dei lettori, cioè rispetto al ruolo storico, sia nell'aspetto tecnico del fattore autobiografico come dispositivo del racconto. Nel momento dell'intervista Fallaci aveva già acquisito consapevolezza su questo tema - come si è visto - inventandosi quale narratrice-personaggio-persona reale nelle interviste che aveva trasformato in libri e nel suo primo vero romanzo, di ispirazione autobiografica, *Penelope va alla guerra*.

Il motivo dell'intervista a Miller è il clamore che la sua ultima commedia ha suscitato nel pubblico e sulla stampa. Dopo circa dieci anni di silenzio, infatti, ha debuttato a New York *Dopo la caduta*<sup>69</sup>. L'opera teatrale si svolge intorno alla

---

intitolato *A Cup of Coffee with Marilyn*, nel quale la parte di Oriana Fallaci è stata interpretata da Miriam Leone. Su questo vedi *infra*, p. 224.

<sup>69</sup> Il dramma andò in scena per la prima volta il 23 gennaio 1964, in una sede temporanea del Lincoln Center, che veniva inaugurata nell'occasione. Il precedente lavoro rappresentato in pubblico era stato *Morte di un commesso viaggiatore*, del 1949. Vedi "Lincoln Theater Begins

crisi di un intellettuale ebreo che dopo il suicidio della moglie tira le fila della sua esistenza, incerto se risposarsi di nuovo, mentre le considerazioni e i drammi personali si riflettono e confrontano con la catastrofe della storia recente, che riemerge nel trauma dei campi di concentramento.

Le molte e innegabili analogie con la vita di Miller, soprattutto la messa in scena di un personaggio molto somigliante a Marilyn Monroe, morta suicida meno di due anni prima, avevano scandalizzato una parte del pubblico e dei critici, per la brutalità con cui un passato non ancora avvertito come passato e il sentimento del presente erano stati messi a nudo, attraverso la messa in scena del fantasma-simbolo del mito assoluto della cultura americana - pur abituata a una minore sedimentazione della storia – di cui la regia di Elia Kazan, che tornava a collaborare con Miller dopo anni di allontanamento, aveva esacerbato sul palcoscenico la somiglianza con la persona reale.

Il nuovo dramma di Miller non era un tema estraneo per il pubblico italiano, ma anzi era avvertito come un necessario approfondimento della poetica di un autore molto amato, che si esprimeva in un genere assai seguito in teatro, in un contesto allora straordinariamente aperto alla contemporaneità e disponibile al confronto immediato nell'ambito culturale internazionale. Nel 1964 il teatro conservava un'autorità espressiva di cui ora si è praticamente persa la memoria e che nel discorso pubblico aveva una voce distinguibile, amplificata dall'interesse dei media. Per dare un'idea di ciò, si può citare il fatto che il *Corriere della Sera* pubblicò una recensione della prima mondiale newyorkese di *After the fall* direttamente la mattina successiva alla rappresentazione, in apertura della pagina degli spettacoli, mentre pochi giorni dopo, con la stessa evidenza, venne fornito un commento sul fatto che la commedia di Miller fosse stata scelta per un progetto del tutto nuovo negli Stati Uniti, cioè la nascita di un teatro stabile, il Repertory Theatre, presso il Lincoln Center<sup>70</sup>. In più, quando a Fallaci qualche mese dopo veniva assegnata l'intervista per *L'Europeo*, certamente in Italia si stava già lavorando alla messa in scena dello stesso dramma, che avrebbe debuttato a Roma in prima europea ad ottobre, con la regia e la scenografia di Franco Zeffirelli<sup>71</sup>. A raddensare il contesto già di per sé

---

Repertory; 'After the Fall' by Miller Opens in Temporary Home", *The New York Times*, 24 gennaio 1964, p. 19.

<sup>70</sup> Raul Radice, "L'immagine tragica di Marilyn nella nuova commedia di Miller", *Corriere della sera*, 23 gennaio 1964, e "Il teatro americano spera in un grande organismo stabile", *Corriere della sera*, 28 gennaio 1964. Attraverso questa messa in scena Miller e Kazan si erano riavvicinati dopo la frattura causata dalle denunce fatte nel 1952 dal regista davanti alla House of UnAmerican Activities Committee.

<sup>71</sup> La regia di Franco Zeffirelli fu la più apprezzata da Miller, anche per le soluzioni scenografiche da lui stesso ideate, come ricordò il drammaturgo nell'intervista della *Paris Review* (vedi *infra*, nota 75), p. 219 ("I saw one production which I thought was quite

ricco per un evento teatrale ci fu anche la visita di Miller in Europa, che a Francoforte partecipò come uditore al processo contro i criminali nazisti<sup>72</sup>.

Il mandato redazionale di Fallaci è dunque di grande rilievo, mentre la notizia della frattura tra l'autore americano, la critica e il pubblico è già nota. Se dunque l'idea che è alla base dell'intervista è scoprire il motivo dell'animosità scatenatasi contro l'autore, questa viene utilizzata dalla giornalista per condurre un discorso sulla relazione tra scrittura ed esperienza del reale. Lo fa nel suo modo, innanzitutto ricomponendo una nuova figura dell'autore, che viene riposizionato nella propria esistenza di persona legata a un luogo, agli affetti, ai ricordi.

L'intervista, introdotta dalla grande immagine del drammaturgo, a cui è affidata una forte funzione paratestuale, è preceduta da un testo che avvicina e crea la relazione tra intervistatore (che è mediatore verso il lettore) e intervistato. La descrizione della casa, del prato e dell'orto accorciano sempre di più il fuoco, come in una ripresa filmica, fino ad arrivare al vivaio dove Fallaci trova Miller, esperto arboricoltore, che si dedica a riprodurre gli alberelli autoctoni di cui fa commercio. Si viene subito a sapere che il drammaturgo investe il suo denaro comprando terreno, "ogni commedia un poco di bosco", e che è esperto e sensibile. Tutto suggerisce un radicamento alla vita e ai suoi aspetti essenziali, mentre la lontananza dalla città, "due ore e mezza dall'inferno di New York", istituisce una separazione da ogni aspetto che non sia l'esistere naturale. Fallaci usa gli alberi come correlativo oggettivo di una concezione dell'esistenza che si sintetizza nella pura vita, e nell'operazione di sintonizzazione emotiva richiama un istante la Toscana, dove i castagni sono ammalati come nel Connecticut, e ammira l'orto, per cui la prossima volta porterà a Miller i semi di finocchio e la salvia<sup>73</sup>. Miller è un uomo perfetto, ha una casa incantevole, è bello, è sposato con una grande fotografa che gli ha dato una bambina bellissima. Pranzano tutti insieme, da amici. Poi, quasi a togliere il lettore dall'imbarazzo di un'eccessiva intimità che potrebbe non consentire di riportare l'attenzione sulle critiche assai

---

marvellous. That was the one Zeffirelli did in Italy"). A Parigi la commedia venne messa in scena da Luchino Visconti, che suscitò polemiche sia per il testo, giudicato inutilmente autobiografico, sia per la regia, a causa dell'erotismo ritenuto eccessivo e per soluzioni coreografiche giudicate più adeguate al genere della rivista, vedi L. Bo., "Severa la critica francese con il dramma di Arthur Miller", *Corriere della Sera*, 23 gennaio 1965.

<sup>72</sup> Nel 1964 Miller scrisse anche la commedia *Incidente a Vichy*, incentrata sull'egoismo e l'indifferenza che favorirono i crimini nazisti. Tra il 1962 e il 1965 si tenne a Francoforte un processo con 22 imputati di crimini commessi nel campo di concentramento di Auschwitz.

<sup>73</sup> Negli scritti della Fallaci abbondano le descrizioni dell'ambiente naturale. In particolare gli alberi sono entità forti e vitali che partecipano come testimoni alle vicende umane, simboli della nascita e della rigenerazione, come la magnolia e il suo fiore sono tra i protagonisti di una delle tre favole della metanarrazione in *Lettera a un bambino mai nato*.

negative degli ultimi mesi, Fallaci ammette la difficoltà di procedere con l'intervista, a cui invece si avvia spontaneamente lo stesso Miller, quasi per un senso di onestà. Ancora una volta aleggia la figura di Marilyn Monroe, che era stata imprevedibile ed ora è ineffabile, ma il discorso si sposta subito sulla figura dello scrittore, su ciò che rappresenta, sulla voce di verità che ha il compito di esprimere attraverso la sua opera, che parte sempre dal proprio vissuto, ma deve riuscire a interpretare un sentire universale per essere valida.

L'autobiografismo, di cui è accusato Miller in riferimento alla sua commedia, non è presentato come una colpa, ma deve servire a cogliere un senso valido ben oltre la propria individualità. Dice il drammaturgo che "ogni autore è autobiografico. La vita di un autore pesa sempre su quello che scrive, un'opera di letteratura deriva sempre da ciò che l'autore ha visto, ha capito, ha sofferto! E da cos'altro dovrebbe derivare? Dai sogni? Dall'aria? Chi scrive su fatti e persone che non conosce, non scrive sulla realtà: fa della fantascienza. Se si vuole raccontare la vita, è inevitabile servirsi delle proprie esperienze. Dante conosceva una donna che era il modello di Beatrice. Joyce aveva una madre identica alla madre dell'Ulisse. Dostojewski era un giocatore. E con questo? L'essenziale è che raccontando se stesso lo scrittore racconti le storie, i problemi, sentimenti degli altri; l'essenziale è che ne riveli il significato, che trasformi il suo caso in un tema universale anziché in un reportage. Io ho fatto questo, non un reportage."

Miller rivendica dunque l'indipendenza dell'autore e l'indipendenza della sua opera. L'autobiografismo per lui è un aspetto formale del contenuto, non è il contenuto. Sulle accuse che gli sono state rivolte, afferma: "Si son limitati a far del pettegolezzo, a cercare gli elementi biografici: come se discutere da dove viene la materia fosse più importante della materia. È un vecchio divertimento quello di cercare l'autore in ciò che scrive, vecchio quanto il mondo". Ma quando Miller cita Ibsen come esempio di autore accusato di autobiografismo, Fallaci introduce l'elemento della contemporaneità, cioè dell'autobiografismo che ha un valore differente quando l'autore è vivente, come Miller. All'obiezione ancora una volta il drammaturgo risponde affermando la necessità dell'universalità della letteratura, che in quel caso può fare ricorso all'autobiografia. "Denudarsi è lecito – afferma Miller – anzi doveroso, quando serve ad aprire la porta che è la porta di tutti. Non tutti sono capaci di aprire quella porta, ma gli scrittori sono capaci e, poiché lo sono, devono aprirla. Devono: altrimenti restiamo tutti segreti e non sappiamo nulla di noi stessi, di noi esseri umani, e quando moriamo lo spirito di un paese, di un'epoca muore con noi. Oh, io sono d'accordo con Tolstoj quando dice che si legge un libro o una commedia per leggere lo spirito di chi l'ha scritta. Lo spirito, non la biografia. E quando si tratta dello spirito, vale la pena di denudarsi".

Queste spiegazioni di Miller non accontentano Fallaci, che invece ritiene che vi sia completa sovrapposizione tra il personaggio protagonista della commedia e l'autore. Per il drammaturgo, invece, la similitudine tra personaggio e persona si risolve nella ricerca del senso dell'esistenza che entrambi perseguono, e che coloro che hanno attaccato la commedia e il suo autore non vogliono cercare: "Lei chiede perché molti abbiano risentimento per me: ce l'hanno perché gli ricordo che per trenta, quaranta, sessanta anni della loro vita non si sono domandati perché sono vivi". Si delinea dunque un drammaturgo-coscienza del mondo.

Una parte importante dell'intervista si concentra sul senso della scrittura e dello scrivere, mentre si ritrovano alcuni concetti che ricorrono negli anni successivi nelle dichiarazioni di Fallaci, ormai scrittrice a sua volta. Miller descrive infatti la scrittura come sforzo, sacrificio, isolamento, ma è anche una forza nelle mani dello scrittore, che è in comunicazione con il mondo proprio attraverso la sua creazione: la scrittura "di istinto e non di pura tecnica" ha un valore terapeutico di superamento del dolore che è dentro all'autore.

È interessante la distinzione che Miller istituisce tra la letteratura e il giornalismo, che lui stesso ha praticato: quest'ultimo dà informazioni – afferma - la prima invece trova e fornisce il senso di queste, grazie all'opera di un autore che ha un ruolo etico e deve essere libero.

L'intervista di Fallaci, come da lei scritto, viene raccolta in due ore. Il pezzo è di fatto un ibrido tra storia dell'incontro, ritratto dell'autore, dialogo. La coerenza finale è restituita dal senso di conoscenza quasi personale che si ricava dalla lettura: è stato scandagliato l'animo di un uomo che è un autore, si è stabilita con lui e la sua opera una relazione che servirà al pubblico per comprenderla meglio.

La parte di intervista in cui Miller affronta le polemiche suscitate da *Dopo la caduta*, dandone la sua personale interpretazione, in particolare fu scelta nel 1965 per la pubblicazione sulla rivista dell'Institut International du Théâtre, tradotta in inglese e francese. Le dichiarazioni del drammaturgo furono ritenute di particolare interesse per tutte le persone di teatro<sup>74</sup>.

Se si confronta questa intervista con un'altra celebre intervista a Miller pubblicata due anni dopo nella *Paris Review*, la grande differenza che si rileva, più che la presenza solo apparentemente superficiale del livello teorico nella

---

<sup>74</sup> Oriana Fallaci, "A propos of After the Fall", *World Theatre/Le Théâtre dans le Monde*, Institut International du Théâtre, n. 14, 1965, pp. 79-81. L'istituto venne fondato nel 1948 dal primo direttore generale dell'Unesco, Julian Huxley, e dal drammaturgo John Boynton Priestly, nella condivisione degli obiettivi di sostegno alla cultura e all'educazione su cui si fonda l'organismo internazionale. Oggi conta oltre novanta sedi nel mondo e la sede principale è a Parigi, presso il quartier generale dell'Unesco.

discussione letteraria di Fallaci, è la minima tensione emotiva su cui è costruito il dialogo tra le intervistatrici della rivista americana e l'autore, quest'ultimo messo più in relazione con se stesso e la propria opera, che con il mondo<sup>75</sup>. La figura autoriale che si ricava in questo caso è certamente molto meno mediata, in fine non dissimile da quella proposta da Fallaci, ma sicuramente non coinvolta in un dialogo diretto ed emotivo con il pubblico. Raccolto in due giorni e rilavorato secondo il modo tipico della rivista statunitense, più recente rispetto a quello di Fallaci, il testo presenta tuttavia notevoli somiglianze, per il setting iniziale in cui è rappresentato l'autore (ancora Miller agricoltore nella sua casa di Roxbury, da dove però è casualmente assente la famiglia), per alcuni temi, come il ruolo dello scrittore, e per il fatto che gli attacchi a *Dopo la caduta* a due anni di distanza sono ancora un tema di riflessione. Proprio come aveva fatto Fallaci, questo tema viene anzi trasformato nell'intervista letteraria della *Paris Review* in una chiave per comprendere i meccanismi intorno a cui ruota il teatro americano, il rapporto con i critici, il mondo accademico, i giornalisti, le reazioni del pubblico.

### **L'antipatico Salvatore Quasimodo: un'intervista anti - letteraria?**

Un incontro che rimane isolato per il tipo di intervista che produce è quello con Salvatore Quasimodo. A marzo del 1963 Oriana Fallaci lo va a trovare nella sua casa in centro a Milano e ne esce con un ritratto irriverente, quasi irrispettoso, dato il tono fino alla fine ironico con cui viene raccontata la mattina passata a tu per tu con il poeta. Il pezzo entra ne *Gli antipatici*, il volume che raccoglie diciotto interviste fatte in otto mesi, da dicembre 1962 a luglio 1963, a personaggi del cinema, dello sport, della politica e della cultura<sup>76</sup>. Gli incontri sono molto differenti tra loro, data la varietà dei mondi da cui provengono i personaggi, ma tutti sono accomunati dalla presenza pervasiva dell'intervistatrice che conduce

---

<sup>75</sup> Olga Carlisle & Rose Styron, "Arthur Miller, The Art of Theatre N. 2", *The Paris Review*, Issue 38, summer 1966. La *Paris Review*, trimestrale dedicato alla letteratura, è stata fondata a Parigi nel 1953 da Harold L. Humes, Peter Matthiessen, e George Plimpton; nel 1973 la sua sede è stata trasferita a New York. La direzione è stata di Plimpton fino alla morte, nel 2003. La celebrità della rivista fu subito determinata anche dalla capacità di pubblicare inediti di giovani autori che avrebbero ottenuto in seguito grande successo. Le interviste agli scrittori furono molto seguite tra gli anni Sessanta e gli Ottanta e vennero via via raccolte in volumi.

<sup>76</sup> Oriana Fallaci, *Gli antipatici*, op. cit., pp. 223-238. Gli altri personaggi intervistati sono: Ingrid Bergman, Jaime De Mora, Nilde Iotti, Federico Fellini, Arletty, Baby Pignatari, Catherine Spaak, Gianni Rivera, Afdera Franchetti, Antonio Ordoñez, Cayetana D'Alba, Jeanne Moreau, Alfred Hitchcock, Anna Magnani, Porfirio Rubirosa, Giancarlo Menotti e Natalia Ginzburg (su questa intervista vedi più avanti, da p. 66).

senza tregua il discorso su argomenti molto privati: vengono còlti e svelati sentimenti intimi e sono portate in luce opinioni fino a prima celate dagli intervistati sul proprio ruolo artistico o professionale, su concezioni esistenziali e politiche. I personaggi, spiega l'autrice, sono "antipatici" perché "ovunque si parla di loro [...] e la loro celebrità è così vasta, così rumorosa, così esasperante che ci ossessiona, ci tormenta, ci soffoca..."<sup>77</sup>.

Rispetto alla pubblicazione sulla rivista *L'Europeo*, nel volume le interviste sono introdotte da una "presentazione" che rivela l'*off-stage*: come è nato l'incontro, le considerazioni successive dell'intervistatrice, le ragioni di quel contesto così importante per Fallaci perché permette di considerare l'intervista come un segmento di storia. "Per completare il ritratto – scrive – e non per il gusto di apparire maligna a ogni costo, nel libro ho fatto precedere ogni intervista da una presentazione ora breve e ora lunga che racconta come si arrivò all'intervista, come si svolse, e come si concluse. Racconta anche altre cose che non sempre hanno a che fare con l'intervista e che, inevitabilmente, contengono un giudizio sull'intervistato"<sup>78</sup>.

Il titolo dell'incontro con Quasimodo, "Ed è subito Nobel", costruito con un gioco di parole e una sostituzione intorno al suo più celebre verso, indirizza subito l'attenzione sulla vanità dell'autore che si identifica ormai in quella vittoria, in quell'evento, in quel simbolo, fino ad annullarsi in esso. Scrive Fallaci: "Se un giorno trovandomi nell'Africa Nera venissi a sapere senza altri particolari che Quasimodo è passato a miglior vita (e con tutto il cuore gli auguro di essere anche fisicamente immortale) non esiterei: «L'ha ucciso» direi «il Premio Nobel. Quel malanno lo consumava da tempo»"<sup>79</sup>.

Nel racconto l'autrice sembra quasi non voler andare oltre l'apparenza superficiale della figura del letterato, che sfiora tanti temi con un tono in cui prevalgono l'irritazione con cui parla e la mescolanza di cose basse, che non si immaginerebbero addirsi a un poeta. È Fallaci stessa a rimarcare questo contrasto tra il lirismo atteso e l'inserimento di un quotidiano banale, quasi triviale: un tradimento della previsione narrativa da cui scaturisce il comico. Quasimodo si lamenta di tutto, dell'ambiente letterario avverso e invidioso della sua fama, dello stipendio modesto di professore del conservatorio, delle istituzioni che lo trascurano, del consigliere dell'ambasciata italiana di Mosca che, mentre lui è ricoverato in ospedale ammalato di cuore, non gli porta i carciofi che gli ha promesso. Aulico e quotidiano si rimescolano continuamente nel discorso.

---

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 223.

Tuttavia, il testo svolge una funzione informativa più complessa, se messo in relazione con il contesto storico e se si decodificano alcuni elementi che l'autrice riporta come rapidi cenni. Se ci si mantiene all'interno dello spazio testuale (che comprende l'intervista e la presentazione che la precede), certamente si ricava che l'intento di Fallaci fu quello di costruire un ritratto di Quasimodo, con lo scopo di sottolinearne la vanità e lo sdegno che facevano da contrappunto alle doti poetiche. Ci sono però molti spunti testuali che si addentrano nel tema del rapporto degli intellettuali italiani con il fascismo e, a partire da questo, conducono verso un'analisi della consistenza del mondo letterario, che appare svuotato e autoreferenziale.

Si tratta di un doppio livello interpretativo a cui il lettore non sembra essere naturalmente invitato, perché può soffermarsi sulla superficie degli aspetti ridicoli della situazione, tralasciando le allusioni a questioni di maggiore complessità. La descrizione iniziale dell'uomo parte da un certo pregiudizio, cioè la discrasia tra l'eccellenza del premiato e una corporeità che ne è l'antitesi: "Al di là dei baffetti alla Adolphe Menjou, il Poeta mi guardava con occhi tristi e compiaciuti: ergendosi, spalle all'indietro, in tutto il suo metro e sessantacinque di altezza". Quasimodo è un uomo non alto, ma sicuro di sé. Però il nome di Menjou, introdotto per chiarire un tratto somatico, evoca dietro ai baffetti una personalità inquietante: quella dell'attore che a Hollywood era stato un delatore di fama, uno dei più accaniti accusatori dei colleghi "rossi" di fronte all'Un-American Activities Committee<sup>80</sup>. Fallaci, che a lungo si era occupata di cinema,

---

<sup>80</sup> Adolphe Menjou (Pittsburgh, 1890-1963) fu un celebre attore che iniziò la sua carriera con ruoli brillanti e che fu altrettanto famoso per la sua attività politica contro il comunismo. Vedi Sciltian Gastaldi, *op.cit.*, par. 2.12. L'attivismo di Menjou fece clamore per le sue testimonianze che furono riportate dalla stampa con evidenza. Nella sua prima deposizione a Los Angeles disse che Hollywood era uno dei maggiori centri del comunismo in America e che Mosca tentava attraverso il cinema di instaurare un'attività sovversiva negli Stati Uniti (vedi Gladwin Hill, "Hollywood Is a Main Red Center, Adolphe Menjou Tells House Body", *The New York Times*, 16 maggio 1947, p. 1). Un mese dopo depose a Washington con altri testimoni di fronte all'House of Un-American Activities Committee, dove disse di aver iniziato la sua attività di osservazione durante la prima guerra mondiale, nella città natale di Karl Marx, e dichiarò, suscitando le risa del pubblico, che sarebbe andato a vivere in Texas se fossero arrivati i comunisti perché credeva che i texani avrebbero sparato loro a vista (vedi Anthony Leviero, "Menjou Testifies Communists Taint The Film Industry", *The New York Times*, 22 ottobre 1947, p. 1: "[...] Mr Menjou talked in great detail and with much knowledge of the past and present exponents of Marxism. He explained that he began the study of the subject as doughboy of the Fifth Division in World War I when he was stationed in the birthplace of Karl Marx in Germany. [...] In diction as impeccable as his attire, he warned with great earnestness against the dangers of Red philosophy. But he also made his audience laugh, as when he said: "I'd move to the state of Texas if they (the Communists) come over here, because I think the Texans would kill them on sight".

doveva saperlo: non che volesse introdurre un'accusa a Quasimodo, ma da quel nome scaturiva un richiamo, per chi lo cogliesse, a un livello politico che sarebbe stato sviluppato più avanti nella narrazione.

Fallaci nell'introduzione all'intervista pone il tema del fascismo, ma, pur ferma, appare come rassegnata nella sua ironia, perché la realtà è incerta e il ricordo sfuggente. Dice di Quasimodo, "Il fatto che Mussolini chiedesse sempre i suoi libri lo lusinga come una corona d'alloro. E va da sé che fra tutti i letterati italiani egli è uno dei pochi che non sia mai stato fascista, in quel senso la sua anima è netta: meritava di scrivere la splendida epigrafe che rammenta agli immemori la strage di Marzabotto"<sup>81</sup>. E poi continua, con un linguaggio popolare voluto che schiaccia ancora di più il tono verso il basso, come in un interrogatorio: "Lo presi in castagna soltanto quando, avendomi detto d'essere interprete morale della Resistenza, gli chiesi dov'era a quel tempo e cosa faceva. Rispose che era a Milano e che aveva fatto assai poco. Solo una volta aveva rischiato di finire in prigione per aver dato di imbecille a un fascista. Non si può pretendere che il mondo sia popolato di eroi. A me basta che Salvatore Quasimodo abbia dato una volta di imbecille a un fascista"<sup>82</sup>. Fallaci si accontenta di un dato minimo, purché sia chiaro. Sembra infatti nel corso del colloquio con Quasimodo che il tentativo di determinare un giudizio storico su chi sia stato da quale parte sia ritenuto impossibile in un mondo di trasformazioni e accuse che si generano e si riflettono in se stesse.

L'intervista, che ha più la forma di conversazione, si apre immancabilmente sul Nobel, il premio che nel 1959 a Quasimodo era stato dato dall'Accademia svedese, ma che era stato moralmente a lui tolto dai critici che avevano dichiarato sulla stampa la loro sorpresa, se non il disappunto, per il fatto che non fossero stati Montale, o Ungaretti, o Moravia, o Bacchelli i prescelti. Quasimodo richiama un articolo scritto da Emilio Cecchi che senza giri di parole aveva detto che a Stoccolma era stata fatta una errata valutazione, per cui la soddisfazione del primo momento per il premio italiano era svanita<sup>83</sup>.

Improvvisamente, questo richiamo al mondo letterario e poetico attraverso l'accoramento di Quasimodo che si allarga al mondo della poesia italiana ed europea, viene interrotto da una telefonata di un tale, comunista, che vuole che

---

<sup>81</sup> In memoria della strage nazista che fu perpetrata a Marzabotto tra il 29 settembre e il 5 ottobre 1944, dieci anni dopo sul territorio comunale venne inaugurato un faro monumentale su cui trovò posto l'epigrafe composta da Quasimodo per onorare le 1830 vittime.

<sup>82</sup> Nel 1941 Quasimodo era stato nominato per chiara fama, dal ministero dell'Educazione nazionale, professore di letteratura italiana presso il conservatorio Giuseppe Verdi di Milano. Mantenne l'incarico fino al 1968, anno della sua morte.

<sup>83</sup> Emilio Cecchi, "I "Nobel" italiani", *Corriere della sera*, 25 ottobre 1959: "Purtroppo, in un secondo tempo questo senso di soddisfazione è turbato da inevitabili riflessioni e comparazioni che si accumulano e finiscono col prevalere."

intervenga a un evento in provincia di Varese. Il poeta è sdegnato e inveisce non solo per la proposta che ritiene squalificante, ma anche perché questa arriva da un ambiente che ha messo in dubbio la sua fede a sinistra. La conversazione telefonica è inserita consecutivamente in una risposta dell'intervista, proprio come nella registrazione dell'audio, e sortisce un effetto straniante di sospensione del discorso del poeta, brutalmente riportato dai fasti del premio Nobel alla realtà, costretto a confrontarsi in piccoli giri, lui che aspira a grandi orizzonti internazionali. La chiamata del seccatore – di oraziana memoria - ricorrerà più volte a riportare il poeta nella contingenza di un mondo dove al lirismo della poesia sembra essere concesso poco spazio.

La telefonata è anche l'espedito narrativo usato da Fallaci – che nell'introduzione si è lamentata dell'eloquio torrenziale di Quasimodo – per introdurre un altro argomento: il fatto che la casa sia modesta e posta direttamente sopra a una torrefazione che manda “un acre odor di caffè”. “E che si aspettava? – risponde Quasimodo – Che abitassi in una casa arazzata come quella di Piovene? Morirei. Preferisco star qui, in un quartiere popolare, almeno non sento sbattere tappeti. Nei quartieri eleganti ci sono sempre le contesse che ordinano alle cameriere di sbattere i tappeti: patapum, patapum, patapum”. Con Piovene non solo viene evocato un autore che è di estrazione nobile, mentre quella di Quasimodo è modesta, ma è anche richiamato un personaggio fortemente simbolico nel discorso allora imprescindibile sull'adesione degli intellettuali al fascismo. Piovene, avvicinato al partito comunista, dopo essere passato per l'antifascismo, aveva infatti pubblicato pochi mesi prima *La coda di paglia*, una raccolta di scritti già editi a cui aveva fatto precedere un'inedita biografia-atto di autoaccusa della propria militanza fascista, per fondare e comunicare, attraverso una modalità inusuale, il senso della nuova scelta di campo<sup>84</sup>.

Nel momento dell'intervista di Fallaci i conti con la dittatura erano ancora completamente aperti. Quasimodo, ritornando quindi a parlare del Nobel, se la prende nuovamente con Montale, Ungaretti ed Emilio Cecchi, che hanno contestato la scelta dell'Accademia reale svedese delle scienze e, anzi, avrebbero voluto essere loro i vincitori. Attraverso un discorso un po' intricato che elude i soggetti, per indicarli invece con i simboli delle incognite X e Y, Quasimodo dice che gli svedesi non avrebbero potuto dare il premio a un

---

<sup>84</sup> Guido Piovene, *La coda di paglia*, Mondadori, Milano 1962. Indro Montanelli scrisse una lunga recensione che rifletteva sulla militanza fascista di Piovene e la sua scelta di passare a sinistra, che l'aveva portato a spiegare e a giustificare la propria storia, attraverso “una confessione che, secondo me, rimane esemplare nel suo genere e in cui tutti noi, suoi coetanei, non possiamo non rispecchiarci”. Vedi Indro Montanelli, “Il “caso” Piovene”, *Corriere della Sera*, 8 gennaio 1963, p. 3.

fascista, “Ma il signor X, cari miei, aveva fatto il razzista in Sud America, il signor Y era accademico di Mussolini”, riferendosi a Ungaretti nel primo caso e a Cecchi nel secondo<sup>85</sup>. Quasimodo attacca successivamente anche Moravia, che secondo lui non veniva premiato non per questioni di moralità, visto che era stato premiato André Gide<sup>86</sup>, ma “perché non è un grande scrittore”.

Il poeta, così come si presenta nell’intervista di Fallaci, è un letterato che, nonostante l’insoddisfazione, è ben consapevole del rapporto con il pubblico - da cui si sente amato - e con la politica; ha un rapporto con il mondo della letteratura solo di convenienza e di facciata; critica gli editori, che non sono stati abbastanza efficienti in occasione del Nobel e non hanno preparato al tempo giusto per le vendite le ristampe dei suoi libri. Critica la stampa, perché lo ignora e invece vorrebbe essere considerato, e critica i colleghi: “Il posto a cui i letterati italiani tengono tanto: il posto alla televisione, il posto alla radio, il posto all’università, il posto nella giuria”<sup>87</sup>. Ma è proprio attraverso il discorso giornalistico e il rapporto con i media che sembra in ultima analisi definirsi la figura dell’autore: le recensioni sulla stampa, la presenza o l’assenza di notizie, l’interesse dei giornalisti emergono come gli elementi che sanciscono la piena cittadinanza di un autore, oltre all’apprezzamento del pubblico.

Quasimodo, che ha racchiuso la sua identità e la sua storia di poeta nella sintesi rappresentata dal premio Nobel, finisce con il criticare anche i premi letterari, ridotti ad assolvere una funzione di marketing: “Prima i premi letterari li distribuivano i principi, ora li distribuiscono gli industriali per risparmiare i soldi nella pubblicità”. Infine attacca tutti nell’ambiente culturale italiano, reo di vigliaccheria, “perché finiscono sempre per diventare schiavi di cenacoli, gruppi, premi letterari, editori, partiti”. Da ultimo, ravvisa nell’aumentata vendita di libri in Italia la prova che “la lotta dei politici contro l’alfabetismo ha ottenuto un risultato contrario. Sì, la gente legge: ma legge velocemente. Questo è un gran male”. Viene dunque restituita dall’intervista l’immagine di un intellettuale non

---

<sup>85</sup> Giuseppe Ungaretti tenne dal 1936 al 1942 la cattedra di letteratura italiana presso l’Università di San Paolo del Brasile. È noto come il poeta, anche per la tragica esperienza della morte del figlio in quella terra, abbia sempre tenuto un atteggiamento di straniamento e di distanza verso il Paese e la sua cultura. Su questo vedi Ettore Finazzi-Agrò, “Un poeta italiano ai tropici: la San Paolo di Giuseppe Ungaretti”, *Mosaico Italiano*, anno 13, n. 188, 2019, pp. 4-10. Emilio Cecchi era stato nominato nel 1940 nell’Accademia d’Italia, fondata nel 1929 dal regime fascista. Il *Corriere della Sera* il 19 maggio 1940, p. 3, riportò in un articolo un lancio dell’agenzia Stefani: “Con decreto reale in corso, su proposta del Duce, Emilio Cecchi è stato nominato accademico d’Italia per la Classe di lettere, al posto rimasto vacante per la scomparsa del compianto accademico Lucio D’Ambra”.

<sup>86</sup> Gide aveva vinto il Nobel per la letteratura nel 1947.

<sup>87</sup> Anche Salvatore Quasimodo nel 1962 aveva partecipato ad alcune puntate della trasmissione in onda sul secondo canale della Rai, “Conversazioni con i poeti”, curata da Geno Pampaloni.

organico, che si percepisce eccentrico rispetto al mondo letterario e si relaziona solo con il pubblico dei lettori.

Alla fine Quasimodo accetta l'invito dell'uomo al telefono; Fallaci se ne va e scrive "avrei voluto spiegargli che questo capitolare dinnanzi a Varese anzi la provincia di Varese lo rendeva ancor più simpatico, più caro al mio cuore. Ma non vi riuscii, o non ne ebbi il coraggio, e mi limitai a salutarlo con un «Arrivederci professore»". Difficile a questo punto credere che vi sia una rinuncia all'ironia, anche per quell'insistenza su "Varese"<sup>88</sup>: la giornalista è consapevole che il racconto della mattinata non sarà gradito: "Escludo, purtroppo, che lo rivedrò: dopo queste pagine non vorrò più avvicinarmi, son certa. Sputerò atroci insulti sulla mia scortesia, dirà che sono una mocciosa cretina, imbecille, villana, ignorante, analfabeta, invidiosa, che non so scrivere, che non so leggere, che firmo con la croce, che me la faccio coi suoi nemici, che se mi trova mi prende a calci". In risposta, il poeta, fulmineamente come richiede il genere, pubblicò l'epigramma *La simpatica*:

Gira per l'Italia,  
forse per carità di patria,  
una giornalista di ordine sotterraneo,  
brutta, vecchia e risucchiata dalla luna.

Scrive interviste immaginarie  
incise su nastri di reggicalze:  
così tenta di assorbire  
i suoi tumulti interni e fisici.

Per lei non fiori  
ma opere di bene<sup>89</sup>.

C'è tutto: la denigrazione professionale, la derisione del corpo, l'attacco ai libri e alle interviste, l'insulto trasposto sul piano sessuale e di genere, l'augurio di morte. Peccato non aver avuto l'occasione di ascoltare il nastro vero dell'intervista - non di reggicalze - conservato a Boston<sup>90</sup>; inutile stabilire in quale equilibrio si fossero distribuite le offese.

---

<sup>88</sup> L'appellativo si trasforma da "poeta" in "professore": anche in ciò vi era forse la volontà di evidenziare che l'incarico didattico risaliva a una determinazione del governo fascista. Da Varese arrivava la telefonata di un comunista, ma la città era diventata provincia per volere di Mussolini e negli anni Trenta vi furono edificate sedi grandiose di uffici pubblici.

<sup>89</sup> Salvatore Quasimodo, "La simpatica", in *Epigrammi*, Nicolodi, Rovereto 2004, p. 52. La composizione fu prima pubblicata nel 1963 nella rivista *Le Ore* e nel 1964 sulla rivista *Tempo* n. 24, 1964 e successivamente raccolta in *Colloqui con Quasimodo. «Tempo» 1964-1968*, L'Arca e l'Arco, Nola 2012. Su questo vedi Danilo Ruocco, "Oriana Fallaci vs Salvatore Quasimodo", <https://www.salvatorequasimodo.it/>, 2009.

<sup>90</sup> C'è un nastro "Quasimodo" catalogato nell'inventario della Oriana Fallaci Collection, presso l'Howard Gotlieb Archival Research Center, della Boston University (box 25, n. 26).

## A casa di Natalia Ginzburg: in cerca di un modello autoriale

Due giorni prima che fosse proclamata vincitrice del Premio Strega 1963 per *Lessico familiare*, Oriana Fallaci andò a incontrare Natalia Ginzburg nella sua casa di Roma, per intervistarla. Il pezzo che ne derivò rimane uno dei ritratti più vividi della scrittrice e anche, a mio parere, l'intervista letteraria più riuscita di Fallaci, che la inserì insieme a quella a Quasimodo nella raccolta *Gli antipatici*, con l'avvertenza per i lettori che "a nessuno quanto a Natalia Ginzburg il titolo di questo libro [...] si addice così scarsamente". Nel volume l'intervista è preceduta da una presentazione dove, sempre nel suo modo asistemico, Fallaci affronta alcune riflessioni riguardo al proprio approccio alla scrittura.<sup>91</sup> Da questo punto di vista, è possibile rintracciare due tematiche intorno alle quali si sviluppa la riflessione all'interno del testo: la militanza politica intesa come partecipazione prima di tutto etica di uno scrittore ai fatti del mondo, e la scrittura femminile.

L'incontro è costruito a partire dalla storia della relazione nata tanto tempo prima tra la giornalista, allora giovanissima lettrice, e l'opera della scrittrice, che le appariva come modello di stile "secco e virile". Erano infatti culturalmente e politicamente vicine, perché entrambe legate a Giustizia e libertà<sup>92</sup>.

La giornalista si rispecchia in Ginzburg e la considera un modello, sia perché ne ammira la scrittura, il carattere e lo stile personale che alimenta il testo, sia perché riconosce entrambe come appartenenti a un'area comune di ideali e di trascorsi di lotta antifascista che hanno lasciato un solco nella storia delle rispettive famiglie. I tratti fisici della scrittrice, severi e disadorni, i suoi atteggiamenti, descritti nei dettagli in modo realistico, compongono una figura morale paradigmatica che costringe l'intervistatrice a dichiarare la propria ammirazione e ad adottare un tono completamente rispettoso, abbandonando ogni consueta ironia, nonostante quest'ultima sia la categoria dichiaratamente prescelta da Ginzburg stessa come modalità per affrontare il mondo.

Ancora una volta Fallaci mette se stessa nell'intervista, inserendovi la propria biografia, di cui si serve per stabilire una relazione empatica capace di contenere all'interno del testo giornalistico la tragedia abnorme delle persecuzioni razziali che la persona che le sta di fronte ha vissuto. La memoria della violenza del regime che ha disfatto il corpo del giovane marito di Ginzburg, l'ossessione per

---

<sup>91</sup> L'intervista venne pubblicata su *L'Europeo* del 14 luglio 1963, con il titolo "Parole in famiglia"; nel volume *Gli antipatici*, *op. cit.*, compare con il titolo "Con molto sentimento".

<sup>92</sup> Questa vicinanza viene rimarcata dalla giornalista, che scrive: "Conoscerla non mi sarebbe stato difficile: era amica degli amici di mio padre, ancora legata, benché comunista, al gruppo di Giustizia e Libertà" (*op. cit.* p. 304). Nell'intervista (p. 314) viene ricordata anche la militanza di Leone Ginzburg nello stesso gruppo.

quel dolore che non l'ha mai abbandonata vengono come mediate per chi legge attraverso l'esperienza di bambina partigiana di Fallaci, il cui padre è stato torturato dai fascisti come Leone Ginzburg. È come se il vissuto della giornalista, che è stato molto duro, ma non ha avuto una conclusione tragica, stabilendo un contatto diretto con la storia della scrittrice, temperasse il dramma e il dolore incommensurabili ancora presenti nell'animo di Ginzburg, e consentisse a quest'ultima di lasciare affiorare ciò che altrove non aveva voluto che fosse evidente.

Sebbene l'occasione dell'intervista sia la probabile vittoria di *Lessico familiare* allo Strega, Fallaci invece scava in quel dolore per la morte di Leone Ginzburg, che la scrittrice ha volutamente evitato di affrontare nel romanzo. I passaggi più intimi e profondi della conversazione sono collocati nella parte centrale, come protetti, all'interno di un ideale percorso di avvicinamento a quel tema, e poi nuovamente di allontanamento da esso, che guida emotivamente il lettore.

Ma, come ho detto, l'incontro con Natalia Ginzburg è anche l'occasione per Fallaci di fissare alcuni punti teorici riguardo alla scrittura, che intende come atto soggettivo, personale, solitario e faticoso, come scrive nell'introduzione: "nel mestiere di scrivere non esistono insegnamenti o consigli, bisogna scrivere soli, senza imitare nessuno, attingendo scoperte dai nostri errori e dalla nostra fatica che è la fatica più solitaria del mondo"<sup>93</sup>. Lo scrittore è accostato da Fallaci alla figura dell'attore, così come il mondo letterario a quello del cinema. Come autore, dunque, in virtù della propria attività creativa e performativa, è colto nella sua stessa trasformazione in personaggio fittivo, del quale non traspare quella capacità che, invece, come narratore, è in grado di mettere alla prova nelle proprie pagine: "Visti da vicino gli scrittori fanno spesso il medesimo effetto degli attori: deludono. Sono spesso vanitosi, incapaci di umiltà, e meno intelligenti di quanto siano o appaiano quando scrivono libri"<sup>94</sup>. Ma, precisa, non è questo il caso di Natalia Ginzburg, la cui descrizione raffigura una persona completamente reale e dalle qualità fisiche e spirituali del tutto coerenti tra loro: "il suo corpo è sodo, diritto. Le sue gambe son solide, da camminatrice"<sup>95</sup>. L'immagine che ne viene delineata trasmette affidabilità e credibilità, e consolida il messaggio di verità delle parole che vengono da lei pronunciate. Tutto il discorso di Ginzburg è assertivo, non ci sono allusioni, pensieri ellittici, anzi si ha l'impressione di un disvelamento, di una messa a nudo di sentimenti nascosti, mentre l'intervistatrice, quasi come testimone storica, diviene garante di ciò che viene raccontato. Anche le domande hanno un tono minimamente

---

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 304.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 305.

<sup>95</sup> *Ibid.*

enfatico, per creare un clima di empatia, ben lontano dal protagonismo che la giornalista esercita in altre interviste<sup>96</sup>.

Anche in questo testo, come si è visto altrove, vi è un continuo intreccio di piani narrativi: ci sono il passato personale della scrittrice intervistata, ci sono i mondi letterari dei suoi libri e c'è la circostanza concreta e attuale dell'intervista nella quale irrompono la telefonata della figlia Alessandra, che aspetta un figlio, e il dialogo con il figlio Andrea, al quale, entrato di passaggio nella stanza, vien chiesto di andare a comperare basilico, limoni e petti di pollo. Ancora una volta l'intervista è proposta come una sceneggiatura nella quale di tanto in tanto si interseca un altro piano narrativo, che è quello della realtà, a ricordare che tutto ciò che vien detto è "vero": verità giornalistica che alimenta un racconto.

Natalia Ginzburg, nonostante l'asciuttezza e la riservatezza che mostra, viene restituita in un ritratto che non trascura nulla, mentre l'occasione di parlare del suo libro, nato da uno spunto autobiografico, diviene il pretesto per completare quella stessa biografia, che viene riattivata proprio attraverso il rispecchiamento nel racconto autobiografico dell'intervistatrice stessa. Il ritratto che viene composto è insieme sintetico e intenso, vi sono i fatti storici, le emozioni, le considerazioni sulla vita, sul mondo contemporaneo e sulla letteratura. Non è casuale che questa intervista sia servita a Sandra Petrignani come mappa di riferimento nel percorso di ricostruzione della biografia di Ginzburg<sup>97</sup>.

La cura per la casa, l'amore per i bambini, il ruolo di madre, il rapporto di coppia, le prime opere, la militanza politica, i ricordi della vita familiare, gli amici intellettuali antifascisti, l'incontro con Leone, la storia di lui, l'arresto, la prigionia, le torture, la morte entrano in un racconto che è dettagliato, ma espresso nelle risposte della scrittrice in un linguaggio essenziale, in cui domina la costruzione paratattica e compaiono rarissimi aggettivi. Compare un frequente intercalare della scrittrice, messo in evidenza dalla giornalista: "Punteggia qualsiasi frase di «ecco», «poi, poi niente», «ecco»: un vezzo di cui

---

<sup>96</sup> John Gatt-Rutter, *Oriana Fallaci: The Rhetoric of Freedom*, Berg, Oxford and Washington (DC) 1996, pp. 95-98, mette in evidenza come nelle interviste de *Gli antipatici* l'empatia attivata da Fallaci sia direttamente proporzionale alla stima che prova per l'intervistato. Il modo di porre le domande in questi casi viene definito da Gatt Rutter "unemphatic empathy of the questioning" (p. 95). In generale un tono fortemente empatico emerge nell'occasione di interviste a donne: oltre che con Ginzburg, ciò avviene in particolare con Anna Magnani e Ingrid Bergman, due donne che la giornalista citerà più volte nella sua vita come esempi di saggezza e forza.

<sup>97</sup> Sandra Petrignani, *La corsara. Ritratto di Natalia Ginzburg*, Neri Pozza, Vicenza 2018. In quest'opera i passi dell'intervista di Oriana Fallaci ricorrono in una dozzina di luoghi, dall'inizio alla fine del libro, citati come punti di riferimento nella ricostruzione biografica. Nel libro i passi dell'intervista vengono via via approfonditi attraverso altra documentazione e diverse fonti.

non si accorge e usa, credo, per minimizzare ogni cosa, trasformare anche i fatti più gravi in fatti qualsiasi”<sup>98</sup>.

Come in un piano-sequenza in cui la ripresa si stringe su un personaggio, la figura di Leone si fa sempre più nitida: viene descritto il suo aspetto, vengono ricordati la sua attività politica nel gruppo Giustizia e libertà e il primo arresto. Più avanti, una frase sincopata che sembra riprendere lo stile della scrittura asciutta di Ginzburg trasmette annientamento e vuoto e impone un taglio lungo la linea degli eventi: “Poi Leone uscì e noi ci sposammo. Poi Leone morì”. Ma, nonostante la scrittrice ammetta di non aver potuto raccontare di più nel suo libro, perché la morte “è troppo vicina”, tuttavia nel passaggio successivo dell’intervista accetta di raccontare i momenti più drammatici delle torture e i particolari della morte di Leone in carcere a Roma. È questa forse l’unica testimonianza di così intensa intimità resa pubblicamente da Natalia Ginzburg sugli ultimi giorni di vita del marito.

La climax è al suo apice, ma da qui in poi la tensione si scioglie e nel resto dell’intervista il dolore lascia il posto alla dolcezza del ricordo, che sarà ingrandito grazie a una poesia che la scrittrice aveva composto su Leone e che leggerà alla giornalista poco prima del congedo.

L’intervista, così come il corso della vita della scrittrice, riparte a questo punto secondo una diversa prospettiva. La vicenda, che è stata narrata fin qui dal punto di vista privato, viene messa in relazione con il piano storico attraverso l’espedito di interrogativi che riguardano la memoria. È stata questa trasmessa ai figli? Cosa fanno loro, rappresentanti di una generazione che non ha vissuto direttamente il dramma della guerra e delle violenze?

---

<sup>98</sup> O. Fallaci, *Gli antipatici*, *op.cit.*, pp. 305-6. Nelle interviste Oriana Fallaci tende a conservare le modalità linguistiche tipiche dell’intervistato (idioletto), senza modificare o standardizzare le risposte in un linguaggio più simile al proprio, che piuttosto adegua a quello dell’intervistato, al punto che a volte l’effetto è straniante. Ma ciò non deve sorprendere, in quanto queste interviste mirano proprio a restituire il personaggio in tutta la sua realtà, meglio nella sua verità. J. Gatt Rutter, *op.cit.*, p. 98, a questo proposito parla di effetto parodistico e di esagerazione nel caso dell’intervista a Natalia Ginzburg: “Fallaci’s own idiolect varies considerably, either sympathetically, as with Natalia Ginzburg or Anna Magnani [...]. Sometimes the interviewee’s idiolect resembles parody: Natalia Ginzburg speaks in short rapid bursts, with the most elementary syntax strung together with a series of “poi” or “perché, while “ecco” is used as a sort of punctuation mark, sometimes following every clause, and the unusual expression “E poi, poi niente” is her regular end-stopper. [...] If Fallaci the interviewer here controls the interviewee’s discourse, it is by caricature and exaggeration rather than by homogenizing it to her own”. Ascoltando le interviste in video di Natalia Ginzburg disponibili in rete, si può notare come si esprime in una modalità che, piuttosto che sintatticamente elementare, predilige chiarezza e linearità, al posto di obliquità e oscurità del discorso, cosicché la semplicità riportata da Oriana Fallaci trasmette attraverso la sua essenzialità l’impossibilità di adornare in qualche maniera la scabrosità del racconto.

Tramite un richiamo al racconto autobiografico *Lui e io*<sup>99</sup> il discorso passa attraverso il matrimonio con Gabriele Baldini - che segna il momento della rinascita, dopo la guerra - per arrivare al secondo grande tema dell'incontro: la scrittura femminile e la posizione della donna nel mondo letterario. In realtà l'opposizione tra femminile e maschile entrano nel testo fin dall'inizio, quando Fallaci definisce "virile" lo stile di Ginzburg e il suo volto "maschile, doloroso, quasi tagliato nel legno"<sup>100</sup>. Il tema della scrittura femminile è molto avvertito in questi anni in cui sempre più scrittrici pubblicano con successo. Sembra che vi sia da parte dell'intervistatrice come il tentativo di chiarire la propria idea attraverso un confronto con Ginzburg attraverso una domanda che appare riferirsi più alla semplicità del suo atteggiamento, diverso da un certo divismo. "Davvero lei non ha le stigmate esteriori della scrittrice e anche per questo mi piace, ecco", dice Fallaci, ma le parole della sua interlocutrice portano altrove il discorso: "Nemmeno a me le scrittrici piacciono molto. Salvo eccezioni hanno un modo di fare così frivolo, quasi facessero del loro mestiere un costume. Spesso, quando scrivono, non riescono a liberarsi dei sentimenti, non sanno guardare a se stesse e agli altri con ironia. L'ironia è una delle cose più importanti del mondo, perfino l'amore è sempre mescolato con l'ironia, perfino la conoscenza: ma le donne sembrano non capirlo. Sono sempre umide di sentimenti, loro, ignorano il distacco".

A questo punto dell'intervista c'è come la sovrapposizione delle due figure di autrici: quella della scrittrice esperta, sicura della propria postura autoriale, sedimentata, frutto di lunga esperienza e riflessione, e quella della giornalista più giovane, che ha già affrontato la narrativa, ma non si è ancora del tutto definita come scrittrice e si trova lungo un percorso per il quale è pronta a cogliere idee e modelli a cui ispirarsi. Di fronte alle affermazioni di Ginzburg Fallaci richiama uno dei testi della raccolta *Le piccole virtù*, che era stato pubblicato l'anno precedente<sup>101</sup>. Lo cita come una lettura abituale, una lettura di riferimento, ben conosciuta e frequentata: "Alludeva dunque a questo scrivendo nel saggio *Il mio mestiere* quella frase che mi piace tanto: «Desideravo terribilmente scrivere come un uomo, avevo orrore che si capisse che ero una donna dalle cose che scrivevo». Scrivere come un uomo: ecco"<sup>102</sup>.

Ginzburg risponde che "Scrivere come un uomo vuol dire scrivere col distacco, la freddezza di un uomo. Cosa di cui le donne sono raramente capaci. Il distacco dai sentimenti, soprattutto. Non significa scrivere fingendo d'essere un uomo. Una donna deve scrivere come una donna però con le qualità di un uomo".

---

<sup>99</sup> Il racconto *Lui e io* venne pubblicato nel libro *Le piccole virtù*, uscito presso Einaudi nel 1962.

<sup>100</sup> O. Fallaci, *Gli antipatici*, op.cit., pp. 304 e 309.

<sup>101</sup> Vedi *supra*, nota 99.

<sup>102</sup> Vedi O. Fallaci, *Gli antipatici*, op. cit., pp. 320-321.

Fallaci, che ha letto bene quel saggio, in cui la femminilità e la maternità, dapprima vissute come ostacolo, divengono nell'evoluzione teorica un arricchimento dell'esistenza che apporta nuova vitalità anche alla scrittura, sembra tuttavia voler ribadire il contrario e dice: "Scrivere, in fondo, è un mestiere da uomini. Lo riconosce anche lei quando dice: «E poi mi sono nati dei figli e io sul principio quand'erano molto piccoli non riuscivo a capire come si facesse a scrivere avendo dei figli»". Ma la risposta di Ginzburg è netta: "Sì ma sbagliavo. Sì ma poi spiego che si scrive lo stesso. [...] E dire io non mi sposo, io non faccio bambini perché voglio scrivere è sbagliatissimo: creda. Uno non si deve privare della vita senno' a un certo punto si inaridisce e non scrive più niente, lo ricordi".

Sono anni in cui evidentemente non è ovvio riconoscere alle donne la facoltà di esercitare la propria creatività, nonostante in ambito letterario numerose siano le loro opere pubblicate. Se Fallaci sembra qui ritenere che un atteggiamento maschile sia necessario a una donna per poter entrare e far parte del campo letterario, anni dopo supererà questa visione, negando l'esistenza di una creatività diversa tra generi e portando avanti quello che sarà il suo ideale femminista individualista, sostenendo che ogni persona è tale, indipendentemente dal genere<sup>103</sup>.

La citazione del saggio *Il mio mestiere* istituisce una relazione che non si esaurisce all'interno del tema della scrittura di genere, ma dalla quale anzi scaturiscono numerose inferenze rispetto all'idea di scrittura di Fallaci in generale. Nel testo di Ginzburg, che tra memoria e narrazione fa una riflessione a tutto campo sul proprio rapporto con la scrittura, vi sono infatti molti punti che entrano in contatto diretto con l'autrice Fallaci, per analogia o per

---

<sup>103</sup> Vedi P. Carrano, *op. cit.*, p. 73 e pp. 83-4. Alla domanda "Quando hai pensato per la prima volta di fare la giornalista?", Oriana Fallaci rispose "Io più che il giornalista ho sempre pensato di fare lo scrittore" e alla domanda "Il tuo è un giornalismo molto «passionale» assai diverso dal giornalismo politico degli uomini. Pensi che derivi dall'esser donna?", rispose: "Questa è una domanda che mi spiace e che mi scandalizza e che non accetto da una donna. Mi fa pensare ai sociologi americani che parlano di *behaviourismo*, cioè di comportamentismo sessuale. Una donna, dicono, ha sempre un *behaviour*, comportamento diverso da un uomo. E ciò le deriva dagli ormoni, dall'utero, eccetera. Sciocchezze: la passione non è femminile, la passione è umana. Alekos scriveva in modo più passionale di me. Eppure era un uomo. Nessuno ha mai chiesto ad Alekos se la sua passione in politica o nelle cose che scriveva, poesie comprese, era dovuta al fatto che egli fosse un uomo anziché una donna. Io ho una grande pietà per la gente che non ha passione o che si vergogna a dimostrare passione. Il mio giornalismo è passionale perché la mia mente è passionale, perché le mie idee e le mie credenze sono passionali. E la mente, le idee, non stanno né dentro gli ormoni uterini né dentro gli ormoni coglionari. Stanno nel cervello. E poi si torna al solito discorso: esprimersi con passione significa avere coraggio. Se i giornalisti uomini non si esprimono con passione significa che non hanno coraggio".

differenza. Il bisogno e l'ansia di scrivere fin dalla fanciullezza, la voglia di scrivere romanzi, sono di entrambe; così come la narrativa è genere di elezione per Ginzburg che dice di non essersi sentita a suo agio nei testi giornalistici o nei saggi perché "quello che allora scrivo lo devo cercare faticosamente come fuori di me. [...] Invece quando scrivo delle storie sono come uno che è in patria, sulle strade che conosce dall'infanzia e tra le mura e gli alberi che sono suoi". Invece Fallaci, come si è visto, ha dovuto praticare il giornalismo per necessità nel percorso verso il romanzo.

Pur su terreni distanti, c'è tra le due autrici una somiglianza nel modo in cui trattano la realtà per farne materia di narrazione, in un continuo mescolamento di memoria e fantasia, di autobiografismo e invenzione, in modo lontano dagli stili altrui, senza intellettualismi: anche da questo ha origine l'ammirazione che Fallaci ha dichiarato introducendo il suo incontro con la scrittrice, che nel suo saggio aveva scritto "Il mio mestiere è scrivere delle storie, cose inventate o cose che ricordo della mia vita, ma comunque storie, cose dove non c'entra la cultura ma soltanto la memoria e la fantasia". A questo proposito è interessante notare come Fallaci utilizzi la parola "saggio" per alludere a *Il mio mestiere*, mentre proprio in questo testo la stessa Ginzburg sembra ricomprendere ogni genere in quella categoria che definisce "storie", annullando così, proprio come Fallaci farà successivamente, la divisione rigida tra generi letterari, tra giornalismo e letteratura.

Ginzburg nel suo testo dice "Ricominciavo a scrivere come uno che non ha scritto mai" e nuovamente riferendosi a se stessa scrive più volte "scrittore", esattamente come avrebbe fatto più tardi Fallaci, rivendicando la qualifica al maschile e con ciò intendendo prescindere da qualsiasi connotazione di genere nelle motivazioni di un'attività creativa che è tale e che si definisce unicamente attraverso il suo stesso esito.

C'è infine un discorso sulla verità della scrittura che accomuna le due autrici, espresso dalla Ginzburg ancora una volta ne *Il mio mestiere*: "E c'è il pericolo di truffare con parole che non esistono davvero in noi, che abbiamo pescato su a caso fuori di noi e che mettiamo insieme con destrezza perché siamo diventati piuttosto furbi. C'è il pericolo di fare i furbi e truffare".

L'intervista con l'autrice di *Lessico familiare* è dunque per Oriana Fallaci un intenso momento di rispecchiamento e confronto non solo sull'universo interiore e creativo di chi scrive, ma anche sul rapporto con l'insieme dei fenomeni, delle rappresentazioni, dei discorsi mediatici e dei rapporti di potere che esistono intorno alla letteratura, per i quali la giornalista mostra avversione (già mostrata nell'incontro con Salvatore Quasimodo) e che l'intervistata assolve adottando una chiave individualista. Chiede Fallaci: "Ma come fa una donna come lei a frequentare quel partito che si chiama mondo letterario? Come fa a

tollerarne le chiacchiere, il divismo, le mondanità, i cenacoli da caffè, i premi letterari sbagliati, i parassiti e le parassite che ci vivono intorno?”. Dall'altra parte la risposta è semplice: “I letterati, sa bisogna frequentarli uno per volta: mai tutti insieme, come ambiente. Come ambiente è spiacevole: come tutti gli ambienti, del resto. Come amici separati invece possono essere carissimi”.

Due sere dopo Natalia Ginzburg avrebbe partecipato alla cerimonia di premiazione presso il Ninfeo di Villa Giulia: Oriana Fallaci, che aveva già chiuso il testo dell'intervista che sarebbe stato pubblicato su *L'Europeo*, ci andò proprio per rivedere la scrittrice e descrisse quella parte di “mondo letterario” come una festa del cinema dall'atmosfera paesana, dove tutto era finzione: a segnare i voti dei giurati era un'attrice, Rossella Falck; l'ideatrice del premio, Maria Bellonci, pareva “un'immensa farfalla carnivora”; il mecenate, l'industriale Guido Alberti, aveva appena recitato in un film, mentre “letterati compromessi col fascismo quindi non irresponsabili delle morti dei Ginzburg pontificavano sul valore degli aggettivi e il problema se il romanzo sia ancora valido sul piano narrativo-espressivo”<sup>104</sup>. L'estraneità a quel mondo della scrittrice premiata venne rimarcata dalla giornalista con due avverbi più volte ripetuti a qualificare la modalità dei suoi atteggiamenti: “goffamente, umilmente”.

## **La conquista dello spazio per il nuovo romanzo: gli incontri con Isaac Asimov e Ray Bradbury**

Dopo le interviste nell'ambiente del cinema internazionale e in quello della cultura italiana, Fallaci è attratta dalla conquista dello spazio, che, oltre a delineare nuove frontiere per la tecnologia, sta disegnando una dimensione filosofica nuova per l'umanità. Nel 1957 i russi avevano lanciato in orbita lo Sputnik, la prima navicella spaziale, imponendo agli americani, sconfitti nel primato tecnologico e conseguentemente sminuiti nell'immagine di superpotenza mondiale, di accelerare con il loro programma. In quegli anni la conquista dello spazio viene vista non solo come una possibilità finalmente realizzabile per l'uomo, ma anche come una necessità, nel caso che l'umanità non possa più rimanere sulla terra a causa del progressivo deterioramento delle

---

<sup>104</sup> In questa descrizione della serata del premio si ritrova quella tendenza al neofantastico che la Fallaci aveva usato proprio nelle corrispondenze da Hollywood e poi nel libro che ne era scaturito, *I sette peccati di Hollywood*. La costruzione di atmosfere surreali serve a trasmettere al lettore il senso di straniamento che la giornalista prova in certe situazioni o osservando i meccanismi di comportamento e relazione in alcuni ambienti. Su questo vedi Franco Zangrilli, “Il neofantastico giornalistico della Fallaci”, *Cartaphilus* 10, 2012, pp. 208-226.

condizioni ambientali. La guerra mondiale, le esplosioni atomiche, i primi inequivocabili segnali dello squilibrio ecologico prodotto dalle attività umane, dalla diffusione massiccia dell'industria, dall'esplosione demografica, rafforzano infatti l'idea che il genere umano debba trovare un posto alternativo dove rifugiarsi per continuare a esistere. Sono anni in cui la scienza sembra mettere in pratica quello che da almeno un secolo la letteratura aveva già concepito con la fantasia, come se dopo una lunghissima attesa fosse stato trovato l'anello mancante tra l'intensa attività creativa dell'arte e la ricerca scientifica, che finalmente riusciva a trasformare i sogni in realtà.

Fallaci, che a questo punto è una giornalista nota ed esperta, oltre che un'autrice molto apprezzata dal pubblico, decide in accordo con la rivista *L'Europeo* di ritornare dunque in America per seguire l'evoluzione del programma spaziale. In questo periodo gli Stati Uniti, che hanno cooptato nei loro laboratori gli esperti tedeschi che erano al lavoro sulla conquista dello spazio dal tempo della Germania nazista, sono impegnati nel progetto Gemini per il lancio in orbita di equipaggi, in preparazione delle missioni lunari.

Nel 1963 e nel 1964 Fallaci frequenta gli ambienti della Nasa<sup>105</sup> in Texas, in Florida, in New Mexico e in California: ha modo di visitare le basi spaziali e soprattutto di conoscere e frequentare gli scienziati e i futuri astronauti, che osserva e intervista nei laboratori, durante gli esperimenti, nel corso di esercitazioni e anche nel contesto familiare. È la prima volta che una giornalista, donna ed europea, entra in questi ambienti e li studia a lungo e dall'interno, per scrivere dei reportage, che in parte entreranno nel libro *Se il sole muore*, pubblicato nel 1965. I numerosi servizi che vengono pubblicati su *L'Europeo* appaiono del tutto originali non solo per i contenuti, mai letti prima in Italia, ma anche per la tecnica con cui sono costruiti dalla giornalista. Sono testi che, strutturati come racconti - nel suo modo, ormai divenuto personale e riconoscibile - uniscono divulgazione scientifica e analisi psicologica dei personaggi via via avvicinati. Gli uomini che si preparano a diventare astronauti e gli scienziati sono avvicinati e intervistati sia come unici depositari di saperi particolari e protagonisti di un progetto straordinario, sia come persone che devono fare i conti con i sentimenti, le emozioni e le comuni questioni private dell'esistenza umana, facendoli percepire ora come lontani e irraggiungibili, ora vicini e uguali a chi legge i reportage. La giornalista entra ovunque, osserva, mostra competenza ma non esita a soddisfare le minime, naturali curiosità che ogni lettore, per forza ignaro di questi ambienti, potrebbe avere, e, soprattutto, allarga la sua osservazione a riflessioni politiche, sociologiche e filosofiche. La conquista dello spazio, infatti, negli Stati Uniti va di pari passo con un profondo

---

<sup>105</sup> National Aeronautics and Space Administration, agenzia fondata nel 1958 per dirigere il programma spaziale civile e la ricerca in questo settore.

cambiamento dell'esistenza dell'uomo: divenendo simbolo di un mutamento che è ormai antropologico ed inarrestabile, lascia intuire che queste trasformazioni caratterizzeranno anche il futuro dell'Europa.

Tra i testi più interessanti che attivano in modo particolare questo tipo di riflessioni ci sono le interviste a due scrittori del genere fantascientifico, Ray Bradbury e Isaac Asimov, che vengono pubblicate su *L'Europeo* in due uscite consecutive, rispettivamente il 26 gennaio e il 2 febbraio 1964<sup>106</sup>. Non si tratta di interviste letterarie, perché il discorso sulla letteratura rimane il sostrato per considerazioni diverse, tuttavia partono entrambe dal presupposto che la letteratura, che si è sempre occupata di immaginare il futuro dell'uomo, abbia un ruolo importante nella comprensione dei cambiamenti che stanno coinvolgendo l'umanità e che possa riuscire a fornire le risposte che la scienza, che sta dando vita al programma spaziale, non si occupa di dare, cioè quale sia il senso profondo del progetto che l'uomo ha intrapreso e quali saranno le conseguenze per l'umanità, sia rispetto all'organizzazione sociale sia agli interrogativi etici che si presenteranno.

### **Asimov: lo scienziato scrittore di fantascienza che pensa alla Terra**

Fallaci incontra Asimov a gennaio, nella facoltà di medicina dell'Università di Boston, dove lo scrittore insegna biochimica<sup>107</sup>. Non è ancora un autore

---

<sup>106</sup> Le interviste sono state pubblicate in Oriana Fallaci, *La luna di Oriana*, Rizzoli, Milano 2018. Il volume raccoglie in tutto 17 tra interviste e reportage pubblicati sul settimanale tra il 1964 e il 1979, quindi scritti dall'autrice a partire dall'inaugurazione del programma spaziale e per la prima missione lunare, fino alla drammatica missione Apollo 13, del 1970, dalla quale gli astronauti riuscirono a rientrare, nonostante un grave incidente occorso. Nell'ultimo pezzo, dal titolo, "Dieci anni dopo", pubblicato su *L'Europeo* del 26 luglio 1979, Fallaci ricorda la sua esperienza di cronista nel 1969 durante il lancio dell'Apollo 11, che portò l'uomo sulla Luna, e quella durante la successiva missione Apollo 12, la cui conclusione segnò anche la fine della profonda amicizia della giornalista con l'astronauta Pete Conrad.

<sup>107</sup> Nel reportage sul *L'Europeo* Fallaci dice che Asimov insegna presso la facoltà di medicina del Massachusetts Institute of Technology, "che fornisce all'era spaziale il maggior numero di matematici, fisici, astrofisici, ingegneri, tecnici destinati a colonizzare Marte", anzi lo definisce ironicamente "l'unico neo" di questa università. In realtà lo scrittore compì tutta la sua carriera accademica nella Boston University, con cui ebbe anche un contenzioso alla fine degli anni Cinquanta per il fatto che gli veniva contestato di non fare ricerca, mentre era già affermato come autore di fantascienza. Tuttavia, dopo un cambio ai vertici dell'amministrazione universitaria, il posto gli venne confermato e alla fine degli anni Settanta divenne professore ordinario. La vicenda è narrata nell'autobiografia *In Joy Still Felt: The Autobiography of Isaac Asimov, 1954-1978*, Doubleday, New York 1980. Come fece più avanti

conosciuto al grande pubblico in Italia: risalgono all'anno precedente le prime traduzioni in italiano dei suoi romanzi pubblicati presso grandi editori<sup>108</sup>. Fallaci dunque lo presenta come un personaggio non molto noto: "Un biochimico di quarant'anni che passa la vita a scrivere libri. Quello che sta scrivendo è, figuratevi come guarda al futuro, un saggio sull'antica Grecia"<sup>109</sup>. Lo descrive come un uomo gioviale, dalla risata "da orco", che per "la cordialità rumorosa, la semplicità un po' infantile, la loquacità ridanciana", "è psicologicamente la più perfetta, avveniristica fusione di un americano e di un russo". Malgrado questa accertata bontà, è però un "nemico della Luna", scettico sull'impresa che sta assorbendo così tante energie dell'America, anche se, precisa la giornalista, "lui non ce l'ha quanto Miller o Eisenhower. Ce l'ha molto meno. Ma questo dipende dal voler stare all'opposizione di tutto e di tutti: in quel riuscitissimo connubio russo-americano v'è una crepa assai eretica, una consolante anarchia".

Asimov è uno scienziato e nell'intervista mostra un approccio razionale rispetto al programma spaziale: non tanto analizza i possibili esiti delle esplorazioni, quanto, con un atteggiamento umanistico e totalmente laico, fa appello all'esigenza che l'uomo preservi la Terra che sta deteriorando con le sue attività. Non esclude affatto Asimov la possibilità che esistano altri mondi, ma, nel tempo che ci vorrà per scoprirli, l'uomo potrà solo contare sull'ambiente terrestre, e per questo occorre che se ne prenda cura, ritornando a considerare il proprio rapporto con la tecnologia, in termini antropologici. Afferma infatti: "Io sono scientificamente convinto che in altri sistemi solari esistono pianeti identici alla Terra, popolati da uomini e alberi e animali come sulla Terra, ma se potremo raggiungerli ciò non avverrà prima di secoli e secoli. E allora mettiamoci in testa che fino a quel giorno la Terra è tutto ciò che abbiamo, il solo bene su cui possiamo contare. Mettiamoci in testa che la Terra è una cosa molto preziosa, di cui dobbiamo aver cura come di una cosa molto preziosa, senza illuderci che vi siano altre soluzioni a portata di mano".

Per Asimov i viaggi spaziali hanno senso solo se, consentendo nuove conoscenze, possono portare soluzioni pratiche sulla Terra. Si tratta di una posizione umanista nella quale vi sono le tracce di alcuni degli ideali che oggi, con un linguaggio più recente, vengono sintetizzati nell'ampio concetto di "sviluppo sostenibile", ma che esprime preoccupazione sull'intensificazione del

---

Fallaci con i suoi documenti, Asimov donò alla Boston University il proprio archivio, che è conservato presso la Mugar Memorial Library.

<sup>108</sup> *Io, Robot* viene pubblicato da Bompiani nel 1963, tradotto dall'inglese da Roberta Rambelli. È questa la prima pubblicazione in Italia di un romanzo di Asimov al di fuori di collane popolari specializzate in fantascienza, come *Urania* di Mondadori, in cui i romanzi di Asimov erano comparsi fin dai primi anni Cinquanta.

<sup>109</sup> Nel 1965 Asimov pubblicò con l'editore Houghton Mifflin il volume *The Greeks, a Great Adventure*, un saggio sulla storia dei greci dedicato al pubblico dei lettori più giovani.

rapporto dell'uomo con le macchine, soprattutto rispetto alle conseguenze psicologiche e nell'organizzazione sociale. Non si avverte nell'intervista – nemmeno da parte di Fallaci – una urgenza primaria rispetto alla salvaguardia ambientale, che tuttavia è vista come l'unica possibilità per l'uomo, mentre non viene veramente introdotto il tema ecologico.

Il fenomeno della tecnologizzazione è al centro delle riflessioni dello scrittore, perché prevede che l'automatizzazione mini la psiche dell'uomo, per il fatto di costringerlo a uno stile di vita non adeguato alla propria natura. Asimov precisa all'intervistatrice: “Io sono contro coloro che ignorano i problemi umani e psicologici che nascono con l'automatismo: l'umanità costituisce l'interesse più profondo per l'umanità. Avrò notato che non scrivo mai sulle macchine ma su come l'uomo reagisce alle macchine. Così dico che il pericolo non sono le macchine: sono gli uomini che attraverso le macchine rischiano di diventare tecnicamente migliori e moralmente peggiori. Quello che ho scritto nel mio libro *Io, robot* era fantasia, divertimento: costruire robot intelligenti come l'uomo, capaci a loro volta di costruire robot, è impossibile. Perlomeno mi piace pensare che sia impossibile. [...] Il mondo affoga nella noia e le macchine non fanno che rendere questa noia più vasta e più profonda. Non parlo per me: lavorando come lavoro, la noia non mi ha mai sfiorato. Parlo per la maggioranza la quale non fa che sbadigliare e sembra non saper più vivere senza essere costantemente divertita dagli altri. [...] Io mi batto per restituire all'uomo il diritto di lavorare. Nessuna punizione è atroce quanto il far nulla o quanto impedire all'uomo di far qualcosa”<sup>110</sup>.

Fallaci aveva incominciato l'intervista mettendo in chiaro il proprio pensiero: “È onesto premettere, dottor Asimov, che chi le parla è una persona completamente convertita all'idea di andare sulla Luna e sugli altri pianeti. Iniziai

---

<sup>110</sup> Isaac Asimov esprimerà la stessa visione in un articolo a sua firma sul *The New York Times* del 16 agosto 1964, “Visit to the World's Fair of 2014”, scritto in occasione della New York World's Fair, dedicata al tema della pace. Anche in questa occasione lo scrittore parlerà del lavoro come necessità etica da preservare in futuro contro il “divertimento forzato” e concluderà con la seguente riflessione: “The most somber speculation I can make about A.D. is that in a society of enforced leisure the most glorious single word in the vocabulary will have become - *work!*”. All'odierna lettura risulta sorprendente come Asimov fosse riuscito a prefigurare con esattezza lo sviluppo di tecnologie e la conseguente modificazione del comportamento umano, soprattutto nel campo della comunicazione. Appare molto strano, tuttavia, come avesse ignorato completamente il tema del degrado ambientale globale, come esito delle attività umane. Una parziale spiegazione potrebbe risiedere nell'angosciosa preoccupazione di quegli anni che un conflitto nucleare ponesse fine a qualsiasi futuro sulla Terra, timore che Asimov richiamò all'inizio dell'articolo, scrivendo: “The New York World's Fair of 1964 is dedicated to «Peace Through Understanding». Its glimpses of the world of tomorrow rule out thermonuclear warfare. And why not? If a thermonuclear war takes place, the future will not be worth discussing.”

questo viaggio con scetticismo: lentamente, irresistibilmente, lo scetticismo è diventato accettazione poi sincero entusiasmo. Mi perdoni dottor Asimov". Nonostante alla fine dell'incontro con lo scrittore appaia un po' delusa per le posizioni di quest'ultimo, la giornalista non perde il suo entusiasmo per le imprese spaziali e le interpreta in senso vitalistico sia come una possibilità per l'uomo di scoprire come allungare la vita rimanendo sul proprio pianeta sia come un'opportunità per ampliare fuori dalla Terra le possibilità di esistenza dell'umanità.

Rispetto alla preoccupazione per l'incremento demografico, che Asimov ritiene la causa più grave del deterioramento delle condizioni di vita sulla Terra, l'intervistatrice coglie la contraddizione – e dunque la dimostrazione della propria convinzione vitalistica ("È molto difficile impedire alla vita di generare la vita") – insita nella scelta personale dello scrittore di avere generato figli<sup>111</sup>.

## **Ray Bradbury, l'incontro che entra nel romanzo**

Il confronto con Asimov si conclude con l'intervista di Boston. L'incontro con Ray Bradbury segna invece un momento di passaggio nell'evoluzione di Fallaci autrice, che trova nello scrittore un'importante figura intellettuale di riferimento. Infatti l'intervista con Bradbury, pubblicata su *L'Europeo*, entrerà in *Se il sole muore*, il libro che sarà pubblicato da Fallaci immediatamente l'anno successivo, per il quale andrà a costituire una sorta di cornice filosofica nell'impianto narrativo.

L'intervista a Bradbury, che nella titolazione è definito "il più famoso scrittore americano di fantascienza", è pubblicata dalla rivista la settimana prima di quella di Asimov e si apre con alcune considerazioni generali sulla letteratura

---

<sup>111</sup> Sul sovrappopolamento Asimov ritornò molte volte nei suoi racconti, nei saggi e negli interventi sulla stampa. Ad esempio, nel 1975, mentre ormai il problema ambientale legato allo sviluppo era divenuto più evidente, per una pubblicazione dell'Unicef scrisse "Lettera a un bambino appena nato", un testo in cui, rivolgendosi al bambino gli racconta i problemi ambientali ed economici causati dall'esplosione demografica e fa appello a lui, nuovo nato ("Tu sei un bambino dolce e adorabile, come tutti i bambini, ma ce ne sono troppi come te. Ce ne 'devono' essere meno"), affinché si impegni insieme alla sua generazione a lasciare un mondo migliore, meno popolato, più pulito e libero dalla minaccia di una guerra nucleare. È singolare – probabilmente niente di più di una coincidenza – che Asimov scrivesse una lettera per un bambino, e si esprimesse per il contenimento demografico mondiale, proprio nell'anno in cui Fallaci pubblicava il suo romanzo per un bambino che non aveva avuto l'opportunità di nascere. Vedi G. Orunesu, L. Passi e E. Tiezzi (a cura di), *Antologia verde. Letture scientifiche, filosofiche e letterarie per una coscienza ecologica*, Giunti Marzocco, Firenze 1987, pp. 221-222.

fantascientifica e i suoi autori, come per introdurre ai lettori un tema un po' insolito. Di Bradbury viene detto che ama visceralmente i libri, che le sue opere sono presenti nelle antologie per le scuole americane accanto ai testi di Steinbeck, Poe, Hemingway, Saroyan. Fallaci è dichiaratamente entusiasta del personaggio e scrive: "Incontrarlo è la più squisita avventura che possa deliziare chi ancora rispetta quell'ineguagliabile animale terrestre chiamato uomo e quel sublime malanno terrestre chiamato fantasia".

L'autrice, con una inconsueta argomentazione, dice poi che gli scrittori di fantascienza sono in America "eretici" che si oppongono all'imperativo di vivere nella dimensione del reale, mentre in quel Paese "miliardi si spendono per spiegare che la realtà oggi è più fantastica della fantasia". Scrive che anche "in Russia" ci sono scrittori di questo genere, ma i più sono in America e cita in modo paradossale e antifrastico, "affinché i lettori possano difendere i loro bambini da simile insidia", Arthur Clarke, Frederick Pohl, Robert Heinlein, A.E. Van Vogt, Robert Sheckley, Theodore Sturgeon, Isaac Asimov, Robert Coppel. È interessante notare come Fallaci accosti questi scrittori sintonizzati sul futuro a un'idea di sapere ritenuta antica e autentica, quella le cui radici sono in Europa, nella classicità di Platone o di Luciano, che ironicamente arriva a definire "maestri sconosciuti" di questi scrittori di fantascienza<sup>112</sup>.

Bradbury viene descritto come "un gigante muscoloso, abbronzato, americano quanto la stessa idea dell'America", che abita nella sua villetta californiana con la moglie e quattro figlie, aborrisce le tecnologie ed "è stato bocciato trentatré

---

<sup>112</sup> Il tema dell'assenza del presente venne messo in risalto da Oreste Del Buono in una recensione del libro di Bradbury *La fine del principio* (traduzione di Roberta Rambelli, Science Fiction Book Club, Piacenza 1963), uscita circa un mese dopo l'intervista di Fallaci. In "O troppo avanti o troppo indietro", *Corriere d'informazione*, mercoledì-giovedì 19-20 febbraio 1964, p. 5, Del Buono, dopo aver citato in modo generico l'intervista di Fallaci ("un'intervista letta di recente su un nostro settimanale"), senza nominarne l'autrice, con uno stile e un registro molto diversi, tipici di un classico pezzo di terza pagina, individuò alcuni punti della poetica dell'autore (appartenente a "una letteratura di consumo che [...] offre in definitiva pezzi narrativi di qualche valore"), concentrandosi proprio sul tema dell'assenza del presente. Fallaci aveva sviluppato il suo ragionamento attraverso l'opposizione delle categorie di fantasia e realtà, individuando nella cultura classica – d'accordo con l'autore americano - il massimo della libertà creativa. Del Buono fece invece un'analisi sul piano della temporalità: "Virtù e difetti di Bradbury paiono scavare la contraddizione base de *La fine del principio*: da una parte la speranza, dall'altra la nostalgia. La speranza, ovvero la fiducia nel progresso come strumento di una affermazione della umanità nel futuro. La nostalgia, ovvero il culto della regressione come strumento di una riaffermazione dell'umanità nel passato. [...] Bradbury non vuole lasciarsi la tentazione di tornare al presente per una qualsiasi ricerca, deve andare per forza o troppo avanti o troppo indietro. La scienza è il presente, in fin dei conti: né speranza né nostalgia, ricerca soltanto. È quello che Bradbury non può accettare, il dato presente. ... Bradbury che non accetta il presente ha però un suo modo di trattarlo, camuffandosi, fingendo di trattare del futuro o del passato".

volte” agli esami di guida. Il pezzo è corredato da grandi foto dell’autore nello studio posto in cantina, in bicicletta, e con la moglie e le bambine sorridenti, colte in un’atmosfera giocosa e divertita.

La posizione dello scrittore è antiscientifica, certamente non perché si opponga alla scienza, ma in quanto si auto-colloca su un piano completamente diverso, cioè quello della creazione illimitatamente fantastica, che ha qualcosa di simile a una profezia, servendosi della quale la letteratura ha la funzione di ispirare gli uomini, aprire loro nuovi orizzonti e soprattutto stimolare la riflessione sul piano morale, quindi filosofico. Dice Bradbury: “Cosa mi importa di sapere come si fa a costruire una bomba atomica o un razzo? A me importa di sapere cosa facciamo di quella bomba atomica o di quel razzo, e perché”<sup>113</sup>. Per l’autore la fantascienza è un percorso di conoscenza: “La fantascienza, la fantascienza, ridacchiano. La fantascienza, rispondo, è una forma come un’altra per contenere la verità: secondo me una forma di avanguardia più all’avanguardia di tutte le altre”. In altri termini, per Bradbury la chiave fantascientifica funziona come un’allegoria del presente, adeguata a spiegare e interpretare il suo tempo, perché questa riesce a comunicare ai lettori concetti complessi attraverso una modalità comprensibile e coinvolgente, basata sull’attivazione dell’emotività più che della razionalità, proprio come accade in una struttura narrativa improntata allo *storytelling*.

“Ad esempio”, spiega Bradbury, “se odio la TV, non posso dire che la odio e basta. La gente mi risponderebbe via, ragazzo, che scoperta, neanche a noi piace, e con questo? Ma se io scrivo la storia di due bambini la cui stanza da gioco è un’immensa TV con schermi sulle quattro pareti alle quali basta gridare «Africa!» perché la stanza si riempia di leoni eccetera, sicché i genitori si spaventano e decidono di chiudere la stanza che sarebbe come chiudere la TV, e allora i bambini chiudono i genitori dentro la stanza e li fanno mangiare dai leoni, uauh! Uauh! La gente mi ascolta”.

Anche Bradbury intervistato da Fallaci è dunque critico verso la tecnologizzazione e gli effetti negativi sulla società, ma, pur partendo da premesse simili a quelle di Asimov, giunge a una conclusione opposta: proprio perché la Terra è in pericolo, gli uomini devono essere liberi di immaginare la propria esistenza futura altrove. Le esplorazioni spaziali per l’autore sono quindi una tappa di questo lungo percorso verso la rifondazione dell’umanità in altri mondi. Quindi, necessariamente, l’uomo, data la sua imperfezione, sarà posto davanti a interrogativi morali e ontologici, che riguarderanno una diversa

---

<sup>113</sup> Scienza e fantascienza secondo l’autore sono sistemi autonomi che comunicano e si influenzano a vicenda, traendo idee che vengono poi elaborate in ciascun sistema attraverso modalità proprie. Su questo tema vedi Renato Giovannoli, *La scienza della fantascienza*, L’Espresso – Bompiani, Milano 1982.

concezione del rapporto con il divino e, prima, con la religione. Secondo lo scrittore, infatti, Dio sono gli uomini, “emanazioni dell’universo”, “scintille dell’infinito”, secondo una visione che si avvicinava molto a quello che anni dopo sarebbe stata la teoria del postumanesimo.

Per Bradbury essere favorevole al programma spaziale è perciò espressione della sua concezione di libertà assoluta dell’uomo che non deve porsi limiti nel dare senso alla propria esistenza, sia filogeneticamente, cioè in relazione al genere umano considerato lungo tutto tempo della sua evoluzione, sia ontogeneticamente, quindi nello sviluppo individuale.

Chiede Fallaci: “Noi siamo costruiti per vivere sulla Terra. Noi moriamo senza la Terra, senza il suo ossigeno, la sua acqua. E allora, perché andare?”. Risponde Bradbury: “Per la stessa ragione per cui si mettono al mondo i figli. Perché abbiamo paura della morte, del buio, e vogliamo vedere la nostra immagine ripetuta e immortale. [...] Estendiamo dunque il concetto all’intera razza umana. [...] E se il Sole muore, se la Terra muore, se la nostra razza muore colla Terra e col Sole, allora anche ciò che abbiamo fatto fino a quel momento muore: e muore Omero e muore Michelangelo e muore Galilei e muore Shakespeare e muore Einstein [...]. Prepariamoci a scappare, a continuare la vita su altri pianeti, a costruire su altri pianeti le nostre città, assicuriamo a noi ed a loro la vita per miliardi e miliardi di anni”<sup>114</sup>. L’esaurimento delle possibilità di vita sulla Terra non appaiono nell’intervista essere determinate dalle attività umane, dall’industrializzazione, dal consumo delle risorse: è più incombente il timore del pericolo nucleare a causa della lotta tra i due blocchi per il potere sul mondo<sup>115</sup>.

---

<sup>114</sup> Questo passaggio dell’intervista a Bradbury venne ripubblicato su *L’Europeo* il 26 dicembre 1968, in un servizio di Fallaci con il titolo “Con gli uomini che vanno sulla Luna”, che presentava al pubblico la prima imminente missione lunare. L’intervento dell’autore serviva a spiegare il perché del viaggio.

<sup>115</sup> Nell’intervista non è centrale la preoccupazione per il deterioramento dell’ambiente. Tuttavia, prova del dialogo e dello scambio concettuale tra scienza e fantascienza, è un racconto di Bradbury, *Rumore di tuono*, scritto nel 1952, che ha assunto un significato simbolico e rimane uno delle pietre miliari della *ecofiction*: narra di un viaggiatore nel tempo che uccide per sbaglio una farfalla nell’età preistorica e al suo ritorno da quel tempo remoto trova che tutto è cambiato, proprio a causa di una concatenazione di eventi. Questo racconto ha poi di fatto trovato una sistematizzazione scientifica nella teoria del caos deterministico del matematico Edward Lorenz, sintetizzata nel titolo della sua celebre conferenza tenuta ad Austin (Texas), nel 1972 “Predictability. Does the Flap of a Butterfly’s Wings in Brazil Set off a Tornado in Texas?”. Lo scienziato certamente non trovò nel racconto di Bradbury le basi razionali della sua speculazione, ma sicuramente una suggestione emotiva adeguata a tradurre in modo immediato e comprensibile il senso ultimo della sua ricerca. Vedi R. Giovannoli, *op.cit.*, par. VI.2.3.2., *Le piccole modificazioni del passato e l’“effetto farfalla”* (consultata versione online).

Con questa concezione di supremazia della vita, di centralità dell'essere umano di cui la libertà è la piena realizzazione, di spiritualità immanente nell'uomo e non in un dio superiore, Fallaci si ritrova in piena sintonia e non esita a mostrarlo nell'intervista. Le risposte di Bradbury, pur messe alla prova da domande che esprimono dubbi e perplessità, sembrano di volta in volta confermare e dare corpo al pensiero della giornalista, che del resto ha rivelato il suo entusiasmo per l'autore fin dall'inizio del proprio scritto.

## **A casa di Ray Bradbury: dall'intervista alla scrittura del libro**

Ciò che Asimov, nella sua intervista, critica di Bradbury, cioè l'utilizzo illimitato della fantasia<sup>116</sup>, è all'opposto proprio la qualità di quest'ultimo autore che cattura Fallaci. L'autrice si serve infatti della conversazione con lui per dare solidità all'impianto logico del suo libro: *Se il sole muore*, che addirittura prende il titolo dall'ipotesi citata da Bradbury, è in definitiva una lunga riflessione dell'autrice sul senso dell'esistenza umana, in cui il progetto di esplorazione dello spazio, che ha osservato dall'interno come giornalista inviata speciale, è insieme lo spunto sia per un'analisi di quei fenomeni sociali della sua contemporaneità, scatenati dalla rapida innovazione tecnologica, sia per speculazioni personali sulla vita e sulla morte.

Il libro, che viene pubblicato in tempi rapidi, meno di un anno dopo le corrispondenze per il settimanale, oltre a essere stato uno dei primissimi a trattare del programma spaziale – certamente il primo in Italia – fornendo ai lettori una grande quantità di informazioni su un ambiente praticamente sconosciuto a tutti, è anche una delle prime opere che si ispirano al *new journalism*, sicuramente la prima di Oriana Fallaci, costruita alla luce dei propri reportage<sup>117</sup>.

---

<sup>116</sup> Asimov nell'intervista su *L'Europeo* dice: "Io mi arrabbio quando leggo i racconti di Bradbury. Sono racconti stupendi, in qualche modo veridici di qui a qualche milione di anni, egli è un curioso veggente, ma non posso accettare che i suoi personaggi si muovano su Marte come se fossero sulla Terra e ci piantino gli alberi. Ma ammettiamo, per assurdo, per follia, che egli abbia ragione: a cosa servirebbe stabilirsi sulla Luna e su Marte, piantarci gli alberi?"

<sup>117</sup> Matthew D. Tribbe (*No Requiem for the Space Age. The Apollo Moon Landings and American Culture*, Oxford University Press, New York 2014, p. 101), definisce *Se il sole muore* un "primo esempio di new journalism": "Her account of her experiences, *If the Sun Dies*, first published in 1965 and translated into English two years later, was a deeply personal story that did not simply chronicle her interviews with astronauts and other NASA personnel but more often reflected her intimate impressions of space exploration and the new era it seemed to inaugurate. As a work punctuated frequently by Fallaci's own musings, digressions, memories

*Se il sole muore* è costruito come un diario dell'anno passato dall'autrice con le persone della NASA: ci sono le descrizioni dei luoghi reali, delle visite ai laboratori, gli incontri e le interviste con gli uomini che lavorano al programma spaziale, con i futuri astronauti, i racconti dei momenti trascorsi in amicizia con loro e le loro famiglie. Tutto questo è inframmezzato da digressioni in cui trovano posto le riflessioni dell'autrice, non solo sul programma spaziale e su ciò che via via apprende di questo e sul significato dell'impresa: l'esperienza presente viene messa a confronto con gli episodi altrettanto reali del suo passato di giovane ragazza coinvolta nella guerra. La narrazione ha la forma di lettera al padre Edoardo, simbolo dello scetticismo verso l'innovazione (come la figura di Asimov nei reportage), in quanto pensa che l'impegno per raggiungere la Luna sia inutile e altri siano i problemi da risolvere. Il padre rappresenta un'umanità rimasta traumatizzata dalla guerra, che non riesce a pensarsi nel futuro, ma è rimasta legata a un mondo scomparso, che ha tuttavia lasciato il ricordo delle sofferenze, delle privazioni di tutto, compresa la libertà. Il papà Fallaci è anche metafora dell'incapacità per quella generazione martoriata da due guerre mondiali di comprendere fino in fondo i cambiamenti sopraggiunti e avere fiducia della nuova epoca che si è aperta in Occidente, perché, nell'entusiasmo per la diffusione delle nuove tecnologie, sembra che gli ideali per i quali moltissimi sono morti siano stati dimenticati.

In questo senso, il dialogo dell'autrice con il padre assume il significato simbolico di un percorso di passaggio che, pur permanendone incancellabile la memoria, conclude quella fase della sua storia personale che si è intersecata con le vicende della guerra. La seconda guerra mondiale sarà sempre parte di lei, ma la partecipazione emotiva e ideale al programma spaziale sembra anche coincidere con una nuova disposizione d'animo nell'affrontare il futuro, grazie alla maturata indipendenza intellettuale. Fallaci ha elaborato ed esprime attraverso il libro una nuova identità ideale e politica, diversa da quella del padre con cui discute in una specie di confronto generazionale. È critica rispetto alla superficialità della cultura americana che si basa sull'imitazione della verità - come nel caso dei prati di plastica che nei giardini alimentano l'illusione piccolo borghese di un benessere di facciata - e che è appagata dai consumi, ma è ignara della storia, del pensiero, e dell'arte che si sono stratificati nei secoli, lascio di quell'umanità sconosciuta che l'ha preceduta e che ha invece cercato la verità. Tuttavia Fallaci, diversamente dai giovani americani pacifisti - nati circa un decennio dopo di lei - in lotta per la realizzazione di un nuovo modello sociale, non ritiene il programma spaziale solo strumentale alla riaffermazione dei valori

---

and fantasies, *If the Sun Dies* was much less straightforward reportage than an early example of "New Journalism."

tradizionali dell'America e all'esibizione del potere per scopi bellici, o solo funzionale alla strategia della tensione nel pieno della guerra fredda. Anzi, vi coglie soprattutto l'eccezionalità del progresso tecnologico e i profondi cambiamenti antropologici che ne saranno la conseguenza, proprio in sintonia con le idee espresse da Ray Bradbury nella sua intervista del 1964, poi trasposta nel libro<sup>118</sup>. La proiezione dell'America verso il futuro opera un cambiamento nella concezione dell'autrice. Nella conclusione del libro, infatti, dopo aver incontrato per caso lo scrittore Bradbury a New York, si dichiara pronta a guardare avanti, piena di ottimismo, senza paura di andare verso un tempo lontanissimo che dovrà avverarsi senza di lei, e in vista del quale gli americani hanno ideato, come per un'archeologia del futuro, una capsula per conservare e tramandare dati e cimeli del presente alla conoscenza degli uomini a venire. Il confronto tra l'intervista a Ray Bradbury stampata su *L'Europeo* e la conversazione pubblicata nel libro è utile per cercare di ricostruire il metodo di lavoro di Fallaci nella composizione della sua storia, che si colloca nell'area della *non fiction novel*, in quanto si serve di luoghi, tempi, personaggi, eventi realmente accaduti, ma che per la struttura si propone come una narrazione simile a un romanzo.

Se all'inizio dell'intervista pubblicata sul settimanale la giornalista si dispiace di non poter riportare tutto ciò che lo scrittore ha detto, perché ci vorrebbe l'intera rivista - e perciò avverte i lettori che "Ciò che leggerete è cucito coi brani che ho scelto soprattutto per presentare il lato più originale di Bradbury: quello di moralista e teologo dell'era spaziale" - nel libro dà spazio ai contenuti che travalicano il testo giornalistico. Non sono solo la quantità di discorsi riferiti o di riflessioni personali a determinare la differenza, ma l'ingresso dell'autrice nel testo sia come narratrice sia come personaggio. La storia viene costruita scena dopo scena, come nei testi del *new journalism*, attraverso dialoghi, quasi battute di una sceneggiatura, senza l'indicazione del soggetto parlante. La struttura a domanda e risposta, tipica dell'intervista, si trasforma dunque in dialogo. A tenere insieme il tutto vi sono le riflessioni, le sottolineature, le descrizioni dell'autrice, che funzionano come sfondo. Il linguaggio del cinema, utilizzato metaforicamente per descrivere alcune delle tecniche e dei dispositivi del *new journalism*, contribuisce a chiarire il meccanismo di questo tipo di macchina narrativa.

La descrizione rapida, seppure incisiva, dell'ambiente dello scrittore e della sua fisicità che viene tracciata nell'intervista, nel libro si amplia considerevolmente,

---

<sup>118</sup> Vedi M. Tribbe, *op.cit.*, p. 129: "The Apollo program became a battleground in the larger generational clash of the 1960s and 1970s. NASA stood for the values of hard work, rational planning, and patriotism, and it was assumed that young radicals would not be caught dead supporting something as "establishment" as the space program".

includendo dettagli della sua vita familiare, ripresi con la tecnica del *saturation reportage*, che descrive, dilungandosi, come in una ripresa di primissimo piano, i dettagli del luogo, delle persone, gli atteggiamenti, le parole pronunciate. Anche la moglie e le figlie dello scrittore – che nel reportage venivano solo citate e comparivano nell'apparato fotografico - divengono personaggi della storia: nel libro sono presenti con i loro dialoghi e contribuiscono a creare l'ambiente dello scrittore, che rimane il protagonista del racconto, in primo piano insieme alla narratrice.

Leggendo parallelamente entrambi i testi, l'intervista e il libro, si scopre che la prima è completamente integrata nel secondo e non si ricavano molte più informazioni sul punto di vista di Bradbury, o, meglio, non si ottengono informazioni essenziali al discorso, ma si ha invece l'impressione di una immersione nella situazione, che attiva una partecipazione emotiva del lettore alla narrazione. Ciò che in pratica è il backstage dell'intervista diviene invece centrale rispetto alla narrazione nel libro: la preparazione dell'incontro, l'arrivo sul luogo dell'intervista, il momento della conoscenza, i personaggi che ruotano intorno all'intervistato, il congedo e le riflessioni finali. L'autrice si osserva e si descrive nel suo atto di essere autrice. Quegli elementi metanarrativi (e metagiornalistici) che nelle interviste compaiono sporadicamente e come rapide interruzioni (si pensi al figlio di Natalia Ginzburg che irrompe per un istante nella stanza dove la madre si trova con la giornalista), qui hanno invece la possibilità di esplicitare nel racconto tutto il proprio potenziale.

Fungendo da meccanismo narrativo, il racconto epistolare che nel libro viene rivolto al padre-interlocutore-ideale porta il lettore su un piano temporale e spaziale più vicino alla vicenda vissuta dall'autrice. Ma serve anche, come una dissolvenza in un filmato, a chiudere una scena e ad aprirne un'altra: a introdurre una nuova situazione dove agiscono altri personaggi, secondo un costruito che potrebbe essere definito modulare.

La narrazione *non fictional* di Fallaci mira dunque a espandere il racconto giornalistico, senza tuttavia privarlo di quegli elementi di verità, che sono con questo connaturati<sup>119</sup>. Rispetto ai libri del *new journalism* Fallaci riesce a creare

---

<sup>119</sup> A questo proposito, prove che Fallaci abbia attuato una narrazione *non fictional* possono essere ricavate anche dal rapporto epistolare che intrattenne con gli astronauti, con membri delle loro famiglie e con collaboratori della Nasa. Alcune lettere sono conservate presso l'Howard Gotlieb Archival Research Center della Boston University, come risulta dall'inventario. Su questo, note interessanti sono nella tesi di Stephanie C. Burchfield, *The new Journalism of Oriana Fallaci*, California State University, Northridge 1984 (pp. 25, 26, 123, 133, 144, 203), dove lettere specifiche vengono citate come documenti che testimoniano sia la sua frequentazione degli ambienti della Nasa sia il rapporto di amicizia che la giornalista instaurò con molti addetti alla missione spaziale.

la sua opera in tempi che sono molto più ridotti, sicuramente a scapito dell'intensità letteraria del testo, ma preservandone una straordinaria vitalità. Dopo gli entusiasmi per le missioni spaziali, nel libro *Niente e così sia*, Fallaci, di fronte alle atrocità a cui aveva assistito in Vietnam e in Messico, avrebbe riconsiderato la necessità e la moralità delle esperienze sulla luna. In quel libro le esplorazioni spaziali sarebbero diventate il simbolo dell'insensatezza dell'uomo che si ritrovava a commettere atrocità, coinvolto in una guerra di cui non era ben chiaro lo scopo.

## **Norman Mailer, il ritratto antipatico dell'America**

L'intervista a Norman Mailer dell'estate del 1967 segna un momento simbolicamente importante per Oriana Fallaci, che incontra uno degli scrittori più in voga del momento, considerato molto vicino alla cultura beat, una delle voci contestatarie della controcultura, personaggio la cui immagine si sfuoca tra molte contraddizioni. Contrario alla guerra e allo stesso tempo favorevole alla violenza e brutale nelle sue narrazioni e nell'esibizione di sé, antisegregazionista ma non accolto positivamente dagli ambienti culturali afroamericani, favorevole all'emancipazione della donna e attaccato dal movimento femminista, Mailer era in quegli anni uno degli intellettuali più in vista in America<sup>120</sup>.

L'intervista con un simile personaggio si preannunciava non priva di tensione, ma Fallaci aveva già ampiamente mostrato a quell'epoca di avere la tempra sufficiente per un incontro di questo tipo, cosicché il testo che ne trasse rimane a testimoniare il confronto tra due personalità molto diverse tra loro ma con molte caratteristiche in comune<sup>121</sup>. I due non dialogarono in altre occasioni, per ciò che si può sapere, ma l'incontro contribuì a inquadrare l'autrice come figura intellettuale, sia evidenziando le differenze sia lasciando emergere analogie e simmetrie con l'autore americano, che si sarebbero poi sorprendentemente rintracciate in varie intersezioni tra le rispettive biografie.

---

<sup>120</sup> Le esagerazioni e le contraddizioni che contribuirono a consolidare il successo dello scrittore e personaggio Mailer furono parte della retorica della controcultura. Fu imprevedibile e spesso protagonista di vicende strumentali alla provocazione; la sua posizione su temi di forte rilevanza sociale, come l'emancipazione femminile e l'impegno per la desegregazione, finì per essere ambigua. Per un inquadramento culturale e filosofico di Norman Mailer vedi Guy Stevenson, "The Philosophy of Hip: Norman Mailer's 'Spiritual Existentialism'", in Guy Stevenson, *Anti-Humanism in the Counterculture*, Palgrave Macmillan, London 2020, pp. 147-185.

<sup>121</sup> L'intervista venne pubblicata su *L'Europeo* il 20 luglio 1967, n. 29, con il titolo "Perché l'America è antipatica". Secondo il sito <https://projectmailer.net/pm/68.21> l'intervista venne raccolta ad aprile.

Mailer non fu avvicinato per farne il ritratto, ma per raccogliere il suo punto di vista politico. Infatti, nel pieno della guerra del Vietnam, mentre negli Stati Uniti le contestazioni dei giovani verso la politica aggressiva del governo erano sempre più intense, l'immagine di un'America salvifica e giusta si sbiadiva sempre di più anche in Europa, che di lì a pochi mesi sarebbe stata ugualmente travolta dalla contestazione. Qui, in un contesto che si faceva via via più complesso, l'avversione verso gli americani, cioè coloro che poco più di vent'anni prima erano stati i fautori della liberazione, aveva qualcosa di inatteso, più che di incomprensibile, che andava spiegato all'opinione pubblica. *L'Europeo* cercò dunque di fornire questa spiegazione attraverso le voci di alcuni scrittori che vennero intervistati da Fallaci. Norman Mailer fu il primo, seguito da Ray Bradbury.

La giornalista fu abilissima nel trasformare la difficoltà dell'occasione in uno scontro in cui destabilizzò l'autore grazie all'atteggiamento franco e alla forza della propria presenza - non protagonismo - ricavando da ciò grande visibilità successiva. Nell'intervista a Mailer le suggestioni e i rimandi interni all'opera stessa di Fallaci incominciano dal titolo: "Perché l'America è antipatica". Non ci sarebbe nulla di notevole se non fosse che l'intero testo dell'intervista sarebbe finito pubblicato l'anno successivo nell'edizione americana del libro *Gli antipatici*, modificata e ampliata appositamente per il mercato americano. Anzi, diventò la prima delle interviste che ritraevano sedici personalità egotiche in *The Egotists* e che sarebbe stata ritenuta una delle migliori interviste mai fatte a Mailer<sup>122</sup>.

All'inizio dell'inchiesta che doveva scoprire le ragioni del sentimento critico verso l'America che stava pervadendo l'opinione pubblica europea, Fallaci ebbe

---

<sup>122</sup> O. Fallaci, *The Egotists. Sixteen surprising interviews*, H. Regnery Co., Chicago 1968. Dell'edizione originale italiana rimangono nel volume le interviste a Ingrid Bergman, Anna Magnani, Jeanne Moreau, Duchessa di Alba, Federico Fellini e Alfred Hitchcock. Quelle con Sean Connery, Geraldine Chaplin, Mary Hemingway, El Cordobes e Sammy Davis Jr. erano già state apparse nell'edizione inglese, *Limelighters*, Michael Joseph, London 1968. Nella pubblicazione americana, oltre all'intervista a Norman Mailer, vennero inserite quelle a H. Rap Brown, Nguyen Cao Ky, Hugh Hefner, Dean Martin. Sul giudizio riguardo alle interviste a Mailer, vedi Sandy Cohen, *Norman Mailer's Novels*, Rodopi, Amsterdam 1979, p. 133: "There are a number of good interviews with Mailer. Especially interesting for various reasons are Eve Auchencloss and Nancy Lynch's interview for *Mademoiselle* (Feb. 1961), 76- 77; 160-163, and Harry Breit's "A Talk with Norman Mailer," *Times Book Review LVI* (June 3, 1951), 20. The latter was reprinted in *The Writer Observed*, 1956, pp. 199-201. The best and most helpful interviews, however, are Oriana Fallaci's in *Writer's Digest*, 1967 [sic], Steven Marcus' in *Paris Review* (Winter-Spring 1964), reprinted in *Paris Review Interviews*, 3rd Series, 1967, pp.251-278. Probably the most influential interview, and the one Mailer himself is most fond of, is Richard G. Stern, "Hip, Hell, and the Navigator: An Interview with Norman Mailer", *Western Review XXIII* (1959), 101-109".

una trovata geniale: presentare Mailer come personificazione dell'America stessa, proprio grazie ai suoi gravi difetti e ai suoi innegabili pregi. Di fatto la giornalista si era impossessata a sua volta e si stava servendo di quell'utilizzo retorico del corpo con cui l'autore americano aveva saturato i suoi testi, attuando un inaspettato ribaltamento di prospettiva, che quasi lo trasformava in uno dei personaggi delle sue narrazioni. Fallaci adotta dunque un registro narrativo che è mimetico rispetto all'autore intervistato e costruisce perciò uno scenario linguistico-espressivo, oltre che spaziale.

Così incominciò nel testo a spiegare l'allegoria: "Se l'America del 1967, l'America odiata e spesso incompresa, potesse essere ritratta col volto e il corpo di un uomo, sceglierei Norman Mailer, qual è oggi alle soglie dei quarantacinque anni, nel pieno di una maturità dolorosa, anzi tragica. Il corpo è greve, massiccio come il paese che l'ha partorito, e su tal corpo si avvitano due braccia corte come le braccia di un bimbo, tuttavia muscolose, bicipiti gonfi, polsi proletari, da tali polsi spuntano due mani piccine, curate, da borghesi. Quando le tende in avanti, un gesto che gli è abituale, non capisci se voglia fare a cazzotti o domandarti pietà. Il volto, ecco, il volto è allo stesso tempo nobile e volgare".

Il testo continua raccontando il personaggio in modo dettagliato, con la descrizione dei difetti, dei vizi, delle debolezze e perfino dei crimini dello scrittore: il bene, cioè l'acclamato e apprezzato talento letterario, e il male, cioè l'essere avvezzo all'ubriachezza in pubblico, il non trattenersi dalla collera, dall'uso di droghe e dal compiere atti di violenza, sostenendone al contempo la funzione positiva, rendevano il personaggio quanto mai ambiguo, ai limiti del comprensibile e a stento accettabile, ma perfetto per incarnare una potenza che da amica del mondo stava mostrando un altro aspetto, quello dell'arroganza incontrastabile del potere.

Nella sua presentazione Fallaci non nascose che sei anni prima lo scrittore, forse nel delirio alcolico, aveva pugnalato la seconda moglie, mancando per poco di colpirla al cuore. Scrisse: "Stabilire un giudizio morale è di conseguenza impossibile: il solo dilemma consiste nell'essergli amici o nemici. I più gli sono nemici, essergli amico è tutt'altro che facile". E poi, "Sguazza in quell'occhio cattivo un'America adolescenziale e sanguigna, barbara e triste: l'America brutta dei grattacieli, dei gangster, dei drive-in, del Vietnam, della pazzia, della retorica hemingwayana. L'accusa d'essere pazzo lo insegue, del resto, da anni. Senza indulgenza. Senza sorrisi".

L'intervista è dunque un mezzo straordinario per Fallaci per affermare e dare concretezza alla propria posizione politica, mentre è vicina la scelta di abbandonare le corrispondenze dagli Stati Uniti e andare in Vietnam come inviata di guerra. La figura complessa di Mailer è dunque il corpo che serve come prova per formulare un'argomentazione che, altrimenti, espressa attraverso il

registro assertivo della cronaca, sarebbe stata debole, difficilmente convincente nei confronti dei lettori. Il ricorso alla personalizzazione, che questa volta viene elaborata riflettendola sull'interlocutore, mira a ottenere un impatto comunicativo chiaro rispetto al tema dell'intervista e insieme agisce per la definizione autoriale dell'intervistatrice stessa, che, confrontandosi con la personalità dello scrittore - simbolicamente sintesi di quella degli Stati Uniti - costruisce contemporaneamente la propria dimensione politica.

La presentazione dell'autore-incarnazione dell'America prosegue nelle sue doti positive di gentiluomo, che sa essere anche "educato" e "rispettoso" con la famiglia e gli amici, che soprattutto ha scritto opere di successo come *"Il Nudo e il Morto, Barbary Shore, Il Parco dei Cervi, Un Sogno Americano, Rapporti al Presidente, Cannibali e Cristiani"*, "che crede alla cultura, che studia quattr'anni di ingegneria ad Harvard, [...] e condanna ad altissima voce il presidente Johnson, la guerra in Asia, la CIA, lo spettro di una nuova Caccia alle Streghe". E Fallaci aggiunge: "Se non è proprio un santo è qualcosa di molto vicino all'eroe. Con le dovute precauzioni e proporzioni si sarebbe quasi tentati di paragonarlo a un Sartre americano: e pazienza se di un Sartre gli manca la disciplina, il senso di sacrificio, la profondità che viene dall'essere nati fra le cattedrali anziché fra i supermarket. Di un Sartre possiede il gran fegato, l'elasticità mentale, la precisa scelta politica su cui non ha senso trovarsi o non trovarsi d'accordo. [...] Non c'è dubbio, l'uomo è straordinariamente importante. [...] Come l'America [...] vorremmo che egli sapesse e volesse insegnarci di più".

L'annotazione sul filosofo francese, pur fornita al lettore nel registro più basso possibile – quello richiesto dalla rivista di attualità - testimonia in realtà la profonda conoscenza da parte di Fallaci dell'universo culturale di Mailer. Nel suo rapido elenco delle opere dell'intervistato non cita *The White Negro: Superficial Reflections on the Hipster* (1957), ma l'accento al filosofo francese riporta immediatamente a questo saggio che teorizzò la declinazione americana dell'esistenzialismo e che aprì un intenso dibattito culturale che coinvolse la comunità afroamericana<sup>123</sup>. Sebbene il focus dell'intervista si mantenga lontano dall'ambito letterario, l'autore viene comunque interpellato sui punti cardine della propria opera e visione di intellettuale.

Fallaci dà nota della modalità dell'intervista che avviene in due momenti, a casa del cognato dello scrittore, il fratello dell'ex moglie accoltellata, che "ha fissato l'incontro come si fissa una partita di boxe", e poi nel villino di Brooklyn, dove Mailer ha lo studio, posto nel sottotetto e costruito come la coperta di una nave, raggiungibile a fatica, arrampicandosi su una scaletta di corda: una situazione

---

<sup>123</sup> Vedi G. Stevenson, *op.cit.*: Mailer si definì filosofo dell'hip, cioè degli hipster, la categoria dei giovani bianchi che negli anni Cinquanta in America si ispiravano alla musica e in generale alla cultura afroamericana metropolitana.

che gli consente di scrivere “solo quando è sobrio”. Nello studio, precisa la giornalista, “alle pareti ci sono decine di migliaia di libri fra cui trattati di matematica, fisica, biologia, astronomia, medicina, filosofia: neanche l’essere nati fra i supermercati anziché le cattedrali può dunque distruggere l’Uomo”. Nella parte del testo dove si alternano le domande e le risposte, Mailer, affrontando il tema al centro del pezzo giornalistico, cioè l’impopolarità dell’America (“il paese più odiato del mondo”, dice l’intervistatrice), racconta di una speranza delusa negli europei, a causa della guerra in Vietnam e della massificazione degli individui provocata da un capitalismo estremo, di destra, che ha mercificato l’uomo. Di fatto si rintracciano nel discorso di Mailer alcune delle idee che Fallaci aveva già avuto occasione di esporre nelle sue precedenti corrispondenze sul programma spaziale, confluite e ampliate nel libro *Se il Sole muore: l’annullamento dell’individuo nel sistema dei consumi, l’estrema tecnologizzazione che riduce la libertà dell’uomo, l’abdicazione del vecchio mondo rispetto al proprio modello culturale, l’annullamento della memoria con il risultato di livellare tutti “in un desiderio di apparente benessere, di oblio per la disubbidienza”*. Fallaci vuole invece decisamente distanziarsi dai discorsi ambigui sulla violenza (che, socialmente, per l’autore è connaturata all’origine dell’America, mentre privatamente non è tale, se è diretta verso la moglie)<sup>124</sup> e sulle droghe, sulla rappresentazione ossessiva del sesso, discorsi attraverso i quali Mailer in quegli anni proponeva pubblicamente la propria immagine di scrittore e intellettuale.

I due autori si confrontano partendo da universi distinti, ma esiste tuttavia una sorta di agenda condivisa tra loro dove si reperiscono varie analogie. Entrambi hanno avuto esperienze di partecipazione alla guerra e il conflitto ha agito sulle loro psicologie come fattore antropologico e forma esistenziale, accelerando l’ingresso nella vita adulta. Ma ci sono punti di contatto anche nei rispettivi percorsi di creazione.

Fallaci, senza avere la consapevolezza di voler appartenere a una corrente, come si è visto, sulla scia del *new journalism* aveva pubblicato *Se il Sole muore* nel 1965, che esce in America alla fine del 1966. Nella prefazione all’edizione americana, l’autrice chiarisce bene il fatto che il suo libro appartenga a un genere ibrido, quello della *non fiction novel* (che aveva eletto Truman Capote

---

<sup>124</sup> Alla domanda di Fallaci, “Non le piace la violenza? Lei che infilò un coltello nello stomaco della seconda moglie e non si perde una partita di boxe?”, la risposta di Mailer fu “Il coltello nello stomaco della moglie fu un delitto. Un delitto grave, e la violenza non c’entra. Quanto alla boxe, be’, la boxe non è una violenza. [...] No, io non sono violento. Esserlo significa attaccare un litigio, e io non ricordo di avere mai incominciato un litigio. Né io ricordo di aver mai picchiato una donna. Una estranea, voglio dire. Posso aver picchiato la moglie, ma questo è diverso. Quando sei sposato, i casi sono due: o picchi la moglie o non la picchi”.

suo massimo rappresentante<sup>125</sup>), e che questo sia un aspetto importante soprattutto nel paese dove è scaturita la storia che narra. Dunque, spiega: “Many times, while writing this book, I was asked whether I was writing fiction or fact. In other words, was this book a novel or reportage? The question embarrassed me because the answer I was forced to give seemed somehow solemn, and I find solemnity rather disturbing. But once in a while one cannot avoid being solemn, so I said what I say now. This book is neither a novel nor reportage”<sup>126</sup>.

Ebbene, proprio l’anno dopo l’intervista di Fallaci, nel 1968, Mailer avrebbe pubblicato *The Armies of the Nights*, con il sottotitolo programmatico *History as a novel. The novel as a History*, per raccontare l’opposizione dei giovani alla guerra del Vietnam, e Fallaci, corrispondente da quel fronte di guerra tra il 1967 e il 1968, a sua volta, nel 1969 avrebbe pubblicato su quel conflitto un altro non *fiction novel: Niente e così sia*, che sarebbe stato tradotto in inglese nel 1972<sup>127</sup>. Tornando all’intervista (che, riletta a distanza, pur nella sua franchezza manipolatoria, non manca di comunicare un tono onestamente elogiativo nei confronti dello scrittore), occorre dire che, dopo la pubblicazione in inglese nel volume *The Egotists*, questa suscitò il disappunto di Mailer, tanto che Fallaci, intervistata a sua volta dalla rivista *LIFE* in occasione dell’uscita americana del libro, non si astenne dall’attribuire l’insoddisfazione per lei inspiegabile dello scrittore proprio al suo egocentrismo<sup>128</sup>. Ma più che il battibecco tra due autori molto famosi tra i lettori, è interessante rilevare che Fallaci dichiarò alla rivista di essere delusa dall’America, riprendendo argomentazioni comuni all’universo ideale di Mailer. Come lui le aveva spiegato nella sua intervista, anche Fallaci dichiarò di sentirsi tradita dalla sua politica imperialista: “America has disillusioned me [...]. It betrays me on Vietnam and with its support of the fascist

---

<sup>125</sup> Truman Capote, *In cold blood*, Random House, New York 1966.

<sup>126</sup> O. Fallaci, *If the Sun dies*, Atheneum, New York 1966, p. VII.

<sup>127</sup> *Nothing and amen*, Joseph, London 1972; *Nothing and so be it*, Doubleday, Garden City, N.Y. 1972.

<sup>128</sup> Vedi Richard Stolley, "Close-Up", *Life*, 21 febbraio 1969, p. 36: “*What has been the reaction of the people you have interviewed? Are any of them still speaking to you? [...] Norman Mailer. Thanks to God he does not love me because I do not love him. What do you have against Norman Mailer, a great writer? Because he is not true. How do you say? A phony? Oh, I don't believe him one second. If I ask Norman Mailer what time it is, and he says 5 o'clock, I call on the telephone to find out really what time it is. He's pretentious. Presumptuous. He was terribly kind to me at first. And because of this kindness I was not bad with him. On the contrary it was a very positive interview. I guess he didn't like the title, which did not have his name in it, or the photos, which were not of him, but of America. And so he got angry and he wrote me an insulting, condescending, indulgent and nasty letter. And then I answered him, sending him to hell*”.

dictator in Spain and in Mexico. And all over South America. It betrayed me again when Mr. Nixon won”<sup>129</sup>.

Nonostante questa comune visione, Mailer, oltre che con l’intervistatrice, si sarebbe lamentato l’anno successivo in un’altra lettera scritta alla redazione della rivista *Writer’s Digest*, circolante nel mondo dell’editoria, degli scrittori, degli appassionati di libri, dopo la pubblicazione dell’intervista sulle pagine di quel periodico. Era infatti rimasto indispettito dall’immagine che era stata divulgata di lui, trasformato in uno dei suoi personaggi, còlto nel comportamento sanguigno e istintivo, anche lui denudato ed esposto con le sue debolezze, dissipato per una volta il fumo del machismo che generalmente lo avvolgeva. Riconobbe però il talento di Fallaci per le interviste e il suo dono di indurre le persone a parlare più di quanto volessero, ma imputò l’uso del registratore alla sua scarsa conoscenza dell’inglese, e si lamentò del modo in cui era stato messo per iscritto il testo, travisando le sue parole. Giudicò “puro surrealismo” l’operazione di ritradurre in inglese l’intervista già tradotta in italiano. Tuttavia, ammise che tutte le idee che aveva espresso avevano trovato posto nel “lavoro” dell’intervistatrice, ma era diventato, appunto, il suo “lavoro” e poteva essere letto come “Oriana Fallaci che aveva intervistato Oriana Fallaci”. Infine, poiché quel suo difetto di pronuncia, che gli amici potevano testimoniare, era stato trasformato dalla giornalista “nei toni viziati e petulanti di un intellettuale italiano un po’ troppo amato da sua madre”, protestò e riprotestò col direttore. E concluse che, quali che fossero i suoi difetti, pur essendo molti, non era idiota come lo voleva far credere la signorina Fallaci<sup>130</sup>.

---

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>130</sup> “Dear Editor, Regarding the interview you printed with me in the December issue done by Oriana Fallaci—Miss Fallaci is a talented journalist with a gift for making people talk more than they care to talk as she runs them through an interview. Her English however is uncertain, so uncertain that she uses a tape recorder, not as she confesses for the record but because she cannot understand exactly what you say. The use of a tape recorder is probably excusable, especially by a foreign journalist, but what is not altogether forgivable is that Miss Fallaci has the habit of rewriting the transcription with a freedom matched only by her ability to spurn the word you did use. Since she was writing for an Italian audience, she took pains to convert my answers into Italian, which is to say that she rephrased my dialogue in such a way that it would make sense to Italian readers. The result, now translated back into English from the free translation into Italian, is a first-rate piece of surrealism. Nearly all the ideas I expressed to her find some place in her work, but it has become her work. It may even read like Oriana Fallaci interviewing Oriana Fallaci. My words, my style, my very clumsiness of speech — which any friend can testify to — have been converted into the spoiled and petulant tones of an Italian intellectual loved somewhat too much by his mother and I protest, fellas, I protest. Whatever my vices — they are many — I am not quite so bright an ass as Miss Fallaci would have me. Norman Mailer, Provincetown, Mass.” Questa lettera fu pubblicata sulla rivista *Writer’s Digest* nell’edizione di marzo del 1970. Vedi

Dunque, all'intervista non era stata riconosciuta la transitività tra "storia e racconto e tra racconto e storia": le insinuazioni sessiste di Mailer, velate ma non troppo, sembrano celare la delusione dell'autore per essere stato smascherato nella sua multiforme e viscerale personalità, trasformato e messo in scena a sua volta nella maschera *hipster*, da lui stesso codificata. Fallaci, per parte sua, ne aveva evidenziato, senza censure e conformismi, il talento e insieme l'intemperanza, attribuendo all'alcool la sua "dizione imperfetta o stravagante" che a volte, gli impediva, realmente e metaforicamente, di essere ascoltato, proprio come l'America<sup>131</sup>.

Il ritratto del celebre intellettuale composto dalla giornalista italiana, che aveva utilizzato una costruzione retorica complessa e inusuale nel registro giornalistico, era probabilmente stato avvertito dal pubblico come non privo di una certa sfrontatezza per il rovesciamento che aveva osato compiere, distanziandosi completamente dai toni con cui Mailer veniva di solito intervistato e presentato. Il suo personaggio era stato di fatto utilizzato da Fallaci come elemento logico del discorso che, apparentemente, non mirava innanzitutto a scavare gli aspetti psicologici e letterari della figura dello scrittore, ma si era anzi servita di quest'ultima con l'obiettivo di chiarire l'essenza del vero oggetto del reportage, cioè l'America.

L'intervista di Fallaci, pubblicata in apertura del volume *The Egotists*, aveva avuto un impatto presso i lettori sicuramente differente da quello che, per esempio, poteva aver stimolato l'intervista di Steven Marcus pubblicata nel classico *Writers at Work* dell'anno precedente. Anche quest'ultima – raccolta qualche anno prima, nel 1963 – incominciava con la descrizione della dimora newyorkese di Mailer<sup>132</sup>. Ma all'ambiguità dello scrittore, che, ugualmente calato nell'atmosfera marinaresca del proprio studio, Fallaci aveva lasciato immaginare barcollante più per l'ubriachezza che per la suggestione di onde immaginarie, si alludeva solo in modo sottile, ricorrendo al paragone con una figura letteraria: per Marcus, Mailer era più simile a un capitano Vere che a un Ahab e assomigliava, forse, a uno Shotover, non vecchio, ma nel pieno della sua

---

<https://www.writersdigest.com/writers-digest-news/my-archival-wanderings-a-norman-mailer-letter> . L'intervista era stata pubblicata alla fine dell'anno precedente: Oriana Fallaci, "Interview with Norman Mailer", *Writer's Digest*, December, 1969, pp. 40-47.

<sup>131</sup> *L'Europeo*, 20 luglio 1967, p. 47: "[...] la bocca è una voragine dove l'alcool entra per risputarne parole indecifrabili a causa di una dizione imperfetta o stravagante"; *The Egotists*, p. 1 "[...] the mouth a chasm that swallows alcohol and regurgitates incomprehensible words slurred by faulty or extravagant diction. At times, like America itself, he says beautiful things to which nobody pays attention because of the way they are said."

<sup>132</sup> Steven Marcus, "Norman Mailer", in *Writers at Work: the Paris Review Interviews, Third Series*, introduced by Alfred Kazin, Viking Press, New York 1967, pp. 251-278.

maturità<sup>133</sup>. Tuttavia veniva precisato che lo scrittore si era comportato come uno di quei capitani dei romanzi solo “in strani momenti” e l’intervistatore si era detto sorpreso dai modi eleganti con cui si era presentato, grazie all’inattesa disinvoltura con cui si era mostrato a suo agio nell’intervista. Ingrassato per aver smesso di fumare, quel Mailer portava i suoi chili con grazia e vigore, mostrando una certa benignità<sup>134</sup>. Nell’intervista del giornalista americano lo scrittore, protagonista insieme alla sua opera, aveva anche avuto modo di evidenziare la sua origine culturale, che risale ad Harvard, di mostrarsi ordinato, metodico e regolare nel lavoro di scrittura - proprio come aveva usato rappresentarsi Hemingway<sup>135</sup> - mentre non era stato mai costretto a menzionare quegli eccessi culminati nell’aggressione alla moglie.

## Fallaci e Mailer sulla luna

Se dunque dall’incontro tra Fallaci e Mailer non era scaturita personale sintonia, è il programma spaziale americano a costruire il nesso più evidente tra i due. Entrambi sono stati autori delle più note narrazioni *non fiction* sul tema dei viaggi spaziali: l’una, autrice della prima opera tra letteratura e giornalismo sulle missioni americane che preparavano il raggiungimento della luna; l’altro, autore della prima narrazione ugualmente improntata al *new journalism* sull’allunaggio.

---

<sup>133</sup> Tre capitani letterari: Vere e Ahab, personaggi complessi, creazioni di Herman Melville, protagonisti, rispettivamente, dei romanzi *Billy Budd*, pubblicato postumo nel 1924, e *Moby Dick*, che era uscito nel 1851. Shotover è uno dei personaggi della commedia di George Bernard Shaw, *Heartbreak House* (1919): bevitore ed eccentrico, si è fatto costruire una casa a forma di nave; apparentemente innovatore e votato al futuro, ha una mentalità concentrata sul passato e conduce inutili esperimenti scientifici in cerca di un raggio che possa far esplodere la dinamite.

<sup>134</sup> S. Marcus, *op.cit.*, pp. 253-4: “Shortly after the interviewer arrived, Mailer excused himself for a few moments. He wanted to change, he said, into his writer’s costume, He emerged wearing faded dungarees and an open-necked sport shirt. His sharp blue eyes sparkled as he suggested that the interviewer keep this fashion note in mind. Lunch was then prepared and served by Mailer in what must be called lordly fashion. In general, he conducts himself without affectation as a kind of secular prince. The interviewer was repeatedly struck during the course of a long afternoon’s work by Mailer’s manners, which were exquisite. The role of novelist-being-interviewed suits him very well”.

<sup>135</sup> Fallaci allude a Hemingway nella sua intervista, parlando di “retorica hemingwayana” a cui si ispira Mailer.

Mailer pubblica *A Fire on the Moon* nel 1970<sup>136</sup>, nello stesso anno in cui Fallaci pubblica *Quel giorno sulla Luna*: due libri che nascono dalla rielaborazione dei rispettivi reportage sulla missione lunare dell'Apollo 11, completamente differenti nello stile e nello scopo, ma con molte similitudini dal punto di vista del contenuto e di alcune riflessioni. Entrambi gli autori erano stati inviati come giornalisti al centro spaziale Kennedy in Florida, per il lancio del razzo Saturn V, e poi a Houston per seguire il viaggio degli astronauti e l'allunaggio. Il testo di Fallaci, che non mira questa volta a porsi come *non fiction novel*, nato con l'intento di essere destinato agli studenti delle scuole, pur mostrando l'entusiasmo per la missione lunare, attesa da anni, porta con sé un atteggiamento più critico da parte della giornalista, che ormai ha conosciuto la guerra del Vietnam e che ha definitivamente abbandonato la meraviglia e il sentimento di adesione che trasparivano nel precedente *Se il sole muore*<sup>137</sup>.

È infatti con quest'ultimo testo che l'opera di Mailer dialoga in modo straordinario, nonostante lo slittamento cronologico e di prospettiva: i preparativi per andare nello spazio, nel caso del libro di Fallaci; l'allunaggio, per l'autore americano. Alcune analogie stilistiche e testuali sono evidenti, pur nella differenza: entrambi i testi nascono dall'esperienza di ciascuno dei due giornalisti che, inviati alle basi spaziali, hanno il compito di raccontare ai lettori che cosa sta accadendo in quei luoghi dove il tempo sembra anticipare il futuro, contravvenendo alla storia dell'uomo e alle note leggi della fisica. Fallaci, inviata di un settimanale italiano, è la prima e unica donna in quegli anni a entrare così intimamente in un mondo ideato soprattutto per essere massima ed evidente metafora del potere – maschile. Crea, più che adottare, una chiave narrativa popolare completamente nuova, attraverso la quale affronta un tema fortemente simbolico della sua contemporaneità, scomponendo la complessità, riuscendo, come si è visto, a dominare e trattare le numerose questioni in campo: il progresso tecnologico in rapporto al valore dell'individuo, il futuro dell'umanità, la libertà, la dimensione storica e quella etica. Da autrice, si immerge autobiograficamente come persona nella vicenda, ne diviene personaggio e al contempo narratrice la cui visione e psicologia sono state segnate dalla guerra. L'autrice rispetta completamente il proprio mandato di giornalista non sottraendosi mai all'obiettivo di comprendere e dare una

---

<sup>136</sup> La rivista *Life* gli commissionò un reportage che fu pubblicato in tre puntate, tra agosto 1969 e gennaio 1970: "Of A Fire on the Moon", "The Psychology of Astronauts", e "A Dream of the Future's Face". Nel 1970 il reportage venne poi pubblicato in volume con il titolo *A Fire on the Moon*.

<sup>137</sup> Un libro che per la sua struttura ha molta attinenza con *Se il sole muore* è *The right Stuff* (Farrar, Straus, and Giroux, New York 1979), che Tom Wolfe pubblicò sulla storia dei primi astronauti, riportando in auge il tema. In questo libro Wolfe si servì del mezzo dell'intervista diretta ai personaggi, esattamente come Fallaci.

spiegazione ai fenomeni, soprattutto grazie all'intervista, che è per lei il principale metodo conoscitivo.

Anche Norman Mailer, celebrato e riottoso intellettuale beat, come Fallaci trasforma i suoi reportage in una narrazione *non fiction*: ci sono anche nel suo libro le riflessioni sulla guerra e sul potere, di cui una delle figure più significative e controverse è quella di Werner Von Braun, che proprio l'autrice aveva intervistato nel 1964 e nel quale Mailer vede la rappresentazione totalitaristica sottesa al programma spaziale. Al tempo di *Se il sole muore* Fallaci, totalmente convinta del valore di sfida tecnologica e filosofica delle esplorazioni spaziali, aveva ritratto lo scienziato tedesco come icona di potere, ricostruendo il significato del suo ruolo di gerarca nazista attraverso la personalizzazione del ricordo e la descrizione della repulsione istintiva suscitata dall'odore del dopobarba, uguale a quello che emanavano gli occupanti nazisti al tempo in cui era bambina. Qualche anno dopo, quando l'obiettivo è ormai la conquista della Luna, Mailer – che non riesce a intervistare Von Braun, ma lo può solo osservare mentre prepara il suo reportage per *Life* - si serve di questa figura in chiave del tutto politica, per svelare gli obiettivi di supremazia tra i due blocchi, per conquistare la quale l'establishment governativo americano aveva arruolato la figura eccellente del campo precedentemente nemico<sup>138</sup>.

L'autore, che si narra in terza persona, preserva una certa distanza tra l'osservatore e la vicenda che racconta – espressa anche attraverso meccanismi metanarrativi - ed elabora una lunga analisi fortemente critica sulla società americana, soffermandosi sulla povertà, sul razzismo, sull'esclusione che sono l'altra faccia del progresso e del potere americano. La sua è una narrazione molto controllata, alla quale è sottesa una chiave filosofico-sociologica, che dialoga con le teorie di Hannah Arendt, e il cui obiettivo appare la costruzione stessa del testo, nel quale la soggettività è esplicitamente un ripiego di fronte

---

<sup>138</sup> Vedi M. Tribbe, *op. cit.*, p. 104: "Fallaci hinted that its Nazi roots had left an indelible stain on the American space program, Norman Mailer went a step further, using von Braun to suggest that the totalitarianism he represented might in fact be the very essence of the enterprise. Mailer first met von Braun at a pre-Apollo 11 banquet in Florida where von Braun was the featured speaker. To Mailer, von Braun was the public face of NASA, the only nonastronaut in the program most Americans had ever heard of—"the real engineer, the spiritual leader, the inventor, the force, the philosopher, the genius! of America's space program. Such is the legend in the street". He was also, Mailer made clear in both his first *Life* article and in *Of a Fire on the Moon*, a former Nazi who would stop at nothing to achieve human space flight and exploration. Von Braun's appearance at the banquet led Mailer to mull over the connections between the Apollo-era United States and von Braun's Nazi Germany".

all'impossibilità esistenziale di riferire un fenomeno quasi non raccontabile perché non comprensibile<sup>139</sup>.

Mailer, che ha studiato ingegneria ad Harvard, esprime la difficoltà di riferire la storia di un evento che sembra quasi insensato e si sofferma a descrivere lo straniamento che provoca, in primis nei giornalisti, con ciò trasmettendo anche al lettore un atteggiamento di estraneità. L'impossibilità di descrivere l'impresa spaziale sul piano filosofico, perché è superiore alla natura stessa dell'uomo, coincide con il fatto di avvertire la mancanza di un linguaggio adeguato alla narrazione: la cultura scientifica dell'autore diviene così un ostacolo piuttosto che una chiave di decodifica. Dunque nel libro la metanarrazione (che è contemporaneamente metagiornalismo) è, più che uno stile, lo strumento che offre una possibilità narrativa<sup>140</sup>.

---

<sup>139</sup> Gli obiettivi spaziali erano stati indicati dal presidente J. F. Kennedy in un famoso discorso di fronte al congresso il 25 maggio 1965, annoverati tra gli "urgent national needs". La corsa spaziale diventava così ufficialmente un simbolo della supremazia americana contro la diffusione del comunismo, alla luce del primo viaggio di un uomo nell'orbita terrestre, avvenuto il mese precedente, protagonista Yuri Gagarin. La difesa della libertà e l'immagine di potere venivano mescolati in un discorso dove il nesso logico si indeboliva per dare invece voce alla propaganda politica interna. Nella stessa occasione Kennedy, battuto dai sovietici sul primo viaggio orbitale, rilanciava promettendo il primo viaggio di andata e ritorno di un uomo sulla luna. Vedi John Fitzgerald Kennedy, *Special Message to the Congress on Urgent National Needs*, May 25, 1961: <https://www.ifklibrary.org/archives/other-resources/john-f-kennedy-speeches/united-states-congress-special-message-19610525>. Nel 1962 in un altro celebre discorso, tenuto allo stadio di Houston, invitato dalla Rice University, Kennedy sostenne e spiegò alla nazione la necessità del programma spaziale per l'allunaggio: *Address at Rice University*, Houston, Texas, September 12, 1962: <https://www.ifklibrary.org/learn/about-jfk/historic-speeches/address-at-rice-university-on-the-nations-space-effort>. La filosofa Hanna Arendt l'anno successivo pubblicò un saggio in cui rifletteva su questa necessità del programma spaziale, individuando nelle nuove conquiste un cambiamento antropologico rispetto a come l'uomo avrebbe percepito se stesso dalla luna, mentre il concetto di umanità avrebbe finito per perdere di significato, di fronte a una scienza che non stava considerando il piano etico e che era obbligata a servirsi di un linguaggio diverso da quello naturale, il linguaggio completamente formale della matematica. Vedi Hannah Arendt, "Man's Conquest of Space", *The American Scholar*, Autumn, Vol. 32, No. 4, 1963, pp. 527-540. Published by: The Phi Beta Kappa Society. Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/41209127>.

<sup>140</sup> Cfr. M. Tribbe, *op. cit.*, p. 48: "Although more than a few readers found Fire egotistical—much of Mailer's late-1960s journalistic work was deliberately as much about himself as it was about the events he was ostensibly covering—this egotism, manifested in his conspicuous struggle to write coherently and incisively about Apollo, underscores the mental strains faced by a broader array of commentators who wanted to take the unprecedented event seriously, but who, likewise, could not quite figure out how to approach it or make sense of it. [...] Not only was Mailer's book the only major work on the subject by a writer of

Tuttavia, come Fallaci in *Se il sole muore* individua nella cultura umanistica la possibilità per l'uomo di comprendere il senso delle esplorazioni e dell'innovazione, così lo scrittore ammette che i viaggi spaziali, grazie a un approccio poetico e speculativo, potrebbero riempire i vuoti metafisici creati dalla tecnologia<sup>141</sup>.

Non sono presenti in Mailer gli artifici della personalizzazione e della relazione umana che qualche anno prima avevano permesso a Fallaci di risolvere e superare in chiave individualistica gli interrogativi filosofici e politici posti dal programma spaziale, allontanandola però dal modo con cui gli altri autori italiani avevano in generale percepito quelle imprese, reagendo cioè con un tipo di narrativa in cui prevaleva lo straniamento come metafora generale del disorientamento prodotto dalla tecnologizzazione del dopoguerra. Del resto, i presupposti dei due autori erano molto diversi: Fallaci non dimentica mai di spiegare per il lettore e il suo io arriva a coincidere con quello di quest'ultimo, come si è visto, agendo quasi per interposta persona.

La dichiarazione di Fallaci sul verosimile e sulla sua non fiducia nell'obiettività del racconto e il linguaggio immediato del reportage narrativo contribuirono a creare una certa diffidenza negli Usa verso il suo libro *If the Sun Dies*, non permettendo che fossero colti del tutto alcuni aspetti rilevanti presenti in questo, come la critica verso la cooptazione e l'assimilazione degli scienziati nazisti ai fini del programma spaziale, o l'inclusione di riflessioni su temi alti - certamente condotte con un linguaggio basso - o la capacità descrittiva di Fallaci, che era arrivata, donna, da una cultura dominata, a indagare da giornalista, per raccontare il sogno spaziale di una superpotenza.

Rimane oggi interessante intercettare il filo che collega il primo libro di Fallaci sullo spazio, il successivo *Quel giorno sulla Luna* e il libro di Mailer, attraverso i quali è possibile ritrovare numerosissime analogie tra descrizioni di luoghi, stati d'animo, episodi, per scoprire che forse il discorso sull'obiettività di Fallaci era più di tutto l'esigenza di una precisazione, soprattutto utile alla definizione di un genere testuale nuovo. Non può infine passare inosservato che, anche alla luce delle più recenti ricognizioni, Fallaci sia stata negli anni Sessanta l'unica donna ad approfondire il tema delle esplorazioni spaziali, una delle pochissime donne

---

his caliber, but he more than anyone was attempting to compose a serious instant history and philosophy of the event”.

<sup>141</sup> Sul ricorso all'autoreferenzialità dell'autore che non trova una modalità narrativa adeguata al tema che deve raccontare vedi Simona Porro, “Colmare la distanza tra la Terra e la Luna: il caso di *A Fire on the Moon* di Norman Mailer”, in A. Dall'Igna, E. C. Sferrazza Papa e A. Carrieri (a cura di), *Distanza*, Mimesis, Milano-Udine 2021, p. 41 (“Non potendo addentrarsi in prima persona nei meccanismi fondanti dell'impresa, egli opta per gli strumenti caratteristici della metafiction postmoderna, sviluppando una corposa dimensione autoreferenziale incentrata sulle dinamiche compositive dell'opera”).

ad aver scritto nel Novecento libri sulle conquiste spaziali e in generale ad aver partecipato alla narrazione di quegli eventi che segnarono simbolicamente una soglia nella storia dell'uomo, acquisendo una conoscenza non comune, trasmessa nei suoi reportages e libri. Anche nelle bibliografie dei lavori più recenti si trova quasi come unico nome femminile in un panorama sensibilmente mutato con il XXI secolo<sup>142</sup>.

Nel 1967, poche settimane dopo l'uscita di *If the Sun Dies* in America, nell'edizione domenicale il *New York Times* pubblicò una recensione del libro: una stroncatura, di fatto meritevole di qualche osservazione di contesto più che di un'analisi. Venne scritta da Willy Ley, autorevolissimo esperto giornalista, saggista e scrittore di argomenti spaziali, che aveva collaborato molti anni prima con Fritz Lang come consulente ed era amico di Wernher Von Braun, con lui autore di alcuni testi di successo. Ley era stato intervistato dalla stessa Fallaci che nel suo libro lo aveva di fatto reso (insieme all'amico tedesco) fautore e simbolo di una scienza autoreferenziale e immorale, cioè non interessata all'uomo, ma disposta a sfruttarlo per raggiungere i propri scopi, in una visione non dissimile da quella di Arendt e di Mailer. Entrato nello studio dell'autrice a New York come "un uomo di cui tutti parlano con stima e rispetto", il "Profeta del futuro", che avrebbe dovuto togliere a Fallaci "ogni incertezza" sul senso delle esplorazioni spaziali e quindi sulla necessità di interessarsene come giornalista e scrittrice, se ne era andato dopo una lunga conversazione, lasciandola prima terrorizzata e poi sbalordita. Ma, proseguendo nella sua ricerca di verità, Fallaci aveva contrapposto allo scientismo sfrenato di Ley il limite dell'umorismo, la forma più umana di intelligenza, smontando retoricamente l'onnipotenza del suo ragionamento.

Willy Ley nella sua recensione sul quotidiano di New York criticò della giornalista la mancanza di conoscenza scientifica e la tendenza ad allontanare il discorso da questa, perché poneva domande "irrilevanti e non pertinenti", come quella sulle conseguenze di un ipotetico incidente mortale agli astronauti durante una

---

<sup>142</sup> Un'altra giornalista italiana che si occupò della missione Apollo 11 fu Dacia Maraini, come inviata di *Paese Sera* (da notare che a Cape Kennedy furono accreditati 3497 giornalisti di 57 nazioni, tra cui 81 italiani, la rappresentanza più numerosa dopo i giapponesi, 118, e gli inglesi, 82. Vedi *Kennedy Space Center Story*, United States National Aeronautics and Space Administration, John F. Kennedy Space Center, 1972, p. 262). Al momento di questo lavoro non è possibile ricavare maggiori informazioni su questa vicenda ormai storica, in quanto l'archivio di Atlanta, depositario della documentazione relativa alla presenza dei giornalisti, è chiuso anche per la consultazione online da parte degli stessi archivisti. Vale la pena rilevare che anche nelle corpose bibliografie del lavoro citato di M. Tribbe o del recentissimo *Il telescopio della letteratura. Gli scrittori italiani e la conquista dello spazio*, di Alessandra Grandelis, Bompiani, Firenze-Milano 2021, i nomi femminili riferibili al Ventesimo secolo sono rarissimi, sia per quanto riguarda le fonti primarie che secondarie e il giornalismo.

missione spaziale, o sulla paura e il coraggio. Fallaci, secondo Ley, era anche incapace di comprendere l'insensatezza dell'umorismo o di porre questioni filosofiche in quell'ambiente di astronauti. Ritenendo di non poter definire il libro un reportage, perché pieno di errori, ma piuttosto individuandolo come un diario nel quale mancavano spiegazioni oggettive sul programma spaziale – soprattutto ad uso degli italiani, probabilmente meno informati degli americani, secondo lui – scrisse di non essere in grado di prevederne l'accoglienza negli Stati Uniti. Ma di una cosa era certo: Fallaci indeboliva in lui la profonda convinzione, maturata in trent'anni, che (non tenendo conto di alcuni tipi di narrazione) non esistessero libri per uomini e libri per donne. Quindi, consigliava ai signori lettori di trovare qualcosa di più conciso e informativo, e alle signore e signorine lettrici di cercarsi da sole che cosa leggere<sup>143</sup>.

In definitiva Fallaci nella sua elaborazione del programma spaziale e dei significati del momento storico di passaggio rappresentato dalle imprese spaziali aveva attuato un'operazione *pop*. Non aveva cioè divulgato, spiegando in modo semplice concetti complessi, ma da scrittrice aveva utilizzato gli strumenti e il linguaggio mediatico per destrutturare, comprendere e relazionarsi con un fenomeno che la cultura alta, d'élite, riusciva a raccontare solo ricorrendo a un atteggiamento filosofico di straniamento – a volte di rinuncia - e di constatazione dello stravolgimento del paradigma vigente. Non manca certo ai testi di Fallaci il contenuto speculativo, ma a volte la strategia di avvicinamento e immersione così totalizzante risulta inopinata a tal punto da sembrare lontana dal campo della possibilità, mentre attribuisce una potenzialità praticamente infinita all'individuo di cui lei stessa è modello, in ciò ancora una volta allontanandosi dalla concezione collettivista degli intellettuali che si riconoscevano nella sinistra.

Non aveva avuto Fallaci nessuna di quelle esitazioni rispetto al linguaggio su cui Mailer aveva costruito il suo racconto; aveva fatto semmai ricorso a una scrittura carica di figure retoriche che dovevano trasmettere al lettore intensità emotiva e tensione riguardo a un'impresa in cui l'individuo si autopercepiva in una relazione di incolmabile disequilibrio con il mondo, che ora veniva a coincidere con l'infinito dell'universo. Metafore, giustapposizioni, accumulazioni, similitudini, nella scrittura di Fallaci servono ad esprimere concetti per i quali nel momento del racconto c'è ancora carenza di una terminologia specifica nel

---

<sup>143</sup> Vedi Willy Ley, "Out of Orbit", *The New York Times*, 5 febbraio 1967. La distinzione degli obiettivi di una lettura in base al genere del lettore è la conclusione dell'articolo: "One thing that Oriana Fallaci has done to me is to weaken a cherished belief I have held for over 30 years – i.e., that (discounting some kinds of fiction) the idea of books "for men," or "for women," is nonsense. Here I find I would advise Mr Reader to look for something more concise and informative, while I would tell Mrs. Reader or Miss Reader to find out for herself". (La traduzione italiana nel testo è mia).

linguaggio condiviso con i lettori. La certezza di poter fare affidamento sulla cultura europea, quella classica, sedimentata da millenni, aveva dato all'autrice la possibilità di affrontare un tema ignoto dalle conseguenze insondabili, davanti al quale avevano invece frenato autori come Mailer, a causa della mancanza di un linguaggio letterario specifico e di una concezione filosofica da questo esprimibile<sup>144</sup>.

Sul piano psicologico, la forte concezione dell'io, unita a una spiccata performatività, pur esercitata in maniere differenti, è un altro degli elementi che accomuna Mailer e Fallaci, che come si è visto comprese molto bene questo aspetto della personalità del collega. Quest'ultimo in un'intervista del 2001 argomentò con sincerità che il proprio ego smisurato aveva origine in quella cieca devozione che la madre gli aveva sempre riservato (quello stesso attaccamento alla madre per cui aveva ridicolizzato gli intellettuali italiani nella sua risentita lettera al *Writer's Digest*) e ricordando l'incontro di più di trent'anni prima con Fallaci, le riconobbe, suo malgrado, il fatto di aver tracciato il suo personale ritratto: una storia, nello stile del *new journalism*<sup>145</sup>.

---

<sup>144</sup> Sull'utilizzo delle figure retoriche vedi F. Zangrilli, *Oriana Fallaci e così sia*, op. cit., pp. 20-27. In riferimento alle missioni spaziali e poi a quella sulla Luna, il tema della mancanza di un vocabolario adeguato a un linguaggio letterario fu avvertito dagli autori di quel periodo, che trovarono la nuova terminologia fatta di parole banali, inverosimili, come i continui "OK" o i "roger" degli astronauti, o di ipertecnicismi esoterici, utilizzati nel gergo scientifico. Tuttavia, pur essendosi realizzata nel secondo dopoguerra una straordinaria accelerazione tecnologica, il programma spaziale contava sull'evoluzione di saperi e tecniche evolutisi nel corso di vari decenni. Su questo cfr. M. Tribbe, op. cit. p. 52.

<sup>145</sup> Vedi l'intervista di Lawrence Grobel sul sito <https://projectmailer.net/>, originalmente pubblicata in Lawrence Grobel, *Endangered Species: Writers Talk About Their Craft, Their Visions, Their Lives*, Da Capo Press, Cambridge (MA) 2001: "Grobel: What kind of woman is your mother? There are those who say that the foundation of your ego is really based upon your mother. Someone made a comment that of all your wives, the real Mrs. Mailer is your mother. Mailer: The person who made that comment is an ex-wife, and she was looking to make a rotten remark. No, I never wanted to be married to my mother. She's fine as a mother, but I wouldn't have wanted her as a wife because she's a very opinionated woman. Strong minded and narrow minded. We've had many arguments over the years. I got one thing from her that not everybody gets from their mothers: I had an undivided, uncritical loyalty. It kept on, looking back on it, to almost comical proportions. To this day, if I were to shoot up some housing development with a tommy gun and slaughter twenty people and they came to my mother with this news, she would say: "What could they have possibly done to Norman to make him act that way?" In that sense there was this unquestioning loyalty and it does give you an ego source. It's a mother-fed ego, which produces all kinds of problems when you get out in the world and start knocking around. Half the Jewish men on earth suffer and are benefited by that kind of ego that they get from their mothers. Grobel: Oriana Fallaci wrote that the taint of insanity has been following you for years. Is there any truth in that? Mailer: No, but that's Oriana Fallaci, making a story".

Oriana Fallaci e Norman Mailer come autori si relazionano in modo più profondo e complesso del rapporto creato da un'intervista, agendo secondo ruoli professionali, letterari, culturali, con molto in comune: premesse simili, percorsi differenti ed esiti con alcune analogie. Provenienti da universi differenti, si sono confrontati sugli stessi registri di scrittura, partendo da una concezione dell'esistenza come una lotta storica. Entrambi intellettuali militanti, hanno aderito a un'idea individuale della contestazione, sfumata via via verso posizioni di reazione nell'ultima parte della vita. Di entrambi rimangono i testi e il personaggio-autore, inscindibile dalla propria creazione. Per l'uno, riconosciuto grande autore nel canone americano del Ventesimo secolo, e per l'altra, mai ammessa nel campo letterario italiano, è vivo quell'atteggiamento di devozione che si tributa ai maestri di vita.

## **L'amicizia con Pasolini e la militanza degli anni Settanta**

Nella prima metà degli anni Settanta Oriana Fallaci, dopo tanta America e dopo l'esperienza sul fronte in Vietnam era pronta a prendere parte al serrato dibattito politico che si stava sviluppando nella società italiana.

L'indagine giornalistica che avviò sull'uccisione di Pier Paolo Pasolini costò a Fallaci una condanna per reticenza a quattro mesi di carcere, con sospensione della pena. La giornalista aveva raccontato di avere saputo da una fonte che intendeva rimanere anonima, e di cui non avrebbe pertanto rivelato l'identità, che ad assassinare Pasolini era stato un gruppo di persone che aveva agito con predeterminazione e non Giuseppe Pelosi, il minore che aveva confessato e che nonostante varie incongruenze venne da solo condannato per omicidio. Fallaci scrisse e pubblicò quattro pezzi su *L'Europeo* nel novembre 1975 mentre successivamente l'inchiesta fu continuata da altri colleghi della redazione della rivista. La vicenda aprì uno dei periodi più duri della vita dell'autrice, che sarebbe stata funestata prima dalla morte, in circostanze non chiare, di Alekos Panagoulis e poi, della madre, per malattia.

Quando Pasolini morì, era stato pubblicato da pochi mesi il libro *Lettera a un bambino mai nato*, che avrebbe riscosso un successo editoriale mondiale. Come vedremo nel prossimo capitolo, dopo una lunga carriera da giornalista, in questo periodo anche maturò l'identità di intellettuale di Oriana Fallaci. La condanna per reticenza in seguito all'indagine giornalistica sull'assassinio di Pasolini, per la prima volta aprì una frattura tra l'autrice e l'élite italiana, rappresentata dalla politica, dalla magistratura, dal sistema dei media, dai colleghi della stampa e dagli intellettuali, che non la sostennero nella sua battaglia.

Di Pasolini aveva composto un ritratto in un reportage del 1966, che era uscito con il titolo “Un marxista a New York”<sup>146</sup>. Per la prima volta l’autore era arrivato in America per partecipare, a New York, a un festival cinematografico dove venivano presentati due suoi film. Fallaci nel suo pezzo aveva colto e descritto la genialità e la profondità dell’artista che convivevano in un’interiorità tormentata. Senza nascondere un sentimento di sincera ammirazione, di lui aveva raccontato l’aspetto, il carattere, il pensiero, lo stupore per la libertà che in America era un postulato, l’angoscia per la sofferenza del sottoproletariato escluso dal sistema consumistico, l’attrazione ideologica ed estetica per i contrasti violenti che la città non nascondeva. In un modo che oggi non sarebbe ritenuto accettabile, aveva anche alluso alle frequentazioni omosessuali di Pasolini, preconizzandone il pericolo. Scrisse: “La notte scappa agli inviti e se ne va solo nelle strade più cupe di Harlem, di Greenwich Village, di Brooklyn, oppure al porto, nei bar dove non entra nemmeno la polizia, cercando l’America sporca infelice violenta che si addice ai suoi problemi, i suoi gusti, e all’albergo in Manhattan torna che è l’alba: con le palpebre gonfie, il corpo indolenzito dalla sorpresa di essere vivo. Siamo in molti a pensare che se non la smette ce lo troviamo con una pallottola in cuore o con la gola tagliata: ma è pazzo a girare così per New York?”.

A New York gli ideali marxisti di Pasolini erano stati messi alla prova della cultura liberale e Fallaci aveva costruito il ritratto di un intellettuale autentico, perfino umile nel percorso di scoperta di un mondo sconosciuto, che invece lo conosceva. Gli intellettuali newyorkesi erano appassionati della sua opera e incuriositi dalla sua personalità, come il fotografo Richard Avedon, che voleva fotografarlo e di cui Pasolini invece non conosceva neppure il nome, tanto da chiamarlo Avalon<sup>147</sup>.

Dei rapporti tra Oriana Fallaci e Pier Paolo Pasolini si parla sempre in relazione alla prima, quasi mai se il discorso è incentrato su di lui. Come dire che Pasolini è utile per chiarire Fallaci, mentre Fallaci non serve a raccontare Pasolini. Eppure rimangono prove di un rapporto intenso, cresciuto intorno a motivi professionali, trasformatosi via via in amicizia e in confronto intellettuale.

La prima traccia del dialogo tra loro rimane nel documentario *Comizi d’amore*, girato nel 1963 e uscito nel 1965, attraverso cui Pasolini, regista, propose un’indagine sulla sessualità in Italia. Insieme alle opinioni di persone comuni intervistate in tutto il Paese, nel film ci sono anche quelle di Alberto Moravia,

---

<sup>146</sup> Pubblicato su *L’Europeo*, 13 ottobre 1966 e ripubblicato in O. Fallaci, *Viaggio in America*, *op. cit.*

<sup>147</sup> Il reportage di Fallaci è stato pubblicato in un libro dedicato a New York (Paolo Cognetti, a cura di, *New York Stories*, Einaudi, Torino 2015), insieme ai racconti di altri autori, tra cui Truman Capote, Francis Scott Fitzgerald, Richard Yates, Don De Lillo, Joan Didion.

Cesare Musatti, Giuseppe Ungaretti e di tre giornaliste: Camilla Cederna, Adele Cambria e Oriana Fallaci, coinvolte in una sorta di dialogo-intervista girata al Lido di Venezia. Il loro spazio è breve. Fallaci difende l'ovvietà della parità tra uomo e donna, anche nel diritto alla libertà sessuale.

Ciò che si sa del rapporto tra i due autori è stato tramandato in modo pubblico attraverso gli scritti di Fallaci, soprattutto quelli successivi alla morte di Pasolini, che avvenne la notte prima che si incontrassero in centro a Roma insieme ad Alekos Panagulis, a Giancarlo Pajetta e Miriam Mafai.

L'anno precedente Fallaci si era adoperata affinché Pasolini scrivesse la prefazione alle poesie di Panagulis pubblicate in Italiano; quando uscì *Lettera a un bambino mai nato* l'autrice cercò il suo parere che, secondo quanto lei stessa scrisse dopo l'omicidio, fu del tutto negativo.

Tuttavia il libro era nato anche sulla scorta del dibattito tra intellettuali a cui proprio Pasolini aveva dato vita dalle pagine del Corriere della Sera. Vediamo adesso come.

## Capitolo terzo

### ***Lettera a un bambino mai nato: l'invenzione imprevista di uno spazio pubblico per un discorso privato***

Una delle categorie che si possono adottare per analizzare la figura di Oriana Fallaci è quella della militanza. Non tanto nel senso di un'esistenza schierata su posizioni riconoscibili in precise aree ideologiche o, più coerentemente con le strutture tipiche dell'organizzazione politica della sua epoca, in un partito, quanto in un approccio partecipativo alle vicende che ha raccontato calandosi all'interno di queste, mettendosi direttamente alla prova, quasi a viverle al posto del lettore, e consegnandogli la propria esperienza personale come in un patto a priori la cui validità è sancita dal valore della testimonianza.

Molto più di un patto di lettura, si tratta di una postura che si realizza attraverso una complessa relazione tra sfera personale e agire pubblico, comune in tutta la scrittura dell'autrice, e che si configura come uno degli elementi importanti per comprendere i suoi libri, in particolare *Lettera a un bambino mai nato*, il suo successo editoriale, il dibattito che ne è seguito, le polemiche, fino alla trasformazione di questo testo in un'opera che è stata chiamata a rappresentare ideali diversi – se non antitetici - a seconda delle circostanze e delle epoche in cui è stato letto. Ma per cogliere il significato profondo di questa narrazione occorre chiarire come la soggettività si sia innestata all'interno di un contesto di tensioni e di bisogno di cambiamento, in un momento in cui la società italiana stava correndo più velocemente della politica.

Molto spesso si ricorda nelle biografie che alla giornalista il direttore della rivista di attualità *Epoca* Tommaso Giglio chiese un reportage sull'aborto e lei si presentò dopo qualche mese con un lungo racconto che non poteva che essere pubblicato sotto forma di libro<sup>148</sup>. Ma l'ispirazione personale ancora una volta si

---

<sup>148</sup> Da un'intervista di Barbara Carazzolo a Oriana Fallaci pubblicata dal settimanale cattolico *Famiglia Cristiana* il 6 ottobre 1993: [...] «Non ho avuto figli di carne ed è stato un gran dispiacere. Dunque i miei libri sono i miei figli di carta». E questo *Lettera a un bambino mai nato* è un figlio un po' speciale, frutto di una disubbidienza. «Il mio capo, allora, era Tommaso Giglio e mi commissionò una grande inchiesta sull'aborto: "Prenditi quattro mesi", mi disse,

trasformò in narrazione sia mescolando elementi autobiografici sia agganciando alla realtà storica contemporanea un dramma vissuto da molte donne, sentito da tutte.

Il libro è stato più volte analizzato come l'esito della partecipazione profonda, emotiva – e personale – di Fallaci al dilemma etico dell'aborto. È sicuramente anche questo, ma è possibile interpretarlo come una delle tappe decisive del dibattito tra gli intellettuali che si sviluppò nei media, partito dalle pagine del *Corriere della Sera*, che fu nel 1975 l'arena per contese aspre. Fallaci attraverso il suo libro interviene in un modo nuovo, va oltre, adotta un altro linguaggio, quello della drammatizzazione, che è dirompente. Il ruolo di intellettuale e il suo contributo al dibattito non le vengono però riconosciuti e il suo libro rimane in parte alieno rispetto a tutto questo, con cui sembra non avere relazione.

Oriana Fallaci viene ricordata quando si parla di aborto, ma quando si parla di Oriana Fallaci quasi mai ora si parla del suo contributo a quella riflessione attraverso *Lettera a un bambino mai nato*, che invece, a mio parere, definisce la sua figura di scrittrice impegnata socialmente, completamente immersa nel suo tempo, capace di cogliere con sottigliezza e profondità di analisi moltissime sfaccettature del tema, soprattutto introducendo una novità fondamentale, cioè il punto di vista narrativo di una donna.

Da intellettuale, l'autrice supera definitivamente la dicotomia giornalismo/letteratura<sup>149</sup> e compone un'opera che entra immediatamente in sintonia con i lettori, perché si pone sul piano necessario e innovativo della personalizzazione e dell'immedesimazione, mentre si spinge a narrare una situazione percepita come paradossale, cioè fuori dal senso comune, ben oltre l'immaginario pubblicamente costituito della donna di fronte al dramma di una gravidanza in solitudine, timorosa della riprovazione sociale. Fallaci infatti mette in scena inopinatamente una donna indipendente, che fa i conti con se stessa, con la propria voglia di realizzazione professionale e infine con il desiderio di completarsi attraverso una maternità per cui è pronta a lottare. Al centro c'è una donna che finalmente si concede tutto lo spazio necessario per esporre i suoi pensieri, i suoi sentimenti e le paure nel percorso verso la comprensione e

---

“fai quello che vuoi e vai dove ti pare ma torna con l'inchiesta”. Dopo sei mesi tornai con il mio fascio di fogli in mano ma invece dell'inchiesta c'era il libro. Non me lo ha mai perdonato e per quindici giorni non mi ha rivolto addirittura la parola».

<sup>149</sup> Questo tema si ritrova in Oriana Fallaci e Sergio Pautasso, *Si dà il caso invece che io sia davvero uno scrittore: lettere a Sergio Pautasso (1976-77)*, De Piante Editore, Milano 2018.

l'accettazione della condizione di madre. L'esito è un romanzo sul cui sfondo scorre la storia contemporanea, nel quale interiorità e mimesi della realtà continuano ad intrecciarsi, creando empatia con il lettore.

## Il testo

Costruito come un diario, il libro, come recita il suo titolo, è scritto sottoforma di lettera di una donna, che scopre di essere incinta, al bambino che ha in grembo. La trama è congegnata in modo da mettere alla prova una figura femminile complessa e, insieme a lei, il lettore. La forma epistolare, il "tu", un dispositivo narrativo che a mio avviso deriva direttamente dall'abitudine giornalistica, coinvolge il suo destinatario e insieme aggancia il lettore in un interrotto richiamo a una sorta di responsabilità testimoniale<sup>150</sup>.

La futura madre è una giornalista, una donna libera e indipendente che deve girare per il mondo, che vuole fare carriera e che immediatamente comprende che la gravidanza sarà un ostacolo innanzitutto sociale. Inoltre è sola, perché il compagno se ne è andato dopo aver saputo che lei vuole il bambino e invece lui vorrebbe che abortisse.

Subito scattano il giudizio e la riprovazione morale del medico che conferma la gravidanza: lei, che è una madre sola, viene messa in guardia contro atti illegali che volesse commettere; il datore di lavoro invece teme che non vengano da lei raggiunti gli obiettivi attesi e mette la donna in competizione con i colleghi maschi. La madre, però, vuole il bambino, nonostante le difficoltà della sua sopraggiunta condizione di fragilità e il dolore che di conseguenza pervade da subito la sua vita. Per proteggere la gravidanza, la donna è costretta dal medico a un periodo di riposo a letto, che accetta, seppur controvoglia.

---

<sup>150</sup> J. Gatt-Rutter, *op. cit.*, pp. 63-66, analizza l'uso del "tu" come accoglimento della concezione cattolica della sacralità della vita, o come tropo retorico che sostiene un atteggiamento psicologico di difficoltà verso un'entità non definita, cioè il feto. Come ho affermato, ritengo piuttosto che l'utilizzo di questa forma narrativa provenga da un'impostazione di scrittura finalizzata al lettore, che trova cioè la sua ragione unicamente nel rapporto di comunicazione informativa tra chi scrive e chi legge. Laura A. Salsini pone l'accento sull'uso nuovo dell'epistola femminile introdotto da Fallaci, che rovescia l'isolamento tipico di questo genere, per divenire invece un potente mezzo di conquista dello spazio di parola (*Addressing The Letter: Italian Women Writers' Epistolary Fiction*, University of Toronto Press, Toronto Buffalo London 2010, pp. 112-120).

Quando la gravidanza sembra ormai ben avviata, sopraggiunge invece un altro problema e alla madre viene prescritto ancora un altro periodo di immobilità. Questa volta lo rifiuta, perché, pur accettando il bambino, non vuole negare se stessa. Parte dunque per il viaggio ritenuto fondamentale dal datore di lavoro, ma perde il bambino. In preda a un dolore che non è colmabile - a causa di questa perdita - non vuole separarsi dal feto ormai privo di vita. E alla fine l'attesa di quest'operazione di separazione dei due corpi è causa della sua morte.

Attraverso il registro realistico, il testo di Fallaci offre e anche impone al lettore l'opportunità di formarsi un punto di vista interno alla situazione, di conoscerla e comprenderla, grazie allo strumento stesso della narrazione costruita come dialogo, l'unico capace di stimolare un livello emotivo empatico verso l'esperienza della donna. Ampie parti si servono di una costruzione vicina alla drammatizzazione che coinvolge ancora di più il lettore. Il mondo della donna è completamente portato all'interno della sua vicenda e agisce in costante relazione con i suoi sentimenti e i suoi pensieri. Si mette infatti a confronto con la propria storia, con quella del proprio ambiente sociale, con la morale pubblica, con la scienza, con le relazioni di amicizia femminile, con i genitori, con la giustizia.

Il libro, che uscì con una prima tiratura di 80 mila copie, fino al 1998 ha avuto quarantacinque ristampe dell'edizione rilegata. Nel 1997 è stata stampata la prima edizione tascabile. Ad oggi sono più di tre milioni le copie del libro vendute nel mondo, tradotto in almeno dieci lingue<sup>151</sup>.

## **Il contesto**

Dopo il tempo della contestazione totale e dopo la torbida evoluzione nella tensione del terrorismo, nei primi anni Settanta anche in Italia giungono a maturazione trasformazioni sociali determinanti che rivendicano l'istituzionalizzazione giuridica attraverso riforme che la politica porta avanti molto lentamente, mostrando forte inerzia e in definitiva opponendosi al comune sentire delle persone, ormai entrate, con il loro stile di vita, in una fase

---

<sup>151</sup> Vedi *Lettera*, Nota dell'editore, p. 100. Un resoconto delle traduzioni si può ricavare dal sito dell'Unesco *Index Translationum* (<https://www.unesco.org>).

diversa rispetto all'assetto formale dello Stato repubblicano, rimasto per lo più cristallizzato al momento della sua nascita.

Il 1975 è anche l'anno internazionale della donna. Fallaci ha già scritto molto sulla condizione femminile e la sua figura gravita nel vasto mondo degli ideali femministi. Alcune foto la ritraggono nella sede dell'Onu a New York tra i banchi della stampa il 7 marzo, in occasione della giornata internazionale della donna. L'attenzione sulla questione è alta finalmente anche negli ambienti istituzionali più elevati. A Città del Messico, dal 19 giugno al 2 luglio, si tiene la prima conferenza mondiale sulle donne, promossa dalle Nazioni Unite; partecipano 133 nazioni e a conclusione viene varato un piano mondiale d'azione per il decennio successivo, il cui obiettivo è migliorare la condizione femminile, agire su educazione e riduzione della povertà, favorire l'emancipazione delle donne, in sostanza dare loro piena cittadinanza in ogni parte del mondo. I temi da affrontare sono numerosi e diversificati da area ad area del globo, ma il denominatore comune è combattere la disparità della condizione femminile, presente ovunque, seppure con intensità variabile.

In questo periodo i movimenti femministi sono attivi in Europa e negli Stati Uniti, dove uno dei temi più urgenti nell'agenda pubblica è quello dell'aborto, che si lega immediatamente all'esigenza di salvaguardare la salute della donna e tutelare la sua libertà di individuo. Anche nella conferenza di Città del Messico si parla in modo generico della necessità da parte della donna di poter pianificare la famiglia. Nel documento finale della conferenza, tra le numerose azioni di promozione e sostegno da intraprendere da parte degli stati aderenti alle Nazioni Unite, viene indicata la necessità di consentire alla donna di decidere il numero dei figli e il tempo che deve intercorrere tra una gravidanza e l'altra, perché, si afferma, è riconosciuta l'interrelazione tra lo stato della donna e il suo ruolo "inter alia" nello sviluppo del proprio paese<sup>152</sup>.

In Italia il tema dell'aborto è la parte di un dibattito molto ampio che scuote la società dal suo profondo, ma al quale le donne partecipano con difficoltà, nonostante ne siano protagoniste, perché tenute ai margini dei processi decisionali da una sedimentazione sociale antica che tende ad escluderle, se non quando la loro voce è forte o addirittura aggressiva. I primi anni Settanta in Italia

---

<sup>152</sup> Vedi United Nations Entity for Gender Equality and Empowerment of Women, "Report of the World Conference of the International Women's Year", decisione 15, p. 87, "Family planning and the full integration of women in development", sul sito <https://www.un.org/womenwatch/daw/beijing/mexico.html>

avevano coinciso con grandi riforme sociali, attraverso l'introduzione dello statuto dei lavoratori e il divorzio, nel 1970; l'istituzione degli asili nido pubblici e la tutela delle lavoratrici madri nel 1971, l'introduzione dei permessi per maternità, il divieto di licenziamento in gravidanza, e la scuola a tempo pieno, nello stesso anno. Il 1974 aveva visto la sconfitta del referendum che mirava ad abrogare la recente legge sullo scioglimento del matrimonio, e nei primi mesi del 1975 si realizzavano giuridicamente l'attribuzione della maggiore età al compimento del diciottesimo anno e l'eguaglianza tra i coniugi, con l'equiparazione tra uomo e donna, introdotta dalla riforma del diritto di famiglia.

Il quadro per la discussione del tema aborto in Italia era quindi piuttosto complesso, anche perché il radicamento della Chiesa e la dottrina cattolica contribuivano a polarizzare le posizioni in un periodo storico in cui le strutture portanti della società occidentale erano entrate in crisi sotto la pressione della contestazione. Qualche anno prima, nel 1968, proprio la contraccezione e l'aborto erano state al centro dell'ultima enciclica di Papa Paolo VI, *Humanae Vitae*<sup>153</sup>, mentre ormai inadeguati apparivano gli articoli del codice penale che inserivano l'interruzione di gravidanza unicamente in un'ottica punitiva. L'aborto era infatti allora qualificato come un delitto contro la sanità e l'integrità della stirpe, secondo una concezione della legge che vedeva prevalere l'interesse dello stato, piuttosto che quello della persona, strascico dell'autoritarismo che aveva ispirato la stesura del codice penale nel 1930<sup>154</sup>.

---

<sup>153</sup> Il testo dell'enciclica è consultabile sul sito della Santa Sede [http://www.vatican.va/content/paul-vi/it/encyclicals/documents/hf\\_p-vi\\_enc\\_25071968\\_humanae-vitae.html](http://www.vatican.va/content/paul-vi/it/encyclicals/documents/hf_p-vi_enc_25071968_humanae-vitae.html). Un recente commento dal punto di vista teologico è in Renzo Gerardi, *L'ultima enciclica di Paolo VI. Una rilettura dell'Humanae vitae*, Edizioni Dehoniane, Bologna 2018.

<sup>154</sup> Gli articoli del titolo X del Codice penale vennero poi abrogati dall'art. 22, L. 22 maggio 1978, n. 194, "Tutela sociale della maternità ed interruzione volontaria della gravidanza", che dunque introduceva un presupposto completamente nuovo. Nella vecchia legge era citato perfino l'onore come movente dell'aborto, che contemplava il dimezzamento della pena. Di fatto la legge sull'aborto era stata mutuata dal Codice Zanardelli del 1889, dove però gli articoli erano rubricati al Capo IV del Titolo IX del libro II, dedicato a "Delitti contro la persona". Vale la pena rileggere gli articoli del titolo X abrogati per comprendere il senso fortemente punitivo che disponeva a un clima accusatorio dell'opinione pubblica nei confronti delle donne che abortivano. Art. 545. Aborto di donna non consenziente. Chiunque cagiona l'aborto di una donna, senza il consenso di lei, è punito con la reclusione da sette a dodici anni. Art. 546. Aborto di donna consenziente. Chiunque cagiona l'aborto di una donna, col consenso di lei, è punito con la reclusione da due a cinque anni. La stessa pena si applica alla donna che ha consentito all'aborto. Si applica la disposizione dell'articolo precedente: 1) se la

Per di più, con la medesima deteriore concezione pubblicistica, nel codice emanato durante il fascismo la violenza sessuale era categorizzata come un delitto contro la moralità pubblica e il buon costume.

*Lettera a un bambino mai nato* venne dunque pubblicato in un clima di aspra contrapposizione sociale, amplificata e manipolata sul terreno di scontro politico, nella quale tutte le forze laiche e di sinistra si schierarono innanzitutto per la depenalizzazione dell'interruzione di gravidanza, mentre antiabortisti furono essenzialmente la Democrazia Cristiana e il Movimento Sociale Italiano<sup>155</sup>.

Il 1975 fu quindi cruciale anche perché fu l'anno in cui prese avvio la battaglia referendaria per l'abrogazione della normativa di impianto repressivo, che riuscì a sbloccare e spingere l'iniziativa parlamentare. Con l'esito finale della promulgazione della legge 194 del 22 maggio 1978, frutto dell'accordo politico, si sarebbe proclamata non solo la depenalizzazione ma soprattutto la

---

donna è minore degli anni quattordici, o, comunque, non ha capacità d'intendere o di volere; 2) se il consenso è estorto con violenza, minaccia o suggestione, ovvero è carpito con inganno. Art. 547. Aborto procuratosi dalla donna. La donna che si procura l'aborto è punita con la reclusione da uno a quattro anni. Art. 548. Istigazione all'aborto. Chiunque fuori dei casi di concorso nel reato preveduto dall'articolo precedente, istiga una donna incinta ad abortire, somministrandole mezzi idonei, è punito con la reclusione da sei mesi a due anni. Art. 549. Morte o lesione della donna. Se dal fatto preveduto dall'articolo 545 deriva la morte della donna, si applica la reclusione da dodici a venti anni; se deriva una lesione personale, si applica la reclusione da dieci a quindici anni. Se dal fatto preveduto dall'articolo 546 deriva la morte della donna, la pena è della reclusione da cinque a dodici anni; se deriva una lesione personale, è della reclusione da tre a otto anni. Art. 550. Atti abortivi su donna ritenuta incinta. Chiunque somministra a una donna creduta incinta mezzi diretti a procurarle l'aborto, o comunque commette su lei atti diretti a questo scopo, soggiace, se dal fatto deriva una lesione personale o la morte della donna, alle pene rispettivamente stabilite dagli articoli 582, 583 e 584. Qualora il fatto sia commesso col consenso della donna, la pena è diminuita. Art. 551. Causa di onore. Se alcuno dei fatti preveduti dagli articoli 545, 546, 547, 548, 549 e 550 è commesso per salvare l'onore proprio o quello di un prossimo congiunto, le pene ivi stabilite sono diminuite dalla metà ai due terzi. Art. 552. Procurata impotenza alla procreazione. Chiunque compie, su persona dell'uno o dell'altro sesso, col consenso di questa, atti diretti a renderla impotente alla procreazione è punito con la reclusione da sei mesi a due anni e con la multa da lire cinquantamila a duecentomila. Alla stessa pena soggiace chi ha consentito al compimento di tali atti sulla propria persona. Art. 553. Incitamento a pratiche contro la procreazione. Chiunque pubblicamente incita a pratiche contro la procreazione o fa propaganda a favore di esse è punito con la reclusione fino a un anno o con la multa fino a lire quattrocentomila. Tali pene si applicano congiuntamente se il fatto è commesso a scopo di lucro.

<sup>155</sup> Sul tema, Giambattista Scirè, *L'aborto in Italia. Storia di una legge*, Bruno Mondadori, Milano 2008.

regolamentazione dell'interruzione di gravidanza, inserendola in un quadro di tutela sociale della donna, per toglierla dal precipizio di colpa e di solitudine a cui era stata a lungo condannata<sup>156</sup>.

Ma sul tema aborto il clima del tempo non era solo quello determinato dall'assetto giuridico e dalle contese parlamentari: l'opinione pubblica era fortemente sollecitata da un dibattito che aveva forti e più vaste implicazioni simboliche sul piano della libertà, del ruolo del cittadino, della qualità del suo rapporto con lo Stato, delle basi filosofiche della democrazia nella giovane Repubblica italiana, che in quegli anni aveva ancora necessità di dare solidità ai fondamenti della propria esistenza.

Nemmeno tra gli intellettuali le posizioni erano definite: il tema dell'aborto muove i sentimenti più nascosti, induce a scavare e rovistare nel profondo, mette in gioco convinzioni politiche, ispirazioni filosofiche, tabù culturali, e sembra intralciare una partecipazione libera al confronto.

### **La “Tribuna” è aperta per gli intellettuali, ma la scena è di Fallaci**

Tutta questa complessa situazione trovò ampio spazio di narrazione sulla stampa, che, registrato il grande interesse dell'opinione pubblica, non solo pubblicò numerosissimi articoli sul tema, ma ospitò spesso le voci di mondi diversi, della politica, della cultura, della chiesa. Per aver chiaro quale fosse il ruolo della stampa allora, può valere il fatto che il settimanale *L'Espresso*, in quegli anni diretto da Livio Zanetti, fu parte del comitato dei promotori del referendum.

Notevole e di valore paradigmatico fu la scelta editoriale del *Corriere della Sera*, allora il più grande e autorevole quotidiano italiano, che sulle sue pagine, sotto la direzione di Piero Ottone, diede vita a un confronto serrato sul tema dell'aborto, attraverso l'apertura di uno spazio di confronto, intitolato “Tribuna aperta”, al quale furono chiamati a partecipare alcuni degli intellettuali più

---

<sup>156</sup> La vicenda del referendum fu una delle più rappresentative del senso di partecipazione civica alla vita della Repubblica. Osteggiato in pratica da tutti i partiti, tranne che dai radicali, in quanto ritenuto divisivo sul piano politico, il referendum non si tenne mai, perché, pur essendo stato fissato al 13 giugno 1976, il primo maggio il presidente della Repubblica Giovanni Leone sciolse le Camere a seguito della crisi di governo. Secondo la normativa, il referendum avrebbe dovuto slittare di due anni, ma la legge entrò in vigore prima che fosse necessario ricorrere alla consultazione popolare, il 22 maggio 1978.

influenti del tempo. Da queste pagine si scatenò un'interlocuzione vivacissima e ampia, che contagiò varie altre testate coinvolgendo nella discussione numerose voci<sup>157</sup>. Il dibattito, che entrò nella storia della stampa italiana del Novecento, fu di fatto uno scontro in cui non vennero risparmiati colpi duri, né sulle pagine del *Corriere* né fuori, in coerenza con la tensione presente nelle piazze. L'apertura del dibattito - o il compito di aprire il fuoco - fu affidata dal direttore a Pier Paolo Pasolini, a due anni dall'inizio della sua collaborazione con il quotidiano, dieci mesi prima della morte.

“L'articolo pasoliniano fu all'origine di una vasta polemica, che coinvolse molti intellettuali e le organizzazioni femministe”, ricordano Walter Siti e Silvia De Laude<sup>158</sup>. Di fatto, decine di articoli di autorevoli firme fronteggiarono e meno

---

<sup>157</sup> Piero Ottone (pseudonimo di Pier Leone Mignanego, 1924 – 2017) fu chiamato alla direzione del quotidiano nel 1973 dalla comproprietaria del *Corriere della Sera*, Giulia Maria Crespi. Con lui il giornale adottò una linea editoriale progressista. Anche la collaborazione di Pasolini (il primo suo articolo fu pubblicato il 7 gennaio 1973) fu una delle novità introdotte da Ottone, che, appena arrivato, licenziò Indro Montanelli. Si dimise nel 1977, quando il *Corriere* passò alla Mondadori, vedi Pierluigi Allotti, *Quarto potere: giornalismo e giornalisti nell'Italia contemporanea*, Carocci, Roma 2017. Sulla collaborazione di Pasolini, da cui nacquero alcuni dei celeberrimi “Scritti corsari”, ricorda Paolo Di Stefano (nell'articolo “Il corsaro Pasolini e il «Corriere». Una felice relazione pericolosa”, *Corriere della Sera*, 2 novembre 2015): “Si narra che le cose siano andate così: il vice direttore Gaspare Barbiellini Amidei propone la firma di PPP a Piero Ottone, che risponde «Va bene, proviamo», forse per una sua strategia politico-editoriale, forse per convinzione ideale, forse senza rendersene ben conto e sicuramente dopo aver consultato la proprietà. Fatto sta che quel matrimonio, avviato con il primo articolo del 7 gennaio 1973, è destinato a creare un binomio pressoché inscindibile fino alla fine: al punto — ed è questo il paradosso di cui si diceva — che l'immagine del «Corriere» anni 70 finirà per richiamare, quasi per riflesso automatico, quella del «corsaro» Pasolini. E diventa oziosa la domanda che sta dietro ogni matrimonio più d'interesse che d'amore: su chi dei due coniugi alla fine ne abbia ricavato maggiori vantaggi. Se cioè l'idea di liberalità e di apertura consegnata dal giornale di Ottone al pubblico inquieto di quegli anni, oltre che alla futura memoria storica, sia a conti fatti superiore all'incremento di ascolto (e di fama) che Pasolini ottenne dalla «generosa» ospitalità. Che si sia trattato di una relazione pericolosa ma felice, non c'è dubbio, anche se Pasolini e Ottone non si incontrarono mai”.

<sup>158</sup> La sequenza degli interventi sulla stampa a seguito del primo articolo di Pasolini sul *Corriere della sera* è ricostruita in Pier Paolo Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, I Meridiani, Mondadori, Milano 1999, pp. 1769-1773. La polemica coinvolse varie testate e numerosi autori. Tra coloro che intervennero vi fu anche Umberto Eco, dalle pagine de *Il Manifesto*, con lo pseudonimo Dedalus. Dopo un primo articolo del 21 gennaio 1975, intitolato “Le ceneri di Malthus”, l'intervento del 2 marzo 1975, “Poche parole sommesse ma non represses”, segnò la fine della sua collaborazione con il quotidiano. Eco, con tono irridente, sostanzialmente levava di mezzo il tema dell'omosessualità dal dibattito sull'aborto.

frequentemente supportarono l'idea originaria, richiamando ideali politici, posizioni di fede e aprendosi a speculazioni filosofiche, ma raramente considerando il tema dell'aborto per sé, intimamente connesso alla persona, alla donna, alla sua vita, e slegato da contingenze di parte.

Il romanzo di Fallaci arrivò da un canale diverso, ma idealmente entrò a pieno titolo in questo dibattito pubblico, ne fece parte, lo superò sia sul piano dei contenuti e dell'analisi che del mezzo scelto per coinvolgere il lettore, mischiando realtà, finzione, vero e verosimile, esposti in una narrazione che adottava le tecniche del *new journalism* e accendeva meccanismi della drammatizzazione. *Lettera a un bambino mai nato* può essere considerato come una voce che derivò da questo dibattito e ne amplificò la risonanza in ogni lettore, attraverso un mezzo più potente e un linguaggio più profondo, si può dire definitivo.

Di converso, restituire quest'opera al contesto discorsivo della sua contemporaneità contribuisce a rivelare i motivi forse non completamente riconosciuti del successo che fu dirompente, oltre che destinato a perdurare.

In *Lettera a un bambino mai nato* si rintraccia la progressione del dibattito come se fosse un palinsesto: il racconto è come sovrascritto su tutte le precedenti posizioni. Non nel senso che le annulla, ma che, alla fine, le sovrasta, essendo l'evoluzione di quelle e tenendo conto di tutte, tenendole tutte insieme, attraverso un risultato letterario che non mira a essere l'espressione di una parte, né la voce di un gruppo (non della politica, non di un partito, non di un'ideologia), ma quella dell'individuo, fuori dello spazio e fuori dal tempo, arrivando ad acquisire in questo modo un valore universale. E la scelta stessa del modo letterario va oltre la specificità di qualsiasi altro linguaggio, soprattutto quello giornalistico, obbligato a regole rigide, chiuso, inadeguato a penetrare completamente le zone profonde, anche quelle più oscure, dell'animo umano.

Il percorso verso la creazione di questo romanzo e la sua eccezionale vicenda editoriale chiariscono in modo esemplare la forza della mimesis che nell'opera narrativa riesce a cogliere e raccontare l'essenza della vita, rimescolando ogni discorso già scritto, appropriandosi di ogni parola già detta, mettendo infine in

gioco pensieri ed emozioni precedentemente non attivati da tutti gli altri linguaggi che descrivono il reale senza trasformarlo in esperienza<sup>159</sup>.

Fallaci attua una sorta di totale riposizionamento del discorso: cambia il mezzo di comunicazione, ne ristruttura il contenuto pur mantenendone la sostanza, sostituisce il pubblico. Non entra in quello scambio tra autori sulle pagine dei giornali, a cui i lettori guardano come a personaggi su un palcoscenico, ma fa sì che proprio i lettori diventino emotivamente protagonisti, coinvolti in un'azione che ne reclama la partecipazione, come a vivere empaticamente il racconto, immedesimandosi, secondo un procedimento che è di drammatizzazione.

Prima di scrivere *Lettera a un bambino mai nato* Fallaci aveva certamente ben chiari tutti i discorsi veicolati dai media: un giornalista vive di quello che scrivono i giornali, ne trae informazioni per la propria agenda, per avviare la propria analisi della realtà, che nel caso dell'autrice è il sostrato su cui viene innescato il racconto, se non biografico, sicuramente personale. E a Fallaci era stato commissionato un reportage sull'aborto: come lei stessa raccontò, sappiamo che prese tempo e alla fine si presentò con quello che poteva essere pubblicato solo in un libro.

Ma torniamo alle origini del dibattito. Il 2 gennaio il *Corriere della Sera* pubblica una lettera, firmata, di una lettrice che ironicamente chiede come si farà a impedire che le donne italiane emigrino per abortire, cioè per “impedire gli espatri sospetti”, una volta che gli altri stati in Europa avranno legalizzato l'interruzione di gravidanza. La rubrica non prevede la risposta ma è probabile che il quotidiano stia cercando con la pubblicazione di questa lettera di inserire con più evidenza nella sua agenda il tema sul quale il confronto pubblico si sta arroventando. Il 10 gennaio, in seconda pagina, in un pezzullo si dà notizia di un padre gesuita, Virginio Fagone, teologo, redattore della rivista *Civiltà Cattolica*, che in una sera precedente in un dibattito radiofonico aveva suggerito che fosse preferibile l'utilizzo degli anticoncezionali all'aborto. Specifica il giornale: “contraddicendo la condanna espressa dall'enciclica papale”.

Qualche giorno dopo, il 13 gennaio, il tema balza in prima pagina, con un'apertura a firma di Antonio Padellaro. Si è appena tenuto il convegno del movimento femminile democristiano e Amintore Fanfani, segretario della

---

<sup>159</sup> Sulla capacità del racconto di spiegare la vita, il cui “nucleo profondo” sfugge al linguaggio del concetto (cioè alla filosofia, alla religione, alla scienza), vedi Guido Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Il Mulino, Bologna 2011, p. 17.

Democrazia Cristiana, dice: “Non ci sfuggono la realtà e certi crudi termini del problema. Non ci sentiamo estranei al dovere di tutelare la personalità, anche fisica, della madre e di concorrere a difendere il diritto all’esistenza”. È uno spiraglio che si apre, anche per la scelta del quotidiano di mettere la parola aborto nel titolo (“Cauti discorsi di Fanfani sulla questione dell’aborto”)<sup>160</sup>. Nello stesso giorno il quotidiano pubblica nello spazio *Tribuna aperta*, in seconda pagina, un duro intervento di Alberto Dall’Ora, noto avvocato, libero docente di diritto penale, in cui accusa i magistrati di essere lontani dalla vita reale e di tacere sui temi della quotidianità, tra cui l’aborto. L’occasione è quella dell’inaugurazione dell’anno giudiziario, che, ritiene il penalista, dovrebbe essere un momento di comunicazione con la società, invece a suo parere “è un gioco rituale un po’ grottesco”<sup>161</sup>.

Vale la pena notare che nella stessa pagina, proprio accanto alla conclusione dell’articolo sul cauto discorso di Fanfani, è inserita la pubblicità del mensile *Playboy*, edizione italiana, dell’editore Rizzoli. Si annuncia che nel numero in edicola la copertina è per “Alice ed Ellen Kessler nude per la prima volta”. Le due gemelle tedesche, che nei varietà televisivi si propongono in formato famiglia, qui vengono presentate nella loro versione erotica, attraverso una tematizzazione del contenuto della comunicazione che è difficilmente casuale, in cui il discorso, grave, sul corpo della donna viene messo in una relazione banale e scorretta con la nudità, l’eros, la trasgressione.

In quello stesso giorno - il 13 gennaio 1975 - viene arrestato il segretario del Partito Radicale, Gianfranco Spadaccia, mentre l’attivista Adele Faccio, presidentessa del CISA, Centro informazione sterilizzazione aborti, sfugge ai carabinieri: entrambi sono accusati di associazione a delinquere e concorso in

---

<sup>160</sup> Antonio Padellaro, *Corriere della Sera*, 13 gennaio 1975, pp. 1-2. Lietta Tornabuoni, alla fine di quello stesso anno, scriverà sulla prima pagina del medesimo quotidiano: “Due anni fa la parola «aborto» non veniva mai pronunciata alla radio o alla televisione, e nessun giornale la usava nei titoli di prima pagina. Sino a ieri dolore privato, vergogna segreta, comune reato, triste fantasma della cronaca nera, l’aborto è emerso di colpo per ciò che era, un problema non rinviabile della collettività, ed è stato affrontato dal Parlamento tutto in un anno: mentre per arrivare alla legge sul divorzio ci vollero dieci anni, e sette anni per la legge sugli anticoncezionali” (“Inseguendo la realtà”, *Corriere della Sera*, 18 dicembre 1975).

<sup>161</sup> Alberto Dall’Ora, “Sciabole e codici”, *Corriere della Sera*, 13 gennaio 1975, p. 2. Dall’Ora era stato nel 1966 il difensore di Franca Viola, la ragazza che per prima rifiutò il matrimonio riparatore, dopo lo stupro. Su questo, vedi Maria Pia Di Bella, “Mythe et histoire dans l’élaboration du fait divers: le cas Franca Viola”, *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 38, no. 4, 1983, pp. 827-42.

procurato aborto continuato, in quanto accusati di accompagnare le donne ad abortire in una clinica di Firenze<sup>162</sup>. Un altro leader radicale, Marco Pannella, è raggiunto da un avviso per gli stessi reati.

Il giorno successivo dunque, il 14 gennaio, in seconda pagina, un commento a firma di Giovanni Bovio introduce alcune riflessioni che mirano dritto al senso della contesa che è in atto. L'autore dice che la ridicola retorica della legge fascista non ha stabilito se l'aborto sia o no un omicidio, e fa notare che, introducendo il concetto di difesa della stirpe, ha aperto la strada per la prima volta al tema della razza, "in nome della quale, pochi anni dopo, furono commessi incredibili delitti ed al cui altare furono immolate tante vittime". La riflessione prosegue con il rammarico che proposte parlamentari di riforma della legge non siano state accolte, nonostante non ipotizzassero "la liberazione incondizionata dell'aborto", ma il "temperamento di un divieto". "Bastava quindi un po' di buon senso politico", dice l'autore del pezzo, "per rendersi conto dell'attualità storica del problema e della vasta eco che suscitava nell'opinione pubblica, non solo in Italia ma anche all'estero. Bastava di conseguenza dimostrare, alla prova dei fatti, una adeguata disponibilità a varare la riforma. Si sarebbe così evitato l'exasperarsi della situazione". E conclude, "Oggi viceversa la situazione è precipitata".

I toni sulla stampa sembrano non avere limiti. Alle posizioni di conservazione risponde la provocazione molto forte sul piano estetico e retorico della rivista *L'Espresso*, che il 19 gennaio esce con una foto scioccante in copertina: una donna incinta, nuda, crocifissa. Il settimanale viene sequestrato a Ferrara per vilipendio alla religione e il direttore della testata Livio Zanetti viene denunciato<sup>163</sup>.

---

<sup>162</sup> Nei giorni precedenti, a Firenze, era stata scoperta una clinica clandestina dove venivano praticati gli aborti.

<sup>163</sup> La foto in copertina, accompagnata dal titolo "Aborto: una tragedia italiana", venne scattata da Dante Vacchi, un fotografo e giornalista dal passato di repubblicano, che aveva operato negli anni precedenti in Angola e lavorato con le milizie salazariste a contrasto dei movimenti indipendentisti. Nel 2015, in occasione di una mostra a Roma per i sessant'anni de *L'Espresso*, in un articolo di Enrico Arosio (online su <https://espresso.repubblica.it/visioni/cultura/2015/09/18/news/i-sessant-anni-dell-espresso-fotocronaca-della-nostra-storia-1.230324>, 18 settembre 2015), il fotografo venne definito "un satanasso che aveva seguito la guerra d'Algeria per «Paris-Match»". Il 19 febbraio 1975 il *Corriere d'Informazione* pubblicò una breve intervista ("Questa è la mamma fotografata sulla croce") alla modella dello scatto: era Martine Jan, una ragazza di ventitré anni di Parigi, che era stata fotografata un anno prima, a tre giorni dal parto della sua

Mentre una parte dell'opinione pubblica si mobilita a favore dei radicali, i partiti cercano di lavorare a una soluzione "politica" della questione; contemporaneamente si fortifica il fronte referendario per l'abolizione della legge e anche la Corte costituzionale è chiamata a pronunciarsi sulla legittimità della legge stessa. Intanto, il 16 gennaio in Francia la legge - recente - sull'aborto è dichiarata costituzionale.

La tensione è alta, i fatti e le idee fin qui emerse sembrano tutti scandagliati dalla stampa, ma la situazione pare giunta a un'impasse. Il giornale apre dunque le pagine al contributo degli intellettuali il 19 gennaio. Il primo a intervenire è Pier Paolo Pasolini con uno scritto spiazzante, divenuto celebre, che viene pubblicato in prima pagina, con il titolo «Sono contro l'aborto»<sup>164</sup>.

“Io sono per gli otto referendum del partito radicale – scrive all'inizio del pezzo - e sarei disposto a una campagna anche immediata in loro favore. Condivido col partito radicale l'ansia della ratificazione, l'ansia cioè del dar corpo formale a realtà esistenti: che è il primo principio della democrazia. Sono però traumatizzato dalla legalizzazione dell'aborto, perché la considero, come molti, una legalizzazione dell'omicidio. Nei sogni, e nel comportamento quotidiano - cosa comune a tutti gli uomini - io vivo la mia vita prenatale, la mia felice immersione nelle acque materne: so che là io ero esistente. Mi limito a dir questo, perché, a proposito dell'aborto, ho cose più urgenti da dire. Che la vita sia sacra è ovvio: è un principio più forte ancora che ogni principio della democrazia, ed è inutile ripeterlo”. C'è l'espressione di una posizione civica e politica, che appare immediatamente in contrasto con il piano etico. Ma la speculazione di Pasolini sul tema prende altre strade. Dopo questo inizio, l'aborto non è più il tema dell'articolo, che si dipana infatti attraverso un discorso complesso contro l'eterosessualità vista come manifestazione del conformismo e rispondente ai comportamenti richiesti dal consumismo.

---

bambina. Aderente al movimento femminista, disse che aveva voluto esprimersi contro l'assurdità della legge, riferendosi forse a quella francese. La foto non era dunque stata scattata appositamente per quella copertina del settimanale italiano.

<sup>164</sup> Ripubblicato in Pier Paolo Pasolini, *Scritti corsari*, Garzanti, Milano 1975, con il titolo (volutamente cambiato, per focalizzare l'attenzione sulla falsità di certe posizioni libertarie) “19 gennaio 1975. Il coito, l'aborto, la falsa tolleranza del potere, il conformismo dei progressisti”. Sull'intervento di Pasolini e su alcuni degli altri articoli pubblicati dal Corriere della Sera, vedi anche Lorenza Perini, *Il corpo del reato. Parigi 1972-Padova 1973: storia di due processi per aborto*, Quaderni di Storicamente, Dipartimento di Storia Culture Civiltà (DISCI) dell'Università di Bologna BraDypUS Editore, Bologna 2014, pp. 156-160.

Scrive Pasolini: "L'aborto legalizzato è infatti - su questo non c'è dubbio - una enorme comodità per la maggioranza. Soprattutto perché renderebbe ancora più facile il coito - l'accoppiamento eterosessuale - a cui non ci sarebbero più praticamente ostacoli. Ma questa libertà del coito della «coppia» così com'è concepita dalla maggioranza - questa meravigliosa permissività nei suoi riguardi - da chi è stata tacitamente voluta, tacitamente promulgata e tacitamente fatta entrare, in modo ormai irreversibile, nelle abitudini? Dal potere dei consumi, dal nuovo fascismo. Esso si è impadronito delle esigenze di libertà, diciamo così, liberali e progressiste e, facendole sue, le ha vanificate, ha cambiato la loro natura. Oggi la libertà sessuale della maggioranza è in realtà una convenzione, un obbligo, un dovere sociale, un'ansia sociale, una caratteristica irrinunciabile della qualità di vita del consumatore".

Pasolini prosegue per paradossi, non risparmia un tono provocatorio, mette in relazione l'interruzione di gravidanza "con il contesto ecologico", come antidoto alla "tragedia demografica", per cui potrebbe essere considerato "eutanasia" e trattato con attenuanti giuridiche: "In tale contesto la figura - etica e legale - dell'aborto cambia forma e natura: e, in un certo senso, può anche esserne giustificata una forma di legalizzazione. Se i legislatori non arrivassero sempre in ritardo, e non fossero cupamente sordi all'immaginazione per restare fedeli al loro buon senso e alla propria astrazione pragmatica, potrebbero risolvere tutto rubricando il reato dell'aborto in quello più vasto dell'eutanasia, privilegiandolo di una particolare serie di «attenuanti» di carattere appunto ecologico. Non per questo esso cesserebbe di essere formalmente un reato e di apparire tale alla coscienza. Ed è questo il principio che i miei amici radicali dovrebbero difendere, anziché buttarsi (con onestà donchisciottesca) in un pasticcio, estremamente sensato ma alquanto pietistico, di ragazze madri o di femministe, angosciate in realtà da «altro» (e di più grave e serio). Qual è il quadro, in realtà, in cui la nuova figura del reato di eutanasia, dovrebbe iscriversi?"

Non compare mai la parola "donna": anche per Pasolini l'aborto trascina con sé una miriade di suggestioni, è al centro di un intrico di nodi, ma non dialoga mai con la fisicità e la psiche dell'individuo femminile. È un problema sociale, ma perché riflette altre e numerose istanze, come uno specchio. La sua disquisizione non manca di offrire una posizione personale, ma questa, pur espressa all'inizio del discorso, è marginale. Nel testo non si coglie nessuna empatia per la donna, non c'è condivisione umana per il "pasticcio pietistico di ragazze madri o di femministe". Pasolini è essenzialmente figlio. Da questa postura non può rinunciare alla sua "felice immersione nelle acque materne": la contrarietà

all'aborto è quindi logica e coerente. Ma, preciserà nel corso dell'anno, in un inedito pubblicato su *Scritti corsari*, che "il titolista del «Corriere» ha intitolato «lo sono contro l'aborto» - mentre doveva intitolarlo meglio «lo sono contro una lotta trionfalistica per la legalizzazione dell'aborto»"<sup>165</sup>. È noto che i titoli non sono scritti da chi firma l'articolo, dando a volte origine a fraintendimenti, slittamenti di significato, ambiguità, talora volontariamente provocati in fase di chiusura delle pagine.

Solo qualche giorno dopo la pubblicazione del pezzo sul *Corriere*, sul quotidiano *Paese Sera* Pasolini scriverà, laconico, a proposito di quell'articolo: "Una mia amica, Laura Betti, mi ha fatto notare che ci manca fisiologicamente la donna. Ha ragione"<sup>166</sup>.

Il pezzo dell'intellettuale friulano, lanciato in prima pagina, non passa certo inosservato, e lo stesso *Corriere* il 22 gennaio annuncia l'inizio della pubblicazione di un dibattito sull'aborto "fra i maggiori esponenti della cultura italiana".

Il primo di questi è Giorgio Manganelli, che la prende alla larga, ne fa una questione di stile e sbeffeggia Pasolini per "una tale superiorità morale nei confronti dell'universo, da essere difficilmente compatibile con una prosa comprensibile"<sup>167</sup>. Lo scrittore poi sposta il tiro e, a interrompere la polemica concettuale, torna al nocciolo della questione: parla di "soglia infera del trauma", di "donna che vive come animale braccato" e, in modo severo, scrive che "una cultura che tratta da «puttana» la ragazza madre, che le porta via i figli per infilarli in qualche casa di riposo per angeli che sono i nostri brefotrofi, che garantisce una vita di disprezzo, di frustrazione, di irrisione, non ha tutte le carte in regola per discutere della sacra vita".

Nonostante Manganelli si auto-esorti a stare "terra a terra", il discorso rimane per iniziati: mira a contraddire Pasolini più che a proporre una visione di cambiamento concreto. Nonostante l'evidente durezza dello scritto, Manganelli tuttavia rinuncia ad affrontare la tematica centrale dell'intervento di Pasolini, cioè l'omosessualità<sup>168</sup>. La posizione di Pasolini sull'aborto appare del resto

---

<sup>165</sup> P. P. Pasolini, "Febbraio 1975. Cani (Inedito)", in *Scritti corsari*, op. cit. (vedi supra, n. 164).

<sup>166</sup> P.P. Pasolini, "25 gennaio 1975. «Thalassa»", in *Scritti corsari*, op. cit.; sul quotidiano *Paese sera* era stato pubblicato con il titolo «Una lettera di Pasolini: opinioni sull'aborto».

<sup>167</sup> Giorgio Manganelli, "Risposta a Pasolini", *Corriere della Sera*, 22 gennaio 1975, p. 1.

<sup>168</sup> Goffredo Parise scrisse un testo in risposta a Pasolini, che però non venne mai pubblicato, come ricorda Andrea Cortellessa in "Misero e impotente Socrate. Sul Pasolini "corsaro" e "luterano"", *Zibaldoni e altre meraviglie*, 25/03/2007 (<https://www.zibaldoni.it/>)

come la causa scatenante, o, meglio, l'occasione, per uno dei duelli di un dissidio letterario – e in definitiva personale – che opponeva Pasolini e Manganelli almeno dal 1973, quando il primo aveva pubblicato una recensione negativa al *Lunario dell'orfano sannita*. Troppo diversa era la concezione esistenziale dei due: per l'uno drammatica, per l'altro meritevole di essere raccontata in modo irrisorio, parodico e sarcastico, con quel tono che non era mancato nemmeno sul *Corriere*<sup>169</sup>.

Il 24 gennaio è la volta di Alberto Moravia con un pezzo pubblicato anche questa volta in prima pagina, con il sorprendente titolo "Lo scandalo Pasolini". Lo scrittore rileva che da qualche tempo Pasolini "cerca lo scandalo": avrà motivi seri, dice, ma non è interessato a sapere quali, e aggiunge che "non mira a scandalizzare i conservatori ma gli intellettuali". Moravia si dichiara favorevole alla legalizzazione dell'aborto sul piano razionale; prosegue come se stesse cercando di chiarire Pasolini a Pasolini. Dice infatti che è probabilmente inconsapevole di essere un cattolico "non con la mente, ma con il sentimento", e che non si possono avere atteggiamenti non univoci in questo senso.

Ancora una volta la donna non emerge, non c'è traccia dell'angoscia, del dolore, della solitudine che una gravidanza non desiderata o rischiosa portano con sé.

Il 26 gennaio interviene Leonardo Sciascia, che, in un articolo a cui viene messo il titolo "Pasolini, non dileggiare i cattolici", si dice subito favorevole alla legalizzazione dell'aborto, ma in modo filosoficamente condizionato. L'intellettuale introduce infatti un incredibile quanto stucchevole elemento speculativo: l'illegittimità degli uomini a pronunciare un sì o un no sulla questione. Il "ragionamento" è semplice: siccome a Sciascia "pare che in diritto si dica che è in difetto di legittimazione colui che si arroga posizione di parte in

---

2007/03/25/pasolini-2/). Scrive Cortellessa: "Non poteva essere però Parise, irrazionalista in servizio permanente effettivo, a fungere da effettivo disinnescante del razionalismo perverso – indistricabile commistione di andamento raziocinante, persino sillogistico, e salti analogico-paradossali – che è il marchio di fabbrica del Pasolini intellettuale. Poteva riuscirci invece un altro razionalista perverso – che la razionalità classica perverte, però, in direzione opposta a quella perseguita da Pasolini: Giorgio Manganelli".

<sup>169</sup> Marco Belpoliti (*Settanta*, Einaudi, Torino 2001, pp. 160-161) parla di "incomprensione totale" di Pasolini verso Manganelli, a partire da ostilità incominciate negli anni Sessanta, con la partecipazione di quest'ultimo al Gruppo 63 e agli interventi su *L'Espresso* nella scia di "quella letteratura che incarna ai suoi occhi il «progressismo»". Quanto alle sferzate più recenti, per Belpoliti "I pezzi sul *Lunario* sono dei corsivi che mettono alla berlina tutto quello che per Pasolini c'è di più sacro (compreso il sesso), deridendo ogni pretesa di assolutezza dell'uomo".

una causa in cui non ha reali interessi da difendere o da negare”, sul problema della legalizzazione dell’aborto “la vera parte in causa è la donna: l’uomo vi assume un ruolo che appunto difetta di legittimazione, di legittimità, e specialmente quando si dichiara contrario”.

Sciascia si adopera poi in una difesa leale e umana dell’intellettuale Pasolini: ne preserva il valore pur non condividendone la posizione, ne sottolinea la religiosità e giustifica la forza scandalosa dell’impatto delle sue parole, dicendo che la sua è una reazione alla “catena di smontaggio dell’uomo in nome della felicità”. Tuttavia, ancora una volta le profonde riflessioni di uno scrittore politicamente impegnato non riescono a tenere insieme tutti gli aspetti di complessità del tema, né c’è il tentativo di mettere in relazione individuo (che sia donna o uomo) e società, etica e diritto. Semmai in questo intervento viene offerta una visione ancor più ristretta e frammentata, immaginando iperbolicamente di dividere ulteriormente la società, addirittura con l’ipotesi di lasciare le donne non solo con il problema della gravidanza, ma sovraccaricate dell’onere di trovare una soluzione in ambito giuridico.

Anche ammettendo che Sciascia fosse solamente in cerca di un effetto retorico, le sue parole - scritte su un giornale, cioè rivolte al pubblico vastissimo dei lettori - lasciano oggi attoniti per l’incapacità, in quel momento in cui si poteva evidentemente dire molto, di concepire l’essere umano come parte di un corpo universale, che prescinde dai generi, dalle classi, dalle funzioni sociali, e che risponde a leggi che non sono quelle del diritto, ma quelle dello spirito e della natura.

Qualche giorno dopo, il 30 gennaio, il *Corriere* ospita in prima pagina un altro intervento di Pasolini, che replica a Moravia. La premessa è complessa e mira a scardinare la categoria di “cattolico” intorno alla quale Moravia aveva costruito il suo intervento, concatenando la contrarietà di Pasolini verso l’aborto al suo cattolicesimo e alla sessuofobia implicita. C’è dolore in queste righe che, originate dall’esigenza di confrontarsi sul tema dell’aborto, spingono molto lontano chi scrive: “E mi hai dato del cattolico cogliendo, scandalizzato, in me (mi sembra) un trauma per cui la «maggioranza» considera - consciamente o inconsciamente come Himmler - la mia vita «indegna di essere vissuta». Cioè il mio blocco sessuale che mi rende un «diverso». Corollario di tale blocco è una certa traumatica e profonda «sessuofobia», comprendente la pretesa - altrettanto traumatica e profonda - della verginità o quanto meno della castità da parte della donna. Tutto ciò è vero, fin troppo vero. Ma è anche la mia privata

tragedia, su cui mi sembra un po' ingeneroso fondare delle illazioni ideologiche. Tanto più che tali illazioni mi sembrano sbagliate". È una confessione drammatica, condotta allora davanti a potenziali seicentomila lettori.

Pasolini ritorna più avanti all'argomento del dibattito: "Bisogna evitare prima l'aborto, e, se ci si arriva, bisogna renderlo legalmente possibile solo in alcuni casi «responsabilmente valutati» (ed evitando dunque, aggiungo, di gettarsi in una isterica e terroristica campagna per la sua completa legalizzazione, che sancirebbe come non reato una colpa). Mentre per il «referendum» sul divorzio ero in pieno disaccordo coi comunisti (che lo temevano) prevedendo la vittoria che poi si è avuta; mentre sono in disaccordo coi comunisti sugli «otto referendum» proposti dai radicali, prevedendo anche qui una vittoria (che ratificherebbe in effetti una realtà esistente), sono invece d'accordo coi comunisti sull'aborto. Qui c'è di mezzo la vita umana. E non lo dico perché la vita umana è sacra. Lo è stata: e la sua sacralità è stata sentita sinceramente nel mondo antropologico della povertà, perché ogni nascita era una garanzia per la continuità dell'uomo. Ora sacra non lo è più, se non in senso maledetto (sacer ha tutti e due i sensi), perché ogni nuova nascita costituisce una minaccia per la sopravvivenza dell'umanità. Dunque dicendo «c'è di mezzo la vita umana», parlo di questa vita umana - questa singola, concreta vita umana - che in questo momento, si trova dentro il ventre di questa madre. È a ciò che tu non rispondi. È popolare essere con gli abortisti in modo acritico e estremistico? Non c'è neanche bisogno di dare spiegazioni? Si può tranquillamente sorvolare su un caso di coscienza personale riguardante la decisione di fare o non fare venire al mondo qualcuno che ci vuole assolutamente venire (anche se poi sarà poco più che nulla)? Bisogna a tutti i costi creare il precedente «incondizionato» di un genocidio solo perché lo status quo lo impone? Va bene, tu sei cinico (come Diogene, come Menippo... come Hobbes), non credi in nulla, la vita del feto è una romanticheria, un caso di coscienza su un tale problema è una sciocchezza idealistica... Ma queste non sono delle buone ragioni"<sup>170</sup>.

Nonostante il richiamo di Laura Betti, anche qui "manca fisiologicamente la donna", se con questo avverbio si vuole definirne la presenza come individuo globale, considerato anche nel suo universo psichico e nel suo ruolo nella società, e connotato da tutte le relazioni con quest'ultima. Tuttavia Pasolini supera l'impostazione più rigida e ideologica del precedente intervento e si pone

---

<sup>170</sup> P.P. Pasolini, "30 gennaio 1975. «Sacer»", in *Scritti corsari, op.cit.*, pubblicato sul *Corriere della Sera* in prima pagina, col titolo "Pasolini replica sull'aborto".

su un piano personale, intimo, di speculazione etica, aprendo a una dimensione nuova. Compagno le espressioni “vita umana”, “ventre della madre”, “coscienza personale”, “vita del feto”. Pasolini scrive di ritenere che per Moravia tutto ciò sia “una romanticheria”, mentre per lui sono echi emotivi e viscerali, che in qualche modo attivano un dialogo proprio con il libro che scriverà Fallaci<sup>171</sup>.

Ma il confronto non era solo retorico e limitato alle pagine dei giornali. Nel vorticoso susseguirsi di manifestazioni pubbliche, qualche giorno prima dell’autodifesa di Pasolini, Adele Faccio era stata arrestata sul palcoscenico del teatro Adriano a Roma, subito dopo aver terminato di presiedere l’ultima giornata della conferenza nazionale sull’aborto, davanti a rappresentanti di Francia, Gran Bretagna, Belgio, Germania. La notizia viene pubblicata in prima pagina sul *Corriere della Sera*, in un articolo di Silvano Villani che descrive bene la posizione dell’attivista, la comprende e non la giudica: “Oggi intorno alle 13 il colonnello Vitale e il dottor Improta dell’ufficio politico (politico si noti) sono venuti a catturarla alla fine della riunione. (...) Adele Faccio ha preso parola per descrivere con molta efficacia i disumani rapporti che nella pratica dell’aborto clandestino intercorrono spesso tra la donna e il medico speculatore, e annunciare la costituzione di molte cliniche come quella chiusa recentemente a Firenze”<sup>172</sup>. Silvano Villani, che firma l’articolo, conclude dicendo che dalla conferenza “si possono ricavare alcuni punti fermi: che l’aborto è praticato su larga scala in questo paese, in barba alla legge; che esso è anzi il maggiore strumento di controllo delle nascite; che la legge impedisce a chi lo deve subire di ottenere una ragionevole assistenza medica e obbliga a soggiacere a ricatti, persecuzioni e speculazioni; e che la scelta cui il paese si trova oggi di fronte è tra aborto clandestino e aborto legale, e non tra il bene e il male. L’aborto è sempre, e per tutti, un male: ma è un male minore se a una donna è permesso di rivolgersi liberamente a un ambulatorio attrezzato, invece di affidare la propria su un tavolo di cucina all’ago da calza”. Emerge bene la situazione

---

<sup>171</sup> È curioso notare come qualche mese dopo Miriam Mafai, a proposito di *Lettera a un bambino mai nato*, avrebbe detto: “Il libro della Fallaci può essere giudicato romantico, esibizionista, sgradevole. Il fatto che suscitò simili reazioni ne dimostra tuttavia l’attualità e la necessità” (M. Mafai, “Drammatico dilemma d’una donna”, *Paese Sera*, 6 ottobre 1975).

<sup>172</sup> Silvano Villani, “Drammatica conclusione della conferenza di Roma. Arrestata una delle promotrici della campagna per l’aborto”, *Corriere della Sera*, 27 gennaio 1975. Silvano Villani (Trieste 1923 - Roma, 2011) per il *Corriere* è stato corrispondente da Stoccolma e da Ginevra, successivamente inviato speciale in Medio Oriente e in Africa. Aveva lavorato nel *Il Mondo* di Pannunzio e collaborò ai primi numeri de *L’Espresso*.

arretrata dell'Italia; il giornalista insiste sulle modalità dell'arresto nel quadro del reato politico: un atto che viene percepito come enorme e impari, condotto nei confronti di una donna "affilata ed esile", "nipote di Sibilla Aleramo"<sup>173</sup>.

Questo richiamo alla scrittrice del primo romanzo femminista in Italia, che era stato ripubblicato da Feltrinelli nel 1973, conquistando un posto centrale nella discussione sull'emancipazione della donna, evoca una dimensione diversa da quella della politica, della legge, del discorso razionale, che si stanno avvitando pericolosamente senza possibilità di evoluzione e di dare risposte. Forse si intuiva che proprio la letteratura con la sua capacità di tenere insieme realtà, spirito, emozioni, essere e dover essere avrebbe potuto introdurre elementi nuovi nel discorso. È importante ricordare che nel 1906 il romanzo di Aleramo *Una donna* aveva portato alla luce in tutta Europa e anche negli Stati Uniti la realtà nascosta della violenza psicologica e fisica, e dell'oppressione sociale in cui si trovava il mondo femminile.

Alla luce del tono franco e lineare di un giornalista, dunque, sembra un vano palleggio quello tra le personalità della cultura chiamate dal *Corriere* per il confronto sul tema aborto nella *Tribuna aperta*. L'opinione pubblica ha raggiunto un livello di consapevolezza maggiore sia rispetto al mondo della politica sia a quello di molti intellettuali. Questa situazione si riflette in alcuni casi nel mondo dell'informazione. Val la pena notare che negli stessi giorni, su un giornale più popolare come il *Corriere d'informazione*, viene raccolta la voce dei gruppi femministi, che non era mai stata presa in considerazione negli interventi della *Tribuna aperta*: "Vogliamo l'aborto ma non vogliamo abortire. L'aborto è sempre una violenza fatta sulla nostra persona. La liberalizzazione dell'aborto deve essere un primo momento di vittoria della donna. Ma c'è tutto un lavoro da fare a monte con l'insegnamento dell'educazione sessuale a tutti i livelli e la distribuzione massiccia degli anticoncezionali"<sup>174</sup>.

---

<sup>173</sup> La figura di Adele Faccio è stata ricostruita da Sebastiano Messina in un bell'articolo scritto in occasione della sua morte. Vedi "Se ne è andata Adele Faccio, una vita per le battaglie civili", *la Repubblica*, 10 febbraio 2007, archivio online.

<sup>174</sup> Vedi L. Pur., "In un film si vede abortire una donna. Polemica proiezione alla Comune", *Corriere d'informazione*, 29 gennaio, p. 6. L'articolo si riferisce al film francese *Histoire d'A*, dei registi Charles Belmont e Marielle Issartel, uscito nel 1973. Il film veniva proiettato negli ambienti femministi come fonte documentaria. Avevano destato scandalo le scene in cui veniva mostrato per la prima volta un aborto effettuato per aspirazione secondo quello che veniva chiamato il "metodo Karman".

In un simile contesto, il pezzo di Alberto Arbasino che esce sulle pagine del *Corriere della Sera* l'ultimo giorno del mese suona dunque come una provocazione. In un elzeviro pubblicato in terza pagina, dal titolo "Sesso e meringhe", in modo sfrontato, scanzonato e sarcastico, l'autore oppone l'interruzione di gravidanza alla sessualità e al desiderio, perché, scrive: "tutto il movimento che mette in grande evidenza i lati squallidi o epici dell'aborto, finisce per frenare e scoraggiare come uno spaventapasseri molti rapporti sessuali spensierati o pasticcioni: giacché sarebbe come dire, la meringa sarà buona, però dopo che ne hai mangiata una senza il tuo digestivo devi per parecchi mesi soffrire di maldipancia, tonsillite, sinusite, emorroidi, farti togliere un dente e anche spendere i soldi che hai messo da parte per il paltò"<sup>175</sup>. Questo elzeviro – nel suo genere tradizionalmente espressione di libertà creativa - non fa parte del dibattito, ma rappresenta comunque una delle prospettive da cui viene visto e proposto il tema: da parte del giornale un tentativo di alleggerimento, a mio parere stonato.

Qualche giorno dopo, è la volta di Claudio Magris. In terza pagina riprende le fila del dibattito e lo fa con un intervento che è un ingresso a gamba tesa, condotto sul piano etico, destinato a essere ricordato a lungo nell'ambiente degli intellettuali, perché origine della querelle con Italo Calvino, di cui parlerò più avanti<sup>176</sup>. Magris trova inaccettabile la posizione di Giuseppe Montalenti, noto biologo e genetista di ispirazione darwiniana, che era intervenuto sul *Corriere* pochi giorni prima nella pagina delle "Rubriche della salute", spiegando e difendendo l'aborto selettivo, la possibilità di scegliere nei casi di malattie certe, e auspicando sia la diffusione di educazione e conoscenza in questo ambito sia l'emanazione, in Italia, come all'estero, di "nuove disposizioni giuridiche", sulla scorta dei mutamenti dei principi etici tradizionali<sup>177</sup>. Montalenti, dopo aver spiegato che gli aborti spontanei spesso presentano anomalie cromosomiche, aveva scritto che "provvedendo alla eliminazione di altri individui sbagliati, casualmente sfuggiti alla selezione, non si fa altro che completare, perfezionare un processo naturale".

---

<sup>175</sup> Alberto Arbasino, "Sesso e meringhe", *Corriere della sera*, 31 gennaio 1975, p. 3.

<sup>176</sup> Vedi da p. 137.

<sup>177</sup> Giuseppe Montalenti, "I Problemi dell'aborto selettivo", *Corriere della Sera*, 30 gennaio 1975, p. 15. Una sintetica ma significativa nota biografica di Montalenti (1904-1990) si trova in un articolo di Giovanni Maria Pace, pubblicato in occasione della morte dello scienziato: "È morto Montalenti", *la Repubblica*, 4 luglio 1990, <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1990/07/04/morto-montalenti.html>

Tutto ciò è troppo per Magris, che contesta questo diritto di scegliere, esercitato negando la dignità umana a un individuo, non con l'obiettivo di tutelare il suo interesse, ma prediligendo piuttosto gli interessi della comunità. Scrive dunque: "L'individuo sbagliato – cioè il minorato, il focomelico, il malato mentale e così via, nell'ampissimo ventaglio di menomazioni e inferiorità nel quale i cosiddetti sani relegano tutti coloro cui essi negano dignità umana - riceve o no il diritto di esistere non in base alla preoccupazione per la sua sorte, bensì alla preoccupazione per i fastidi e gli oneri arrecati alla società: spese, necessità di mutare situazioni sociali e istituzioni pedagogiche e così via"<sup>178</sup>.

Arriva l'affondo: "Questa logica che nell'articolo di Montalenti è applicata soltanto in riferimento a casi estremi e drammatici, è la medesima che presiede all'accettazione disinvoltata e sbrigativa dell'aborto in generale: anche in questo caso l'esistenza di una persona viene subordinata ai sentimenti che altri provano nei suoi riguardi, ai moti affettivi o viscerali che essa suscita o meno. La vita di un uomo è una curva ininterrotta dal momento del concepimento a quello della morte, una curva che procede verso il potenziamento per poi declinare verso il progressivo impoverimento biologico e intellettuale, che è esposta alle aggressioni del talidomide, della denutrizione, delle carenze affettive o dell'emarginazione sociale e non conosce soluzioni di continuità". Magris non risparmia nemmeno "l'accomodante pragmatismo cattolico", che ha un atteggiamento opportunistico; poi critica il conformismo borghese, amorale, e si riallaccia a Pasolini: "la ragione sentimentale di un uomo non è il metro della realtà di un altro (...) se dell'anima si può parlare impunemente, è per fortuna più difficile misconoscere la verità del corpo, così splendidamente rivendicata da Pasolini, uno dei pochissimi nostri poeti capaci di testimoniare l'integrità del vivere". E prosegue: "Dietro il dibattito sull'aborto sta una realtà che trascende anche questo problema, sta la giustificazione e l'accettazione delle cose così come sono, lo spaventoso culto borghese dei fatti. Non si tratta di infierire contro chi commette l'aborto sotto la pressione di barbariche situazioni sociali: quando nel Faust Margherita, sola e disperata, uccide il neonato, essa desta solidarietà e comprensione, che non implicano approvazione o indifferenza nei confronti dell'infanticidio".

Il piano speculativo di Magris si sovrappone in parte a quello di Pasolini: ritiene infatti che la vita sia svalutata non a causa del consumismo, ma sempre per un fattore culturale, cioè la tendenza alla reificazione da parte della società

---

<sup>178</sup> Claudio Magris, "Gli sbagliati", *Corriere della Sera*, 3 febbraio 1975, p. 3.

borghese. Magris non presenta certo lo stesso atteggiamento di immedesimazione nel rapporto tra madre e figlio, ma anche nel suo scritto la donna non c'è veramente: non ci sono i suoi sentimenti, c'è il comune sentire di una società, non c'è il domandarsi come un individuo femminile viva una situazione che è intima, legata al suo corpo. Magris dice che "non si tratta di infierire", ma il paradigma che introduce è quello di una vicenda letteraria, di una figura letteraria e mitica completamente tragica: la donna sedotta, tradita e abbandonata alla solitudine e all'angoscia, che per questo diviene infanticida. Un esempio, quello di Margherita - sicuramente suggerito al germanista dal suo universo culturale - che appare evocare un contesto di male assoluto senza possibilità di alternativa. Di più, il richiamo all'infanticidio sovraccarica il suo punto di vista con connotazioni storiche e giuridiche assai pesanti.

L'intellettuale triestino allarga la sua osservazione alla riprovazione sociale verso le donne e all'inadempienza dello stato, per finire dall'altro lato con una forte critica della campagna abortista, che non ha consapevolezza della gravità e della serietà del proprio obiettivo. Scrive: "La prima colpa dell'aborto risiede nella nostra società feroce che addossa ogni responsabilità alla donna, che emargina e rifiuta la ragazza madre, che trascura ogni iniziativa per porre realmente i figli naturali o abbandonati in condizioni di parità, che ostacola i mezzi anticoncezionali; è dello stato che non persegue l'aborto quand'esso viene praticato nell'ovattato silenzio di cliniche frequentate da rispettabili borghesi e gestite da stimati professionisti. Ciò che però è stridulo nella campagna per l'aborto è la disinvoltura igienista, il tono allegro e baldanzoso che riduce una situazione tragica alla rivendicazione della libertà di fumare in classe o a una misura igienico-profilattica. Combattuta con questo spirito, la campagna per l'aborto è una delle forme in cui si palesa quella persuasione totale delle coscienze cui stiamo assistendo, ad accettare qualsiasi cosa."

L'aborto per Magris è la prefigurazione di una società della sopraffazione, caratterizzata dal dominio dei più forti, nella quale, nel processo di selezione di coloro a cui assegnare la dignità umana, gli individui considerati "sbagliati" potrebbero divenire via via sempre più numerosi. Torna anche sull'omosessualità e scrive: "La coscienza borghese, che si scandalizza delle scelte amorose difformi dalla norma corrente, accetta invece questo "processo naturale" (malattie, minorazioni, morti) come una provvidenza della natura che si preoccupa di selezionare, di diminuire il numero degli aventi diritto a partecipare alla spartizione dei brevi beni che la vita può offrire". Dopo questa argomentazione, conclude con un altro mito femminile, quello di Antigone,

depositaria della legge degli dei, “la legge di ciò che deve essere, non di ciò che è, la tensione della libertà, non la codificazione della schiavitù”, a esprimere contrarietà alla ratio di una legge futura che finirebbe per basarsi sull'accoglimento della consuetudine.

Siamo in terza pagina, il posto delle idee e dei commenti. Non credo sia inutile rilevare che, diversamente che nel pezzo di Magris sull'aborto (dove è ancora una volta oggetto assente, più che soggetto), una donna è invece protagonista del pezzo centrale della pagina. All'interno di una foto-notizia, in un'immagine che la ritrae nell'atto di spadellare cibo da un tegame a una zuppiera, troviamo Margaret Thatcher - non ancora nota al mondo - sotto il titolo “Dai fornelli al governo”. Nella breve didascalia si dice: “49 anni, in lizza per la leadership del partito conservatore, fotografata nella cucina domestica. Se prendesse il posto di Heath, potrebbe diventare la prima donna capo di governo della Gran Bretagna”. Da quelle poche righe e dalla foto verrebbe da intuire che un così prestigioso incarico politico possa scaturire eventualmente da un *cursus honorum* il cui precedente sia l'impegno casalingo. Non si informavano allora i lettori che Margaret Thatcher, la quale quattro anni dopo sarebbe divenuta effettivamente primo ministro (rimanendo in carica per undici anni), era un avvocato di grande fama e che prima di questo impegno professionale era stata ricercatrice chimica. Piuttosto che una voluta manipolazione, la tematizzazione sulla condizione femminile che si ricava dall'impaginazione sembra essere nuovamente l'esito di una cultura radicata per la quale a parlare delle donne sono uomini, e l'ambiente naturale di una donna è la casa.

## **Natalia Ginzburg, tracce di un dialogo con Oriana Fallaci**

Poco meno di tre settimane dopo l'avvio del dibattito, finalmente si fa sentire sul quotidiano la prima voce femminile, quella di Natalia Ginzburg. Il suo pezzo esce di spalla in prima pagina, con il titolo “Aborto: la donna è sola”<sup>179</sup>. Ci sono

---

<sup>179</sup> *Corriere della Sera*, 7 febbraio 1975, pp. 1-2. L'articolo è stato poi raccolto in Natalia Ginzburg, *Non possiamo saperlo, Saggi 1973-1990*, a cura di Domenico Scarpa, Einaudi, Torino 2001. Il 25 gennaio una risposta femminile a Pasolini era stata quella di Dacia Maraini su *La Stampa* di Torino, pubblicata in prima pagina, con il titolo “Una femminista contro Pasolini”. Nel suo scritto Maraini sosteneva che proprio la politica ipocrita dei contrari all'aborto finiva per favorirlo, non ammettendo una sessualità che non fosse esercizio di potere sul corpo della donna. Il lungo articolo, dal tono politico, si concludeva con il dispiacere dell'autrice per

punti di contatto con le idee di coloro che sono intervenuti precedentemente, ma l'approccio è completamente diverso, diversi sono il punto di osservazione e il suo focus, perché al centro del discorso è questa volta la donna, la protagonista che fino a quel momento era stata assente. È una posizione dura e disincantata quella di Ginzburg, che non riduce la complessità, ma riporta alla realtà dei fatti un dibattito che era apparso barocco, a tratti illegittimo, non tanto perché avevano parlato solo uomini, ma perché non era stata affrontata l'essenza vera del tema, che ha a che fare con la vita, il dolore e la morte, e quindi riguarda tutti, individui e collettività. I precedenti discorsi, ampi, dotti, vasti, sofisticati, lasciavano un senso di vuoto, di mancante, di inadeguato.

Con una sensibilità spontanea, che non si era ancora vista, la scrittrice sgombra dunque il campo da moralismi, ideologie, arroccamenti di parte. Non nega il problema, anzi, lo accetta e lo analizza. Apre il suo intervento rifacendosi a un articolo di qualche giorno prima di Franco Rodano, esponente del cattolicesimo di sinistra, di cui elogia le "parole serie e vere", perché ha parlato "con estremo rispetto umano e con estrema serietà", e dice subito di essere "per la legalizzazione dell'aborto", che deve avvenire in strutture pubbliche<sup>180</sup>. Di fatto

---

l'opinione di Pasolini: "Mi dispiace che tu, anche se in maniera geniale, scandalistica, viscerale, fantasiosa, anticonformista, e in fondo cattolica e patriarcale, ti metti dalla parte di questi difensori della "sacralità della vita", i quali non hanno dimostrato alcun vero rispetto per la vita dei già nati, figuriamoci per quella dei non ancora nati".

<sup>180</sup> Franco Rodano, filosofo e politico cattolico, nel suo articolo pubblicato su *Paese Sera*, il 28 gennaio 1975, in terza pagina, con il titolo "Aborto e clericalismo", aveva attaccato pesantemente – anche sul piano del ruolo come intellettuale - l'intervento di Pasolini sul *Corriere della Sera*, scrivendo che il suo argomentare era innanzitutto esibizionismo, sulla scia di un argomento di moda e lo aveva accusato di "veneto clericalismo", "rovesciato, inconscio clericalismo". Tuttavia, aveva scritto Rodano, "Il tragico nodo dell'aborto e di una sua regolamentazione diversa da quella ancora in atto (e definita da alcuni articoli fascisti del Codice vigente) non può essere utilizzato, se ne sia consapevoli o meno, da spunto per fuochi d'artificio letterari o per funambolismi a sfondo filosofico". Si era detto d'accordo con Pasolini contro la posizione radicale che vedeva nell'aborto una conquista di libertà della donna, piuttosto che il riconoscimento di un "prezzo" che la donna aveva dovuto sempre pagare in una società volontariamente immutabile, ma Rodano non accettava il fatto che Pasolini "si distacca intellettualisticamente dai problemi e dalle sofferenze del popolo". E aveva criticato il suo tentativo di opporre altri valori, invece che impegnarsi a trovare un rimedio alla "situazione infame in cui si trova la donna", e aveva concluso che solo la rivoluzione poteva portare a un cambiamento con la sconfitta del clericalismo, scrivendo che "se per realizzarsi ha bisogno (adoperiamo pure queste parole che paiono logore) «di quadri legali alle masse», essa respinge poderosamente ai margini gli intellettuali più o meno inconsciamente esibizionisti, beffardi giullari alla corte della «società dei consumi»". Pasolini avrebbe

Rodano aveva sì spostato l'attenzione sulla donna, ma anche il suo intervento era stato una risposta durissima a Pasolini: un discorso nel quale veniva dichiarato il bisogno di contrastare quelle posizioni che stavano perdendo di vista la necessità morale della politica di imprimere un cambiamento decisivo a una situazione di dolore, rischio e sotterfugi, che non poteva protrarsi oltre.

Quella di Ginzburg si configura dunque in questo dibattito come la prima espressione di sostegno libero da condizionamenti o ragionamenti essenzialmente politici, invece completamente incentrato sulla persona. L'aborto "deve essere chiesto innanzitutto per giustizia", dice Ginzburg, per tutelare tutte le donne. Scrive: "È intollerabile che le donne povere rischino la morte o muoiano procurandosi aborti con i ferri da calza, e le donne ricche possano disporre di comode cliniche e non rischino nulla o assai poco". Questi pensieri non le impediscono di esprimersi in modo netto contro certi aspetti della campagna in atto, in modo non dissimile da Magris: "trovo odiosa – scrive – una diffusa attitudine di gagliarda spavalderia, trovo odioso che si parli dell'aborto come se fosse una libera e allegra festa. Trovo odiosa, nella campagna per l'aborto legale, tutta la coreografia che la circonda, il rumore e lo scampanio festoso, tra gagliardo e macabro, odiose le sfilate delle donne con le bamboline appese sulla pancia, odiose le parole «la pancia è mia e ne faccio quello che mi pare»: in verità anche la vita è nostra, e nessuno di noi riesce a farne quello che gli pare".

Furono parole forti per un'intellettuale che si riconosceva nell'area della sinistra, parole che colpirono negativamente il movimento femminista che stava vivendo una fase di fermento, quasi di esaltazione. L'intervento di Natalia Ginzburg fece in quegli ambienti clamore al punto che, quasi due anni dopo, Luciana Castellina le avrebbe prese ad esempio per spiegare in una seduta alla Camera quanto fosse importante per le donne - e non compreso - il senso di raggiunta libertà di esprimersi, riconoscendosi nella forza collettiva di un movimento<sup>181</sup>.

---

replicato a tutto ciò non sulla stampa, ma nel saggio "Febbraio 1975. Cani", pubblicato per la prima volta in quello stesso anno in *Scritti corsari, op. cit.*

<sup>181</sup> Alla fine del 1976 Luciana Castellina, deputata alla Camera, durante la discussione delle proposte di legge sull'interruzione di gravidanza sarebbe intervenuta proprio ricordando le parole della scrittrice: "Ricorderete che quando esplosero le prime, certo inconsuete, manifestazioni femministe per l'aborto, ci fu sorpresa, indignazione, anche scandalo. Perché mai - scrisse allora una scrittrice sensibile e non certo conservatrice come Natalia Ginzburg – questa «gagliarda spavalderia», questa «libera ed allegra festa», questo «scampanio festoso» per una questione così drammatica come l'aborto? Non capiva, Natalia Ginzburg, quale carica

Per Ginzburg anche le ragioni giuridiche sono viste unicamente in relazione e in funzione della persona: “Sappiamo bene - scrive - come sono fatte oggi la società e la legge; sappiamo bene quanto siano caotiche e remote da ogni idea di giustizia; ma anche sappiamo, molti di noi in un modo forse rozzo, passionale e confuso, come invece dovrebbero essere. La legge dovrebbe essere di pura giustizia; non dovrebbe essere né rigida né molle, ma soltanto giusta; e interferire nei fatti dei singoli soltanto quando essi si trovano in condizioni di pericolo, o di disgrazia, o di colpa, o di malattia”.

La certezza della necessità di legalizzare non vuol dire che Ginzburg parta da una concezione dell’aborto diversa da quella di Pasolini, ma si differenzia tuttavia nelle premesse – non c’è un’esigenza di coerenza nei confronti di un ideale politico - e nelle conseguenze della sua speculazione, che non implica né il giudizio né la colpa, ma la necessità: “Quando si vuole e si chiede una cosa, è necessario chiamarla con il suo nome. Trovo ipocrita affermare che abortire non è uccidere. Abortire è uccidere. Il diritto di abortire deve essere l’unico diritto di uccidere che la gente deve chiedere alla legge. Si tratta, nella questione dell’aborto, d’una uccisione del tutto particolare, e assolutamente diversa da ogni altra specie di uccisione; essa non può essere paragonata a nulla, perché non rassomiglia a nulla; non si trascina dietro nessun altro diritto, non implica nessuna specie di altre gerarchie di libertà”.

Natalia Ginzburg ha una sua idea precisa sulla vita: “Non essendo legalizzato l’aborto nel nostro paese, le donne muoiono per ferri da calza; e fra la morte d’una persona che ha occhi, lineamenti, voce, e la morte d’una forma senza voce né occhi, è impossibile non preferire la seconda cosa. Abortire vuol dire sopprimere non già una persona, ma il disegno remoto e pallido d’una persona; è chiaro che è un minor male che muoiano questi disegni remoti e pallidi, piuttosto che la madre che li porta dentro di sé; e ancora è un minor male che muoiano questi disegni remoti e pallidi, piuttosto che diventare essi dei bambini votati a un destino di fame. È anche vero però che ogni destino può essere un

---

di liberazione rappresentasse per le donne l’aver trovato la forza di uscire allo scoperto, di gridare questo loro problema, apertamente, per la strada, un problema da secoli sepolto nella coscienza, custodito segretamente, individualmente, oggetto di vergogna, di tabù, di colpa. Le ragioni, dell’allegra festa e dello scampanio stavano in questo, dunque: nel non trovarsi più ciascuna sola dinanzi al problema, ma in tante, unite, e perciò già più libere” (Atti Parlamentari - 3443 - Camera dei Deputati, VII Legislatura - Discussioni - Seduta del 15 dicembre 1976). A distanza di tanti anni Luciana Castellina, intervistata da Simonetta Fiori, è ritornata su questo storico dissidio con Natalia Ginzburg (vedi: “Quando il sesso faceva paura ai compagni dirigenti”, *la Repubblica*, 25 febbraio 2005).

destino di dolore; e se ci si mette a pensare cosa può apparecchiare il destino, ci si chiede se non sarebbe giusto e sensato non dare mai la vita e scegliere sempre il nulla. L'idea dell'aborto conduce dunque a chiedersi quale sia il significato della vita; e conduce in mezzo a una folla di interrogativi così disperati, che il porseli è cadere nel buio”.

È uno scritto tanto semplice quanto aspro, che scava nel profondo dell'animo del lettore, lo interpella, non fa sconti, è diretto, parla all'interiorità ma non mira a suscitare facili e banali emozioni; rimane in quel territorio dove domina la ragione, consapevole di non potersi spingere oltre, laddove imperano altre forze per cui occorrerebbero un linguaggio e un'occasione diversi da quelli resi possibili da un articolo di giornale. Ciononostante, il lettore viene condotto verso una dimensione empatica e soggettiva, oltre a tutte le argomentazioni che avevano animato il dibattito precedente. Per questo l'articolo di Ginzburg sembra entrare straordinariamente in dialogo con il romanzo di Fallaci sia dal punto di vista speculativo, perché attua un riposizionamento dei termini del discorso, sia perché vi si ritrova il riferimento essenziale a quel mondo interiore madre-figlio che è proprio la sostanza del libro di Fallaci, il nocciolo della sua invenzione letteraria. Soprattutto si evocano nell'articolo un'atmosfera e stati d'animo che saranno quelli ripresi in *Lettera a un bambino mai nato*.

Entrambe le autrici non escludono l'aborto, per entrambe è un'uccisione, ma per entrambe l'unico possibile giudizio è quello della donna che è sola nella sua decisione, non solo e non tanto dal punto di vista sociale, ma soprattutto innegabilmente esistenziale.

Ginzburg fa emergere il dualismo tra la vita e il “nulla”, quello stesso “nulla” inspiegabile da cui Fallaci fa “scappare” la “goccia di vita”, il nulla che si oppone alla vita, su cui in tutto il suo libro c'è un continuo ritornare.

Ginzburg parla di “muta intesa” tra la madre e il figlio, e fa emergere per la prima volta nel confronto giornalistico il rapporto esclusivo tra i due (a cui aveva accennato Pasolini, ma da figlio-embrione), quel rapporto su cui Fallaci costruirà con grande intuizione il suo libro. “Chi sceglie deve scegliere per due – dice Ginzburg - e l'altro è muto. Si tratta di lacerarsi in una parte di sé, ammazzare una parte di sé, strappare dalle proprie membra per sempre una precisa possibilità viva e ignota: è una scelta muta e buia come è muta l'intesa che intercorre sotterranea con quella forma nascosta; e il rapporto fra la madre e quella forma vivente, ignota e nascosta, è in verità il rapporto più chiuso e più incatenato e più nero che esista al mondo, è il meno libero fra tutti i rapporti e

non riguarda nessuno e meno che mai la legge". E Fallaci, per antitesi, darà scandalosamente voce proprio a questi protagonisti, uscendo dal campo del giornalismo ed entrando in quello immaginifico e infinito della letteratura.

Dirà nel suo libro: "Certo siamo una ben strana coppia, io e te. Tutto in te dipende da me e tutto in me dipende da te: se tu ti ammali io mi ammalo, se io muoio tu muori. Però io non posso comunicare con te e tu non puoi comunicare con me. In quella che è forse la tua sapienza infinita, non conosci nemmeno la faccia che ho, l'età che ho, la lingua che parlo. Ignori da dove vengo, dove mi trovo, cosa faccio nella vita. Se tu volessi immaginarmi, non avresti neanche un elemento per indovinare se sono bianca o nera, giovane o vecchia, alta o bassa. Ed io mi chiedo ancora se sei o no una persona. Mai due estranei legati allo stesso destino furono più estranei di noi. Mai due sconosciuti uniti nello stesso corpo furono più sconosciuti, più lontani di noi". E più avanti: "L'unica cosa che ci unisce, mio caro, è un cordone ombelicale. E non siamo una coppia. Siamo un persecutore e un perseguitato. Tu al posto del persecutore e io al posto del perseguitato... Ti insinuasti in me come un ladro, e mi rapinasti il ventre, il sangue, il respiro. Ora vorresti rapinarmi l'esistenza intera"<sup>182</sup>.

Anche il buio è un elemento caratterizzante e pervasivo sia nello scritto della Ginzburg che nel libro di Fallaci: è simbolo di incertezza, di paura, ma corrisponde anche al mistero della vita, è buio il mondo da cui si genera la vita.

Nel suo articolo la Ginzburg descrive l'embrione come "possibilità viva immersa nel buio". A proposito della decisione che deve prendere una madre dice: "Non ci sono risposte o chiarimenti logici quando tutto è immerso nel buio: è una scelta in cui stanno uno davanti all'altro l'individuo e il destino, al buio"; e più oltre: "È una scelta muta e buia come è muta l'intesa che intercorre sotterranea con quella forma nascosta".

Allo stesso modo per tutto il libro di Fallaci ricorre la stessa atmosfera: "Nel buio che t'avvolge ignori addirittura d'esistere: potrei buttarti via e non sapresti mai che t'ho buttato via"; "Non le solleverai più fino al settimo mese, le tue palpebre. Per venti settimane vivrai nel buio completo. Peccato! O forse no? Senza cose da guardare, mi ascolterai meglio"; "Io continuo a ripetere che sei prigioniero lì dentro, continuo a pensare che hai poco spazio e che d'ora innanzi starai perfino al buio: ma in quel buio, in quel poco spazio, tu sei libero come non lo sarai mai più in questo mondo immenso e spietato"; "Devi scusarmi: la collera, l'ansia, mi

---

<sup>182</sup> Oriana Fallaci, *Lettera a un bambino mai nato*, Rizzoli, Milano 1975, p. 57.

facevano veder tutto buio. E a proposito del buio: è sorta di nuovo in me l'impazienza di tirartene fuori"<sup>183</sup>.

Vicina a Ginzburg, per la quale "nella zona delle possibilità, nascoste nel grembo delle madri, né la legge né il codice né i governi dovrebbero avere il minimo potere di interferire", Fallaci in *Lettera a un bambino mai nato* scriverà: "Quasi che il dilemma esistere o non esistere si potesse risolvere con una sentenza o un'altra, una legge o un'altra, e non toccasse ad ogni creatura risolverlo da sé e per sé. Quasi che intuire una verità non aprisse interrogativi su una verità opposta, ed entrambe non fossero valide"<sup>184</sup>.

Non ci sono testimonianze di uno scambio tra Natalia Ginzburg e Oriana Fallaci in quel 1975, ma l'intervista che quest'ultima le aveva fatto il 2 luglio 1963, due giorni prima dell'assegnazione del premio Strega per *Lessico Familiare* era nella memoria <sup>185</sup>. In quell'occasione tra le due autrici si era stabilito un grado di intimità tale che consentì a Ginzburg, solitamente riservatissima riguardo al proprio privato, di rivelare durante l'intervista il proprio stato d'animo sulle vicende più dolorose della propria esistenza, e a Fallaci di esprimere una forte sintonia con la celebre scrittrice, oltre che la propria profonda e sincera ammirazione letteraria, umana e politica. Nell'intervista Fallaci disse a Ginzburg di aver letto tutti i suoi libri e mostrò di conoscere bene anche la sua storia personale. Come si è visto, a unire le due donne erano il passato di lotta antifascista, il dolore provato a causa della dittatura ("mio padre era tornato e Leone Ginzburg non era tornato"<sup>186</sup>), e alcune considerazioni sulla scrittura femminile, che non deve poter essere riconosciuta in uno stile formale di genere, ma deve essere capace di distacco, freddezza, ironia.

Sono dunque molti gli elementi che avvicinano le due autrici sia nei testi presi in considerazione sia in un universo culturale di riferimento comune. Si può quindi immaginare che quell'incontro, per la passione con cui fu raccontato, abbia costruito un legame ideale, che negli anni successivi ha risuonato negli scritti di Fallaci.

L'intervento di Ginzburg rimane isolato e atipico nel dibattito dentro al *Corriere della Sera* e fuori, nell'arena mediatica, soprattutto per il fatto che esula dalla

---

<sup>183</sup> *Ibid.*, pp. 13, 31, 60.

<sup>184</sup> *Ibid.* p. 88.

<sup>185</sup> Dell'incontro tra Oriana Fallaci e Natalia Ginzburg ho parlato nel capitolo precedente, alle pp. 66-73.

<sup>186</sup> "Con molto sentimento", in O. Fallaci, *Gli antipatici*, op. cit., p. 307.

diatriba tra intellettuali per concentrarsi sul tema aborto come evento critico in un'esistenza. La scrittrice non manca di fermezza criticando le idee dell'amico Pasolini – ma non va contro la persona e non lo nomina; riferendosi all'antidoto anti-aborto descritto dall'autore nel pezzo che ha aperto il dibattito, scrive: "È stata suggerita anche l'omosessualità: è un'idea paradossale, e che non può valere per tutti; ma in questa idea non ripugna tanto il paradosso, quanto il fatto che appaia come una soluzione di comodo; e le soluzioni di comodo appaiono, quando è in gioco la vita e la morte, di una esangue e squallida futilità". La risposta di Pasolini non tarderà ad arrivare, non più sul *Corriere* ma in uno degli *Scritti corsari*, in cui si rammaricherà che la scrittrice non abbia colto la comune posizione "contro le forme retoriche della lotta per la legalizzazione dell'aborto, e di stare quindi, in questo caso, come me, con i comunisti invece che con i radicali" e ne criticherà l'affinità con Rodano e le sue idee cattoliche - affinità peraltro già da lei stessa dichiarata attraverso l'elogio dell'articolo di quest'ultimo<sup>187</sup>.

---

<sup>187</sup> Pier Paolo Pasolini, "Febbraio 1975. Cani (Inedito)", in *Scritti corsari, op. cit.*, p. 115: "Natalia Ginzburg, riscuotendosi dal suo naturale stato di dormiveglia, ha sentito evidentemente esclamare, da qualche comune amico, che io suggerisco l'amore contro natura come rimedio per il problema dell'aborto: qualcosa cioè come se io suggerissi l'uso dell'olio delle arachidi per risolvere il problema della crisi economica, oppure l'uso dell'esperanto per risolvere il problema della lingua. Va bene, Natalia è candida. Ma non c'è candore che giustifichi, almeno, la mancanza d'informazione. È vero che se Natalia mi ha preso per uno che crede nella soluzione dell'olio delle arachidi o dell'esperanto, vuol dire che io, nei vent'anni della nostra amicizia, non sono stato capace non solo di farmi stimare da lei, ma neanche di farle capire che non sono né un poeta pazzo né un dilettante cretino: però lei poteva almeno leggere i miei articoli in questione. Perché in tal caso, si sarebbe semplicemente accorta di essere, almeno alla lettera, d'accordo con me, cioè di essere contro le forme retoriche della lotta per la legalizzazione dell'aborto, e di stare quindi, in questo caso, come me, con i comunisti invece che con i radicali. Nel suo candido intervento, Natalia compie un significativo misfatto linguistico (è una scrittrice, e per lei dunque questo discorso è pertinente senza restrizioni). Essa usa a proposito del rapporto omosessuale l'aggettivo «squallido», cioè l'aggettivo sempre, sistematicamente, meccanicamente, canagliosamente usato negli articoletti di cronaca di tutta la stampa italiana, in questo tutta demarsichiana. Questo banale, e dunque volgare, livore anti-omosessuale di Natalia mi pare attenti gravemente la purezza del suo candore. Ma non è tutto. Natalia è stata risvegliata dal suo sonno (sulla sincerità dei cui sogni non ho dubbi: ma la sincerità non basta) dalle suadenti parole di Franco Rodano («Paese sera», 28-1-1975), che l'hanno entusiasmata. Tanto entusiasmata da spingerla a fare a tale articolo di Rodano (mi veniva da scrivere, istintivamente, Padre Rodano) dei complimenti addirittura imbarazzanti: complimenti alla sua onestà, alla sua pulizia, alla sua comprensività ecc. ecc. Ora, in questo articolo, Rodano mi dà del «clericale». Cioè viola il codice di minimo rispetto tra persone civili. L'accusa a qualcuno di essere «clericale» è una di quelle accuse puramente nominalistiche che possono essere

## Calvino: una polemica tutta letteraria?

Il 9 febbraio 1975, in prima pagina, il *Corriere* fa intervenire un altro dei suoi collaboratori più prestigiosi: Italo Calvino, che firma un pezzo intitolato “Che cosa vuol dire «rispettare la vita»”. È il settimo articolo dell’autore sul quotidiano, l’unico in cui affronterà il tema dell’aborto. La collaborazione con il *Corriere* costituisce per Calvino uno spazio editoriale importante, dove scrive articoli che riguardano l’orizzonte letterario ma anche si occupa di attualità e di politica nazionale e internazionale<sup>188</sup>. Il tema aborto dunque non può non far parte della riflessione dell’autore, ma l’occasione per scrivere gli è data dall’irritazione provocata in lui dall’articolo di Magris di qualche giorno prima. Le opinioni del germanista non sono però le sole a spingere Calvino a prendere parte alla discussione: prima e altrove c’era già stata la rabbia per l’intervento di Pasolini, sfogata nell’elogio inviato a Manganelli in una lettera privata, scritta lo stesso giorno in cui era stato pubblicato l’intervento di quest’ultimo sul quotidiano<sup>189</sup>.

Dunque, quando Magris si era dichiarato contro l’aborto e aveva condiviso il punto di vista di Pasolini, era avvenuto come un cortocircuito. Calvino va ora contro il primo, pubblicamente e privatamente (gli scrive infatti una lettera simile all’articolo, ma dal registro molto più personale)<sup>190</sup> e critica il secondo,

---

ritorte senza fine. Il linguaggio bonario, comprensivo, ma non privo della necessaria severità, di Rodano è infatti profondamente ecclesiastico: la sua è, linguisticamente, una vera e propria paternale. Italiani (e quindi Natalia) io vi esorto alla lingua!”.

<sup>188</sup> Calvino inizia la collaborazione con il *Corriere della Sera* il 14 aprile 1974 con la pubblicazione dell’elzeviro intitolato “Montezuma. Serie di ritratti dedicati ai potenti della terra” e termina l’11 novembre 1979 con “Miti e dei a perdifiato. Calvino rilegge le metamorfosi di Ovidio”. Successivamente passerà a *la Repubblica*, chiamato dall’amico Eugenio Scalfari, dove non si occuperà più di temi di politica. Sulla collaborazione di Calvino ai quotidiani, vedi Domenico Scarpa, *Italo Calvino*, Bruno Mondadori, Milano 1999, pp. 41-45.

<sup>189</sup> Calvino scrisse a Manganelli il 22 gennaio 1975. Il testo è in *Lettere 1940-1985*, a cura di Luca Baranelli, introduzione di Claudio Milanini, Mondadori, Milano 2000, p. 1262: “Caro Giorgio, sento proprio il bisogno di scriverti per dirti quanto sono stato contento a leggere la tua risposta a PPP sul «Corriere» di oggi. Sei stato proprio bravo, hai trovato il tono giusto, e hai detto le cose più serie con una levità di mano miracolosa. Ecco qualcosa che non sarei mai riuscito a fare, quando ho letto quell’articolo domenica m’ero tanto arrabbiato che sentivo che non avrei mai potuto polemizzare senza scendere su un livello che avrebbe fatto il suo gioco, e mi sono detto: no, con Pasolini l’unica è fare come se non esistesse. Invece tu sei riuscito a dire quello che c’era da dire cominciando con l’humour e poi in un crescendo e pur sempre con la grinta necessaria”.

<sup>190</sup> Il testo della lettera di Calvino a Magris da Parigi nei giorni tra il 3 e l’8 febbraio 1975, si può leggere in *Lettere 1940-1985*, op. cit., pp. 1264-66: “Caro Magris, con grande dispiacere

perfino senza citarne il nome. “Due cose soprattutto – scrive in apertura - mi dispiacciono negli articoli degli avversari d’una nuova legislazione per i casi d’interruzione della gravidanza. La prima è un’idea della «vita» e della «natura umana» come qualcosa che ha un senso e un valore in sé, indipendentemente da ciò che fanno gli altri per renderla veramente «vita» e veramente «umana»”. L’idea di Calvino è totalmente antropocentrica e razionale e si esplica nella funzione sociale dell’uomo: non esiste infatti una possibilità autonoma di crescere, di realizzarsi, nemmeno sul piano biologico. La persona è il frutto delle cure materiali e morali della collettività, in primis dei genitori che devono avere la certezza di essere in grado di compiere appieno il loro ruolo. Sembra che non ci sia spazio per una dimensione naturale dell’esistere, che Calvino respinge come illusione falsa. In questo senso il suo pensiero non può che collidere con il vitalismo di Pasolini, del quale, menzionato solo come “altro autore”, Calvino dice di non riuscire a “seguire la logica”. Grande parte dell’articolo mira a

---

leggo il tuo articolo Gli sbagliati. Sono molto addolorato non solo che tu l’abbia scritto, ma soprattutto che tu pensi in questo modo. Mettere al mondo un figlio ha un senso solo se questo figlio è voluto, coscientemente e liberamente dai due genitori. Se no è un atto animalesco e criminoso. Un essere umano diventa tale non per il casuale verificarsi di certe condizioni biologiche, ma per un atto di volontà e d’amore da parte degli altri. Se no, l’umanità diventa – come in larga parte già è – una stalla di conigli. Ma non si tratta più della stalla «agreste», ma d’un allevamento «in batteria» nelle condizioni d’artificialità in cui vive a luce artificiale e con mangime chimico. Solo chi – uomo e donna – è convinto al cento per cento d’avere la possibilità morale e materiale non solo d’allevare un figlio ma d’accoglierlo come una presenza benvenuta e amata, ha il diritto di procreare; se no, deve per prima cosa far tutto il possibile per non concepire e se concepisce (dato che il margine d’imprevedibilità continua a essere alto) abortire non è soltanto una triste necessità, ma una decisione altamente morale da prendere in piena libertà di coscienza. Non capisco come tu possa associare l’aborto a un’idea d’edonismo o di vita allegra. L’aborto è «una» cosa spaventosa «...». Nell’aborto chi viene massacrato, fisicamente e moralmente, è la donna; anche per un uomo cosciente ogni aborto è una prova morale che lascia il segno, ma certo qui la sorte della donna è in tali sproporzionate condizioni di disfavore in confronto a quella dell’uomo, che ogni uomo prima di parlare di queste cose deve mordersi la lingua tre volte. Nel momento in cui si cerca di rendere meno barbara una situazione che per la donna è veramente spaventosa, un intellettuale «impiega» la sua autorità perché la donna sia mantenuta in questo inferno. Sei un bell’incosciente, a dir poco, lascia che te lo dica. Non riderei tanto delle «misure igienico-profilattiche»; certo, a te un raschiamento all’utero non te lo faranno mai. Ma vorrei vederti se t’obbligassero a essere operato nella sporcizia e senza poter ricorrere agli ospedali, pena la galera. Il tuo vitalismo dell’«integrità del vivere» è per lo meno fatuo. Che queste cose le dica Pasolini, non mi meraviglia. Di te credevo che sapessi che cosa costa e che responsabilità è il far vivere delle altre vite. Mi dispiace che una divergenza così radicale su questioni morali fondamentali venga a interrompere la nostra amicizia”.

eliminare ogni spiritualità dall'argomentazione, costruendo piuttosto un ragionamento materialistico che è basato sulla sola ragione. Sullo sfondo appare un mondo privo di gioia, regolato, corretto, dove occorre calcolare bene ogni mossa e ogni pensiero: un mondo in definitiva senza speranza, dove è necessario che programmi bene bene la propria esistenza, pena un destino di tristezza.

Scrive poi Calvino: "Un altro atteggiamento mi pare incongruo negli avversari d'una regolamentazione legale dell'aborto. Ed è quello d'associare l'idea della possibilità d'abortire legalmente a un'idea di vita allegra e spensierata, a quel che si dice un'idea della vita edonistica, cioè avente per fine il piacere. (...) L'aborto è una delle più angosciose esperienze che possano toccare a una donna (...) l'aborto resta una dura esperienza anche in quello che Magris definisce «l'ovattato silenzio di cliniche frequentate da rispettabili borghesi», e anche nei paesi dove da alcuni anni l'aborto si può praticare legalmente".

Calvino esprime totale rispetto per la donna, quale che sia la sua condizione di classe, e consiglia agli uomini di "riflettere un po' prima di parlare", perché sono le donne che rischiano di morire. Ma non sembra che vi sia una via d'uscita, nemmeno in futuro: "Viviamo in un mondo triste inibito, depressivo, e questo si vede soprattutto nei giovani. E i tempi che si preparano, comunque vada, tutto saranno fuorché godibili".

In conclusione arriva un pensiero moderato: "La stessa parola aborto suona quanto mai sgradevole, e si può comprendere l'esitazione di molti a formulare un giudizio di principio", scrive, ma immediatamente ritorna intransigente, duro verso le posizioni non meno che razionali di alcuni – sicuramente un riferimento a Natalia Ginzburg, che pure non cita. "Sbaglia – dice - chi per sostenere la necessità di una legge più umana usa un linguaggio o delle immagini che provocano reazioni emotive anziché riflessioni".

E nel finale: "Ma ben peggio fa chi usa l'autorità della sua firma per proclamare un ottimismo vitalistico fatuo e superficiale. C'è un culto della «vita» che è solo letterario, nominalistico e mistificatorio, e nasconde una fondamentale indifferenza per ciò che è davvero la vita del prossimo, soprattutto la vita delle donne e dei bambini".

Calvino non tornerà più su questo tema, avendo espresso chiaramente il suo punto di vista in un testo che rimane uno dei più noti e più citati nella vicenda di questo dibattito. Il suo intervento è tuttavia ricordato non tanto per il fatto di tracciare una precisa visione dell'esistenza umana alla luce di scelte etiche,

quanto perché si contrappone a quella di Pasolini, ispirata, sacrale, a tratti indecifrabile, ma potente e viscerale, continuamente impegnata nel contenzioso intellettuale aperto su tanti fronti nell'ultimo anno della sua vita.

Non sono certo l'obiettivo di questo lavoro l'analisi della poetica e dell'opera vastissima di Calvino, ma è utile soffermarsi ancora un po' sul senso del suo intervento sul *Corriere*, per cercare di capirne la forza e il ruolo nel contesto di questo dibattito del 1975. Nell'articolo considerato trapela nervosismo, e il "tono pacato e inesorabile", ancorché accorato, sembra carente, rispetto all'abitudine discorsiva di oggi, proprio di quella passionalità che veniva razionalmente tenuta fuori, ma che forse era necessaria per occuparsi di un tema, quello della vita, che nessuno può immaginare di trattare in modo scientificamente esatto. Se Calvino "rimuove dal proprio orizzonte i sottosuoli della psicologia e le pulsioni irrazionali in cui affondano i pilastri del razionalismo stesso", il suo testo rispettoso e il suo atteggiamento volto a comprendere le ragioni umane si fermano prima di entrare nel territorio dell'empatia<sup>191</sup>.

Anche il linguaggio è austero, a tratti tecnicistico - attraverso espressioni quali *processo cellulare, filiazione, family planning* - e non si lascia andare a toni che siano in qualche modo di partecipazione emotiva, in modo molto diverso dall'intervento di Ginzburg. Rimangono fuori anche le battaglie femminili, le lotte per l'emancipazione, l'evoluzione sociale, ma anche qualsiasi idea di analisi interiore e di dubbio. L'impressione che rimane dopo la lettura del pezzo, oltre al pessimismo, è quello di un mondo invariabile, senza possibilità di alcun cambiamento positivo<sup>192</sup>.

---

<sup>191</sup> Domenico Scarpa, "A lingua tagliata. Calvino e la politica, 1968-1978", *Chroniques italiennes*, a cura di Danièle Valin, n. 9, série Web, Spécial concours 2005-2006, <http://www.univ-paris3.fr/recherche/chroniquesitaliennes/>. In questo saggio l'autore espone in particolare la visione politica di Calvino quale emerge soprattutto dagli scritti giornalistici in rapporto a quelli letterari. La presenza delle principali collaborazioni giornaltiche di Calvino (*l'Unità, Corriere della Sera, la Repubblica*), accanto all'attività letteraria, è ben individuabile nella rappresentazione grafica interattiva "Atlante Calvino. Letteratura e visualizzazione", lavoro di *data visualisation* elaborato da un'équipe letteraria dell'Unità d'italiano dell'Università di Ginevra insieme al laboratorio di ricerca DensityDesign del Politecnico di Milano, in collaborazione con la casa editrice Mondadori, consultabile sul sito <http://atlantecalvino.unige.ch>. Le mappe sono state pubblicate anche sul supplemento culturale del *Corriere della Sera, La Lettura*, il 7 ottobre 2018 e il 16 dicembre 2018.

<sup>192</sup>Lo scrittore non menziona neppure l'omosessualità, come del resto aveva già evitato di fare anche Manganelli. Scrive M. Belpoliti, *op. cit.*, p. 163: "Si può anche supporre che il tema del «coito politico», della contrapposizione tra sessualità omosessuale ed eterosessuale

Forse non è un caso che nessuna delle lettere al quotidiano riferite al dibattito sull'aborto citi Calvino, mentre varie – sia a favore che contro – sono quelle che si richiamano a Pasolini e a Magris (soprattutto positive), e a Natalia Ginzburg. Certamente gli interventi dei lettori potevano essere filtrati in funzione di una precisa linea editoriale, ma è notevole il fatto che non si crei intorno allo scritto di un collaboratore autorevolissimo come Italo Calvino nessuna occasione di sottolineatura o commento, né quindi di coinvolgimento del pubblico. Il campo di Calvino è quello degli intellettuali, nel quale le forze simboliche che si combattono appaiono lontane dalla vita reale.

Tutto questo stava idealmente allargando lo spazio per il libro di Fallaci.

Il dibattito che si era generato lasciava dunque aperti molti interrogativi, senza essere riuscito fin qui a offrire una visione complessa, anche solo parzialmente definitiva, che mettesse davvero al centro il tema dell'aborto, tenendo invece fuori ideologie e personalismi.

Franco Fornari replicò in chiave psicoanalitica a Pasolini, lungo un ragionamento condotto a dimostrare che l'aborto "normato" è migliore di quello "selvaggio" e che l'esigenza di generare si pone su un piano reale della necessità, mentre l'eterosessualità, che dà risposta alla necessità reale, supera il potenziale immaginario, confusivo e selvatico dell'omosessualità, che è una "generale identità comune a tutti gli uomini bambini"<sup>193</sup>.

La polemica intellettuale si trasformò in una contesa tra gruppi sociali in cui lo scontro si mostrò sul piano del linguaggio, che attingeva a discipline specifiche e dà un effetto di lontananza e oscurità, mentre non sempre inglobava quel concetto di correttezza che avrebbe dominato – autentica, o solo svuotata retorica – nei decenni successivi. Sorprendono certamente noi lettori di oggi i toni aggressivi sulle terze pagine di un quotidiano di allora, perché siamo ormai abituati ai registri discorsivi più pacati di un mezzo – il giornale - che ha perso il ruolo di arena pubblica, sostituito in quella funzione dai social network.

Nel 1975 l'incomprensione e l'invettiva scattarono anche all'interno di schieramenti politici che avrebbero dovuto essere coesi ma che invece si spaccarono al loro interno anche sotto la spinta della tensione di genere. Esempio fu lo scontro, amplificato dai media, tra i direttori di due settimanali,

---

sostenuta da Pasolini, trovi Calvino e Manganelli perfettamente concordi nel giudizio negativo, sebbene nessuno dei due ne parli in modo esplicito".

<sup>193</sup> Franco Fornari, "Omossessualità e cultura", *Corriere della Sera*, 12 febbraio 1975, p. 3.

Giuliana Dal Pozzo, di *Noi donne*, e Davide Lajolo di *Giorni - Vie nuove*, a causa dell'adozione da parte della seconda rivista di una narrazione giornalistica indulgente su dettagli scabrosi, in articoli pubblicati a favore della regolamentazione dell'interruzione di gravidanza. C'è una ruvidezza che forse allora nascondeva l'exasperazione, o forse il tentativo di essere "alla pari" parlando la stessa lingua degli uomini, nelle frasi che vengono attribuite alla direttrice del settimanale femminista: "Hanno alzato la pompa come se fosse la bandiera di forte Alamo. Ignoranza, errore, chiamala come vuoi. Noi non esitiamo a polemizzare con la sinistra, lo abbiamo fatto con *Paese Sera* e continueremo a farlo. Ho già scritto la favola dell'uomo di sinistra che ai comizi parla di emancipazione della donna, e poi, a casa, ordina alla moglie di non uscire..."<sup>194</sup>.

## **L'aborto è tema politico ma è prima etico e personale**

Mentre gli intellettuali prendono parte tra i protagonisti del discorso pubblico, il mondo della politica è sotto pressione perché il tema aborto non cessa di sollecitare la società civile, in Italia e altrove. I radicali lavorano per il referendum che porti alla liberalizzazione dell'interruzione di gravidanza, Adele Faccio è ancora in carcere, Gianfranco Spadaccia viene liberato, mentre Marco Pannella, mantenendo costantemente un atteggiamento di sfida alla legge vigente, evita l'arresto con apparizioni fugaci alle assemblee pubbliche<sup>195</sup>. Un gruppo di cinquanta deputati della Democrazia Cristiana si rivolge ad Amintore Fanfani affinché il partito prenda in considerazione la riforma della legge; i socialisti hanno il loro progetto di legge per la riforma, depositato da Loris Fortuna; i comunisti mirano a una normativa che abbia il consenso di tutte le parti

---

<sup>194</sup> Vedi: U.M., "Polemica tra due settimanali di sinistra", *Corriere della Sera*, 14 febbraio 1975, in cui vengono riportate frasi di Giuliana Dal Pozzo, "Ci danno dentro da elefanti esponendo anticoncezionali con campanellini, cineromanzi sull'aborto con la pompa della bicicletta. Ti raccomando l'emancipazione della donna", e quelle di Lajolo, "Non avevo visto il primo pezzo, confessa candidamente Davide Lajolo, sennò l'avrei corretto. Le colleghe di *Noi donne* ripeto, non l'hanno voluto capire. Era chiaramente fatto per dire che l'aborto è uno schifo". Dal Pozzo avrebbe più tardi attaccato per il suo libro anche Oriana Fallaci, che a sua volta l'avrebbe citata come esempio di gelosia delle donne per le donne. Vedi P. Carrano, *op. cit.*, p. 98.

<sup>195</sup> Marco Pannella aveva replicato all'intervento di Natalia Ginzburg nell'articolo "Il gradimento dei chierici", pubblicato su *L'Espresso* l'1 febbraio 1975, criticando la posizione della scrittrice, contraria all'esteriorità eccessiva delle manifestazioni femministe.

politiche. Il timore dei gruppi femminili è che la riforma avvenga senza la loro partecipazione e senza che venga rispettato il loro punto di vista.

Sul *Corriere* a metà gennaio il giornalista Silvano Villani aveva scritto in prima pagina: “Per due distinti motivi la questione dell’aborto lacera la coscienza civile. Il primo è che la legge fascista (a tutela della stirpe, si badi bene, non della vita umana) obbligando all’omertà paziente e abortista (medico o praticante che sia) permette a quest’ultimo di prosperare impunemente nella clandestinità; il secondo, che la stessa legge priva di ogni tutela la donna che decide di interrompere la propria gravidanza; e la circostanza che l’aborto sia vietato non modifica naturalmente la realtà, nei fatti esso è libero (...)”<sup>196</sup>.

In Francia continuano le polemiche a seguito della liberalizzazione da poco introdotta, mentre in Inghilterra viene presentata una proposta di legge per rendere più restrittiva la normativa sull’aborto e soprattutto per cercare di diminuire il numero delle interruzioni di gravidanza praticate a donne senza la cittadinanza britannica. In Germania la corte federale suprema negli ultimi giorni di febbraio dichiara incostituzionale la legge introdotta l’anno prima - che aveva reso libero l’aborto nelle prime dodici settimane - apportando alcuni limiti. La possibilità di abortire rimane per motivi di salute della madre, in caso di deformità del feto, se la gravidanza sia l’esito di violenza e se vi sia una condizione sociale della madre non compatibile con l’essere genitore. Manifestazioni pubbliche per esprimere il dissenso verso la decisione vengono organizzate in tutte le grandi città della Repubblica Federale. Negli Stati Uniti all’inizio del 1973 la corte suprema aveva decretato la libertà di scegliere per la donna nelle prime dodici settimane, estendendo in tutti gli stati dell’unione una normativa che era già in vigore in quello di New York.

In Italia la Conferenza episcopale pubblica un cauto documento in cui viene ammessa l’esigenza di modificare la normativa affinché il profilo penale sia attenuato in casi gravissimi, e dal documento viene ricavata una nota pastorale da leggere durante la messa<sup>197</sup>. Successivamente a questo pronunciamento della

---

<sup>196</sup> Silvano Villani, “Salite alle stelle le tariffe dei clandestini”, *Corriere della Sera*, 16 gennaio 1975, p. 1.

<sup>197</sup> Il documento della CEI è del 6 febbraio 1975 «Aborto e Legge di aborto». Si legge nella nota pastorale indirizzata ai fedeli: “Qualsiasi disposizione legale circa l’aborto procurato, se vuole essere in armonia con la giustizia, se vuole adempiere a una funzione formativa ed educatrice della opinione pubblica e del costume, deve riconoscerlo come reato e come tale perseguirlo, anche se la pena verrà ovviamente proporzionata ai casi e alle circostanze. In questo quadro si pone il discorso di una possibile revisione delle pene, per tener conto sia

Chiesa, il *Corriere* affida a Carlo Bo un lungo fondo in cui esprime l'esigenza che i cattolici si impegnino in un percorso di cambiamento, nel quale i vescovi non siano lasciati soli a decidere per un problema che è reale e molto sentito<sup>198</sup>.

Due giorni dopo l'articolo di Calvino, a un'altra donna viene offerta l'occasione di esprimere il proprio parere: si tratta di Nilde Iotti, allora vicepresidente della Camera, che viene intervistata da Enzo Biagi. Il tono del giornalista è molto rispettoso, ma il personaggio è delineato per differenza. Viene fuori il ritratto di una donna sola, perché le manca il compagno di una vita, raccontata in un'intervista costruita intorno al rapporto di coppia, pubblicata con il titolo "Femminista all'ombra di Togliatti"<sup>199</sup>.

Alla domanda di Biagi, «Sull'aborto, che opinione ha?», risponde «Sono per una modifica radicale delle norme attuali. Vorrei si arrivasse a far sì che una donna in stato interessante, se mette a repentaglio la sua salute fisica e psichica, possa andare dall'autorità sanitaria, e insieme decidono se quella gravidanza è giusta oppure no. Non sono per la liberalizzazione: non solleva la donna, ma gli uomini». È l'idea su cui il Pci mira a riformare la legge.

In sintesi, in tre domande di Biagi e risposte di Iotti, vengono disegnati un mondo e un orizzonte. «Chi ammira delle sue contemporanee, qui e fuori?», «Molto Natalia Ginzburg e, anche se non ho tanta dimestichezza con lei, le voglio bene. Fuori, Indira Gandhi». «Cos'è ancora per la donna la massima ambizione?», «Avere una famiglia. Per una minoranza che si allarga, affermarsi nella propria attività». «Come vorrebbe l'italiana di domani?», «Con un lavoro che le desse soddisfazione, il senso di vivere, della propria autonomia, anche del pensiero, della propria libertà».

È curioso come si possa richiamare Fallaci in ogni momento, e dunque anche qui: del dialogo ideale con Natalia Ginzburg si è detto; Indira Gandhi era invece una delle figure femminili che più ammirava e l'aveva intervistata provocando molto clamore<sup>200</sup>; nel 1962 aveva intervistato anche Nilde Iotti, che, alla domanda se non le pesasse la mancata maternità, aveva risposto: "non è che io non avessi il

---

delle aggravanti - per esempio la speculazione economica di persone senza coscienza - sia delle attenuanti, che possono ridurre la colpevolezza e il dolo". Vedi <https://www.chiesacattolica.it/>, "Chiesa cattolica italiana. Sito ufficiale della Conferenza Episcopale Italiana".

<sup>198</sup> Carlo Bo, "Ora è diverso il no della Chiesa", *Corriere della Sera*, 10 febbraio 1975, p. 1.

<sup>199</sup> Enzo Biagi, "Femminista all'ombra di Togliatti", *Corriere della Sera*, 11 febbraio 1975.

<sup>200</sup> L'intervista a Indira Gandhi venne realizzata a New Delhi nel febbraio del 1972: vedi O. Fallaci, *Intervista con la storia*, op. cit.

coraggio di sfidare le leggi della società dove vivo: è che non avevo il diritto di mettere al mondo un figlio il quale dovesse sfidarle, poi, queste leggi”<sup>201</sup>.

Un momento di svolta nel discorso pubblico arriva pochi giorni dopo, quando la Corte costituzionale rende finalmente noto il suo pronunciamento su un ricorso presentato nel 1972 dal giudice istruttore del tribunale di Milano: una sentenza stabilisce l’incostituzionalità di una parte della normativa scritta nel codice penale, in quanto anche la madre ha il diritto di tutelare la propria salute. Si allarga così la possibilità dell’intervento terapeutico, ma viene demandato ogni ulteriore aspetto di modifica all’azione parlamentare. La *Radio vaticana* giudica la decisione di “estrema gravità”<sup>202</sup>.

### **Una questione di cuore: c’è sintonia tra Pasolini e Fallaci**

La politica sente la pressione dell’opinione pubblica, gli articoli che in modo vario parlano di aborto sono sempre numerosi, ma sul *Corriere della Sera* il dibattito sembra essersi avvitato su se stesso. Dopo l’intervento di Calvino, a osservare le pagine di quei giorni c’è come una sensazione di vuoto, ma anche di incompiuto. Se si fosse trattato di un incontro sportivo, si sarebbe potuto dire che Manganelli aveva alzato la palla e Calvino aveva schiacciato. Ma la partita non sembrava conclusa.

A concluderla sarà Pasolini – così come l’aveva aperta – ultimo intellettuale a intervenire sul tema aborto, che di lì in poi sarebbe stato trattato sul giornale come tema giuridico o di cronaca politica, lungo il percorso concitato dei lavori per la costruzione di una normativa risolutiva del conflitto in atto. Sotto il titolo “Non aver paura di avere un cuore”, nel pezzo che viene pubblicato l’1 marzo lo scrittore apre a una visione del mondo completamente nuova che mira a superare quell’analisi razionale di Calvino come unica possibilità di comprensione<sup>203</sup>. Rimane convintamente contrario all’aborto e all’atteggiamento di coloro che ne sostengono le ragioni, mostrandosi minimamente disposto a comprendere la condizione femminile, che anzi

---

<sup>201</sup> “La compagna di Togliatti”, in O. Fallaci, *Gli antipatici*, op. cit., p. 60.

<sup>202</sup> Si tratta della sentenza 27 del 18 febbraio 1975, in cui viene dichiarata: “l’illegittimità costituzionale dell’art. 546 del codice penale, nella parte in cui non prevede che la gravidanza possa venir interrotta quando l’ulteriore gestazione implichi danno, o pericolo, grave, medicalmente accertato nei sensi di cui in motivazione e non altrimenti evitabile, per la salute della madre”.

<sup>203</sup> Raccolto in *Scritti corsari*, op. cit., con il titolo “1° marzo 1975. Cuore”.

aggredisce sul piano esistenziale, negandone la solitudine, attraverso parole che appaiono a prima vista inaccettabili, essendo scritte da una persona abituata al pensiero, alla speculazione, all'impresa di decodificare il mondo.

Scrive infatti: "Gli oltranzisti dell'aborto (cioè quasi tutti gli intellettuali «illuminati» e le femministe), parlano a proposito dell'aborto di una tragedia femminile, in cui la donna è sola con un suo terribile problema, quasi che in quel punto il mondo l'avesse abbandonata. Capisco. Però potrei aggiungere che quando la donna era a letto non era sola. Inoltre mi chiedo come mai le oltranziste rifiutino con tanto ostentato disgusto la retorica epicizzante della «maternità» mentre accettano in modo del tutto acritico la retorica apocalittica dell'aborto".

Pasolini prosegue argomentando che, essendo l'aborto un simbolo di liberazione per il maschio, si determina odio per chi sia contrario (come lui), permanendo tuttavia la dimensione della colpa. Afferma che l'avversario che si ponga di fronte al "fanatico abortismo" sia poi vittima di "linciaggio", esposto al "pubblico disprezzo", "destituito di umanità". Il centro del discorso è di nuovo la sua omosessualità, cioè la sua "diversità", contro la quale individua élite in apparenza tolleranti, giusto per soddisfare ideali di democrazia che hanno acquisito in modo artificiale, essendo nate e cresciute in ambienti dominati dalla chiesa e dal fascismo: "in realtà li soddisfa pienamente l'idea di un ghetto dove mentalmente relegare i «diversi»". E aggiunge: "l'essere incondizionatamente abortisti garantisce a chi lo è una patente di razionalità, illuminismo, modernità, ecc. Garantisce nel caso specifico una certa «superiore» mancanza di sentimento: cosa che riempie di soddisfazione gli intellettuali (chiamiamoli così) pseudo-progressisti (non certo i comunisti seri o i radicali)".

E finalmente si arriva a comprendere quale sia l'obiettivo dell'articolo di Pasolini: replicare a Italo Calvino, che non aveva esitato circa tre settimane prima a infliggergli un durissimo colpo, subito come attacco personale più che come critica intellettuale. Pasolini – ironico? - elogia subito il suo intervento per essere stato "veramente civile e razionale", ma poi mette in discussione le basi stesse della concezione razionale dell'avversario, perché ormai superate dalla storia. Secondo Pasolini, infatti, l'evoluzione storica richiede che gli intellettuali cambino il loro atteggiamento, perché è cambiato il contesto. Il potere è cambiato e si è adeguato allo smascheramento operato dal marxismo, mentre "gli italiani hanno subito assorbito la nuova ideologia irreligiosa e antisentimentale del potere", che li spinge a consumare e a non considerare il

senso profondo – sacro – della vita, fino a provocare le stragi terroristiche. L'analisi di Pasolini si allarga come sempre al mondo e conclude con un proclama che ne sintetizza una visione completamente nuova. “Al contrario di Calvino – scrive nelle ultime righe dell'articolo - io dunque penso che – senza venire meno alla nostra tradizione mentale umanistica e razionalistica – non bisogna aver più paura – come giustamente un tempo – di non screditare abbastanza il sacro o di avere un cuore”.

L'aborto appare dunque nel mondo di Pasolini più che un dramma individuale, e della persona in rapporto alla società, una metafora dell'emarginazione di un individuo sulla base della sua non corrispondenza alla conformità stabilita e pretesa dalla collettività. È una visione in qualche modo egoistica – o individualistica - alla luce del dibattito pubblico di quel periodo, perché concentrata sulla propria vicenda, più che sulla riflessione intorno a un problema eterno.

Se dunque la speculazione di Pasolini finisce per essere secondaria e quasi non pertinente al dibattito pubblico, perché l'aborto nei suoi scritti è lo spunto per altre considerazioni (in primis sulla propria sofferenza che si dilata in una società cinica in cui tutto è mercificato), attraverso una relazione concettuale di volta in volta simmetrica o antinomica chiare consonanze si evidenziano con il libro di Fallaci. L'autrice giunge infatti a ricomporre gli elementi in una visione globale, in cui l'aborto è all'intersezione della relazione negata tra la persona femminile, la propria individualità ed interiorità, la collettività, il ruolo sociale, professionale: tra lei e il mondo, tra lei e la vita.

Un punto di contatto è la pretesa “non solitudine della donna” – oltraggiosa per la sensibilità del nostro tempo – emessa come un'accusa da Pasolini, che invece si trasforma, in *Lettera a un bambino mai nato*, in una solitudine esistenziale – la stessa di Ginzburg – non essendo reale, in quanto la donna di Fallaci decide di essere sola come madre per l'inadeguatezza dell'uomo che era con lei, ma non è sola come individuo partecipe della società, come lavoratrice, figlia, amica, paziente. La donna protagonista del libro di Fallaci non ricorre mai all'autocommiserazione; non c'è mai deresponsabilizzazione quando vi è la richiesta di un aiuto esterno; anzi, la presa in carico di ogni situazione che fa parte della vita della donna, le è connaturata.

Questa donna - proprio come avverte Pasolini - è immersa nell'ipocrisia di una tolleranza che è solo verbale, non tanto rispetto all'interruzione di gravidanza, ma rispetto alla considerazione generale dell'individuo femminile, mentre tutta

la costruzione narrativa della *Lettera* mette esattamente alla prova la libertà di pensiero, sfidando il senso comune, la situazione standardizzata, il pregiudizio, gli stereotipi, ribaltando continuamente il punto di vista, andando incontro a un lettore ideale nuovo: un lettore sganciato dall'imbrigliamento di ideologie che, come aveva visto Pasolini, non corrispondevano più alla realtà che si era creata.

In entrambi gli autori troviamo il concetto di sacralità laica della vita, che coincide con il rispetto profondo di essa. Pasolini lo esplicita come il rifiuto di anteporre all'uomo qualsiasi discorso che rischi di ridurne il valore, consentendo di sottoporlo alle leggi del consumo; Fallaci lo fa coincidere con la possibilità dell'individuo di attuarsi completamente, libero dalle costrizioni di falsi giudizi, al di fuori di ogni categoria preconcepita.

Ma è il richiamo di Pasolini all'accoglimento di una visione intellettuale nuova a segnare marcatamente il legame con Fallaci, che con il suo libro affronta un tema "storico" con un approccio laico ma non razionalista. Infatti mette al centro del discorso, accanto al pensiero, anche i sentimenti e le emozioni dell'individuo - il cuore con cui Pasolini aveva concluso l'ultimo articolo del dibattito sul *Corriere della Sera* - in una prospettiva che è quella dell'evoluzione sociale ma non è certo quella marxista, perché non mira ad attivare la coscienza dell'azione collettiva verso il cambiamento, ma parte da un'analisi del piano individuale.

### **Mentre Fallaci scrive il suo romanzo l'aborto diventa un simbolo della battaglia per il cambiamento sociale**

Nei mesi successivi, si spegne il dibattito tra gli intellettuali e sui media ricevono attenzione i lavori convulsi in cui tutti i partiti sono impegnati per arrivare al varo di una legge prima che si realizzi l'ipotesi del referendum, per il quale ad aprile incomincia la raccolta delle firme. Saranno in tutto cinque le proposte che verranno depositate alla Camera, dal Partito socialista italiano, dal Partito comunista italiano, dal Partito social democratico, dal Partito liberale, dal Partito repubblicano e infine dalla Democrazia cristiana, che continuerà a sostenere la necessità di mantenere il reato, ma non più contro la stirpe. Anche il Pci sarà molto cauto, inserendo nel progetto di riforma una commissione con il compito di giudicare se una donna può abortire. Il 9 aprile si apre la discussione alla Camera e qualche giorno dopo parte la raccolta per le firme a sostegno del referendum, che saranno depositate il 13 luglio successivo alla Corte di cassazione. Il 19 maggio entra in vigore il nuovo diritto di famiglia, che stabilisce

la parità tra i coniugi, salvo nella composizione del cognome della donna sposata, alla quale sarebbe stato possibile conservare il proprio, aggiungendovi quello del marito<sup>204</sup>. Ad agosto sarebbe entrata in vigore l'istituzione dei consultori che avrebbero potuto prescrivere gli anticoncezionali.

Un episodio, improbabile oggi, che coinvolse Marco Pannella e Aldo Moro, restituisce il senso della veemenza, la fisicità e la concreta presenza dello scontro che era in atto in quegli anni non ritmati – come ai nostri giorni - dai post negli spazi virtuali dei social network.

Fedele a uno stile diretto, inscindibile dalla corporeità, distintivo di allora, il 2 maggio, un venerdì, Pannella, leader dei radicali, va alla Sapienza ad aspettare Moro nell'aula universitaria dove sta per tenere la sua lezione di procedura penale: è il presidente del Consiglio, ma non rinuncia al suo ruolo di professore. Pannella davanti agli studenti gli chiede da un banco perché il suo governo stia boicottando il referendum e non risponda alle interrogazioni presentate. Dopo uno scambio tra i due, prima teso e poi rasserenato, l'ufficio stampa della Presidenza del consiglio fa sapere che il lunedì successivo ci saranno le risposte in aula<sup>205</sup>. Anche sulla spinta di quella mattina, finalmente a luglio le firme per il referendum poterono essere depositate presso la Corte di cassazione.

Mentre Fallaci scrive il suo libro, viaggiando tra Firenze, Atene e New York, il tema aborto acquisisce un carattere simbolico che pervade la società: non c'è solo la stampa a fare da cassa di risonanza al discorso politico e alle rivendicazioni dei gruppi che si riconoscono nel femminismo, o di quelli cattolici. Un esempio particolare è al Teatro Officina di Milano, dove il Gruppo della rocca mette in scena *Processo per aborto*, elaborazione scenica degli atti del processo Chevalier che si era svolto nel 1972 in Francia, in cui l'avvocato della difesa, chiamando a testimoniare personaggi illustri, tra cui Simone De Beauvoir, era riuscito a confutare il reato di aborto clandestino. Il processo e il suo esito furono

---

<sup>204</sup> «La moglie aggiunge al proprio cognome quello del marito e lo conserva durante lo stato vedovile, fino a che passi a nuove nozze», così recita l'articolo 143 bis del codice civile, che venne aggiunto dalla legge 19 maggio 1975, n. 151, conosciuta come "Riforma del diritto di famiglia". Anche la posizione del cognome della donna sposata fu oggetto di contese, finché fu deciso di anteporlo a quello del marito. Il doppio cognome per la donna sposata è ancora in vigore, anche se l'uso è desueto e ai fini amministrativi conta solo quello da nubile.

<sup>205</sup> Antonio Padellaro, "Pannella attende Moro nell'aula universitaria e gli chiede un impegno per il referendum sull'aborto", *Corriere della Sera*, 3 maggio 1975, p. 2. Nel clima anti referendario che si era diffuso, il ministro degli Interni, Luigi Gui, aveva ricordato ai segretari comunali che non avevano l'obbligo di custodire i fogli per le firme, col risultato che molti avevano rispedito i fogli al comitato promotore, ostacolando di fatto l'iniziativa.

clamorosi e aprirono la strada alla legge che avrebbe legalizzato l'aborto nel Paese, promossa da Simone Veil e varata l'1 gennaio 1975.

Anche in Italia, dove spesso le donne che abortivano finivano in tribunale, nel 1973 si era svolto a Padova un processo simile che era riuscito difficoltosamente a uscire dalla segretezza con cui venivano trattate queste cause. L'imputata fu Gigliola Pierobon, che da minorenni aveva interrotto clandestinamente la sua gravidanza. Gli avvocati Bianca Guidetti Serra e Vincenzo Todesco lavorarono a una linea di difesa simile a quella che era stata attuata nel processo francese, chiamando a testimoniare personaggi celebri, con il fine di rovesciare la tesi accusatoria per assolvere l'imputata e condannare al suo posto la normativa ingiusta. La strategia difensiva dei due avvocati mirava a trasformare l'azione legale in un momento di coinvolgimento dell'opinione pubblica e di rivendicazione politica, ma ciò riuscì solo in parte, visto il rifiuto dei giudici di ammettere l'elenco di celebri testimoni proposto. L'idea della corte era tenere il processo circoscritto alla sfera privata, evitando proprio quel clamore che aveva accompagnato l'analoga vicenda in Francia<sup>206</sup>.

“Il processo Pierobon, scandito da una nutrita partecipazione politica femminile, si concluderà il 7 giugno 1973 con il riconoscimento della colpevolezza di Gigliola, ma con una assoluzione attraverso la formula del perdono giudiziale. La formula rappresenta la chiara espressione di un paternalismo ambiguo: che non si esime dal giudizio e dalla colpevolizzazione, ma poi dall'alto della sua misericordia concede il “perdono” alla donna rea”<sup>207</sup>. Il contesto e l'orientamento culturale era differente da quello francese. Là l'imputata uscì prosciolta, a Padova venne utilizzata una formula ambigua, che finiva per completare il percorso di umiliazioni al quale la donna era stata sottoposta in aula *“L'irroganda pena -scrissero i giudici nella sentenza - [...] deve però tener conto [...] soprattutto della profonda pietà che non si può non rivolgersi verso chi si trovi moralmente impreparata ad affrontare problemi implicanti un generoso e duro sacrificio. Le viene pertanto concesso il perdono giudiziale del reato, senza tener conto di qualche atteggiamento esibizionistico tenuto in udienza [...], ma*

---

<sup>206</sup> Le storie dei due processi vengono raccontate e messe a confronto nel lavoro di L. Perini, *Il corpo del reato, op. cit.*

<sup>207</sup> Delia Bellanova e Giancarla Rotondi, “Il processo Pierobon”, sul blog dedicato a Bianca Guidetti Serra, <https://ungranellodisabbia.wordpress.com/>

*piuttosto della resipiscenza dimostrata con la consapevole accettazione di una seconda maternità [...]”<sup>208</sup>.*

Tutte queste vicende non potevano lasciare indifferente Fallaci, con il suo modo totale di essere giornalista, con la sua scrittura enfatica e ricca di creazione, capace allo stesso tempo di sintetizzare tutti i livelli di realtà, senza trascurare nessun aspetto utile alla restituzione precisa di un contesto. Perciò difficilmente può essere considerata un caso fortuito, frutto di assoluta fantasia creativa, la presenza del processo nel libro. Apparentemente utilizzato come un artificio retorico per introdurre e sintetizzare la forza del giudizio sociale, di quello morale, del partner, della famiglia e degli amici, descritto attraverso l’espedito narrativo del sogno-allucinazione della protagonista, sono convinta che il racconto del processo sia di fatto riconducibile a una chiara coerenza con la cronaca di quei mesi. Il pathos e l’affabulazione che oggi ci restituiscono un tono a volte eccessivamente enfatico devono dunque la loro esistenza nella scrittura a pratiche reali e quotidiane di quel tempo in cui l’eccesso dei toni era normalità, così come i discorsi sul corpo, quello femminile soprattutto, che veniva esposto alla violenza di una retorica che nei procedimenti giudiziari, come quello esemplare a Gigliola Pierobon, arrivava ad identificarlo come la prova di un reato commesso su se stesso.

Non ci sono evidenze che Oriana Fallaci fosse stata ispirata da quei processi, ma sappiamo che sua sorella Paola intervistò Gigliola Pierobon per la rivista *Annabella*, non molto tempo prima della sentenza, e che addirittura era stata proposta dagli avvocati della difesa nella lista di personaggi influenti da citare come testimoni, evidentemente essendo ritenuta una giornalista sensibile al tema<sup>209</sup>.

Del resto nel 1974 aveva fatto discutere l’avviso di reato emanato dal sostituto procuratore della repubblica di Trento a 263 donne indiziate di aborto, che

---

<sup>208</sup> *Ibid.*, un brano della sentenza del Tribunale di Padova, tratto da Gigliola Pierobon, *Il processo degli angeli: (storia di un aborto)*, Tattilo, Roma 1974, pp. 198-199. L’intera vicenda processuale di Padova, con ampi brani della sentenza, e la storia della protagonista vennero raccolte in questo libro scritto dalla stessa protagonista, edito dalla casa editrice di Adelina Tattilo, che pubblicava la rivista *Playmen* e che nello stesso anno fondò *Libera. Il giornale della donna moderna*, un periodico che mescolava contenuti erotici e ideali femministi, criticata da esponenti del movimento. Il denominatore comune della contestazione per la conquista di una nuova libertà confondeva talora gli obiettivi stessi della protesta.

<sup>209</sup> P. Fallaci, “Intervista”, *Annabella*, 19 maggio 1973, p. 12. Su questo vedi Perini, *Il corpo del reato, op. cit.* In un’intervista rilasciata a Marialuigia Bagni (“L’aborto un dubbio atroce”, pubblicata su *Il Mondo* il 25 settembre 1975) Oriana definì Paola come “la sorella femminista”.

stabiliva un processo separato per ciascuna. Alla fine nessun processo fu fatto, visto il clima di forte contrapposizione che si era creato a causa delle prese di posizione pubbliche dei gruppi femministi e dei radicali<sup>210</sup>.

Il processo, che nel libro è un espediente letterario utile a mettere insieme tutti i livelli del discorso e fornisce alla protagonista la risposta al senso dei suoi dubbi e delle sue scelte, determinando insieme il momento dello scioglimento narrativo, è dunque anche la trasposizione letteraria di eventi reali: è una costruzione fortemente simbolica rispetto alla dimensione di colpa e di giudizio annientanti che allora si creava nella relazione tra una donna che abortiva e la collettività. Forse questo aspetto non fu colto nemmeno allora. Per esempio, anche Miriam Mafai nel suo tentativo di comporre una recensione accogliente del libro stranamente definì “fantascientifico” il processo contenuto in *Lettera a un bambino mai nato*<sup>211</sup>.

## **Esce il libro e la stampa è subito a disagio**

Contemporaneamente a molti colleghi, tutti i giornalisti e scrittori che si erano espressi sul tema dell’aborto - molti dei quali abbiamo visto - anche Oriana Fallaci aveva scritto, e l’esito del suo lavoro stava per essere rivelato.

Il 17 agosto il *Corriere della Sera* anticipa la notizia della pubblicazione: “Oriana Fallaci, nota giornalista, autrice di best-sellers quali «Niente e così sia» e «Intervista con la storia» sta per pubblicare un libro intitolato esplicitamente «Lettera a un bambino mai nato» (Rizzoli). Esplicitamente perché si tratta proprio di una lettera monologo il cui destinatario è quell’essere – non essere che si annuncia nel ventre della protagonista”<sup>212</sup>. Il 7 settembre sullo stesso quotidiano esce una “recensione-intervista” firmata da Silvano Villani, il giornalista che nei mesi precedenti aveva scritto sulle vicende legate alla riforma della legge sull’aborto, sensibile e aperto alla necessità di un cambiamento, ma evidentemente non a suo agio sulle pagine dedicate alla letteratura<sup>213</sup>. Villani compone un pezzo ibrido, tenta domande adeguate con la collega che è maestra indiscussa dell’intervista, si sofferma su luoghi comuni e finisce per ottenere un

---

<sup>210</sup> Vedi L. Perini, *Il corpo del reato*, op. cit., pp. 141-146.

<sup>211</sup> M. Mafai, op. cit.

<sup>212</sup> Alcide Paolini, “Mondo dei libri. Una lettera di cento pagine”, *Corriere della Sera*, 17 agosto 1975, p. 9.

<sup>213</sup> Silvano Villani, “Storia di donna sola”, *Corriere della Sera*, 7 settembre 1975, p. 16.

articolo dal tono dimesso, costruito su affermazioni banali e incentrato sulla fama della giornalista più che sull'opera appena edita, che gli sfugge nel senso e nella portata di innovazione. Villani inconsapevolmente interpreta nel suo pezzo quell'idea diffusa per la quale è il genere che predetermina completamente la persona e mostra di non comprendere affatto il punto di vista della collega, il cui successo ricorda essere anche fonte di invidie nell'ambiente giornalistico.

Villani parla di "libretto", ma assicura che non vuole essere dispregiativo e precisa, rivolgendosi all'intervistata, che "si potrà forse spiegare il risentimento nei tuoi riguardi con la convinzione di molti che sei troppo disposta a rinunciare alla tua vita di donna per il successo". A Fallaci tocca smentire e spiegare che non è questo il caso, ma Villani non vuole prendere in considerazione un punto di vista diverso da quello che vede una donna primariamente incastonata nella consuetudine immaginata per il suo genere. La donna protagonista della storia infatti esce dai canoni: potrebbe permettersi un figlio, ma al principio lo rifiuta per proseguire nella sua realizzazione professionale, respingendo quella rassegnazione necessaria al suo destino di donna, salvo poi ricredersi. Il giornalista è confuso da tutto questo e scrive, rivolgendosi alla collega: "Il tuo personaggio rifiuta invece di farsi condizionare dalla maternità, ed è qui che non riesco più a seguirlo. Dapprima decide di tenersi il bambino, attacca al muro le foto dell'embrione e dei fetini ai diversi stadi del loro sviluppo, gli parla [...]. Quindi stabilisce che la gravidanza non le deve impedire di condurre una vita normale, di lavorare, di pensare alla propria carriera, si strapazza e perde il bambino, oltre che la propria vita. È qui la contraddizione. Quando sceglie di tenere il bambino dovrebbe insieme scegliere anche di limitare la propria disponibilità, la propria libertà: e non solo durante il periodo di gravidanza. Non ti pare?". Fallaci, nonostante sopra si sia dichiarata rissosa, si limita a una risposta composta: "Ma qui non puoi capire proprio perché sei uomo – dice a Villani - e non sai che cosa sia tenersi in pancia un bimbo per nove mesi. Io protesto contro la condizione biologica della donna, rivendico il diritto di cantare questa protesta". E conclude: "Questo tuo modo di pretendere che noi ci si rassegni alla nostra condizione suona persuasivo come l'esortazione del cappellano che accompagna al patibolo il condannato".

Tre giorni dopo Fallaci si lamenterà di questa recensione, definendola "un pezzullo proprio sconfortante", in una lettera a Pasolini, al quale si rivolge per annunciargli l'arrivo del suo libro e per chiedergli di "occuparsene in qualche

modo”<sup>214</sup>. All’amico riassume con lucidità e franchezza il senso del suo lavoro, mentre ha già compreso come sarà accolto: “È un libro a cui tengo molto. Tanto quanto non tenevo agli altri. Ed è un libro in cui credo. Infine, un libro cui ho molto lavorato. E tuttavia temo che non sia capito. Segni per ora superficiali (giacché vengono da due o tre giornalisti insensibili) annunciano incomprensioni e ostilità. (E non sai mai quando sono ostilità dirette alla persona o al lavoro di quella persona.) Le donne si indignano da una parte, gli uomini si arrabbiano dall’altra, gli abortisti mi maledicono perché concludono che io sono contro l’aborto, gli antiabortisti mi insultano perché concludono che io sono per l’aborto. E nessuno o quasi si accorge che cosa vuol dire il libro veramente. Nella rissa non hanno ragione né gli uni né gli altri, o hanno ragione tutti e due. Il libro è la saga del dubbio. Vuol essere la saga del dubbio”.

Si era solo all’inizio della bufera, nonostante l’autrice avesse esposto con chiarezza il punto di vista sul *Corriere della Sera*, spiegandosi – la prima di innumerevoli volte successive - nella stessa intervista di Villani: “Avrei voluto un figlio, mi sono curata per averlo, e tutte le volte che ho tentato l’ho perduto. Al tempo stesso però sono pronta ad andare in galera perché passi la legge per la liberalizzazione dell’aborto. È brutto, è triste, è amaro abortire: ma penso che una donna debba avere la possibilità di scegliere”<sup>215</sup>.

Fallaci, con la sua perspicacia, aveva già ben individuato quale sarebbe stato il destino del suo libro, semplice e potente al tempo stesso. “Incomprensioni e ostilità” si erano già effettivamente mostrate fin dai primi giorni successivi alla pubblicazione, appena stabilita la strategia di promozione della Rizzoli, a proposito della quale Fallaci, nella lettera a Pasolini, aveva evidenziato “l’impazienza di Pautasso e Spagnol”, che, essendo convinti delle potenzialità del libro, avevano puntato su un’edizione eccezionale di 80 mila copie e, come si è visto, avevano spinto per l’anteprima sul *Corriere della Sera* già ad agosto<sup>216</sup>.

In quei tempi in cui le parole potevano essere ruvide senza essere scorrette, Natalia Aspesi sei giorni prima della lettera di Fallaci a Pasolini aveva pubblicato su *Il Giorno* un’altra recensione-intervista che, letta oggi, risulta piuttosto

---

<sup>214</sup> “Le donne si indignano da una parte, gli uomini si arrabbiano dall’altra”, 10 settembre 1975, Lettera raccolta in Oriana Fallaci, *La paura è un peccato. Lettere da una vita straordinaria*, Rizzoli, Milano 2016, pp. 118-119.

<sup>215</sup> S. Villani, “Storia di donna sola”, *op. cit.*

<sup>216</sup> O. Fallaci, *La paura è un peccato, op. cit.* p. 119. Sergio Pautasso era editor della Rizzoli e Mario Spagnol, lui stesso editore, era in Rizzoli direttore della divisione libri. L’anteprima era ovviamente quella firmata da Alcide Paolini, di cui si è detto (*supra*, nota 212).

sorprendente per una sorta di contraddizione interna che la percorre<sup>217</sup>. È infatti un pezzo lungo, anche per l'uso di allora, in collocazione di rilievo (nella terza pagina del giornale, tre colonne, su otto), che tuttavia fin dal titolo - "Intervista con un figlio che non verrà" – punta a fornire al lettore una percezione negativa del libro per l'assurdità della situazione che sta per essere raccontata. L'attacco – tra narrativo e dichiarativo - stabilisce e anticipa un evidentemente distanziamento da parte dell'autrice del pezzo, attraverso l'utilizzo di una struttura anaforica. Per cinque volte infatti viene scritto "dice" e il soggetto è Fallaci con le sue affermazioni, che in questo modo vengono subito offuscate dal fumo del dubbio e contrapposte al finale di Aspesi: "Io vorrei dirle che a me non è piaciuto, il che non è importante perché tanto sarà un libro che andrà benissimo, come tutti i suoi".

Fallaci ha creduto nel suo libro e ha lottato per questo; ha la percezione molto positiva di un successo che arriverà; ha promosso se stessa di fronte alla collega, la quale non gradisce né il libro, che poco sotto definisce "sconcertante", né gli atteggiamenti della sua autrice, che diventa lei stessa oggetto della critica, sul piano caratteriale, professionale, personale, fisico. Attraverso passaggi di cui sfugge il percorso logico, Aspesi scrive che Fallaci "è il giornalista più famoso del mondo, forse", che ha avuto milioni di lettori nel mondo, che il divismo è morto, ma lei "è tra i pochi esempi rimasti di divismo", "così minuta e carina, così instancabile e feroce, così ambiziosa e intuitiva, così decisa e furba". È difficile dimostrare cosa c'entrino le qualità personali di un autore per giudicare una sua opera. Tuttavia arriva il secondo aggettivo per il libro: "sgradevole". E non tanto di per sé, ma, dice la stessa Aspesi, per la difficoltà di volerne parlare male, e sentire al contempo di non volerlo fare proprio perché spinta dai colleghi "a dirle il fatto suo", essendo Fallaci la più celebre tra tutti. Si tratta di un ragionamento contorto e veniale – forse – alla luce delle umane rivalità, ma non valido per essere scritto su un grande giornale e offerto ai lettori.

Aspesi sembra volersi scusare per le sue stesse parole che comprende forse essere fuori tema, ma tuttavia non se ne astiene. E siccome si tratta di una recensione, a un certo punto scrive, quasi seccata, una sintesi del libro che ha un tono banalizzante. D'altro canto, l'utilizzo di un'insistita paratassi nella costruzione del discorso leva ogni emozione alla narrazione: "Ma insomma non è colpa mia se il libro è il monologo di una donna sola che lavora e che si accorge di aspettare un figlio e decide di averlo e amarlo anche se il padre non vuole

---

<sup>217</sup> Natalia Aspesi, "Intervista con un figlio che non verrà", *Il Giorno*, 4 settembre 1975.

saperne, e un'amica le dice che è matta e il datore di lavoro la sconsiglia e il medico la visita disgustato perché non è sposata e i genitori si rassegnano. Per avere questo bambino la protagonista dovrebbe mettersi a letto, rinunciare al suo lavoro: ma non ci riesce, sfida il figlio ad accettare la sua vita così com'è: durante un viaggio accidentato lei capirà di perderlo, lo perderà e come lui, già strappato da lei, morirà".

E, dopo aver enunciato asetticamente la fabula, aggiunge, come a lasciar immaginare l'esistenza di un intreccio, di un contesto narrativo: "Questa storia che capita a tante donne, Fallaci l'ha scritta, come dice lei, da filosofo e da poeta. Mettendoci dentro tutto quello che è possibile dire su cosa è la vita, l'amore, la maternità, un feto, con quella violenza passionale che non teme lo stridio della retorica, dell'enfasi che fa arrossire".

Fa sorridere, alla luce delle lotte, del clamore, della violenza del dibattito pubblico di quegli anni che un libro sul dramma di una donna potesse far arrossire per la sua enfasi. Tuttavia, lo sconcerto e lo smarrimento di Aspesi appaiono a questo punto reali e sprofondati ben al di sotto della soglia del controllo e della freddezza con cui vuole porsi davanti ai suoi lettori, perché il libro sfugge alle categorie e ai giudizi adottati all'interno del confronto duro che è in atto nella società italiana. Nella seconda parte del pezzo il registro muta e viene lasciato spazio a un'intervista a Fallaci, che restituisce di sé un personaggio diverso da quello tratteggiato poco sopra; ora l'intervistatrice ha assunto una postura di ascolto e di dialogo con l'autrice, a sua volta libera di spiegare il proprio punto di vista.

Fallaci dice di aver raccontato un problema che conosce, ma che la storia non è personale, anzi "è la storia di tutte le donne". Riguardo al fatto se il suo libro sia pro o contro l'aborto dice ancora una volta: "Penso che tutti hanno ragione, perché certi problemi non hanno soluzione. Ogni volta che ho pensato a una verità, subito ho trovato il contrario. Io non posso scegliere, non posso fare un atto di fede, perché non ho nessuna fede. Per non volere o saper scegliere si soffre e si muore. Il fatto importante è che nel mio libro muore la donna perché anche lei, non conoscendo la fede, crede solo nel dubbio e perché comunque chi paga, chi è vittima è sempre la donna. Qualcuno in malafede, qualche stupido, userà il mio libro contro l'aborto e io allora protesterò. Il mio libro è una difesa della donna, tanto è vero che essa muore proprio perché non ha abortito: se lo avesse fatto, se avesse deciso per la sua libertà, oggi sarebbe qui a scrivere libri".

Quando Fallaci parla dei limiti imposti alle donne della sua generazione, Aspesi si accorge con sorpresa di un lato debole e sconosciuto della collega, che tutti pensano come “una trionfatrice arrogante senza debolezze né paure”. Fa poi un inaspettato collegamento con il fatto che gli uomini del libro siano tutti “personaggi poveri e meschini”, domandando così all’intervistata se questo corrisponda al suo giudizio sugli uomini reali, e ottenendo in risposta la sintesi del pensiero femminista di Fallaci: “Nel mio libro l’uomo è visto come un essere inferiore, perché io sono certa che la donna è tanto migliore di lui. La storia non può dimostrare questa mia certezza, perché tutti gli esempi della storia sono generati da un potere maschile, visti da un’angolazione maschile. Ma se si accetta l’esistenza non fisicamente dimostrabile dei buchi neri, in astronomia, io sono certa, col ragionamento anche se non posso dimostrarlo, che la donna è superiore all’uomo. E tuttavia non amo le donne, le considero soltanto mie complici, in una guerra santa combattuta molto male e perciò con scarse possibilità di vittoria”.

Nella stessa pagina del quotidiano non c’è un’immagine di Oriana Fallaci, ma un primo piano di Angela Davis, a corredo di un breve pezzo intitolato “Torna a Berkeley?”<sup>218</sup>. La donna è stata ritratta a Oslo in una conferenza stampa, dove ha presentato il libro con la propria biografia tradotta in norvegese. È quindi un fatto dalla stramba notiziabilità, collocato in quelle colonne: potevano i lettori de *Il Giorno* essere davvero interessati all’uscita della traduzione norvegese di un libro di un’autrice americana, peraltro già pubblicato mesi prima in italiano?<sup>219</sup> Si dice nel pezzo che Davis vorrebbe ritornare a insegnare in università in California, dopo esserne stata espulsa quattro anni prima, perché accusata di omicidio, ed essere stata successivamente prosciolta. È quindi innegabile che si tratti di un altro caso in cui la tecnica della tematizzazione

---

<sup>218</sup> Angela Davis, nata nel 1944 a Birmingham (Alabama), filosofa allieva di Herbert Marcuse all’Università di Francoforte, fu negli anni Settanta una delle figure più potenti ed estreme della contestazione negli Stati Uniti. Appartenente al Partito Comunista degli Stati Uniti d’America, era diventata un’icona in Germania dell’Est. Nel 1970 venne accusata in patria di omicidio per l’uccisione di un giudice e altre tre persone durante un processo contro tre neri detenuti, accusati a loro volta di aver ucciso una guardia bianca. Un fratello di uno dei detenuti aveva rapito il giudice, armato con un fucile di proprietà della Davis, che sosteneva la causa dei detenuti e che lo aveva acquistato in un banco dei pegni il giorno precedente l’assalto. Per la legge della California la docente era stata accusata di rapimento e di omicidio, ma poi fu prosciolta da ogni accusa. Nell’articolo de *Il Giorno* si parla di Berkeley, ma in realtà l’Università dove aveva insegnato la Davis era UCLA. Questa vicenda ebbe grande risonanza ed ebbe l’attenzione anche del presidente degli Stati Uniti Richard Nixon.

<sup>219</sup> Angela Davis, *Autobiografia di una rivoluzionaria*, Garzanti, Milano 1975.

grafica coinvolge il lettore – per lo più inconsapevole – manipolandolo attraverso processi conoscitivi basati sull’analogia e sull’associazione di idee, che vanno ad agire a livello inconscio.

Angela Davis era nota come marxista, attivista politica che si batteva contro il razzismo, esponente della contestazione e del movimento femminista. In quella pagina de *Il Giorno*, in cui il solo altro pezzo presente – collocato in apertura, la posizione più importante – trattava delle antiche e perdute specialità gastronomiche di Venezia, per le quali la sola via di salvezza poteva essere il persistere della tradizione culinaria familiare, l’analogia subdola che si stabiliva era quella tra Davis e Fallaci, due donne certo diversissime, ma determinate a professare le proprie idee, che nel femminismo avevano punti di contatto e risultavano destabilizzanti. In altri termini, entrambe erano rischiosamente contrarie alla “tradizione”: Davis per la sua dichiarata militanza estremista, Fallaci probabilmente per le parole dure (soprattutto alle orecchie del mondo maschile delle redazioni) pronunciate nell’intervista e per il suo libro imprevisto e spiazzante, che, si intuiva, avrebbe fatto molto discutere.

Il dissidio tra Fallaci e Aspesi su *Lettera a un bambino mai nato* non terminò su quelle pagine del quotidiano milanese, ma continuò nei mesi successivi, fino alla discordia forse durata per sempre, che certo non giovò al percorso a cui tante donne avevano aderito per ottenere leggi più civili. L’impressione è che lo screzio tra le due giornaliste, per il quale poteva essere ammessa una motivazione più personale che altro, fu manipolato dalle redazioni a vantaggio di una spettacolarizzazione poco adeguata alla serietà del tema dal quale si era originato. In vari articoli, le cronache raccontarono più volte il battibecco tra le due donne, il livello della discussione fu notevolmente abbassato, mentre del libro e del tema che affrontava si parlò molto meno. Fu questa una delle tante dimostrazioni di quella tendenza delle donne a disgregarsi nel perseguire un obiettivo, di cui Fallaci parlò tante volte, senza nemmeno lei stessa riuscire a sottrarsi del tutto alle trappole che l’ambiente professionale le tendeva, talora facendole scattare.

Si può affermare che la strategia dei direttori, dei caporedattori, tutti uomini, con Fallaci e le altre grandi (come Camilla Cederna) fu quella di metterle le une contro le altre (secondo la regola del *divide et impera*), diluendo il dibattito nel pettegolezzo e proponendo come rissosità isterica la difesa delle proprie opere e dei propri obiettivi, ma soprattutto ottenendo il risultato di distrarre i lettori dal tema della progressiva conquista di spazi sociali da parte delle donne. Si

tratta di mia un'ipotesi di interpretazione, ma la riprova che questa si avvicini alla realtà è il fatto che nelle cronache non si trova traccia nell'ambiente giornalistico maschile di simili duelli pubblici, giocati su bassezze personali, insulti pettegoli, stigmatizzazione del corpo o critiche verso atteggiamenti della sfera privata.

Dopo l'intervista di Aspesi su *Il Giorno* ne seguirono una su *Il Mondo* e una su *Playboy* dove Fallaci parlò di molte cose, e anche della lite con Aspesi, esprimendosi con lucidità sui rapporti tra donne, ma non abbastanza da riuscire sempre a evitare il solito tranello<sup>220</sup>.

Mentre il dibattito tra intellettuali apparso sui grandi quotidiani nei primi mesi del 1975 aveva visto protagonisti, tranne poche eccezioni, uomini, è un fatto degno di nota che a scrivere del libro di Fallaci siano soprattutto donne: l'intimità e la riflessione su un passaggio drammatico di una donna sono evidentemente

---

<sup>220</sup> Un esempio di trivializzazione: "Lite tra primedonne del giornalismo. Oriana Fallaci scatenata contro la Aspesi. Natalia sei brutta e cattiva", *Corriere d'Informazione*, 30 dicembre 1975, p. 5. Anche in anni recenti Natalia Aspesi si è espressa in modo avverso a Fallaci. In un'intervista rilasciata ad Antonio Gnoli e pubblicata su *la Repubblica* nel 2015, Aspesi ha messo in discussione anche la professionalità della collega: "'Oriana, Oriana. Non si fa che parlare di Oriana. Lei era la protagonista. Quando incontrava Kissinger o Khomeini, sembrava che fossero loro a intervistarla e non viceversa. Se tu oggi rileggi i suoi pezzi ti accorgi che non c'è una notizia". Ma questa intervista di Gnoli è più interessante per la descrizione del clima in cui si trovavano a lavorare le giornaliste. Gnoli: "Vorrei che rispondessi con la tua abituale ironia". Aspesi: "Eravamo delle poverette. Pensa che quando sembrò aprirsi una opportunità al quotidiano *Il Giorno*, il ragioniere Chiappa con un tono definitivo disse: questo giornale non assume donne. Ce n'è una, basta e avanza. Poi accadde che il direttore Gaetano Baldacci fu allontanato. Per solidarietà si dimise l'unica donna che c'era in quel giornale: Adele Cambria. A quel punto *Il Giorno* volle sostituirla con un'altra donna". G.: "E chiamarono te?". A.: "No, puntarono più in alto. Lo chiesero a Camilla Cederna, la quale declinò l'offerta. Poi alla Oriana Fallaci, che sprezzante rifiutò. Fui segnalata a Italo Pietra, il nuovo direttore, e venni assunta come impiegata, sebbene svolgessi il lavoro di giornalista". G.: "Facesti una carriera rapidissima". A.: "Dopo sette mesi fui fatta inviata. Non per bravura, intendiamoci, ma perché non volevano donne in redazione". G.: "Era così forte il pregiudizio?" A.: "Come stare in uno di quei caffè raccontati da Brancati. Mondi preclusi all'altro sesso. Comunque mi fu chiesto di occuparmi di cronaca nera. Ero terrorizzata". (Antonio Gnoli, "Natalia Aspesi: «Sono cattiva, determinata e frivola, così ho tenuto lontano l'infelicità»", *Repubblica*, 25 ottobre 2015). Nell'intervista rilasciata a Guido Gerosa e pubblicata sul numero di gennaio 1976 di *Playboy*, Fallaci ebbe parole di grande apprezzamento per Camilla Cederna, giudicata una "borghese" che aveva fatto scelte di impegno civile non necessarie vista la sua classe di provenienza. Tuttavia, anni dopo, nel 1990, quest'ultima la denigrò personalmente sulla rivista letteraria *Wimbledon. La gente che legge*, a proposito del suo rapporto con Panagulis (Camilla Cederna, *Vita, opere e scazzi di Oriana Fallaci*, luglio 1990).

ritenuti argomenti attinenti alla sfera femminile, quindi adeguati a professionalità dello stesso genere.

Su *Il Mondo*, l'intervista di Marialuigia Bagni (tra l'altro una delle poche giornaliste laureate del tempo, esperta di economia e innovazione), nonostante il richiamo pettegolo al dissidio tra colleghe (con Aspesi, ma anche con Cederna), si distingue per la lucidità con cui individua due direttrici fondamentali del libro: il fatto che si concentri sul rapporto tra una madre e suo figlio, e il rischio che entri in conflitto con l'ideologia femminista, come antiabortista<sup>221</sup>. Ma su questo punto l'opinione dell'intervistatrice è assai acuta: "Essere femministe non significa dover abortire a tutti i costi", scrive, aprendo con questa breve frase a un concetto amplissimo di libertà per la donna, che è proprio quello di Fallaci, e finendo con il dichiarare che il libro secondo lei è femminista, "anche se l'inizio chiaramente appartiene alla migliore tradizione romantica".

Al di là di questo, l'articolo è un documento importante soprattutto perché contiene preziose dichiarazioni di Fallaci sulla storia del libro stesso, in particolare sugli aspetti autobiografici. L'autrice rivela che è nato dopo l'esperienza di una maternità non giunta a termine, che è servita come idea per costruire tutta la narrazione. Ma, dichiara Fallaci, "La donna del libro non sono solo io. Sono tante donne messe insieme. È mia madre, è mia nonna, sono ancora io, è qualcuna delle amiche mie, delle donne che immagino. Però una cosa è certa, che su alcuni punti siamo proprio nello stesso modo, io e questa donna. Per esempio questo chiedersi che cosa sia l'amore, se esista, se non sia un imbroglio, una stagione. Su altre cose invece non è un diario, è un lavoro pensato, fin troppo pensato". Ci sono in *Lettera a un bambino mai nato* le storie dei figli perduti dalla madre e le favole che sono invenzione – spiega Fallaci – che poi afferma "il resto di questo libro è ragionamento: me lo sono portato dietro per anni e non uno o due. [...] La santa verità è che cominciai a scrivere qualcosa subito: il monologo, «stanotte ho saputo che c'eri...» cominciai a scriverlo ma lo abbandonai subito. Capivo che non potevo scriverlo a caldo. Non avevo il distacco necessario. Quando "lui" se ne andò, scrissi la storia di questa partenza. Però anche lì non riuscii. Mi ricordo che piangevo. Avevo gli occhi appannati. Scritti due o tre pagine in queste condizioni. E le ho usate nel finale. Questo bambino mi è sempre rimasto sullo stomaco...".

---

<sup>221</sup> M. Bagni, *op. cit.*

Fallaci dice invece che “la scelta dell’uomo è costruita”, intendendo sottolineare il carattere creativo e non biografico di questo personaggio, che definisce come “rassegnato”, al contrario della donna “che è una che lotta fino in fondo”.

L’intervistatrice mette a fuoco anche la qualità politica del romanzo, insinuando perfino che per l’autrice, venute meno le tensioni internazionali che l’avevano occupata fino ad allora, il libro potrebbe servire a farle strada verso “un rientro nella politica italiana”. Bagni alludeva con ciò alla possibilità che Fallaci incominciasse a occuparsi di questioni di politica interna, velatamente sottintendendo le potenzialità della nuova personalità pubblica della collega. Ma Fallaci sfugge a questa provocazione e anzi mette in rilievo l’universalità della storia che ha raccontato, rispondendo che “Il libro potrebbe svolgersi in qualunque Paese... a Parigi, a New York, a Milano, a Londra e anche a Tokio, sì, anche a Tokio”.

In questa intervista c’è anche un raro, se non l’unico, riferimento esplicito al discorso giornalistico di quel momento come una delle spinte creative per la nascita del libro (anche se espresso in un modo che non rende completamente chiara l’affermazione dell’autrice). Il riferimento all’attualità si innesta dunque sull’occasione della richiesta di un reportage da parte della redazione e sul bisogno di Fallaci di esprimere un privato non ancora completamente elaborato: “Dio mio, se dicessi che questo libro che avevo sullo stomaco da anni non l’ho vomitato perché aprivo i giornali e si sentiva parlare soltanto dell’aborto e del non aborto, mentirei. Anzi, voglio dire di più: Tommaso Giglio, il direttore dell’Europeo mi aveva chiesto un’inchiesta sull’aborto. Mi chiusi in casa e rovistando tra le mie cartacce venne fuori un quaderno con la copertina rossa a fiorellini gialli. Mi ricordo che cominciava “Stanotte ho saputo che c’eri; una goccia di vita scappata dal nulla...”. Zitta zitta mi sono messa a lavorare al libro [...]”. La storia della storia del libro era vera come lo era anche la copertina a fiori del quaderno, ritrovato qualche anno fa a New York tra le carte della scrittrice, dopo la sua morte, insieme a un dattiloscritto sul tema dell’aborto e degli anticoncezionali<sup>222</sup>.

---

<sup>222</sup> Questo manoscritto è stato ritrovato molti anni dopo dal nipote Edoardo Perazzi, successivamente alla morte della scrittrice, come ha raccontato nell’intervista di Laura Montanari: “Trovai anche il manoscritto di Lettera a un bambino mai nato, si trovava in un cassetto di biancheria intima. Era datato 1967, non 1975 come lei diceva in giro. Raccontava che il direttore dell’Europeo gli aveva commissionato un’inchiesta sull’aborto, ma che lei un giorno si presentò per dire che avrebbe scritto un libro. In realtà in famiglia confessava altro, a me diceva che aveva avuto un aborto l’anno stesso in cui sono nato io. Quel manoscritto

Nonostante l'abbondanza di spiegazioni, in molte delle recensioni del periodo, tuttavia, si fatica a riconoscere all'opera l'indipendenza dalla biografia dall'autrice ("Non è nemmeno un'intervista alla giornalista, ma alla scrittrice"- si sente di esplicitare Nazareno Fabbretti sul settimanale femminile cattolico *Alba*, introducendo un'intervista a Oriana Fallaci<sup>223</sup>) e si continua a confondere creazione e autobiografia, piano giornalistico e piano letterario, mentre con difficoltà si permette a Fallaci autrice di separare la propria storia da quella della protagonista della narrazione. Un meccanismo, questo, di cui Fallaci è consapevole e da cui cerca di distanziarsi, ma al quale non si sottrae del tutto, probabilmente per garantire la massima promozione alla sua opera.

A ottobre *Lettera a un bambino mai nato* ottiene grande visibilità attraverso molte recensioni dalle quali traspare spesso disorientamento se non smarrimento per il percorso di stati d'animo che l'autrice nel testo ha disvelato senza inibizioni censorie. Di nuovo non viene compresa neppure la cifra esistenziale della protagonista, donna in cerca della propria realizzazione come persona. In questo senso è esemplificativo un breve testo a firma di Donatella Giacotto, pubblicato su *Stampa sera*, nel quale la protagonista del libro viene descritta come "una donna che è in lotta anche con se stessa e che non si

---

che ho recuperato, un quadernetto a fiori di quelli che piacevano molto a Oriana, con la copertina rigida, è datato 1967: Letter to neverborn child." ("Edoardo Perazzi: «In quelle carte ho scoperto i segreti di mia zia, l'Oriana», Repubblica.it, 6 agosto 2015). Un dattiloscritto di una pagina sul tema è stato ugualmente ritrovato da Perazzi e donato al Fondo Fallaci, l'archivio depositato presso il Consiglio regionale della Toscana, e pubblicato sulla rivista *Panorama* (vedi Cristina Manetti, "Inedito di Oriana Fallaci: «La maternità? Una scelta, non un dovere»", 28 settembre 2016). Secondo Alessandro Gnocchi, che riprende su *Il Giornale* il servizio di Manetti, il documento, firmato, ma non datato, risalirebbe al 1971-1972 e, nonostante la forma apparentemente epistolare, sarebbe un "intervento scritto per un'inchiesta" (vedi Alessandro Gnocchi, "«Io desidero un figlio». Il dolore di Oriana per il bimbo mai nato", *Il Giornale*, 22 settembre 2016). Nel dattiloscritto, dove ci sono sia affermazioni biografiche sia concettuali, si legge: «Uno dei più grandi dolori della mia vita è stato perdere il bambino che io e il mio compagno aspettavamo con orgoglio e allegria. Ed oggi il dilemma di usare o non gli anticoncezionali si pone ancora meno per me in quanto il mio compagno è morto e non considero nemmeno l'eventualità di avere rapporti sessuali con qualcuno che lo sostituisca». Poi nello scritto emerge la visione fondamentale sulla maternità, che ricorrerà nel romanzo: «Non starò a ripetere che la maternità è una scelta, non un dovere. Ripeterò tuttavia che il vero aborto è la pillola. Ancor prima del modo di interrompere civilmente una gravidanza non voluta, la società deve essere in grado di evitare un concepimento non voluto. Io mi sento straziata a pensare che, se mia madre avesse usato la pillola, la sua vita non sarebbe stata martirizzata dagli aborti: per altro clandestini e fatti male».

<sup>223</sup> L'intervista è stata pubblicata nell'appendice dell'edizione Best BUR, Milano 2018, a p.111.

rassegna, in nome di una libertà dai connotati confusi, a modificare la propria vita”<sup>224</sup>. Il dubbio, il dramma che esplodono nella donna quando si scopre incinta vengono definiti “delirante rivendicazione”. Più oltre si dice che “vittima del rimorso, stroncata nell’assurdo orgoglio e sopraffatta dalla scoperta di essere incapace di trasmettere amore, anche la madre si spegne”. Di fatto la ricchezza di argomentazioni è qui definita come “troppi argomenti”. E “troppo” è l’avverbio che forse basterebbe a sintetizzare il giudizio che viene dato del libro, di cui si dice in conclusione: “Anche se si fa leggere d’un fiato, irrita e commuove, induce alla riflessione, il libro è più sovente sconcertante. Troppo evidente è il carattere liberatorio, di sfogo, della “Lettera” e troppo palesi le contraddizioni perché il risultato non sia spiacevolmente ambiguo”. Non siamo all’interno di un testo di critica letteraria, ma tuttavia la portata comunicativa dell’articolo è notevole, perché riesce a trasmettere tutto il senso di disagio e smarrimento per un libro (“un genere tutto nuovo. Questa lettera è infatti il lungo monologo per molti versi autobiografico, di una donna, non sposata, che si scopre incinta”) che sovverte ogni punto di vista, sicuramente ogni attesa nei confronti della narrazione da parte del lettore medio di un giornale popolare, piuttosto tradizionalista e conservatore.

Tuttavia, due giorni dopo, il *Corriere d’informazione*, il quotidiano del pomeriggio legato al *Corriere della Sera*, sicuramente meno borghese dell’edizione mattutina, racconta *Lettera a un bambino mai nato* in modo semplice ma attraverso una chiave comunicativa che considera il tema in tutta la sua ampiezza, mettendo a confronto il romanzo di Fallaci con il saggio pubblicato in quello stesso periodo da Adele Faccio<sup>225</sup>. Del primo si dice: “S’è parlato tanto, in questi ultimi anni, delle implicazioni sociali dell’aborto, ma questo problema umano è rimasto sullo sfondo, trascurato, forse non considerato degno di attenzione. Basterebbe questa considerazione a sottolineare l’importanza, e l’opportunità, dell’ultimo libro di Oriana Fallaci [...] Ha introdotto un elemento umano, potremmo dire anche «intimistico», nel dibattito sull’aborto, che impegna, da mesi, tutti i gruppi politici”. Del secondo l’autore mette in evidenza l’idea che ispira la pubblicazione: “Il libro vuol essere un supporto alla tesi di fondo che la Faccio dichiarò già il 20 settembre 1973, alla fondazione del CISA: «Noi facciamo gli aborti – disse- perché siamo contro l’aborto, contro questo aborto clandestino, colpevolizzante, emarginante, di massa, voluto dal governo e perseguito solo a caso e qualche volta». Il pezzo

---

<sup>224</sup> Donatella Giacotto, “Caro figlio, non ti voglio”, *Stampa Sera*, 7 ottobre 1975.

<sup>225</sup> Adele Faccio, *Il reato di massa*, Sugarco, Milano 1975.

occupa un'intera colonna, il titolo è "L'aborto visto con occhi di donna"; è firmato W.T., la sigla di Walter Tobagi, che ha confezionato un articolo tecnicamente perfetto<sup>226</sup>.

Per *l'Unità*, in edicola poche ore prima del *Corriere d'Informazione*, la mattina dello stesso giorno, il libro non è uno strumento adeguato al dibattito: in un trafiletto nella pagina *Speciale libri*, nella rubrica *Novità*, viene liquidato in breve come "pagine ridondanti di retorica accompagnano il tentativo dell'autrice di affrontare l'ampio e ben altrimenti drammatico problema dell'aborto", mentre la trama, riassunta, è: "Una donna incinta parla con il bambino che ha in grembo ma non riesce a portare a termine la gravidanza"<sup>227</sup>.

È un'altra donna a sollevare il dubbio se *Lettera* non si ponga di fatto contro il processo di generale emancipazione che le donne stanno portando avanti. Eleonora Bertolotto, giornalista giovane, ma solita confrontarsi con i temi più caldi del cambiamento sociale in corso, sul numero zero di *Tuttolibri*, con evidente distacco, ma con un argomentare equilibrato si domanda se "Oriana Fallaci creda veramente aver fatto un favore alle donne con questo suo libro"<sup>228</sup>. Il punto di vista della giornalista è che la maternità sia desiderata dalle donne, nonostante la diffusa narrazione femminista, ma l'ostacolo alla loro libera affermazione è il tipo di organizzazione sociale, piuttosto che "il destino biologico" demonizzato da Fallaci, il cui testo "contro" potrebbe finire per opporsi anche alla donna. Bertolotto riconosce i temi femministi, ma "ricondotti a un individualismo esasperato" che rischia di oscurare il "sociale", per cui si stanno battendo i movimenti delle donne. Anzi, conclude la giornalista, la contrapposizione all'uomo, apertamente dichiarata dall'autrice del libro nelle sue interviste, finisce con l'essere "un'oscura rivendicazione razzista" che si confonde nei gruppi più marginali del femminismo di cui la giornalista non vede un valore positivo, perché l'obiettivo non è instaurare la superiorità della donna, dal momento che "non interessa nessuno che la situazione semplicemente si rovesci". Sono in fondo le tesi che aveva già espresso anche Natalia Aspesi, con un linguaggio meno ideologico e piuttosto annebbiato da un'evidente competizione personale, che sarebbero ricomparse nel tempo più volte, privando Fallaci di un posto regolamentare nell'universo femminista. La sua visione ugualitaria, infatti, la avvicinava a quest'ultimo, ma la sua tendenza a

---

<sup>226</sup> Walter Tobagi, "L'aborto visto con occhi di donna", *Corriere d'Informazione*, 9 ottobre 1975, p. 3.

<sup>227</sup> "Novità", *l'Unità*, 9 ottobre 1975.

<sup>228</sup> Eleonora Bertolotto, "Dubbi se accettare un figlio", *Tuttolibri*, 12 ottobre 1975.

smarcarsi da ogni appartenenza ideologica non le consentiva di assimilarsi completamente<sup>229</sup>.

La critica che Fallaci muoveva era, volendo usare un termine di allora, alla “struttura”, al modo in cui i movimenti femministi finivano per porsi, delimitando a loro volta gli spazi ideali, non alla necessità di liberare la donna. Nell’intervista a *Il Mondo* si era espressa con molta chiarezza: “In Italia il femminismo è diventato una scienza. Lo studiano come il marxismo. Se è nato prima l’uomo o la donna. Se è stata la donna la prima a uscire dall’acqua. Hai letto i libri delle antropologhe? E questo è il loro limite. Che però il femminismo sia l’unica vera rivoluzione del nostro tempo è fuori discussione”. E poi “essere femministe è inevitabile. In fondo al cuore ogni donna lo è o si scopre tale a un certo punto della vita. E c’è un’altra cosa: essere femministe non è una prerogativa femminile. Un uomo intelligente deve essere femminista”<sup>230</sup>.

Tuttavia, il libro non era nato come supporto ideologico o come teorizzazione delle idee che si stavano confrontando nel campo politico, ma mirava a essere percepito innanzitutto come narrazione, nonostante la continua confusione avvertita dai recensori tra livello giornalistico (e quindi di discorso sociale e politico) e autobiografico, in quanto c’era una certa resistenza diffusa a riconoscere *Lettera a un bambino mai nato* come opera letteraria, dal momento che l’ambientazione e lo spunto narrativo trovavano evidenti e fortissime connessioni con la realtà contemporanea<sup>231</sup>.

Non sembrava in fondo possibile che una giornalista potesse presentarsi come autrice attraverso modalità indipendenti dalla propria esperienza professionale

---

<sup>229</sup> Dagmar Reichardt parla di un femminismo “spontaneo e istintivo” che non le permetteva di essere pienamente d’accordo con il movimento: „Auch wenn sich Oriana Fallaci immer als eine spontane, instinktiv handelnde Feministin gesehen hat, konnte sie mit der Frauenbewegung selbst nicht voll übereinstimmen (Dagmar Reichardt, „Zwischen Freiheitsliebe und Schuldgefühl. Zur Dekonstruktion vom Mythos der unbekümmerten Mutterschaft bei Oriana Fallaci“, in: Irmgard Scharold (hrsg.), *Scrittura femminile. Italianische Autorinnen im 20. Jahrhundert zwischen Historie, Fiktion und Autobiographie*, Gunter Narr, Tübingen 2002, p. 62).

<sup>230</sup> M. Bagni, *op. cit.*

<sup>231</sup> Sul settimanale *Oggi Illustrato*, nell’edizione del 6 ottobre 1965, vengono raccolte opinioni di tre donne parlamentari, tra cui Nilde Iotti, del Pci, allora vicepresidente della Camera, Maria Eletta Martini, della Dc, e Tullia Caretoni Romagnoli, di sinistra Indipendente, vicepresidente del Senato, la quale afferma “Credo che il libro sia un’opera letteraria”, a testimoniare proprio l’incertezza rispetto al genere dell’opera. Le tre interviste sono state pubblicate nell’appendice dell’edizione Best BUR, Milano 2018, alle pp. 107-9.

e anche dal proprio modo di porsi - che certamente comprendeva anche una buona dose di spettacolarizzazione della propria individualità. Dalle interviste emerge che Fallaci scrittrice cercava di riconoscersi il diritto a quella che potremmo definire come *agency*, cioè come la facoltà – collettivamente autorizzata - di creare un testo che non dovesse per forza presentarsi all'interno di un genere specifico di scrittura. Forse in quel contesto in cui, attraverso la categoria ideologica dell'“impegno”, si definiva o distruggeva qualcuno o la sua opera, si includeva o si emarginava, non era sufficiente la lucida affermazione di un'autrice sul proprio libro, ripetuta molte volte e più o meno sempre identica: “io non ho voluto fare né un saggio né un manifesto né un'inchiesta sulla contraccezione né tanto meno sull'interruzione di maternità. Sapevo che Lettera a un bambino mai nato si sarebbe prestato a infinite interpretazioni e che ciascuno vi avrebbe trovato ciò che voleva o vi cercava”<sup>232</sup>.

Il libro, che certamente partecipava al discorso pubblico e, come si è detto, ne era la declinazione di una delle tante possibili voci, cercava invano quell'indipendenza e quell'apertura su cui si fonda la letteratura, ma, all'opposto, nel mezzo di un immediato successo, non riusciva ad ottenerla.

È un fatto come, in quelle settimane successive alla pubblicazione, le recensioni al libro siano per lo più state strutturate secondo la modalità dell'intervista, quasi non bastasse l'argomentazione intorno al testo, ma fosse più importante il dialogo con l'autrice, da cui difficilmente gli articoli riuscirono ad astrarsi. Pur tenendo conto dell'abilità di Fallaci a muoversi nel mondo dei media e immaginando che l'editore avesse organizzato insieme a lei una campagna di stampa impostata su incontri con l'autrice e su conferenze stampa, i colleghi e le redazioni avrebbero comunque potuto optare per le modalità giornalistiche più tradizionali, cioè prima scrivendo del libro in sé, e scegliendo in un secondo momento di pubblicare un'intervista. Cosa che non sarebbe stata ridondante, visto il tema così attuale e il clamoroso successo di vendite, che peraltro avrebbe spinto successivamente alcuni giornali a ritornare sul libro<sup>233</sup>.

Intervista dopo intervista, Oriana Fallaci emerge al di sopra della sua opera come personaggio plasmato da ogni domanda, descritto e reinterpretato oltre le sue

---

<sup>232</sup> Ornella Rota, “Dialogo col figlio che non nascerà”, *La Stampa*, 10 ottobre 1975.

<sup>233</sup> Nel 1975 il tema delle vendite in editoria riscuote forte attenzione ed entra nel discorso letterario. L'1 novembre su *Tuttolibri*, inserto de *La Stampa* (titolo del pezzo: “La nostra classifica”) vengono pubblicati per la prima volta i dati di vendita dei libri rilevati attraverso un'indagine a campione condotta dalla società Demoskopea. *Lettera a un bambino mai nato* è il primo in classifica.

stesse risposte, al punto che di lei si dice “anni or sono perse un figlio, oggi non esita più a dire che ne desidererebbe uno. Chiaramente però non ha bisogno di essere madre per sentirsi realizzata: l’impegno di giornalista e i legami affettivi e sentimentali sono sufficienti a riempire la sua vita”<sup>234</sup>.

Il messaggio di Fallaci è sicuramente complesso, non leggibile in un’ottica binaria essere/non essere, vero/falso: nel libro descrive una figura femminile che probabilmente ha già raggiunto traguardi per cui le donne del tempo in Italia devono ancora lottare. La sua visione, influenzata certamente dal punto di osservazione di un’America urbana, capace in quel momento di imporre gusti, tendenze e comportamenti, fatica a realizzarsi entro i limiti di ideologie progressiste o di conservazione espresse da una società che progrediva un po’ più lentamente come quella italiana, piena di contraddizioni che si riflettevano pure nel mondo più evoluto dei media.

Per esempio, a settembre, *L’Espresso*, proprio la rivista che in quell’anno aveva promosso la raccolta delle firme per arrivare a un referendum sull’aborto, pubblica un servizio sul tema se sia meglio essere nubili o sposate, intitolandolo beffardamente “Ritratto di gruppo con signorina”<sup>235</sup>. Il pezzo è costruito attraverso un dialogo tra Oriana Fallaci e Armanda Guiducci<sup>236</sup>, moderato da un giornalista. Alle due convenute è concesso di esprimersi liberamente, ma la discussione appare in sé preconcepita, anche se si dice che il matrimonio della donna è argomento di discussione ovunque, sia nel mondo cattolico che in quello femminista. In queste pagine, in apertura delle quali c’è un’illustrazione con un primissimo piano di donna che guarda dall’interno di una gabbietta per uccellini posta intorno alla sua testa, come un casco, Fallaci ancora una volta offre di sé un’immagine di donna fuori da ogni schema, che non si riconosce né negli istituti come il matrimonio, ritenuti convenzioni, né nelle ideologie, nemmeno quella della sinistra marxista (riferimento esplicito per Guiducci). La sua appare una mentalità inafferrabile e perfino fuori dal tempo, nel senso che è consapevole che il suo modello di vita, non compreso dal presente, sarà quello destinato a prevalere e dice: “Sono assolutamente convinta che il futuro sia delle persone singole: ciò che voi chiamate scapoli e nubili. E che il matrimonio

---

<sup>234</sup> O. Rota, *op. cit.*

<sup>235</sup> “Ritratto di gruppo con signorina”, *L’Espresso*, 21 settembre 1975. A moderare il dibattito è Dante Matelli. Lo stesso argomento sarebbe stato affrontato su *L’Europeo*, in ottobre.

<sup>236</sup> L’opera e il profilo culturale di questa studiosa e autrice sono analizzati in Francesca Parmeggiani, “Armanda Guiducci e le sfide dell’identità”, *Cahiers d’études italiennes*, 16, 2013 (consultato il 15 novembre 2020: URL: <http://journals.openedition.org/cei/1273>).

tramonti più in fretta di quanto si preveda. Cosa che Simone De Beauvoir ha capito prima di noi tutte”. E più avanti: “Io sono un tipico prodotto del mio tempo che diventerà ancora più tipico domani: quello della donna “singola”. Non donna sola bada bene, ma singola per necessità di lavoro e, soprattutto per scelta”.

### **“Perché vende questa Fallaci”**

Dunque la chiave in cui in quelle prime settimane successive alla pubblicazione viene interpretato *Lettera a un bambino mai nato* è essenzialmente quella del pamphlet con cui una giornalista espone se stessa prima che le proprie idee: Fallaci non è propriamente vista come autrice, ma come giornalista che ha scritto un libro sulla scorta di una fama che le consente un’operazione editoriale di sicuro successo. L’opera è avvertita come ibrida, indefinibile, perché non ascrivibile con certezza a una categoria editoriale precisa: è “Un libretto, anzi: cento paginette”, aveva scritto Silvano Villani, il quale aveva aggiunto, per sicurezza, “ma mi rendo conto che non le piace che lo chiami così, la parola le suona vagamente dispregiativa mentre lei trova la «Lettera» quasi perfetta nel suo genere”. Era un “libro” per Natalia Aspesi, Walter Tobagi, Ornella Rota, Eleonora Bertolotto. Donatella Giacotto, che aveva la responsabilità di scrivere per un pubblico probabilmente conservatore, abbiamo visto che si era resa conto di trovarsi di fronte a “un genere del tutto nuovo”.

In molte delle recensioni c’è esplicito riferimento al successo di pubblico che si preannuncia probabile. Ma questo tipo di affermazione non è mirata a sostenere un’argomentazione positiva da parte di chi scrive: semmai il successo è un elemento di disvalore, pronosticato prima ancora che si realizzi l’apprezzamento dei potenziali lettori, e che tende a sminuire la qualità letteraria del libro stesso.

Natalia Aspesi, nella sua recensione per *Il Giorno* aveva insistito sulla certezza dell’intervistata, scrivendo: “Oriana Fallaci dice di essere certa che il suo libro andrà benissimo ma considererebbe il successo un fallimento se nascesse solo dalla sete di scandalo. [...] tanto sarà un libro che andrà benissimo, come tutti i suoi.” Eleonora Bertolotto, un po’ meno sicura dell’esito editoriale, introduce anche il fattore promozionale che potrebbe contribuire a consolidarlo: “È probabile che anche quest’ultimo libro di Oriana Fallaci diventi un best seller, se non altro per l’abile pubblicità – e interviste e tavole rotonde e dibattiti, in un inaspettato «revival» femminista - che gli si è creata attorno”.

All'opposto, come è possibile ricostruire dalla presenza sui giornali di spazi pubblicitari in quei primi mesi, la promozione di *Lettera a un bambino mai nato*, effettivamente intensa su ogni quotidiano (anche su *l'Unità*, nonostante la stroncatura), puntò, come elemento di motivazione all'acquisto, proprio sull'esplicitazione di una cifra di copie, da intendersi vendute, del volume, che da 80 mila arrivò a 260 mila all'inizio di dicembre e 340 mila a gennaio del 1976, per raggiungere il traguardo clamoroso dichiarato dalla casa editrice di 600 mila copie vendute a ottobre del 1977: un best seller di positivo impatto economico per Rizzoli<sup>237</sup>. Anche nelle pubblicità non si menziona il genere del libro, che mai viene definito romanzo.

Dunque, la richiesta di occuparsi del libro che Fallaci aveva rivolto con tono amichevole a Pasolini in quella lettera del 10 settembre ("se il libro ti interessa o ti piace, ti chiedo di occupartene in qualche modo. Non so nemmeno io come")<sup>238</sup> e poi l'invito rivolto a lui affinché partecipasse a una trasmissione della Rai per parlarne, nonostante non si fosse mai fatto vivo<sup>239</sup>, non andavano nella direzione della ricerca di un testimonial per la pubblicità, ma erano un tentativo evidente di elevare lo status del libro e quindi la sua percezione presso il pubblico, inserendolo in un dibattito più intimistico e filosofico, avvicinandolo al giro degli intellettuali e sottraendolo al confronto con le contese politiche in atto sul campo della battaglia per la riforma della legge sull'interruzione di gravidanza.

Scrisse Fallaci nella lettera: "A me piacquero molto i tuoi interventi sul problema dell'aborto al tempo in cui il «Corriere della Sera se ne occupò». (Dico aborto a malavoglia. Non considero affatto il mio libro un libro sull'aborto. Preferirei dire il dilemma di nascere o non nascere. Preferirei parlare del fatto che è la donna a pagare il conto del dare la vita)". Il 2 novembre Pasolini fu trovato morto, e ciò che lui pensava del libro fu rivelato solo dalla stessa Fallaci nella lettera pubblica che gli rivolse in un celebre e magistrale pezzo pubblicato su *L'Europeo*. La giornalista scrisse che aveva messo la lettera da qualche parte ("non so dove"), ma che ricordava le parole a memoria: "Più o meno così: «Ho ricevuto il tuo ultimo libro. Ti odio per averlo scritto. Non sono andato oltre la seconda pagina. Non voglio leggerlo, mai. Non voglio sapere cosa v'è dentro la pancia di una

---

<sup>237</sup> Walter Tobagi, "Come cambia l'editoria italiana", *Corriere della Sera*, 3 ottobre 1977. A riferire il record di vendite è Mario Spagnol, allora capo divisione libri della casa editrice.

<sup>238</sup> Vedi *supra* nota 214.

<sup>239</sup> "Non è un libro sull'aborto", 2 ottobre 1975, lettera raccolta in O. Fallaci, *La paura è un peccato, op.cit.*, pp. 120-121.

donna. Mi disgusta la maternità. Perdonami, ma quel disgusto io me lo porto dietro fin da bambino, quando avevo tre anni, mi sembra, o forse erano sei, e udii mia madre sussurrare che...»<sup>240</sup>.

Il libro non ottenne recensioni di critici letterari, ma ottenne un successo di pubblico e di visibilità tali da trasformarsi in un fenomeno prima di costume (alimentava il discorso pubblico) e poi editoriale, su cui almeno i media non poterono non interrogarsi apertamente. All'inizio di marzo il popolare *Corriere d'Informazione* scrisse che il pubblico manifestava "sintomi di maturità", per via dello straordinario successo editoriale di "un libro su di un argomento al centro del dibattito politico"<sup>241</sup>. *Tuttolibri* pubblica una piccola inchiesta che spiega, come recita il titolo, "Perché vende questa Fallaci", partendo quindi da un punto di vista di performance commerciale e non tanto dell'analisi del contenuto, della relazione tra questo e l'aspettativa dei lettori, o della riflessione sul fatto che una storia di quel genere potesse avere un impatto straordinario sull'opinione pubblica nel mezzo di un dibattito che impegnava tutta la società civile, la politica e gli ambienti religiosi<sup>242</sup>. Il pezzo condensa un'infinità di temi, considerazioni e quesiti, attraverso le risposte di tre politiche, vari librai e un consigliere di amministrazione della Rai, oltre alle affermazioni dell'autrice del libro, del direttore letterario della Rizzoli, Sergio Pautasso, e di un rettore.

È questa una delle rare occasioni in cui viene usata la parola "romanzo" per definire *Lettera*, ma si dice che le ragioni del successo dipendono tutte dalla forte relazione del contenuto con la realtà del momento. Emma Bonino, "radicale, femminista", mette in evidenza come il libro parli della maternità, che è ancora "la scelta primaria nella vita delle italiane" e dice che facendo agire una donna non sposata "appaga un certo prurito di anticonformismo", consentendo alle lettrici di proiettare se stesse in un mondo al quale non appartengono del tutto: "Accettando e comprendendo quel caso", afferma, "puoi provare la soddisfazione di sentirti emancipata senza la fatica di verificare nella realtà il tuo grado di evoluzione". Viene quindi sottolineato l'aspetto in qualche modo catartico che permette la condivisione delle rivendicazioni di emancipazione, però soltanto sul piano teorico: "Un conto è solidarizzare con la figura di una madre nubile in un romanzo, un altro è instaurare rapporti con la ragazza-madre

---

<sup>240</sup> Oriana Fallaci, "Lettera a Pier Paolo", *L'Europeo*, 14 novembre 1975.

<sup>241</sup> Zeta, "Oriana a 400 mila", *Corriere d'Informazione*, 1 marzo 1976.

<sup>242</sup> Ornella Rota, "Perché vende questa Fallaci", *Tuttolibri – La Stampa*, 6 marzo 1976; l'articolo è stato ripubblicato nell'appendice dell'edizione Best BUR, Milano 2018, alle pp.115-118.

che abita nell'appartamento di fianco", spiega la rappresentante radicale. Maria Luisa Cassamagnago, "dc, membro della commissione giustizia e interni", evidenzia invece "l'intendimento di denuncia" nei confronti della società, incapace "di comprendere il valore sociale della maternità, soprattutto se riferito a una donna non sposata".

I librai svelano l'identità dell'acquirente medio: donna, tra i venticinque e i quarant'anni; riferiscono che ci sono anche molti studenti. Il pubblico compra perché "Non è un romanzo di finzione, ma un libro vero", afferma un libraio di Bari, mentre per Salvatore Valitutti, rettore dell'Università per stranieri di Perugia, storico e senatore del Pli, "il successo è dovuto alla particolarmente acuta attualità del problema ed alle doti della Fallaci, una scrittrice efficace e sensibile. Ne è risultato un libro molto umano, attraente".

Mettendo insieme dunque tutte queste idee emerse dagli articoli presi in considerazione, e volendone ricavare una tendenza, risulta scarsa la consapevolezza rispetto all'effetto del libro su tutti quei lettori che rimanevano esclusi dal livello alto del dibattito sull'aborto e che potevano invece avere tra le mani uno strumento semplice attraverso il quale riflettere e crearsi opinioni, anche rimanendo fuori in senso lato dalla politica e dal suo linguaggio. Sebbene le recensioni scritte negli articoli fin qui discussi non siano analisi esaustive condotte attraverso gli strumenti e le tecniche della critica letteraria, tuttavia (o forse proprio per questo) aprono ampie vedute sulle dinamiche culturali, editoriali e anche letterarie di quegli anni, per differenza. Infatti, in *Lettera a un bambino mai nato* si avvertiva una letterarietà diversa, o mancante, e per alcuni evidentemente lo stile era insufficiente: troppo popolare per essere colto, troppo dirompente, scabroso e non conservatore per essere davvero popolare.

## **Una lettera che turba il movimento**

Che dall'area femminista rumoreggiassero voci perplesse e, di più, contrariate per il libro di Fallaci, lo abbiamo visto. A una lettura più superficiale, questo atteggiamento poteva essere l'espressione di fastidio per un messaggio che non consentiva di definire con chiarezza quali fossero le posizioni dei personaggi del libro rispetto al contesto - in altre parole l'inedita qualità romanzesca costruita da Fallaci non chiariva in che modo proiettasse nella realtà la relazione tra la donna e la società circostante. Ma la ragione più profonda di questo turbamento risiedeva nella definizione di una nuova figura materna, di quel ruolo di madre

che il femminismo impegnato nella lotta non aveva ancora metabolizzato. Anzi, lo aveva demolito, assorbito com'era dal tentativo di trovare un nuovo status per la figura femminile<sup>243</sup>.

A questo proposito risulta fondamentale ritornare su quello che aveva scritto Miriam Mafai su *Paese Sera*, nel tentativo di conciliare tutte le istanze: quelle del libro, peraltro scritto da un'amica che stimava, quelle dei lettori, a cui doveva essere presentato, e quelle dell'area femminista, più problematica perché ferma su un certo dogmatismo. Mafai, militante del Pci, vicina a un femminismo "moderato", che doveva fare i conti con le esigenze della linea politica portata avanti dal partito, rimane evidentemente sorpresa – e non del tutto piacevolmente – dagli aspetti formali di *Lettera*, che definisce immediatamente "libro curioso, nel senso che vi si intrecciano diverse componenti", per poi dire che è "un romanzo venato di romanticismo, è una confessione delle delusioni e dei fallimenti di una donna di successo, è un pamphlet sulla condizione femminile", ancora una volta testimoniando il senso di incertezza rispetto a un genere inusuale per il pubblico italiano<sup>244</sup>. Pur indulgiando solo per qualche riga ancora sul "gusto romantico"<sup>245</sup> del titolo e delle prime righe che "mantengono la promessa", Mafai, vicina all'élite intellettuale, evita abilmente di entrare nella questione dello stile, e punta a mettere in luce l'energia innovativa del libro, nel quale coglie l'importanza dell'elaborazione del concetto di maternità attuata dall'autrice.

L'argomentazione di Mafai, secondo la quale non è ammissibile il ruolo di madre come assoggettamento rassegnato, perché retaggio del passato, di fatto invita contemporaneamente al ripensamento di una maternità che sia espressione del diritto di una donna di vivere totalmente le sue potenzialità di persona, sul piano

---

<sup>243</sup> "Aus Sicht der Feministinnen musste, um ein neues Frauenbild zu erschaffen, zunächst der "Mythos" Mutterschaft zerstört werden". Gloria I. Winterlich, Dagmar Schmitz und Dominik Groß, "Die italienische 'Abtreibungsdebatte' im Spiegel der belletristischen Literatur. Das Beispiel "Brief an ein ungeborenes Kind" der Schriftstellerin Oriana Fallaci ", in Dominik Groß, Axel Karenberg, Stephanie Kaiser und Wolfgang Antweiler (hrsg.), *Medizingeschichte in Schlaglichtern. Beiträge des „Rheinischen Kreises der Medizinhistoriker“*, Kassel University Press, Kassel 2011, p. 342.

<sup>244</sup> M. Mafai, *op. cit.*

<sup>245</sup> "Gusto romantico" qui sembra richiamare un tipo di letteratura popolare, o un registro non del tutto adeguato ai contenuti del libro, che invece sono adatti al confronto con il discorso pubblico attuale. "Romanticheria" era stato l'aggettivo con cui Pasolini aveva sintetizzato il giudizio di Moravia in riferimento alla spiritualità con cui aveva considerato il tema della vita nel dibattito sull'aborto (vedi *supra*, pp. 123-4).

sociale, biologico, affettivo; nel rapporto con il figlio e con il partner. Era questa una dimensione che si stava ancora sviluppando sia nell'orizzonte delle battaglie democratiche per l'emancipazione sia nel movimento femminista, che Fallaci anticipa nell'esito ideale, mettendo in campo una donna capace di decidere liberamente, convinta della propria eguaglianza e indipendenza. Superando lo stereotipo di madre legata inesorabilmente al suo destino, con il suo libro l'autrice aveva prefigurato anche un nuovo ruolo materno, che non appariva privato delle proprie qualità di persona, ma anzi ne risultava fortificato, soprattutto in un'inedita possibilità di dialogare con il figlio<sup>246</sup>.

Mafai avvia dunque un'operazione di recupero (da sinistra) di Fallaci e del suo libro nell'orizzonte della lotta per l'emancipazione femminile e sottende una replica ideale alla collega Aspesi, che aveva invece stroncato il libro proprio sul piano degli ideali in esso contenuti, affermando definitivamente che "Il libro della Fallaci può essere giudicato romantico, esibizionista, sgradevole. Il fatto che susciti simili reazioni ne dimostra tuttavia l'attualità e la necessità". Da notarsi: questa volta gli aggettivi sono per l'opera, non per la sua autrice.

"Avevamo dubbi fino a ieri – conclude la giornalista – sulla ripetuta affermazione delle femministe secondo la quale «il privato è politico» e polemiche che il libro della Fallaci va suscitando ci convincono che questa affermazione contiene gran parte di vero. Se non altro questo privatissimo colloquio di una donna, che parla, litiga, blandisce, accusa, protegge un figlio destinato a non nascere mai, sarà servito da provocazione, facendo venire alla luce anche in molti che si dicono avanzati e democratici questo residuo ancestrale: la condanna della donna che rifiuta di identificarsi con il suo utero".

## **Trent'anni dopo, un altro giro intorno alla spirale della storia delle donne**

Se i numeri sono solo simboli e se lo sono ancora di più i raggruppamenti di quantità di tempo ai quali diamo significati speciali, è comunque sorprendente

---

<sup>246</sup> La nuova donna di Fallaci "motiva" le altre donne a costruirsi un ruolo indipendente, non sottoponendosi alle convenzioni della società. In questo senso il suo messaggio appare in linea con quello femminista, come sostengono G. I. Winterlich, D. Schmitz und D. Groß, *op. cit.*, p. 347: "Fallaci motiviert die Frau dazu, sich – vor die Wahl gestellt, ob sie sich den Wunschvorstellungen der Gesellschaft unterordnen oder von diesen frei sein wolle – für ihre Freiheit zu entscheiden. Damit unterstützt sie die feministischen Forderungen ihrer Zeit nach Gleichberechtigung und Unabhängigkeit".

che, mentre Fallaci era ancora viva, esattamente trent'anni dopo il dibattito che si scatenò sui giornali riguardo all'aborto, nel 2005 ancora il corpo della donna con la sua energia generatrice sia stato al centro di un sentito confronto, nuovamente scaturito nel discorso mediatico. Questa volta le protagoniste sono tutte donne, che scrivono nel mezzo di una mobilitazione dell'opinione pubblica su un tema sensibile: la procreazione assistita.

Nonostante la situazione fosse speculare a quella verificatasi trent'anni prima, perché sui fronti opposti c'erano la salvaguardia della vita già creata e la difesa della necessità della riproduzione, un'analogia col passato, nel 2005, era, nello scenario politico, la previsione di un referendum per abrogare una norma che, nonostante avesse principalmente a che fare col corpo della donna, di nuovo non la considerava veramente protagonista. La legge 40 del 2004, da poco entrata in vigore, a una delle parti sembrava non tutelare abbastanza il diritto di procreare grazie all'intervento della scienza; all'opposto, per altri la legge introduceva inaccettabili possibilità di manipolazione<sup>247</sup>. Perciò, nel discorso pubblico nuovi spazi si aprivano sul piano della riflessione etica, e si diffondeva il termine "bioetica", con tutti i suoi derivati. Rispetto a trent'anni prima, certamente minori erano le implicazioni di tipo sociale, che invece erano state al centro del confronto nel 1975, forse perché il tema era sentito più distante dalla realtà della maggior parte dei cittadini, e sicuramente più teorico.

Ad ogni modo, il corpo della donna veniva nuovamente chiamato in causa, forse ancor più oggetto terzo della discussione, piuttosto che protagonista. Gli avanzamenti della medicina, della scienza in generale, avevano esternalizzato dal corpo il concetto di riproduzione e il ruolo della donna appariva ormai essere luogo transitorio in un percorso fatto di fasi che avvengono in sedi diversificate.

Sull'"assedio" a cui sono sottoposte nuovamente le donne a proposito della formulazione della legge sulla procreazione assistita e delle conseguenti controversie, si innesta nel 2005 la riflessione di Anna Bravo, storica, femminista, ex militante di Lotta continua, intorno al tema della violenza dei femminismi degli anni Settanta<sup>248</sup>. A partire dalla testimonianza personale, la studiosa rimette in discussione anche l'universo ideologico delle battaglie per l'aborto, che a sorpresa viene individuato come uno dei campi in cui questa

---

<sup>247</sup> Una riflessione a tutto campo sui temi affrontati dalla legge 40 si trova in Vittoria Franco, *Bioetica e procreazione assistita*, Donzelli, Roma 2004.

<sup>248</sup> Anna Bravo, "Noi e la violenza, trent'anni per pensarci", *Genesis*, III/1: Anni Settanta, 2004, pp. 17-56.

violenza si è realizzata, suscitando immediatamente la presa di posizione di molte intellettuali che avevano partecipato a quella stagione di contrapposizioni e conquiste.

Bravo nel suo articolo che intitola “Noi e la violenza, trent’anni per pensarci” attua un ripensamento – sofferto - sugli anni della sua militanza, coinvolgendo in una critica forte e inaspettata tutta l’area che si era battuta per l’aborto. Facendo emergere che c’erano state “cose non dette”, cioè riflettendo sul fatto che il femminismo non aveva incluso nelle proprie considerazioni gli interessi del feto e che aveva tralasciato di prendersi carico del rapporto tra madre e figlio, e del lutto, Bravo afferma che era stata esclusa la possibilità del dolore, per il quale rivendica “uno spazio di parola”.

Nella riflessione di Bravo, che si estende a tutte le manifestazioni della violenza dei gruppi femministi militanti di quegli anni, la violenza dell’aborto assume un significato simbolico ed esistenziale, a partire da quegli aspetti personali e interiori della donna che la dinamica politica collettiva aveva trascurato, perché sembravano in quel momento poter offuscare, cioè minacciare, l’obiettivo finale. Erano stati invece quegli aspetti proprio il nucleo della riflessione di Oriana Fallaci, la cui intuizione, divenuta pubblica attraverso il romanzo - che aveva nella sua forma la metafora stessa del contenuto – era esattamente il bisogno individuale di ciascuna donna di esprimere la propria interiorità e il proprio dolore.

Ma nell’articolo di Bravo il libro di Fallaci non viene citato. Anche in questa riflessione così radicale è stata persa l’occasione di prendere in considerazione la funzione storica di un libro che era stato letto da centinaia di migliaia di donne, facendo crescere in loro un livello non trascurabile di conquistata consapevolezza. Fallaci aveva proprio individuato ed enunciato lo “spazio per la paura, il dubbio, la sprovvedutezza, il sacrosanto rifiuto del sacrificio a tutti i costi, la voglia di autonomia e altro ancora”<sup>249</sup> che secondo Bravo mancarono alla cultura militante del femminismo.

“La paura del bambino mostro non abbandona mai una donna, e neppure la paura di essere incapace di accogliere il figlio. Di questo fardello non c’è traccia, quantomeno nei discorsi e negli scritti pubblici dove si sorvolava sulla sensazione di essere invase da un estraneo, e sulla madre ostile – quella che ci ha generato, quella che potevamo diventare”, ha scritto la storica con il linguaggio di un

---

<sup>249</sup> *Ibid.*, p. 22.

saggio, ma che ci ha rievocato gli stessi contenuti raccontati da Fallaci in una forma discorsiva che, tenuta lontano dalla critica e dagli intellettuali, allora fu compresa dalle lettrici in modo quasi istintivo.

Dal saggio di Bravo, che era stato fatto conoscere al pubblico generalista da un articolo di Simonetta Fiori pubblicato su *la Repubblica*<sup>250</sup>, nel 2005 si scatenò un dibattito al quale, superato l'iniziale sconcerto per un ripensamento che tuttavia non metteva in discussione gli obiettivi raggiunti, parteciparono numerose giornaliste e intellettuali, tra cui per prima Miriam Mafai, a chiarire come il movimento femminista ebbe molti volti e non sempre si identificò, nonostante l'esigenza di far ascoltare la propria voce, con l'estremismo che assunse per esempio all'interno di Lotta continua, il movimento al quale aveva appartenuto Bravo.

Nel dibattito solo Aspesi, questa volta voce di uno dei due più grandi quotidiani italiani, si ricordò di Oriana Fallaci, per via di "una sua celebre e ovviamente furibonda lettera", e la citò come fosse stata solo la creatrice del feto originario, il corpo per antonomasia, divenuto negli anni simbolo di "tutte quelle forze ecclesiastiche, cattoliche, politiche, misogene, che volevano proteggerlo contro le assassine per nascita, temperamento e scelta, le donne"<sup>251</sup>.

Oriana Fallaci nel 1975 non aveva individuato una soluzione, ma aveva senza dubbio posto un problema, e si era schierata perché fosse garantita alla donna la libertà di scegliere, in tutte le circostanze, sempre difendendo l'individuo femminile non tanto per il suo genere, quanto per il diritto di ogni persona di scegliere, libera. L'affermazione della collega, nel 2005, annulla di fatto tutto questo in modo esemplare, alla luce delle modificazioni del pensiero di Oriana Fallaci, ormai percepita per lo più come cantrice dell'apocalisse islamica.

In quello stesso anno 2005 l'autrice di *Lettera a un bambino mai nato*, di cui si tendeva a dimenticare il percorso professionale e personale, qualche mese dopo si schierò contro il referendum, cioè contro l'abrogazione di quelle parti della

---

<sup>250</sup> Simonetta Fiori, "Noi donne e i silenzi sull' aborto", *la Repubblica*, 2 febbraio 2005.

<sup>251</sup> Natalia Aspesi, "Le lotte, i libri, i gesti, i sogni di quei giorni che abbiamo vissuto", *la Repubblica*, 8 febbraio 2005: "Stirpe e onore, e sul feto neppure una parola. Ci pensarono, a scoprirlo e a usarlo come una maledizione, un bazooka, un'apocalisse, tutte quelle forze ecclesiastiche, cattoliche, politiche, misogene, che volevano proteggerlo contro le assassine per nascita, temperamento e scelta, le donne. L' incongruenza stava nel fatto che quel bambino mai nato cui Oriana Fallaci aveva scritto una sua celebre e ovviamente furibonda Lettera, pareva aver diritto alla vita solo nel caso di eventuale depenalizzazione del reato di aborto: se no, clandestino l'aborto, clandestino il feto".

normativa sulla procreazione assistita che limitavano l'azione della medicina e che impedivano l'utilizzo terapeutico delle cellule staminali. La sua posizione, espressa in un lunghissimo e convulso articolo sul *Corriere della Sera*<sup>252</sup>, estremizzava ormai la difesa della vita, nel fuoco di una battaglia ideale – e ideologica – in realtà poco avvertita dai cittadini, che non diedero il quorum al referendum.

## **Il privato conquista spazio politico: il segreto del successo**

Poco dopo la pubblicazione, la fortuna di *Lettera a un bambino mai nato* si proiettò su due percorsi paralleli: mentre procedevano senza sosta le vendite, le ristampe e le traduzioni che portavano il libro tra le mani di lettori di tutto il mondo, vi fu un lungo e continuo sobbollire di polemiche intorno alla domanda se questo fosse un testo a favore o contro l'aborto. Ne fu sicuramente riconosciuta la relazione con la riflessione che era in corso, ma il libro non fu accolto come una delle voci di quel dibattito culturale a cui aveva dato un eccezionale apporto la *Tribuna aperta* del *Corriere*, stimolando la partecipazione di molti interventi anche su altri giornali. Fallaci cercò un punto di contatto con quell'universo attraverso Pasolini, ma la sua tragica morte impedì che vi fosse pubblicamente un suo commento, ancorché negativo.

*Lettera* fu il successo più grande dell'editoria italiana in quel periodo, ma rimase distante da tutti i mondi entro cui si anima un libro, tranne che da quello dei lettori. Furono i giornalisti a coinvolgere varie figure, soprattutto i politici, nel tentativo di spiegare un evento editoriale clamoroso. Ma il romanzo, mescolando e ricomponendo molti aspetti e punti di vista in un quadro multiforme, rendendone la tassonomia abituale non più riconoscibile, aveva introdotto una variabile di complessità che fino a quel momento non era stata autorizzata nell'opinione pubblica.

L'individualismo fallaciano, che escludeva lo strumento dell'azione collettiva come modo di relazionarsi con il mondo, e il rifiuto dell'equazione tra aborto libero e libertà in cui si riconosceva una parte del femminismo, ponevano l'autrice sia al di fuori della sfera ideologica della sinistra sia dell'ortodossia del movimento. Inoltre, il personaggio femminile che aveva messo in campo - da un lato per nulla assoggettato alle convenzioni storiche, sociali e religiose, dall'altro disposto a rivoluzionare il sistema delle relazioni di genere e familiari per

---

<sup>252</sup> Oriana Fallaci, "Noi cannibali e i figli di Medea", *Corriere della Sera*, 3 giugno 2005.

mettersi al centro del discorso sulla propria esistenza – risultava rischioso per la visione dogmatica dei cattolici e per i conservatori. Infine, appariva pericolosamente sfuggente se messo alla prova del modello di evoluzione sociale preconizzato dalla sinistra di ispirazione marxista.

Parlando a centinaia di migliaia di lettori, il libro trasformava la percezione della maternità, da un fatto privato – quale era sempre stato – a una condizione con implicazioni sociali, e autorizzava la donna ad affermare il sé politicamente e socialmente<sup>253</sup>. In questa trasformazione di rapporti il libro aveva coinvolto anche la sua autrice, che in questo modo arrivava ad aggiungere definitivamente una nuova forma alla sua figura di giornalista e scrittrice: quella di intellettuale impegnata politicamente<sup>254</sup>.

---

<sup>253</sup> Su questo tema, vedi Maria Teresa Maenza-Vanderboegh, *Mothers, Daughters, and Motherhood in "Una Donna" by Sibilla Aleramo, "Lettera a Un Bambino Mai Nato" by Oriana Fallaci, and "La Cattiva Figlia" by Carla Cerati*, Tesi di dottorato, University of Illinois at Urbana-Champaign, 2002. Secondo Michela Prevedello ("The Impossibility of Motherhood in Oriana Fallaci's Lettera a un bambino mai nato, *Intervalla*, vol. 1, Franklin University Switzerland, Lugano 2016, <https://www.fus.edu/intervalla>, pp. 22-34) nel libro la maternità è invece storicamente negata. Prova ne sia il fatto che la madre protagonista muore. Un'interpretazione della maternità in chiave filosofica, che considera la possibilità di generare vita come trascendente, è quella che viene data a *Lettera* da Laura Benedetti in *The Tigress in the Snow. Motherhood and Literature in Twentieth-Century Italy*, University of Toronto Press, Toronto Buffalo London 2007, pp. 89-93.

<sup>254</sup> Una delle prime testimonianze di questo impegno può essere la partecipazione di Fallaci insieme a Emma Bonino a un comizio dei Radicali in occasione della campagna elettorale per le elezioni politiche, il 18 giugno 1976, a Roma, a poco più di un mese e mezzo dalla morte di Alekos Panagulis. In quell'occasione Fallaci pronunciò queste parole: "Quei rivoluzionari che servendosi delle ideologie oppure della violenza ci promettono sempre la città del sole e poi non realizzano neppure le riforme più urgenti, i più ovvi diritti civili di cui la nostra dignità ha bisogno. Io voterò radicale perché in un'epoca ancora così offesa dal fascismo e così gravida di totalitarismo, i radicali sono i miei compagni più sinceri nella lotta contro ogni fascismo e ogni totalitarismo; perché non dimenticano che il popolo è fatto di individui e senza gli individui l'espressione popolo è un'espressione vuota. Io voterò radicale perché sono una donna che crede nelle donne e i radicali non si servono del voto delle donne per procurare a se stessi una poltroncina in più, perché non sfruttano con cinismo e opportunismo i nostri drammi e il nostro dolore. [...] Con le donne portano avanti la più grande rivoluzione del nostro tempo, quella femminista. Ci vuole molto coraggio a battersi con in pugno soltanto una rosa, personalmente non so se ne sarei capace, però so che quel tipo di coraggio è indispensabile a resistere nei giorni difficili, quando si crede davvero alla democrazia. Io ero, io sono la compagna di Alessandro Panagulis. Alessandro Panagulis fu condannato a morte per avere voluto la libertà e il primo maggio è morto per avere cercato la libertà, la verità". La trascrizione dell'intervento è disponibile su <http://www.radioradicale.it/scheda/186458/18-giugno-1976-oriانا-fallaci-dichiarava-il-suo-voto-per-le-liste-radicali>, mentre la registrazione

Fallaci in quell'anno 1975 con *Lettera a un bambino mai nato* entra prepotentemente nel territorio del discorso politico, ma lo fa in un modo inatteso, attraverso una narrazione che esclude le parti e le ideologie che le rappresentano e che attiva una strategia comunicativa e di coinvolgimento del tutto sconosciuta dall'opinione pubblica. Con il suo piccolo libro Fallaci impone un'interruzione al flusso degli interventi, dei commenti, delle prese di posizione dei gruppi di opinione e desta sconcerto con un contributo alla discussione che attira l'attenzione di tutti. In quell'anno infuocato, per la prima volta è una donna a prendere la parola in modo mediaticamente potente, e lo fa con un linguaggio nuovo, mai adottato prima per affrontare nel vivo un tema di interesse pubblico e universale, perché innesta il dramma interiore e personale sul piano sociale ed etico del dibattito.

Il lavoro di Fallaci partecipa alla costruzione di uno spazio pubblico di discorso sull'aborto, andando al di là della storia istituzionale, dei media, del discorso politico e giuridico e oltre la biografia<sup>255</sup>. Farne un tema letterario significa accrescere la dignità del discorso, toglierlo dalle zone d'ombra che la politica non poteva illuminare. Come più volte avrebbe chiarito Fallaci, *Lettera a un bambino mai nato* non è un libro per difendere l'una o l'altra posizione in tema di interruzione di gravidanza, ma riesce perfettamente nell'obiettivo di rendere la donna definitivamente protagonista, attribuendole sia il diritto di parola sia il diritto di essere ascoltata. Attraverso il suo libro Fallaci costruisce un linguaggio possibile ed enunciabile sul tema della vita, del dubbio, della scelta, della paura legata al destino del corpo, in un mondo in cui le parole non c'erano o non potevano essere utilizzate<sup>256</sup>. Di più: autorizza l'autodeterminazione della

---

audio del comizio è alla pagina <http://www.radioradicale.it/scheda/6440/elezioni-la-campagna-elettorale-del-partito-radicale?i=2794361> dell'archivio online di Radio Radicale.

<sup>255</sup> Al contributo dato da Fallaci con il suo libro alla formazione dell'opinione pubblica sul tema dell'aborto accennano sinteticamente G. I. Winterlich, D. Schmitz und D. Groß, *op. cit.*, p. 348. Al tema più ampio dello spazio sempre negato alle donne, inteso come dispositivo reale o astratto per creare possibilità fisiche, intellettuali, emotive, di relazione, di potere, è dedicato il lavoro di Daniela Brogi, *Lo spazio delle donne*, Einaudi, Torino 2022. Sulla scorta dell'analisi di Brogi si chiarisce anche meglio quella che potrebbe essere interpretata come azione di contenimento verso Fallaci e il suo libro da parte della società e dei suoi attori di fronte a un'operazione letteraria che era essenzialmente di conquista di un nuovo spazio.

<sup>256</sup> "Quando il discorso pubblico sull'aborto inizia a diventare tema di agenda politica in Italia, ci si rende subito conto che si sta tentando di descrivere qualcosa di molto – troppo – intimo, per il quale un "vocabolario del corpo" legato ad una conoscenza reale in realtà non c'è ancora, o comunque non è a disposizione né delle donne né tanto meno degli uomini", vedi

donna, il diritto di raccontare la propria storia, di viverla, di esprimere un giudizio su di sé: in altre parole, il diritto di scegliere.

Il dibattito condotto sui giornali in quel 1975 fu esemplare rispetto alle caratteristiche complessive del discorso pubblico. Il fatto che un tema così sensibile, meritevole di una focalizzazione assoluta nell'arena ideale mediatica, servisse invece come oggetto di retoriche contrapposte, nelle quali diveniva di volta in volta metafora morale, o una sorta di sineddoche filosofica e sociologica sovraccarica di molti diversi significati – molti dei quali comprensibili solo all'interno di relazioni personali - è indicativo. Il concedere spazi a discorsi di varia natura a partire da un tema così grave, senza mirare primariamente a rigenerare un impianto giuridico degradante e una visione sociale esausta, era di per sé un fatto rivelatore di una sottovalutazione tollerata, se non condivisa, da una parte dell'opinione pubblica.

Cionondimeno occorre riconoscere, a distanza di tanti anni, che la *Tribuna aperta* ospitata dal Corriere e l'interlocuzione densa che ne scaturì su molte testate, furono un catalizzatore per i passaggi di innovazione sociale che, pur con lentezza, si sarebbero realizzati concretamente nei periodi successivi.

Appare oggi ancor meno pertinente domandarsi se il libro di Fallaci fosse pro o contro l'aborto, perché se ancora viene letto e ripubblicato vuol dire che ha toccato punti esistenziali, dunque non in relazione con il sentimento di una sola epoca. O forse occorre dire che la storia che narra è una storia purtroppo sempre attuale.

Di fatto il libro, con il suo successo planetario ed esteso nel tempo, ha mostrato di essere una voce necessaria alla costruzione del discorso pubblico, che si è differenziata dal linguaggio della politica, dei giornali, della lotta femminista, e che è riuscito a “tradurre” il tema aborto da un genere a un altro, da un universo e all'altro: dalla legge e dalla politica al mondo interiore della persona.

Con *Lettera a un bambino mai nato* Oriana Fallaci ha dato vita a uno stile narrativo, letterariamente riconoscibile, sostenuto dalla costante analisi di sé, nel quale l'impegno politico viene testimoniato e agito attraverso la messa a

---

Lorenza Perini, “Quando la legge non c’era. Storie di donne e aborti clandestini prima della legge 194”, *Storicamente*, 6, 2010, p. 17.

disposizione dell'intimità a favore della creazione di una presa di posizione pubblica, capace di sollecitare la discussione generale<sup>257</sup>.

---

---

<sup>257</sup> Sulla letterarietà e il valore del libro di Oriana Fallaci, sia come nuova modalità narrativa sia come testo politicamente impegnato, che parte da una posizione personale per stabilire un'affermazione sociale, vedi anche D. Reichardt, *op. cit.*, p. 49 ("Lettera a un bambino mai nato greift die in Italien Mitte der 70er Jahre vehement ausgetragene Abtreibungsdiskussion fiktiv auf und stellt einen literarischen Hoepunkt dar in Hinblick auf die Frage nach einem verantwortungsbewiiusten Umgang mit ungeborenem Leben- nicht zuletzt eine frage nach dem Zwiempalt zwischen mannlichen und weiblichen Interessen, zwischen Macht und Menschlichkeit") e p. 65 ("Lettera a un bambino mai nato gehört sicherlich in den Bereich politisch engagiert Literatur, poetologisch bedeutsam aber bleibt – unberührt von der politischen Motivation-, daß der Leitfaden der Subjectivität in dem Werk eine form findet, die mit dem Kern des Buchs, nämlich der stetigen Sebstanalyse des weiblichen Subjekts, harmoniert und eine stimmige Struktureinheit bildet. Die Thematik ist mit so viel Intimität verbunden, daß sie nach einer ebenso innigen Form literarischer Gestaltung verlangt").

## Capitolo quarto

### Il mito del racconto, il racconto del mito

#### Una necessaria ricomposizione

Alla fine del capitolo precedente abbiamo visto come Fallaci, che negli anni Settanta con il suo libro aveva avuto un enorme successo editoriale ed era stata tra i protagonisti di un dibattito che aveva diviso l'opinione pubblica, trent'anni dopo non veniva considerata tra coloro che avevano contribuito in modo determinante alla discussione. Il punto di vista che aveva espresso Fallaci allora e che aveva coinvolto milioni di lettori nel mondo era stato completamente ignorato. Allo stesso modo, anche la sua figura di intellettuale militante e di giornalista coraggiosa impegnata sui fronti di guerra, le interviste iconiche ai personaggi più influenti del mondo, le posizioni indipendenti e libertarie, i romanzi di successo erano stati dimenticati.

Di Oriana Fallaci, infatti, a partire dalla pubblicazione de *La rabbia e l'orgoglio*, prevaleva ormai l'immagine di oppositrice estrema dell'Islam, definitivamente proiettata nell'universo ideologico della destra reazionaria. Tuttavia, la successione degli eventi della storia negli anni più recenti ha fatto sbiadire il ricordo dei toni furiosi dei suoi ultimi scritti. Che cosa dunque rimane oggi della figura di Oriana Fallaci? Oltre alle sue numerose opere, vive soprattutto il suo personaggio, che ispira il cinema, la televisione, il teatro, l'arte, l'universo mediatico: vediamo in che modo.

Si è analizzato come la letteratura sia stata per Fallaci universo culturale di riferimento e, di più, come la scrittura abbia avuto per lei molti significati: mezzo di racconto e interpretazione del mondo, strumento di realizzazione di sé, anche nel completamento del percorso di costruzione del proprio personaggio. Più volte l'autrice ha raccontato il desiderio, coltivato fin dalla fanciullezza, di diventare scrittrice, arrivando a disporre, al termine di un'esistenza satura di vissuto, di conoscenza e di passione, che sulla propria tomba fosse inciso solamente "Oriana Fallaci, scrittore".

L'anelito alla scrittura come strumento necessario per spiegare e interpretare il reale è dunque parte del personaggio Fallaci, che spesso, quando l'autrice era in vita, ha assunto forme percepite come divistiche, alimentando quella dimensione mitica che ha in molti casi prevalso sul suo valore professionale, intellettuale, giornalistico e letterario. Come si è detto sopra, questo processo di costruzione del personaggio, parzialmente assecondato dall'autrice stessa, si è cristallizzato nelle forme populiste e reazionarie degli ultimi anni. Non sapremo mai, tuttavia, se la morte della scrittrice abbia impedito di modificare questa diffusa percezione, forse sulla scorta di cambiamenti che avrebbero potuto realizzarsi per analogia con la costante e marcata evoluzione del pensiero e dell'atteggiamento di Fallaci.

Non è tuttavia l'analisi della sua posizione politica l'obiettivo di questo capitolo conclusivo, ma piuttosto l'osservazione di come spesso il personaggio Fallaci, o, meglio, la sua stereotipizzazione, abbia finito con il prevalere sulla conoscenza e lo studio della sua opera. Di più, la caratterizzazione tardiva dell'autrice come colei che si è scagliata aggressivamente – e a sua volta violentemente - contro la violenza dell'Islam, ha attuato una sorta di rimozione rispetto alla sua vasta produzione di testi, scritti in sessant'anni di intenso lavoro.

In generale, si può affermare che la memoria di Oriana Fallaci si tramanda di più raccontando la sua vita - effettivamente straordinaria – che non attraverso l'approfondimento dei suoi scritti. Non credo che per spiegare questo fenomeno sia sufficiente richiamare il fattore ideologico, cioè l'esigenza da parte della critica di distanziarsi da quell'area sovranista che da un paio di decenni ha reso la scrittrice una delle proprie figure di riferimento. Piuttosto, occorre constatare che una gran mole di testi ha finito per soccombere alla sintesi semplificatoria che racconta il personaggio soprattutto in chiave popolare ed emotiva, o strumentale a un'ideologia, senza concedere indipendenza all'opera né spazio sufficiente alla restituzione delle specificità formali, dei contenuti più complessi e del valore storico delle scritture di Oriana Fallaci. In altre parole, ha prevalso nella percezione pubblica il livello dell'autorappresentazione dell'autrice, che, se è una delle caratteristiche innovative da lei introdotte nei propri testi, è stata colta più nella semplice valenza biografica che per la funzione narrativa.

Proviamo adesso a condurre il discorso accettando di spostare lo sguardo dal testo al personaggio, nell'ipotesi di adottare la tesi che Oriana Fallaci esista essenzialmente come celebrità e che i suoi testi siano stati funzionali alla creazione e allo sviluppo del suo mito, che l'autrice stessa avrebbe costruito

durante tutta la vita, attraverso una lucida strategia dell'immagine, riuscendo a consolidare il potente capitale simbolico accumulato (tutt'ora attivo).

Su questa direttrice Bruno Cousin e Tommaso Vitale, in un approfondito lavoro di analisi sociologica che rimane ancora oggi isolato, hanno dato una loro definizione del processo di costituzione di Oriana Fallaci come intellettuale islamofoba, di fatto sottraendola al campo della scrittura, per attribuire invece ai suoi testi un valore unicamente strumentale alla costruzione personale carismatica, quest'ultima rappresentata attraverso una postura totalizzante che si è attivata e vive proprio nel rapporto con i media e il pubblico di massa<sup>258</sup>.

Questo studio, che è uno dei più recenti sull'anti-islamismo di Fallaci, nega completamente la sua dimensione autoriale. Viene decostruito ogni riconoscimento ottenuto dai suoi testi nella lunga carriera dell'autrice: per esempio, i premi non vengono ritenuti veramente significativi, il successo professionale negli Stati Uniti non viene giudicato davvero ampio, ecc. Infatti, i due autori reputano questi riconoscimenti essenzialmente il frutto di favorevoli condizioni fortuite, generate da una straordinaria possibilità da parte di Fallaci di intervenire come protagonista nei mass media. Tali circostanze le avrebbero quindi permesso di entrare in contatto con un pubblico molto vasto, grazie alla molteplice attività in campi diversi (giornalistico, letterario, intellettuale e mediatico), e di godere di uno status speciale presso la sua redazione e il suo editore. Da ciò si ricava, nell'analisi di Cousin e Vitale, che questo sistema di garanzie incrociate e simultanee, anche per mezzo della loro stessa reiterazione, avrebbe consentito di nascondere il fatto che l'immagine pubblica di virtuosità eccezionale di cui gode Fallaci non sia effettivamente fondata in nessun ambito<sup>259</sup>.

La figura di Fallaci viene dunque recuperata e definita nel suo ruolo – ritenuto non superato al momento della stesura dell'analisi - nel campo intellettuale esclusivamente come istitutrice dell'islamofobia in Italia. Questo ruolo sarebbe stato favorito in sintesi da due fattori: l'assenza di esperti e studiosi a livello accademico di Islam, da una parte, e lo stesso metodo argomentativo di Fallaci, la cui parola, che deriva dall'esperienza personale, è essa stessa prova di verità,

---

<sup>258</sup> Bruno Cousin et Tommaso Vitale, "Le magistère intellectuel islamophobe d'Oriana Fallaci. Origines et modalités du succès italien de la « Trilogie sur l'Islam et sur l'Occident » (2001-2006)", in *Sociologie* 2014/1 (Vol. 5), pp. 61-79. Con Trilogia, come già detto a p. 24, si indicano i tre testi usciti tra il 2001 e il 2004 (*La rabbia e l'orgoglio*, *La forza della ragione* e *Oriana Fallaci intervista sé stessa - L'Apocalisse*).

<sup>259</sup> *Ibid.*, p. 71.

a prescindere da ogni ragionamento sperimentale, e quindi da ogni confronto. Gli autori rimangono alla fine incerti rispetto a una tendenza, registrata al momento dello studio, verso la “trasformazione dell’autore e dell’integralità della sua opera in “classici””<sup>260</sup>.

Dunque, senza qui addentrarci nella valutazione di merito rispetto all’ideologia fallaciana anti-islamica<sup>261</sup>, è importante soffermarci sul presupposto che sta alla base dello studio preso in considerazione, utile qui come esempio di lavoro che mira a sintetizzare ed estremizzare le critiche a Fallaci. Svuotata di ogni contenuto, l’autrice sembra vivere solo come forma, all’interno di quel rapporto con le masse che si relazionano con lei innanzitutto in quanto celebrità. Fallaci, prima lei stessa soggetto di un’opera dal “carattere epico”<sup>262</sup>, nella visione dei due autori diviene poi quasi manipolatrice delle masse grazie all’utilizzo del capitale simbolico accumulato, al netto della presenza di qualsiasi autorialità.

Circa un decennio dopo la pubblicazione della *Trilogia*, mentre il mondo occidentale era nel dramma degli attentati perpetrati da gruppi terroristici di ispirazione islamica e nel mezzo della violenza dello scontro sociale in atto, lo studio di Cousin e Vitale introduceva certamente un nuovo punto di vista. Di

---

<sup>260</sup> *Ibid.*, p.75: “En effet, depuis 2006 se sont multipliés les publications d’inédits, les rééditions prestigieuses, les éloges divers et bipartisans, les commémorations publiques, les récompenses et autres reconnaissances posthumes visant à la transformation de l’auteure et de l’intégralité de son oeuvre en «classiques»: ce qui ne peut que participer à renforcer et renouveler les façons dont la «Trilogie sur l’Islam et sur l’Occident» fait autorité”.

<sup>261</sup> All’indomani della presa di posizione di Fallaci contro l’Islam si scatenò un aspro dibattito pubblico e vari intellettuali intervennero pro o contro l’autrice de *La rabbia e l’orgoglio*. Si determinò così una frattura netta tra coloro che si riconoscevano nelle idee dell’area “neo-con” e coloro che appartenevano alla cultura di sinistra. Nell’ambito giornalistico italiano, tra gli altri, Eugenio Scalfari, Dacia Maraini, Tiziano Terzani si schierarono subito in opposizione alle idee dell’autrice, con diverse argomentazioni. Tra coloro che intervennero invece a sostegno si segnalò Giovanni Sartori, pur appartenente all’area liberale. In tutto il mondo furono innumerevoli le voci di intellettuali che intervennero cercando spiegazioni sia al terrorismo sia allo scontro culturale in atto tra Occidente e Islam. Tra questi, da una prospettiva opposta a quella di Fallaci, si segnalò Noam Chomsky, con il libro *11 settembre. Le ragioni di chi?*, M. Tropea, Milano 2001. Tra le repliche a Fallaci, va ricordato il noto saggio di Giancarlo Bosetti, *Cattiva maestra. La rabbia di Oriana Fallaci e il suo contagio*, uscito nel 2005 (Marsilio, Venezia).

<sup>262</sup> B. Cousin et T. Vitale, *op. cit.*, p. 68: “Elle avait assimilé que le charisme s’acquiert de trois façons complémentaires: en apparaissant comme le démiurge de son propre succès; en échappant à la critique, c’est-à-dire en étant celle sur qui il ne peut y avoir pluralité des points de vue (i.e., par définition, en (se) faisant l’objet d’un récit épique); et en résistant à l’altération, c’est-à-dire en durant égale à elle-même ou du moins – à la faveur de la condition précédente – en se donnant à voir comme telle”.

fatto, anche l'analisi stessa, poiché non tiene conto dell'enorme fattore emotivo irrazionale nella postura estrema della *Trilogia*, è a sua volta inserita in un contesto storico che esercita su di essa una forte pressione, e difficilmente può apparire estranea o neutra rispetto al dibattito politico e all'universo discorsivo occidentale sul tema vasto e multiforme dei rapporti con l'Islam.

Trattare come puro fenomeno mediatico la complessità dell'opera e del personaggio Fallaci in definitiva risulta inevitabilmente riduttivo: la visione sociologica in questo caso non tiene conto infatti dei testi né come esiti di un processo di stratificazione di significati che si esplicano nella complessità della narrazione, né della narrazione in quanto strumento di conoscenza e descrizione di un mondo.

Inoltre, in modo contraddittorio rispetto a ciò che si tende ad affermare, nello studio vengono ascritte all'autrice eccezionali capacità personali e di potere manipolatorio, mentre viene adottato un certo atteggiamento di delegittimazione della cultura della massa – atteggiamento a cui si opponeva l'autrice stessa e che oggi è stato parzialmente superato a causa del moltiplicarsi dei generi, dei linguaggi e delle forme espressive, nello scenario ormai globalizzato.

Del resto, negare il valore della scrittura di Fallaci equivale a non ammettere nel discorso quel confronto culturale al quale, a detta di Cousin e Vitale, si sarebbe sottratta l'autrice stessa. In secondo luogo, negare il valore di celebrità al personaggio Fallaci equivale a non ammettere quel processo di democratizzazione e mediatizzazione del concetto di reputazione pubblica a cui si è assistito dopo lo sviluppo dei mezzi di comunicazione di massa<sup>263</sup>. Allo stesso modo, il fatto che un autore sia divenuto celebre passando da un campo all'altro dei generi di scrittura, modificando il suo punto di vista, non può intaccare il valore già cristallizzato delle opere scritte in un altro momento storico.

Infine, l'accusa di utilizzazione abile dei mass media (messa in pratica dall'autrice in quel modo che oggi si chiamerebbe "crossmediale") svanisce nell'ovvia considerazione che Fallaci era anche una giornalista e – come si è visto – aveva dato vita a operazioni testuali del tutto originali, proprio a partire dal linguaggio giornalistico e da quel mondo al quale a sua volta ha portato innovazione, nel

---

<sup>263</sup> Una sintesi del discorso sul concetto di "celebrità" e sulla sua recente evoluzione, oltre che sugli studi intorno a questo, si trova in Anthony Elliott and Ross Boyd, "Celebrity and contemporary culture. A critical analysis of some theoretical accounts", in Anthony Elliott, *Routledge Handbook of Celebrity Studies*, Routledge, Oxford and New York 2018, pp. 3-25.

reportage e nell'intervista soprattutto. Per contenere e descrivere un'opera così varia come quella di Fallaci è possibile ricorrere utilmente al concetto di testualità, intesa come la capacità della scrittura – o gran parte di essa, come avviene per molti autori - di raccontare vasti mondi storici e interiori, attraverso generi diversi, in modo avvertito dai lettori come coerente, organico e necessario. Anche se non condivisibile, parzialmente o del tutto.

Dunque, data la multiformità della figura autoriale di Oriana Fallaci, ogni considerazione sulla sua scrittura, per essere completa, non può certamente prescindere dal personaggio, ormai dilatato in un'aura mitica, e dalla narrazione di questo attraverso numerosi e diversi linguaggi e canali, né, all'opposto, nessuna esaustiva ricomposizione del personaggio può tralasciare i testi. Oggi, a una certa distanza dai tragici eventi dell'11 settembre 2001 e dunque stemperate le conseguenti polarizzazioni nel discorso politico e pubblico, i tempi sono maturi per considerare Fallaci nella sua integralità, semplicemente come un'autrice<sup>264</sup>.

## Fallaci per la critica letteraria

Nonostante la mole dei testi di Fallaci pubblicati e il moltiplicarsi delle edizioni, non sono numerosi gli studi che se ne occupano con gli strumenti della ricerca, della critica e della storiografia. Più frequentemente si incontrano lavori dall'impianto essenzialmente biografico, spesso ispirati da un rapporto di conoscenza, amicizia o colleganza. Si può affermare che il protagonismo

---

<sup>264</sup> Una recente dichiarazione pubblica di Edoardo Perazzi, nipote ed erede unico di Oriana Fallaci, fatta in occasione del quindicesimo anniversario della sua morte, ha puntato a ricollocare in modo inedito la figura dell'autrice nella sua dimensione pre-*Rabbia e orgoglio*, ricordando le radici antifasciste e la vicinanza agli ideali anarchici. Si è trattato di una sottolineatura il cui senso demarca una forte differenza rispetto al racconto pubblico che dell'autrice è stato fatto dal 2001 in poi: «Mi fanno rabbia le critiche alla figura di mia zia da persone che neppure l'hanno letta. È stata presa a modello da persone i cui principi sono tutto il contrario dei principi per cui si batteva Oriana, gli ideali della resistenza, della giustizia. Lei non ha mai avuto bandiere, se non quella della libertà e dell'anarchia, una bandiera comunque di sinistra. Non è possibile che proprio lei, che ha lottato contro tutti i fascismi e ha visto suo padre torturato dai fascisti, venga presa a modello da una certa destra. Proprio la destra negli ultimi anni ha strumentalizzato la memoria di Oriana, talvolta in modo folle. Credo che Oriana non accetterebbe mai un riconoscimento dalla Lega o Fratelli d'Italia», Jacopo Storni, «Oriana Fallaci, «Un uomo» diventa una serie tv 15 anni dopo la sua morte», *Corriere Fiorentino*, 14 settembre 2021, ed. online.

dell'autrice, cioè la chiave dell'autofiction da lei costantemente adottata come stile di narrazione, ha preso il sopravvento sulla sua scrittura.

Anche le scelte editoriali postume delle opere di Fallaci non hanno finora rappresentato occasioni per aprire una riflessione nuova sull'autrice a partire dai testi, mancando di offrire lo spunto per avviare un'analisi sistematica di tipo narratologico. Le pur pregevoli e interessanti presentazioni dei volumi, affidate a quei giornalisti che a volte hanno conosciuto l'autrice, non si propongono in una prospettiva di studio, avendo origine dall'esperienza professionale e anche personale<sup>265</sup>. Infine, i volumi più recentemente pubblicati contribuiscono senz'altro a comporre un panorama editoriale esaustivo dell'opera della scrittrice, ma lasciano ancora spazio alla ricostruzione coerente della sua figura autoriale.

I testi di Oriana Fallaci non fanno parte nemmeno delle antologie scolastiche. Come hanno dunque considerato i critici letterari l'autrice Oriana Fallaci? La storia del suo rapporto con gli scrittori, come abbiamo visto, è stata popolata di molti importanti e positivi incontri, in Italia e in America. D'altro canto l'incontro con l'ambiente letterario - e degli intellettuali in generale - è stato fin da principio conflittuale sia per l'atteggiamento dissacrante di Fallaci, apertamente ostile a qualsiasi convenzionalità e gerarchizzazione dei rapporti, sia a causa del suo successo editoriale, percepito come segno di eccessiva popolarità dei suoi lavori, ritenuti perciò dalle élite adatti a un pubblico di basso livello culturale. Non sono mai mancate critiche negative al suo stile, che, lontano dal voler essere strumento di creazione di letteratura *highbrow*, anzi, proprio con l'obiettivo di rivolgersi anche ai lettori non colti, ha portato con sé innovazioni importanti, sia sul piano del linguaggio che della struttura narrativa che dei contenuti.

Quando Fallaci fu protagonista dei primi grandi successi editoriali negli anni Settanta, proprio per il fatto di vendere un numero mai visto di copie fu collocata immediatamente in un campo extra-letterario, e valutata come fenomeno editoriale, meglio, come "caso". Del resto, anche nel mondo anglosassone, soprattutto negli Stati Uniti, dove presto è stata accolta positivamente la sua figura di giornalista e intellettuale, la scrittrice non è stata veramente inserita

---

<sup>265</sup> Per esempio, Lucia Annunziata, Pierluigi Battista, Maria Luisa Agnese, Mario Calabresi e Federico Rampini.

nell'ambiente letterario, ma piuttosto in quello delle personalità notevoli del vasto e autorevole mondo della scrittura e dei media.

Proprio la multiformità dei linguaggi, dei generi, dei temi, insieme alla sua postura individualista e imprevedibile, se è stata il motivo della sua straordinaria fortuna, ha ostacolato la definizione di una personalità autoriale inquadrabile in un filone preciso, così da farla percepire come poco descrivibile nei modi tradizionalmente adottati dalla critica letteraria<sup>266</sup>.

Dalla ricognizione della ricezione critica di Oriana Fallaci si possono ricavare alcune osservazioni utili per delineare un quadro generale. Innanzitutto, il fatto che i suoi testi, fino alla fine degli anni Settanta, nelle pagine culturali dei quotidiani e dei periodici sono stati soprattutto recensiti da giornalisti. Dopo la pubblicazione del romanzo *Un uomo* alcuni studiosi di letteratura – anche nelle forme del discorso giornalistico – hanno analizzato Fallaci ma in chiave sociologica, come fenomeno editoriale, in corrispondenza con l'affermarsi in Italia della novità dei best seller, di cui vari lavori della giornalista sono stati esempio<sup>267</sup>.

L'elemento che accomuna queste analisi è la percezione dello sbilanciamento tra il successo di pubblico e la scarsità della qualità letteraria della sua scrittura, avvertita come la rielaborazione di testi giornalistici e colma di autobiografia e moralismo, perciò dallo stile inadeguato per le élite culturali italiane. Al contrario, nel mondo anglosassone, giornalismo e autobiografia avevano alimentato nuove modalità narrative, che si erano riconosciute in uno stile

---

<sup>266</sup> Nel suo bellissimo saggio *Translating Travel* sulla letteratura femminile italiana di viaggio, Loredana Polezzi dedica a Oriana Fallaci il capitolo "Crossing Borders and Exploiting Hybridity: Language, Gender and Genre in the Works of Oriana Fallaci", individuando nel continuo abbattimento dei limiti, in modo trasgressivo e sempre legato al concetto di viaggio, la chiave profonda di comprensione della sua biografia e delle sue opere, e quindi dell'accoglimento di esse: "The paradox of her great popular success and critical failure (as well as the accompanying issue of her greater popularity abroad than in her home country) can be analysed in the light of a series of transgressions and disruptive moves through which Fallaci appears to stage a systematic breaking of boundaries in the areas of genre as well as gender and language. These strategies are essential elements in an understanding of her reception, and all of them are more or less directly linked to travel, both as a practice and as a literary trope". Cfr. Loredana Polezzi, *Translating Travel Contemporary Italian Travel Writing in English Translation*, Routledge, New York 2016, p. 140.

<sup>267</sup> Tra gli esempi di questa tendenza della critica si può citare l'articolo scritto da Vittorio Spinazzola su *l'Unità* ("Così si seduce un pubblico di massa", 6 dicembre 1979, p. 12), o l'intervento di Giovanna Rosa, "Il nome di Oriana", in Vittorio Spinazzola (a cura di), *Pubblico 1982: Produzione letteraria e mercato culturale*, Milano Libri Edizioni, Milano 1982, p. 59.

preciso. In Italia il protagonismo dell'autrice è sempre stato visto come un difetto rispetto alla strategia narrativa dei suoi testi, ispirati a vicende personali che, raccontate con realismo, naturalmente abbondavano di romanzesco<sup>268</sup>.

Un altro dato interessante è l'assenza di studi monografici italiani fino agli anni 2010, mentre i primi due lavori ampi su Fallaci vengono pubblicati nella seconda metà degli anni Novanta in ambiente anglosassone: nel 1996 una monografia elaborata secondo i criteri dell'analisi letteraria accademica e nel 1998 una ricognizione dell'autrice e del personaggio Fallaci, su base biografica, a partire da interviste da lei stessa appositamente rilasciate all'autore del saggio<sup>269</sup>.

Successivamente, intorno all'opera di Fallaci, seppure in modo molto sporadico rispetto ad altre autrici, si è avviata un'analisi a partire da specifiche prospettive, come quella di genere<sup>270</sup>. Infine, il posizionamento ideologico dell'autrice in chiave estrema anti-islamica è stato motivo di un approccio politologico all'analisi della sua figura, che, come si è detto, ha oscurato la produzione anteriore.

Oggi la critica è più disponibile a riconoscere letterarietà ai romanzi di Fallaci, collocandoli nell'ampia zona del postmoderno<sup>271</sup>. Certo è che operazioni istitutive come quella attuata da Franco Contorbia nei già citati *Meridiani*, o come quella di Paolo Cognetti in *New York Stories* per Einaudi, hanno definitivamente sancito il riconoscimento del valore della scrittura giornalistica di Fallaci, mettendola in dialogo con i più celebri scrittori<sup>272</sup>.

---

<sup>268</sup> Cfr. L. Polezzi, *op. cit.*, pp. 144-5: la prima a parlare di rielaborazione letteraria per descrivere la scrittura di Fallaci è stata M. Milani, *op. cit.*, che non le riconobbe novità e autonomia stilistica. L'autobiografismo, avvertito come eccesso di protagonismo dalla critica, era una delle accuse che più venivano mosse a Fallaci, che, pur sprezzante, per tutta la vita ha aspirato a scrivere il grande romanzo.

<sup>269</sup> Cfr. J. Gatt-Rutter, *op. cit.*; S. Aricò, *op. cit.*

<sup>270</sup> In questo senso risulta fondamentale la riflessione globale avviata da Daniela Brogi sulla relazione tra mancato riconoscimento di letterarietà ad alcuni testi di autrici e negazione alle donne dello spazio sociale e, dunque, di conseguenza, letterario. Brogi spiega definitivamente come determinati contenuti, avvertiti dalla critica come espressioni della sensibilità tipicamente femminile e non sostenute da una forma del racconto adeguata, abbiano invece di per sé costruito forme narrative specifiche, necessarie e forti, a cui occorre dare riconoscimento. Cfr. Daniela Brogi, *op. cit.*, pp. 91-98.

<sup>271</sup> Cfr. F. Zangrilli, *op. cit.*; Bruno Pischetta, *Dieci nel novecento*, Carocci, Roma 2019. Importante, invece, per l'inquadramento da una prospettiva storico-bibliografica è il lavoro, già citato, di Angelo Fabrizi che costituisce una guida all'opera di Oriana Fallaci.

<sup>272</sup> Cfr. F. Contorbia, *op. cit.*; P. Cognetti, *op. cit.* In questo volume è raccolto il reportage di Fallaci sulla visita di Pasolini nella metropoli (vedi *supra*, pp. 102 - 103). Gli altri racconti sono

A questo punto, la domanda se Fallaci debba far parte o meno del canone degli autori del Novecento può essere certamente posta, ma rimanere in parallelo alle considerazioni sul successo editoriale esploso negli anni Sessanta, che perdura tutt'ora, in Italia e in molti paesi del mondo.

### **Fallaci pop: il personaggio che si espande fuori dai testi**

Si è visto come il personaggio Fallaci si sia costruito attraverso i testi dell'autrice: oggi il suo capitale simbolico vive anche in modo indipendente da quei testi, confluiti in un flusso di metanarrazioni che hanno creato a loro volta nuovi testi ispirati dal personaggio.

Di Oriana Fallaci tende a impossessarsi il web: vengono estrapolate frasi dai suoi scritti e utilizzate come metafore di uno storytelling che mira a costruire racconti di grandi ideali libertari e di giustizia, a partire da postulati che appaiono senza un tempo e senza un luogo. Nella rete, lei è quasi sempre "Oriana", trasformatasi nell'idolo-amico con il quale, nello spazio mediatizzato della celebrità si instaura un rapporto pubblico di confidenzialità, peraltro non rispondente alla modalità di relazione con la quale l'autrice si è sempre posta pubblicamente.

Il suo pensiero viene spesso riproposto sottoforma di aforismi, cioè affermazioni separate da un contesto, ma immerse in un ambiente ad alta tensione emotiva, con lo scopo di stimolare e sostenere nel pubblico reazioni proprio sul piano emozionale piuttosto che riflessioni razionali utili alla conoscenza e all'osservazione sistematica dell'universo ideale fallaciano. In questi casi tra l'opera e il pubblico, meglio tra l'opera, il personaggio e il pubblico, si attivano relazioni che tendono a rimanere in modo autoreferenziale chiuse all'interno del mondo da queste stesse creato, e che si esprimono in un rapporto di ringraziamento, di adorazione, di accoglimento di una voce che appare non tanto enunciare concetti quanto annunciare profezie, laddove una retorica

---

di Francis Scott Fitzgerald, Dorothy Parker, Thomas Wolfe, Henry Miller, Mario Soldati, Zora Neal Hurston, Bernard Malamud, Nicholasa Mohr, Truman Capote, John Cheever, Richard Yates, Maeve Brennan, Ed Sanders, Grace Paley, Mario Maffi, Joan Didion, Don DeLillo, David Leavitt, Mona Simpson, Nathan Englander, Colson Whitehead. Sulla presenza dei testi di Fallaci nel volume di Contorbia, vedi *supra*, p. 41

orientata alla difesa di particolari ideali mira a prendere ispirazione da quella manifestata dall'autrice<sup>273</sup>.

La concretizzazione nel reale di questi fenomeni che vivono nel mondo virtuale sono per esempio le celebrazioni organizzate in occasione di anniversari, durante i quali la biografia di Fallaci agisce come supporto testimoniale per affermazioni ideologiche, mentre l'evento si costruisce intorno al tentativo di stabilire la "verità" all'interno di un mondo che è ritenuto fautore di falsità. Tutti questi atteggiamenti sono certamente tipici nel campo della relazione con i fenomeni divistici e trovano straordinarie possibilità di crescere grazie alla massificata partecipazione individuale del pubblico al mondo mediatico, favorita dalle numerose piattaforme di scambio, all'interno del sistema dei social network. Poco frequenti sono invece le occasioni strutturate come convegni o giornate di studio che mirino all'approfondimento e all'analisi dell'opera di Fallaci sia negli aspetti di contenuto che formali, a partire da un approccio culturale e di ricerca.

La rete restituisce e amplifica innumerevoli ricordi e ritratti estemporanei raccolti dopo la morte dell'autrice in interviste, interventi, commenti, che puntano a testimoniare la persona e il suo carattere aggressivo e irascibile, mentre la sua scrittura viene posposta a tante considerazioni sulla personalità. Spesso queste memorie sono levate dal piano storico e inserite in racconti che ricostruiscono scenari emotivi, mentre occorre rilevare che tutta l'opera di Fallaci, fortemente caratterizzata anche dalla militanza personale, è sempre agganciata alla storia: utilizzata non come sfondo di un intreccio, ma anzi come elemento costitutivo della fabula - e questo non solo nella scrittura giornalistica, come prevede il genere, ma anche nel romanzo.

Le rielaborazioni e le utilizzazioni del personaggio Fallaci sono numerose e molto varie: qui ne citiamo alcuni esempi particolari, presi nel campo dell'arte, dell'opera lirica, del fumetto e della fiction tv.

---

<sup>273</sup> Cousin e Vitale, *op. cit.*, pp. 73-74, hanno analizzato i messaggi - e quindi l'atteggiamento - che ammiratori di Fallaci hanno inviato tra il 2001 e il 2004 al blog *Thank you Oriana*, riscontrando una "riconfigurazione emotiva" ("une reconfiguration de leur rapport au monde centrée sur leur attachement émotionnel à Fallaci") suscitata dall'incontro con le idee dell'autrice, che autorizzano a esprimere sentimenti e pensieri repressi. La dinamica di coesione intorno a una figura carismatica dalla quale nasce una spinta all'azione riscontrata negli scorsi anni, a mio avviso ha ora lasciato il posto più a un confronto su temi esistenziali, che si avvale della biografia dell'autrice come fonte esperienziale.

Due anni prima della morte, un ritratto fotografico di Fallaci con il suo capitale simbolico è entrato a far parte di *Oriana Altarboy*, un'opera di *net art* realizzata dall'artista concettuale Carlo Zanni<sup>274</sup>. Nell'opera, che consta di una cassetta di alluminio portatile, dove è contenuto un server, il volto in primo piano della giornalista e scrittrice è proiettato su uno schermo a cristalli liquidi. Utenti registrati e collegati al server in remoto possono visualizzare, attraverso delle *query* specifiche, immagini che risiedono nella memoria del server e che sullo schermo di *Oriana Altarboy* scaturiscono dalle pupille del ritratto. In particolare, attraverso la ricerca delle parole "Cu Chi", sullo schermo si visualizzano le immagini della rete di tunnel sotterranei che si trovano fuori Saigon, ora Ho Chi Min City, e che servirono ai Viet Cong come base per le operazioni durante l'offensiva del Têt.

Nella complessa concettualizzazione dell'opera, che mira a creare la possibilità di uno spazio artistico definito il quale risiede e si moltiplica all'interno del flusso di informazioni in transito nella rete internet, il volto di Fallaci è scelto come metafora del giornalismo, cioè della possibilità di restituire attraverso la narrazione immagini di mondi che, altrimenti, rimarrebbero nascosti, come i tunnel vietnamiti, mondi reali e simbolici che l'arte disvela esattamente come il giornalismo. In un'opera di avanguardia che all'inizio degli anni Duemila si misurava con le nuove possibilità offerte dalla rete come spazio nel quale collocare le opere d'arte (e dunque anche venderle, in qualche modo stabilizzate e trasformabili in capitale economico)<sup>275</sup>, è notevole che il volto di Fallaci sia stato scelto per significare l'astrazione del concetto di giornalismo e che la sua attività di reporter in Vietnam sia stata considerata metafora universale del reportage come disvelamento dell'informazione, cioè della verità storica.

---

<sup>274</sup> La fotografia è quella che fu scattata a Città del Messico nel 1968 e che fu diffusa dall'agenzia americana Associated Press - AP (vedi *infra*, p. 208). L'opera *Oriana Altarboy* è del 2004 e fa parte della serie *Altar Boy*; vedi Pau Waelder, "An Interview With Carlo Zanni: On Pay-per-view Net-Art", *ETC – La revue de l'art actuel*, 95, 2012, pp. 45-46. L'opera è stata esposta nel 2005 in una retrospettiva dell'artista presso l'Institute of Contemporary Arts di Londra (vedi il catalogo della mostra: Carlo Zanni, *Vitalogy*, Ica - l'Institute of Contemporary Arts, London 2005).

<sup>275</sup> La concettualizzazione dell'artista Zanni, che cercava anche una via per il commercio dell'internet art, in pochi anni ha trovato sistemi di codificazione nella tecnologia NFT (non-fungible token) che permette di fissare in modo incontrovertibile l'insieme di dati che costituiscono l'opera d'arte digitale. In pratica, dalla ricerca di uno spazio dove depositare l'opera si è passati alla codificazione dei file, garantendo così per sempre l'autenticità dell'opera digitale.

La forza evocatrice del personaggio Fallaci ha pervaso ogni mezzo e ogni canale: nel 2020 una regia in chiave pop dell'opera di Gioachino Rossini *L'Italiana in Algeri*, curata da Gianmaria Aliverta, lo ha sovrapposto alla protagonista Isabella, trasformata da signora italiana rapita dai pirati nella giornalista presente ad Algeri per fare interviste. In questo caso l'universo di idee, ispirazioni e ideali concentrati nel personaggio Fallaci compaiono nell'opera riscrivendone in parte la storia e intensificando l'attenzione su alcuni temi: l'incontro tra culture diverse, il ruolo della donna, la sua indipendenza. La presenza in scena della giornalista consente inoltre alla regia di affrontare la riflessione sull'attualità dell'opera (rossiniana) evidenziando un parallelo storico tra il racconto dell'Islam portato avanti da Fallaci (ben prima della *Trilogia*) e lo spunto di cronaca dal quale venne ricavato il libretto dell'*Italiana in Algeri*<sup>276</sup>.

Un'operazione molto recente è il *graphic novel* scritto da Eva Giovannini e disegnato da Michela Di Cecio, *Oriana Fallaci. Il Vietnam, l'America e l'anno che cambiò la storia*, che attua una rimediazione del romanzo-reportage *Niente e così sia* e dell'intervista che Fallaci fece a Henry Kissinger, ponendosi come metanarrazione del racconto di una guerra e di un'epoca che la giornalista fece sia attraverso corrispondenze e interviste sia con il suo libro<sup>277</sup>. Attraverso il *graphic novel* la guerra del Vietnam e la narrazione che allora ne fece Fallaci vengono ricontestualizzati alla luce del giudizio storico contemporaneo, attraverso l'inserimento nel volume di interviste di Eva Giovannini a due testimoni di allora: a Kim Phúc, che fu ritratta bambina bruciata dal napalm nella famosissima fotografia divenuta uno dei simboli della violenza totale di quel conflitto, e a Furio Colombo, che fu inviato in Vietnam, accademico, autore e per lunghi anni amico di Oriana Fallaci<sup>278</sup>.

Dal punto di vista "filologico" l'opera è una sintesi corretta dei lavori di Fallaci, che ha il merito di averne colto lo spirito originario, grazie a un genere espressivo

---

<sup>276</sup> L'opera è stata allestita da Aliverta nel 2020 per la sua associazione Voce All'Opera e messa in scena presso lo *Spazio Teatro 89* di Milano. Il libretto de *L'Italiana in Algeri*, che andò in scena per la prima volta nel 1813, fu scritto da Angelo Anelli ispirandosi a un fatto realmente avvenuto, cioè il rapimento da parte di pirati della milanese Antonietta Frapolli mentre era in navigazione vicino alle coste della Sardegna.

<sup>277</sup> Eva Giovannini e Michela Di Cecio, *Oriana Fallaci. Il Vietnam, l'America e l'anno che cambiò la storia*, Round Robin Editrice, Roma 2021. Il libro è uscito la prima volta nel 2020 per l'editore Paper First, legato al giornale *Il Fatto Quotidiano*, nella collana *Donne sul fronte*, con il titolo *Oriana Fallaci. Il Vietnam, l'America e l'anno che cambiò la Storia*.

<sup>278</sup> La foto fu scattata l'8 giugno 1972 dal fotografo dell'Associated Press Nick Ut, che nel 1973 vinse il premio Pulitzer per la fotografia di cronaca.

capace di essere molto vicino al pubblico di oggi e di affrontare temi complessi in una prospettiva di riflessione storica<sup>279</sup>. I testi nelle nuvole in molti casi riprendono in modo sintetico passaggi di Fallaci o sono vicini al suo linguaggio. Il disegno ha la capacità di illustrare le situazioni descritte con molto dettaglio dall'autrice nei suoi testi, e in alcuni casi ripropone, ridisegnandole, fotografie famose, come quella in cui Fallaci corre sull'Y Bridge di Saigon. Tuttavia, in bilico tra l'obiettivo del racconto della guerra del Vietnam (la prima guerra mediatizzata attraverso le immagini della televisione a colori) e la prospettiva biografica, questo *graphic novel* rischia di tenere lontani ancora una volta i testi dell'autrice, riproposta come personaggio eroico e morale, mitizzato, il cui racconto è rinarrato in una forma emotivamente attraente, utile a mediare tra il testo originale e il lettore, funzionando come un compendio. L'intervista a Furio Colombo, a conclusione del libro, come testimonianza storica, serve parzialmente a raccontare Oriana Fallaci giornalista e autrice, sottraendola al suo personaggio, ma i suoi testi rimangono tuttavia sminuzzati nelle nuvole.

A questo proposito è interessante notare come il focus sul personaggio Fallaci sia stato accentuato attraverso la seconda pubblicazione del volume, al di fuori della collana dedicata al lavoro giornalistico femminile. Nella nuova edizione la centralità del personaggio e della biografia viene immediatamente comunicata da una copertina carica di simbologie: la testa di Fallaci coperta a metà da un elmetto e metà da una chioma di capelli ben pettinati, gli occhiali da sole che riflettono un razzo lunare, lo sfondo di un tempio greco, un cartello che richiama la lotta contro il razzismo di Martin Luther King e un cartello con la scritta "I am a man". Sparita dalla copertina la scritta "Donne sul fronte" (il titolo della collana della prima pubblicazione), Fallaci esce dal gruppo delle giornaliste celebri per essere proposta nuovamente nella sua individualità fortemente simbolica.

Per confermare ancora di più la pervasività del personaggio Fallaci si può citare anche la serie televisiva coreana – uno dei cosiddetti K-Drama - *Healer*, molto nota tra il pubblico asiatico, che si svolge nell'ambiente giornalistico<sup>280</sup>. In questa

---

<sup>279</sup> Sulla forza narrativa del *graphic novel* vedi Goffredo Fofi, "L'unica forma d'arte figlia del nostro tempo", e sul *graphic novel* non fiction vedi Tina Porcelli, "Il reportage a fumetti", entrambi in Vittorio Spinazzola (a cura di), *Tirature '12: Graphic Novel: l'età adulta del fumetto*, Il Saggiatore, Milano 2012, pp. 10-14 e 35-40.

<sup>280</sup> Regia di Kim Jin Woo e Lee Jung-seob, Corea del Sud, 2014-2015. Cfr. Sebanti Chatterjee, "How Healer and other Korean dramas quietly deal with abandonment, possible self-care strategies", [www.firstpost.com](http://www.firstpost.com) (Worli, Mumbai), 8 giugno 2021.

serie, una delle protagoniste, una giovane giornalista che ha un lavoro in una piccola televisione, aspira a diventare come Oriana Fallaci, esempio di verità e ideale di giornalismo libero che rifiuta la manipolazione. Un poster della famosa giornalista è appeso nella camera della giovane.

## Il mito sul palcoscenico e sul set

È con la dimensione cinematografica e teatrale che Fallaci e i suoi testi stabiliscono un legame particolare, che si instaura prima attraverso la vicinanza della giovane giornalista agli ambienti dello spettacolo, poi attraverso l'osmosi dei modelli espressivi di quest'ultimo nella strutturazione dell'intervista come suo "genere" distintivo e nella costruzione dell'immagine di autrice. La relazione trova infine il completamento nel suo divenire personaggio cinematografico e teatrale, e nella messa in scena dei suoi testi.

Subito all'inizio della carriera l'autrice trovò proprio nel cinema un mondo dove mettere alla prova e far crescere le proprie doti professionali. Attraverso le interviste romane ai divi della *dolce vita* e quelle alle grandi star di Hollywood riuscì ben presto a distinguersi sia per la postura libera da ogni sudditanza sia per la scrittura che già preannunciava lo stile delle interviste ai grandi personaggi internazionali durante gli anni Settanta e Ottanta<sup>281</sup>. Non si può poi dimenticare che la protagonista di *Penelope alla guerra*, il suo primo romanzo, è una giovane donna che va a New York per scrivere un soggetto cinematografico. Ma è osservando i divi e dialogando con loro che Fallaci si impossessa di quel modo di raccontare che sarà il suo tratto distintivo<sup>282</sup>. Gli incontri nell'ambiente del cinema danno origine alla raccolta *I sette peccati di Hollywood* e a *Viaggio in America*, ma entrano a far parte anche de *Gli antipatici*<sup>283</sup>.

---

<sup>281</sup> Le interviste raccolte nel mondo del cinema americano entrano in *I sette peccati di Hollywood*, *op. cit.*; ne *Gli antipatici*, *op. cit.*, si trovano le interviste ad attori e registi italiani.

<sup>282</sup> Lucia Cardone ("Oriana Fallaci: sul fronte del cinematografo", *Doppiozero*, 25 settembre 2018), sostenendo che lo stile di Fallaci nasca proprio dal contatto con il cinema, avvicina i suoi articoli su questo mondo a "una specie di sceneggiatura", cioè al racconto di un racconto: "una tessitura che sembra guardare allo schermo e ricavarne una specie di sceneggiatura; o meglio la novellizzazione di un film immaginario: ci troviamo di fronte a una galleria di spin off ante litteram, nella quale compaiono, accuratamente messi in scena, personaggi e schegge cinematografiche differenti".

<sup>283</sup> Le interviste raccolte nel mondo del cinema americano entrano in *I sette peccati di Hollywood*; ne *Gli antipatici*, si trovano le interviste ad attori e registi italiani e stranieri, insieme a quelle ad altre personalità come Salvatore Quasimodo e Natalia Ginzburg (vedi

Con le sue corrispondenze e con le interviste Fallaci non aspira al ruolo di critica, ma, assegnata alle pagine delle cronache mondane con il compito di scrivere pezzi di colore - era del resto diffusa prassi verso le giornaliste nelle redazioni di allora - come si è già evidenziato nelle pagine precedenti, analizza in profondità quel mondo, spesso predisponendo un doppio livello di lettura per i suoi articoli: quello più di superficie, che racconta le ipocrisie, le falsità, ma anche i meriti del cinema e del suo popolo, e uno più complesso, che entra sottilmente in relazione con gli aspetti psicologici, sociali e con la politica. Ogni incontro, ogni racconto, mira alla verità che affiora dopo lo smascheramento della persona nascosta nel personaggio – nella celebrità - dando vita a un gioco di rimandi in cui l'intervistato stesso è continuamente sollecitato a mettere a confronto realtà e finzione<sup>284</sup>.

Si potrebbe parlare anche di intermedialità per questi testi di Fallaci: racconta infatti con la parola scritta un mondo che esiste nell'autorappresentazione attraverso l'immagine (e la voce), senza mai lasciare trasparire il benché minimo bisogno di un supporto visuale nella sua operazione narrativa. Il testo, infatti, oltre che risultare completamente indipendente e concluso, raggiunge una zona che l'occhio non può vedere e che però riesce ad essere disvelata dall'autrice. L'ironia è il registro retorico che in queste interviste serve a Fallaci per mescolare alto e basso e per inserire nel testo la propria visione e il proprio giudizio, talora severo, salvaguardando la godibilità per il lettore e senza mai perdere la consapevolezza del proprio ruolo di giornalista chiamata ad occuparsi essenzialmente di frivolezze. Negli anni successivi, come per molti autori di grande successo, l'estetica e il linguaggio delle celebrità sarebbero diventati parte dell'atteggiamento performativo di Fallaci.

---

*supra* p. 59 - 73). In *Viaggio in America, op. cit.*, è l'attrice Shirley MacLain a fare da guida a Fallaci in un lungo viaggio negli Stati Uniti).

<sup>284</sup> Questo aspetto delle interviste di Fallaci ai protagonisti del cinema è stato in particolare evidenziato da Alberto Boschi ("L'antipatica. Oriana Fallaci scrittrice di cinema", *La Valle dell'Eden. Semestrale di cinema e audiovisivi*, n. 30, 2017, p. 13): "Oriana Fallaci cerca in primo luogo di verificare la corrispondenza (o di scoprire lo scarto) fra real person e persona, cioè fra la vera personalità dell'attore e la sua figura divistica, quale risultante dei ruoli interpretati sullo schermo e dei discorsi sulla sua vita privata veicolati dai mass media".

## Tra testo e personaggio un grido da Città del Messico

La soggettività e la performatività di Fallaci hanno dunque lavorato in parte anche a discapito dei testi. Per ragioni diverse, come si è visto: in primo luogo, perché la focalizzazione sul personaggio permette un racconto più semplice basato sulla sintesi di eventi significativi, usati sovente in modo metaforico; in secondo luogo, perché il personaggio si presta più facilmente a una narrazione in funzione ideologica ed è più spettacolarizzabile. Se si considerano le ormai numerose opere cinematografiche e teatrali ispirate all'autrice, prodotte essenzialmente in Italia, negli Stati Uniti e in Polonia, allo stesso modo emerge che più frequentemente va in scena come protagonista la sua biografia, talvolta mediata da un suo testo, mentre è più raro che un testo dell'autrice attivi la propria rappresentazione in modo indipendente<sup>285</sup>.

Il primo e unico esempio di utilizzazione di un testo integrale di Fallaci in una produzione cinematografica si trova nel film *El Grito*, che uscì in Messico nel 1970, sotto la direzione del regista messicano Leobardo López Arretche<sup>286</sup>. Essendo oggi riconosciuta come una delle opere più importanti della filmografia messicana, *El grito* è un lungometraggio singolare innanzitutto per la sua stessa storia, per la vicenda della sua creazione e per il significato che ha assunto nei decenni successivi. La pellicola, dove confluiscono immagini girate da un gruppo di studenti universitari di cinema tra luglio e ottobre del 1968, documenta le vicende del movimento studentesco di protesta, culminato nel massacro di piazza delle Tre Culture sulla collina di Tlatelolco a Città del Messico, la notte del

---

<sup>285</sup> A questo proposito può essere interessante ricordare che, poco dopo l'uscita del libro, l'attrice Franca Nuti annunciò di essere in procinto di interpretare sulla scena teatrale la protagonista di *Lettera a un bambino mai nato* (vedi Paola Lovato, "Metto in scena Oriana Fallaci", *Corriere d'informazione*, 7 gennaio 1976, p. 13, e Adele Gallotti, "Un dramma per la Nuti dal libro della Fallaci", *La Stampa*, 14 gennaio 1976, p. 7). Tuttavia, per motivi che non conosciamo (e che l'attrice da me interpellata attraverso il marito, Gianfranco Dettori, non è stata in grado di ricordare), lo spettacolo non fu mai realizzato. Di progetti di trasposizione cinematografica e di letture teatrali di *Lettera* Fallaci stessa parlò in un'intervista di Francesco Cevasco sul *Corriere della sera* (21 settembre 1993), raccontando che Ingmar Bergman avrebbe voluto farne un film e che prima Liv Ullmann e poi Sofia Loren avrebbero voluto portare in scena il testo. Nessuno dei progetti si realizzò, per l'insoddisfazione di Fallaci stessa delle traduzioni e della sceneggiatura, nel caso delle produzioni straniere. Nel 1993 registrò lei stessa il suo testo su audiocassette, pubblicate da Rizzoli.

<sup>286</sup> *El Grito*, regia di Leobardo López Arretche, produzione C.U.E.C. (1968-1970). Il testo, o sceneggiatura, è attribuito nella pellicola a "Oriana Falachi" e al Consejo Nacional de Huelga. La scheda completa del film si trova online nell'archivio della cineteca dell'Università Autonoma del Messico – UNAM : <http://www.filmografiamexicana.unam.mx/>

2 ottobre, quando milizie armate spararono per uccidere i giovani che partecipavano pacificamente a una manifestazione. In quei giorni, mentre il Messico si avviava a ospitare le Olimpiadi, gli studenti si opponevano all'autoritarismo del governo, chiedendo, insieme alla giustizia sociale, anche la liberazione dei prigionieri politici.

Dopo alcuni mesi dall'inizio degli scioperi studenteschi, durante i quali si erano verificati moltissimi arresti, a settembre l'Università Nazionale Autonoma del Messico (Unam) era stata occupata dall'esercito. Alla fine del mese, i militari lasciarono l'Ateneo e lo riconsegnarono al rettore Javier Barros Sierra. Erano molti i giornalisti arrivati da tutto il mondo per seguire l'evento sportivo (la prima olimpiade in un paese in via di sviluppo), che contemporaneamente stavano documentando le manifestazioni e la tensione che si avvertiva soprattutto nella capitale. Anche le madri dei giovani prigionieri avevano incominciato a manifestare chiedendo la liberazione dei figli, e gli studenti avevano colto l'opportunità di fare sentire la loro voce molto lontano proprio tenendosi in costante dialogo con i giornalisti, mentre il movimento stava cercando una linea lungo la quale proseguire la lotta. L'obiettivo diretto non voleva essere il boicottaggio delle olimpiadi, ma ottenere visibilità e ascolto.

Scrisse allora il corrispondente de *l'Unità*: "Gli studenti non vogliono mai dare il loro nome, ma parlano volentieri e scelgono anzi come interlocutori i rappresentanti della stampa straniera che in questi giorni sono particolarmente numerosi a Città del Messico (circa 1500) e quando parlano come oggi a Chapultepec fanno rilevare che il supporre che le Olimpiadi siano un elemento di pressione è completamente sbagliato. Se avessero voluto davvero usare i giochi come arma per costringere i governanti a cedere non avrebbero dato vita alla loro lotta due mesi prima, ma avrebbero cominciato in questi giorni: allora Diaz Ordaz sarebbe stato costretto a scegliere tra il cedere o il rinunciare alle Olimpiadi"<sup>287</sup>.

---

<sup>287</sup> Kino Marzullo, "Prima vittoria del movimento studentesco messicano. Le truppe lasciano l'Università. In una conferenza stampa ai 1500 giornalisti stranieri presenti per le Olimpiadi gli studenti ribadiscono i motivi e gli obiettivi della loro lotta. Una dimostrazione di donne per chiedere la liberazione dei giovani arrestati", *l'Unità*, 2 ottobre 1968, p. 11. Il titolo è fuorviante rispetto al numero di giornalisti presenti alla conferenza stampa convocata dagli studenti: nell'articolo si dice invece che 1500 sono globalmente i giornalisti presenti a Città del Messico. Nonostante l'equivoco nel titolo, emerge senza dubbio come i giovani avessero ben chiaro l'utilizzo dei mass media per amplificare la propria voce.

Fallaci, anche lei tra gli inviati nella capitale per i giochi olimpici, nel corso del suo lavoro di reporter nei giorni precedenti aveva cercato di comprendere in che cosa consistesse la protesta del movimento studentesco.

La sera del 2 ottobre, salita insieme ad alcuni giovani leader del movimento e ad altri giornalisti sulla terrazza dell'Edificio Chihuahua (un palazzo sede di appartamenti normalmente abitati), prospiciente la piazza, per osservare dall'alto un comizio che era previsto, venne ferita da proiettili sparati dai governativi<sup>288</sup>. Salvatasi in modo fortuito grazie all'aiuto di uno studente<sup>289</sup>, appena le fu possibile raccontò in interviste e corrispondenze dal letto dell'ospedale quanto le era accaduto, offrendo alla causa degli studenti messicani una enorme visibilità internazionale, che nessuno si sarebbe mai immaginato.

Fallaci si era fatta conoscere in Europa e negli Stati Uniti con i suoi reportage e le interviste dal Vietnam: utilizzò dunque la propria reputazione e la propria autorevolezza per dare voce a chi si stava battendo per la libertà contro la repressione di un regime autoritario violento. Intervenne senza esitazione con un atteggiamento militante, mettendo enfasi nel racconto e giudicando l'azione repressiva a Città del Messico peggiore della guerra in Vietnam, perché condotta in modo proditorio, senza che vi fosse chiarezza nei ruoli delle parti che la guerra che lei aveva conosciuto comunque definiva e manteneva, pur nella sua atrocità. L'intervento di Fallaci fece molto clamore, perché la sua voce di giornalista straniera, vittima inopinata e scomoda, che invocava la democrazia, non poteva essere zittita, soprattutto in quel momento in cui, preparandosi le competizioni olimpiche (che sarebbero incominciate dieci giorni dopo, il 12 ottobre), il

---

<sup>288</sup> Chi avesse incominciato a sparare, se l'esercito o la polizia, è rimasto tema di indagine storica in Messico, importante per capire le dinamiche politiche e gli schieramenti che appoggiavano l'autoritarismo, contro la democrazia. L'aggressione agli studenti apparve comunque un'imboscata tragica, fatta scattare per stimolare la reazione contro il movimento di protesta, fino allora pacifico e quindi difficilmente contrastabile.

<sup>289</sup> Manuel Gómez Muñoz, allora studente del Conservatorio Nacional e rappresentante di quell'istituzione nel Consejo Nacional de Huelga, l'organismo che dirigeva la protesta studentesca. Fallaci credette successivamente di essere stata tradita proprio da lui. Molti anni dopo si è chiarito invece che il giovane allora non aveva avuto alcun ruolo nell'arresto della giornalista (vedi Elia Baltazar, "La desconocida historia del cantante de ópera que le salvó la vida a Oriana Fallaci en México y que ella siempre creyó un traidor", *Infobae*, 24 dicembre 2017; Andrés Becerril, "Histórico 1968: Oriana vio un país salvaje; periodista italiana, herida en Tlatelolco", *Excelsior*, 2 ottobre 2018).

Messico era al centro delle attenzioni diplomatiche, politiche e mediatiche internazionali.

La repressione armata nella Piazza delle Tre Culture fu coperta da una coltre di opacità. Non fu mai diffuso il numero certo delle vittime. Fallaci parlò di trecento, le fonti governative di una ventina e poi di una trentina, mentre il massacro, quale subito si manifestò essere, segnava uno dei momenti più cupi della storia del Messico e sarebbe divenuto argomento di controversie e obiettivo di necessaria ricostruzione storica. Le testimonianze della giornalista, rese in interviste e nel suo reportage per *L'Europeo*, si trasformarono soprattutto in Messico in documentazione storica, così come il testo che inserì nel 1969 nel libro *Niente e così sia*, alla fine del lungo racconto dal fronte vietnamita, dopo tante considerazioni sulla guerra e sulla libertà<sup>290</sup>.

Nello stesso periodo in cui uscì il libro, il giovane Leobardo López Arretche, che aveva avuto l'incarico di eseguire il montaggio delle immagini da lui girate nell'anno della contestazione insieme agli altri studenti del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (Cuec) della Universidad Nacional Autónoma de México, si servì del testo del reportage di Fallaci come sceneggiatura del film, utilizzandone molte parti e facendolo recitare, tradotto in spagnolo, da una voce fuori campo. Del resto, il reportage, essendo la trascrizione di una parte del racconto orale che Fallaci aveva registrato e inviato al giornale, impossibilitata a scrivere, conservava quella vivacità, partecipazione e tensione che solo la cronaca di un testimone avrebbe potuto trasmettere.

---

<sup>290</sup> Si incominciò a parlare con più chiarezza della strage di Tlatelolco solo decenni dopo, a partire dal 2000, quando cessò l'egemonia del Partido Revolucionario Institucional (PRI) durata settant'anni. L'eccidio degli studenti rimane un simbolo forte nella storia recente del Messico, che nel 2018 ne ha celebrato il cinquantennio avviando una profonda riflessione sull'evento, il significato e le conseguenze. Il numero delle vittime, probabilmente tra duecento e trecento, è tutt'ora argomento di dibattito tra gli storici. In ogni caso si trattò di una delle manifestazioni più violente e tragiche del potere antidemocratico in America Latina. Fallaci raccontò della strage nel reportage che *L'Europeo* pubblicò sul numero 42 del 1968, "La notte di sangue in cui sono stata ferita", frutto della trascrizione della registrazione su un nastro che la giornalista fece, impossibilitata a scrivere, date le condizioni fisiche. Il racconto dettagliato di quello che le successe la notte del 2 ottobre 1968 entrò nell'ultimo capitolo (undicesimo) del libro *Niente e così sia*, *op. cit.*, dove scrisse "oltre trecento, c'è chi dice cinquecento", riferendosi alle persone uccise. Il numero apparve allora un'esagerazione rispetto ai numeri riportati dalla stampa, ma Fallaci in realtà comprese con lucidità non solo l'atrocità dell'accaduto, ma anche la sua portata storica.

Il film fu l'esito di un'operazione collettiva di vari studenti della scuola di cinema. I giovani girarono immagini e scattarono fotografie per quattro mesi, da luglio a ottobre, terminando pochi giorni dopo la strage della Piazza delle Tre culture. Le riprese furono fatte spesso di nascosto, con soluzioni estemporanee, per esempio anche inserendo una telecamera nel faro di un'automobile, o dissimulandosi come turisti, come raccontarono più tardi coloro che avevano partecipato alla preparazione del film. Sia nella fase di ripresa che di montaggio gli studenti furono molto cauti per non rischiare la confisca dei materiali<sup>291</sup>. Non è chiaro come il testo pubblicato su *L'Europeo* arrivò nelle mani di Lopez, che potrebbe averlo fatto tradurre proprio per il film: difficilmente, infatti, la testimonianza avrebbe potuto essere pubblicata sui giornali messicani<sup>292</sup>. Quelle parole erano al contempo forma, perché costruivano come una cornice intorno alle immagini, e veicolavano contenuto narrativo. In più, al testo di Fallaci, che costituiva una testimonianza indipendente che si intersecava con quelle degli studenti, non solo veniva affidato il compito di raccontare e commentare l'evento da un particolare punto di vista, esterno e tuttavia partecipato e militante, ma anche di fornire al film la legittimità di verità storica, già messa alla prova dei media internazionali. Il film, che venne intitolato *El Grito*, con allusione a quell'esortazione alla lotta per la sovranità dei messicani che il 16 settembre 1821 diede inizio alla guerra di indipendenza dalla Spagna<sup>293</sup>, fu ultimato nel

---

<sup>291</sup> Vedi Juan J. Rojo, *Revisiting the Mexican Student Movement of 1968. Shifting Perspectives in Literature and Culture since Tlatelolco*, Palgrave Macmillan, New York 2016, p.53: "In almost every facet of production, the film was both hindered and ultimately benefitted from a multitude of inputs and sources that shaped it into a plural composition right down to the editing process which was done primarily by López Arretche though also involved were Alfredo Joskiwicz, Ramón Aupart, Federico Weingartshofer, Roberto Sánchez, and many others. It is worth noting, however, that the film was not edited until almost 2 years after filming was completed. The raw material constantly changed hands and locations as a way of safeguarding it against the state, which, it was believed, wanted to confiscate it".

<sup>292</sup> Mariano Mestman ("Cinema e testimonianza su Tlatelolco (1968). Voci e grida di Oriana Fallaci e degli studenti messicani", *Parolechiave*, fascicolo 2, luglio-dicembre 2018, p. 179), scrive che "La testimonianza raccolta nel film (1970) differisce molto poco da quella più ampia (anche sugli eventi messicani) pubblicata come ultimo capitolo del suo libro sull'esperienza in Vietnam". In realtà lo *script* del film consiste di brani, tradotti letteralmente, del reportage pubblicato da *L'Europeo*, tranne il breve brano conclusivo che potrebbe derivare da interviste, o forse dal capitolo di *Niente e così sia*. Sulla storia del film vedi María Guadalupe Ferrer Andrade, *El Grito: memoria en movimiento*, Filmoteca UNAM, Mexico 2018.

<sup>293</sup> "El grito de Dolores" è l'espressione con cui è rimasta nota la chiamata del popolo alla sollevazione contro l'autorità spagnola pronunciata dal sacerdote rivoluzionario Miguel Hidalgo y Costilla il 16 settembre 1810. In questa data viene celebrata l'indipendenza del Messico.

1970, ma solo nel 1976 ebbe la prima proiezione pubblica e fu trasmesso in televisione in Messico per la prima volta nel 1998<sup>294</sup>. Non solo *El Grito* raccontò una storia drammatica, ma la censura che proibì fin dall'inizio le proiezioni del film provocò un contraccolpo tragico su Lopez, che, già provato da disturbi psichici e continuamente messo sotto pressione dalla polizia, si suicidò nell'estate del 1970, senza vedere l'esito del suo film<sup>295</sup>.

La narrazione di Fallaci, proprio perché nata nel contesto del suo mandato di reporter, che non mirava a un'analisi ma a registrare il fatto, tuttavia con la consapevolezza di essere di fronte a un evento storico, espone la vicenda attraverso il registro testimoniale, con una intensità emotiva che entra in consonanza con quella espressa dagli studenti protagonisti del film, il cui intento è documentare gli accadimenti dall'interno del movimento studentesco<sup>296</sup>. Secondo Mariano Mestman, "la testimonianza di Fallaci si estende come un sussurro riflessivo, che parla di questi e altri fatti dal punto di vista della sua esperienza professionale e di vita; uno sguardo straniero (come risulta dalle prime parole: «Sono messicani...»), che mette in gioco una sensibilità personale, fortemente soggettiva; un testo doppiato da una voce con un'inflessione drammatica che acquista potenza nei momenti in cui si rivolge al suo interlocutore"<sup>297</sup>.

Negli anni Settanta il film venne criticato in Messico proprio per il fatto di non porsi come obiettivo la spiegazione storica degli eventi. Oggi, però, mentre è ancora vivo nel Paese il dibattito e la ricerca degli storici sulla strage di Tlatelolco, è considerato uno dei documenti più importanti di quel periodo e una delle opere esteticamente più rilevanti della cinematografia messicana. Il suo valore viene individuato nell'aver colto il movimento studentesco nella costruzione del suo stesso discorso e di essere il tentativo di documentare dall'interno il nuovo linguaggio che si andava formando, nella fase pre-ideologica del movimento stesso<sup>298</sup>. Nonostante il testo di Fallaci, che nasce come reportage giornalistico,

---

<sup>294</sup> Sulla censura e la pubblicazione del film vedi Felix Bazalgette, "El Grito: the film banned for revealing the truth about Mexico in 1968", *Sight&Sound The International Film Magazine*, British Film Institute, 25 luglio 2019, e Juan Solis, "Presentan El grito, testimonios de 1968", *El Universal*, 2 ottobre 2001.

<sup>295</sup> Lopez, prima di togliersi la vita, inviò clandestinamente e inspiegabilmente una copia della pellicola a Cuba. Dal 1971 il film iniziò a essere proiettato illegalmente, oggetto per quasi trent'anni di una complicata vicenda. Vedi M. G. Ferrer Andrade, *op. cit.*, pp. 55-57.

<sup>296</sup> M. Mestman, *op. cit.*, p. 178, parla di "sdoppiamento della parola testimoniale".

<sup>297</sup> *Ibid.*, p. 179.

<sup>298</sup> J.J. Rojo, *op. cit.*, p. 61: "Rather than recreating a homogenous historical discourse as it would appear at first glance, El grito instead represents a historical multiplicity: a system of

non miri primariamente all'analisi, non si ferma alla resa emotiva degli eventi: nel film, infatti, la sua azione testimoniale è immediatamente militanza attraverso un particolare costruito formale che è uno degli elementi di singolarità dell'opera collettiva firmata da Leobardo Lopez. Fallaci nel film non è personaggio: la sua voce di cronista che conosce assai bene il campo di guerra rimane esterna alla narrazione e invero un documento creato da giovani meno esperti e apparentemente sorpresi da quella situazione di aspro scontro sociale e politico<sup>299</sup>.

Al culmine del suo racconto, la comparazione che l'autrice fece tra i fatti messicani e il Vietnam, che pur apparve allora esagerata sul piano politico, non poteva e non può essere contraddetta nei termini di critica alla violenza e di svalutazione della vita umana che si evidenziava in entrambe le circostanze. Da parte dei giovani, in quel momento, attraverso il testo di Fallaci veniva fatta una scelta registica che dava coerenza alla messa in scena globale dell'esperienza e del vissuto dei partecipanti al movimento e rappresentava al contempo una strategia politica di valorizzazione e amplificazione comunicativa delle sue ragioni.

Lopez Arretche e i suoi compagni, che nei mesi degli scioperi avevano imparato a servirsi dei media, senza lasciarsi sfuggire l'opportunità della presenza in città di giornalisti internazionali, avevano scelto un'autrice: una voce femminile capace di fornire una sintesi della complessità dei fatti, delle idee, delle emozioni, dove emergenza erano anche il dominio e l'oppressione esercitate sulle giovani donne che partecipavano al movimento, a cui il film dà spazio, avviando una riflessione nella riflessione. Quella non organicità e la mancanza di sistematicità dell'analisi, che furono viste negli anni Settanta come il punto di

---

representation within which a series of distinct articulations are manifested and that ultimately achieve meaning through their interaction with each other. [...] El grito represents a dialogue between various discourses of 68, not only between the state and the student leadership, but between the various elements that formed the student movement and the very historical process through which it occurred". Sul valore documentale del film per la storia del movimento studentesco messicano, vedi Armando Casas y Leticia Flores Farfán, "Entre memoria y olvido: el 2 de octubre de 1968", *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, Universidad Nacional Autónoma de México, Nueva Época, núm. 234, año lxxiii, settembre-dicembre 2018, pp. 201-214.

<sup>299</sup> Nel film la voce di Fallaci è quella dell'attrice Magda Vizcaíno.

debolezza di *El grito*, e conseguentemente del testo di Fallaci, hanno consolidato all'opposto una forza narrativa che al contempo ha il valore di lettura storica<sup>300</sup>.

Quanto a Fallaci, nell'occasione del ferimento la sua presa di posizione politica fu certamente registrata dalla stampa, ma in definitiva prevalse la narrazione emotiva intorno all'esito fortunato della sua vicenda personale. Il fatto che una giornalista occidentale, vicina agli Stati Uniti, solo per caso incolume dopo la strage della piazza, avesse richiamato l'attenzione dei media sulla dittatura messicana e sulla violazione dei diritti civili che perpetrava si diluì nelle emozioni dei titoli di poche giornate. In quell'autunno italiano di scioperi di studenti e operai, di lotte sindacali, la crisi con il Messico si inseriva in un quadro mondiale instabile e drammatico. Il 3 ottobre c'era stato anche un colpo di stato in Perù, e poi protagonista fu solo lo sport.

Il caso di Fallaci coinvolse i massimi livelli della rappresentanza politica: il presidente della Repubblica Giuseppe Saragat manifestò la propria vicinanza, così come il presidente del consiglio Giovanni Leone, mentre la diplomazia lavorò per esprimere deplorazione dei fatti della piazza delle Tre Culture e vennero garantite alla giornalista le migliori cure presso l'ospedale francese della capitale messicana. Vi furono interrogazioni parlamentari su cosa il governo intendesse fare per proteggere i cittadini italiani. Per poco tempo la partecipazione alle Olimpiadi fu a rischio, anche per una presa di posizione piuttosto decisa dell'allora presidente del comitato olimpico nazionale, Giulio Onesti, che intervenne con una dichiarazione politica, ricordando che erano universitari sia le decine di vittime di Tlatelolco sia molti degli atleti, e chiedendo espresse garanzie di sicurezza per lo svolgimento dei giochi. In Italia e nel resto d'Europa gli studenti scesero nelle piazze per protesta contro la strage, mentre i sindacati Cgil e Uil si pronunciarono contro la partecipazione all'evento sportivo. Tuttavia la negoziazione diplomatica e politica internazionale riportò

---

<sup>300</sup> Vedi J.J. Rojo, *op. cit.*: rilevante nel film è lo spazio che viene dato alla documentazione della marginalizzazione delle donne e al machismo che emergevano anche nel movimento studentesco. Anche in questo senso *El grito* non solo fornisce una testimonianza, ma anche stabilisce un tema che era piuttosto trascurato anche tra i giovani del Sessantotto messicano. È questo uno degli aspetti della lettura storica in divenire che viene messa in atto dal film a cui il testo di Fallaci fornisce una voce coesiva. Rojo nella sua analisi del film si serve di Deleuze e Guattari introducendo il concetto di "rhizomatic visual discourse" (vedi il terzo capitolo del libro): in altri termini *El grito* al contempo costruisce e instaura il discorso del movimento studentesco attraverso un linguaggio che non è sistematico, ma nasce e si sviluppa con il movimento stesso, di cui le immagini del film costituiscono il processo di storicizzazione.

in tempo a Città del Messico un clima ritenuto da tutti adeguato allo svolgimento dei giochi.

Del ferimento di Oriana Fallaci, dopo il clamore di qualche giorno, sui quotidiani italiani non si parlò più. In parlamento erano state molte le interrogazioni: venne chiesto se il governo aveva espresso ferma disapprovazione per gli eventi occorsi, se era stata tutelata la giornalista ferita, se erano state verificate garanzie per la sicurezza degli atleti olimpici, o se non fosse invece il caso di rinunciare alla partecipazione agonistica.

Fu l'allora ministro per il Turismo e lo spettacolo, Domenico Magrì, a fornire le risposte. Parlò di dolore e di disapprovazione, di preoccupazione per l'accaduto e di azione immediata del governo, di rimostranze, affermando in aula: "I nostri passi hanno trovato pronta rispondenza da parte del governo messicano, che dopo averci espresso il più vivo rincrescimento per quanto occorso ad Oriana Fallaci, rappresentandoci l'eccezionalità delle circostanze nelle quali la nostra giornalista si era trovata e nelle quali erano rimaste vittime anche gli altri giornalisti stranieri e messicani, ci ha dato assicurazioni per l'espletamento delle dovute indagini e l'adozione dei conseguenti provvedimenti. Siamo stati inoltre assicurati che tutte le necessarie misure sarebbero state prese dalle competenti autorità per garantire la sicurezza dei partecipanti ai Giochi olimpici, degli spettatori e degli stranieri che si trovano in Messico"<sup>301</sup>. Molti si dissero soddisfatti dei chiarimenti del ministro, ma da sinistra contestarono la preminenza data al tema delle Olimpiadi, chiedendo invece una dichiarazione di impegno politico del governo a difesa della democrazia, più che l'atteggiamento formale delle relazioni diplomatiche. Maria Antonietta Maciocchi, giornalista, da poco eletta deputata del PCI, fece un lungo intervento incentrato sulla testimonianza della collega ferita: "Attraverso le parole del ministro Magrì – disse - noi prendiamo atto dei sentimenti di moderato rammarico che sono stati espressi per il ferimento della giornalista Oriana Fallaci e della richiesta, che è stata avanzata, di un'inchiesta per accertare le responsabilità e le circostanze in cui questo ferimento si è verificato. [...] Noi siamo insoddisfatti e profondamente turbati dall'indifferenza e dal silenzio che hanno avvolto le terribili testimonianze dirette sui fatti di Città del Messico, di cui il Governo italiano è a conoscenza, emerse dalle dichiarazioni di Oriana Fallaci, rese dopo il suo

---

<sup>301</sup> Atti parlamentari, Camera dei deputati, V legislatura — discussioni — seduta del 7 ottobre 1968, n. 32.

ferimento, e dall'altra prova agghiacciante costituita dalle fotografie pubblicate da un settimanale italiano, in cui si vede la giornalista cadere riversa accanto ai corpi ormai privi di vita di due giovani che avevano cercato di proteggerla dal piombo dei *granaderos*; forse si trattava di due colleghi giornalisti, quelli di cui ha parlato l'esponente del governo messicano ai nostri rappresentanti (questo fatto, secondo il Governo messicano, dovrebbe consolarci, perché dimostra che non soltanto la signorina Oriana Fallaci è stata colpita, ma che anche cittadini messicani, giornalisti o studenti, nello stesso momento sono stati fatti segno del piombo dei *granaderos*). [...] La nostra interrogazione e la nostra protesta per il ferimento di Oriana Fallaci non rappresentano soltanto il segno della nostra stima per questa giornalista che ebbe per noi il merito, con i suoi servizi dal Vietnam, di illustrare, senza seguire la linea della «comprensione» dell'onorevole Moro, lo scempio incommensurabile compiuto dagli americani con la loro guerra contro il Vietnam del nord, non rappresentano soltanto il segno della nostra solidarietà verso una collega giornalista (io ho fatto la giornalista per tanti anni), esposta a pericoli che accompagnano quasi sempre questa professione, allorché sia correttamente esercitata: esse vogliono sottolineare il modo e le circostanze in cui si è verificato il ferimento, che di per sé esso costituisce - senza bisogno di attendere le risultanze dell'inchiesta sollecitata al governo messicano - una macroscopica denuncia del massacro scientemente perpetrato contro una massa di innocenti. [...] Desidero soltanto ricordare quanto Oriana Fallaci ha affermato: «Sembrava la strage di Sant'Anna in Versilia, quando le SS sono entrate in chiesa e hanno ammazzato tutti quelli che hanno trovato». Perché allora tale testimonianza non ha suscitato alcuna eco, alcuna condanna? Ebbene, ha ragione Oriana Fallaci. Il Vietnam, le SS, i cento e forse più giovani passati per le armi dai *granaderos* in piazza delle Tre Culture, dimostrano che cosa può accadere nel mondo allorché l'oppressione dell'imperialismo e del capitalismo si scatenano per mantenere il loro traballante dominio sui popoli”<sup>302</sup>.

---

<sup>302</sup> *Ibid.* La critica arrivò anche da parte del Movimento Sociale Italiano, a nome del quale intervenne dalla visuale opposta l'onorevole Giuseppe Nicolai: “L'insoddisfazione nasce, signor ministro, dalla sua risposta, che non ha nemmeno tentato di scendere ad un esame obiettivo della pur tragica vicenda, ma si è fermata ad Oriana Fallaci, ne ha fatto il simbolo, il vessillo delle proprie iniziative, sempre per non dispiacere a certi settori della sinistra italiana”. La comparazione della strage di Città del Messico con l'eccidio nazista di Sant'Anna venne raccolta anche nelle interviste: vedi Paolo Bugialli, “Sangue al Messico”, *Corriere d'informazione*, 3/4 ottobre 1968, p. 2.

Il 12 ottobre si aprirono le Olimpiadi e le notizie virarono sullo sport, con la parentesi della protesta antirazzista degli atleti afroamericani che alzarono il pugno nel guanto nero come segno di appartenenza al Black Power, e della ginnasta ceca, che si rifiutò di mostrare rispetto per la bandiera e l'inno sovietici<sup>303</sup>. Pochi giorni dopo l'inizio delle competizioni, venne diffusa una foto firmata AP (l'agenzia di stampa americana Associated Press) di Oriana Fallaci in buona forma, ritratta di passaggio, apparentemente in modo casuale, per piazza delle Tre Culture. In Italia, sia il *Corriere della Sera* che *La Stampa* la pubblicarono il 16 ottobre come foto-notizia, non tematizzata con altri articoli nella pagina, accompagnata da una breve didascalia che metteva in evidenza che la giornalista era del tutto guarita, e dunque era nuovamente presente nella piazza dove era stata ferita. Dopo i terribili giorni di Tlatelolco, pareva il sigillo statunitense alla *pax olimpica*.

In occasione dell'assegnazione del premio Saint Vincent, a dicembre dello stesso anno, di Fallaci venne pubblicamente elogiato il coraggio. La memoria dell'eccidio degli studenti messicani si sarebbe ravvivata solo un anno dopo, con la pubblicazione di *Niente e così sia*. Del film *El Grito* in Italia non si sentì più parlare, se non passati cinquant'anni dal 1968, nelle rassegne cinematografiche organizzate per approfondire e celebrare la storia del movimento di protesta. Solamente su *l'Unità*, nel 1974, in un articolo sulla cinematografia messicana era stato scritto un rapido cenno, che non aveva citato la sceneggiatura di Oriana Fallaci<sup>304</sup>.

---

<sup>303</sup> Tommie Smith e John Carlos furono allontanati dal villaggio olimpico. La ginnasta Věra Čáslavská venne fatta ritirare dall'agonismo e le fu quindi proibito di viaggiare. Anche l'atleta italiano Eddy Ottoz, che casualmente si era trovato nella piazza delle Tre Culture, dichiarò la propria indisponibilità a gareggiare se fossero continuate le aggressioni agli studenti. Vedi "OTTOZ: «Se sparano ancora io non gareggerò», *l'Unità*, 29 ottobre 1968, p. 10, e Pasquale Coccia, "Mexico 1968, data da ricordare", *Alias - Il Manifesto*, 28 settembre 2013 (consultato online). Sul racconto giornalistico in occasione delle Olimpiadi di Città del Messico vedi Alberto Molinari e Gioacchino Toni, *Storie di sport e politica: Una stagione di conflitti 1968-1978*, Mimesis, Milano-Udine 2018.

<sup>304</sup> Siglato e.g., "Nella ricerca di nuove vie. Dal passo ridotto linfa per il cinema messicano. L'esperienza dei registi e dei piccoli produttori indipendenti - Il Centro universitario dal documentario a sedici millimetri al lungometraggio — Incertezze ed effervescenze dei realizzatori in «super-otto», *l'Unità*, 17 aprile 1974: "Un tipo specifico di produzione indipendente è quello del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos- CUEC) che, pur essendo un organismo pubblico, sfugge in nome della sperimentazione didattica ai vincoli della produzione ufficiale. In questa scuola si sono formati ed hanno esordito con realizzazioni spesso significative in sedici millimetri molti dei migliori registi messicani di oggi. [...] Assieme

La mia ipotesi è che la giornalista non fu mai informata dell'utilizzo del suo testo, data la precarietà delle circostanze e la censura che il film subì negli anni successivi in Messico. Come ha raccontato María Guadalupe Ferrer Andrade, l'inserimento del testo di Fallaci fu una scelta registica maturata grazie alla creatività spontanea e non mediata di quei giovani che stavano raccontando se stessi, consapevoli di essere sia protagonisti di un evento già entrato nella storia sia della sua autonarrazione<sup>305</sup>.

Per circostanze che apparentemente rimangono dunque del tutto casuali, anche questo testo, che avrebbe potuto consolidare il valore della scrittura di Fallaci, è rimasto nascosto, lasciando il posto nel discorso pubblico sugli eventi messicani del 1968 alla testimonianza dell'autrice resa nel breve video con la sua intervista dal letto dell'ospedale e al racconto scritto in *Niente e così sia*.

## **Il giornalismo in scena come storiografia della contemporaneità**

Un caso singolare di teatralizzazione di testi di Fallaci si trova in *Inferno Novecento*, lettura scenica a cura di Federico Tiezzi, con la drammaturgia di Fabrizio Sinisi, prodotta nel 2015 dalla compagnia Lombardi-Tiezzi e affidata alla lettura di Sandro Lombardi e David Riondino<sup>306</sup>. Si tratta di un'opera che ruota

---

a questi film ricordiamo, sempre nella linea politica, alcuni documentari come *El grito di Leobardo Lopez* sulle agitazioni del '68, realizzato con l'aiuto di diversi operatori, testimonianza incancellabile sulle vittime causate dalla repressione poliziesca nella famosa manifestazione di Tlatelolco". Dalla mia ricerca non sono emersi altri documenti di alcun tipo che riferiscano notizie sul film e sull'utilizzo del testo di Fallaci come sceneggiatura.

<sup>305</sup> M. G. Ferrer Andrade, *op. cit.* Secondo Francisco Peredo-Castro si deve all'atteggiamento spontaneo degli studenti il fatto che *El Grito* sia stato l'unico documento della lotta studentesca in Messico nel quale non ci sia stata autocensura - comune nel cinema messicano - nella messa in scena di una realtà così negativa da destare sentimenti di vergogna verso la sua rappresentazione: "This long tradition of self-censorship also explains that the tragic events of 1968, which led to the slaughter of civilians —mainly students— just before the Olympic Games in Mexico City, were only recorded by college students, in the documentary *El grito* (The Scream, 1968) made by Leobardo López" (vedi Francisco Peredo-Castro, "Inquisition Shadows: Politics, Religion, Diplomacy, and Ideology in Mexican Film Censorship", in Daniel Biltereyst and Roel Vande Winkel (eds.), *Silencing Cinema Film Censorship around the World*, Palgrave Macmillan, New York 2013, p. 75.

<sup>306</sup> Lo spettacolo è stato prodotto in collaborazione con Ex Soprintendenza Speciale P.S.A.E. e per il Polo Museale della città di Firenze, Museo Nazionale del Bargello, Conservatorio di Musica Luigi Cherubini, Firenze (consulenza musicale di Francesco Torrigiani; disegno e luci di Gianni Pollini, fonico Alessio Lotti). Nel 2020 e nel 2021 vi sono state rappresentazioni in varie città italiane.

intorno alla costruzione di un evento in cui è protagonista la storia del secolo appena passato, raccontata da un punto di vista di contemporaneità attraverso testi di celebri giornalisti, messi a confronto con la lucidità e, insieme, con la forza poetica con cui Dante nell'*Inferno* coglie il senso profondo del proprio tempo e dei suoi protagonisti, "attuando una scelta sovversiva, sia per il fatto di scrivere in lingua volgare sia occupandosi della cronaca cittadina"<sup>307</sup>.

Partendo da Dante, l'idea drammaturgica di Sinisi lavora riuscendo a rendere il teatro un mezzo non solo di affabulazione ma anche di comprensione di alcuni degli eventi, dei personaggi, dei fenomeni che hanno maggiormente inciso nell'evoluzione della vicenda umana del Novecento e che sono stati rilevanti in quanto sintesi dell'evoluzione antropologica verificatasi nel secolo, o perché rappresentano momenti fortemente simbolici. Nell'opera teatrale i più importanti personaggi della cantica dantesca si rispecchiano nelle "grandi icone" del Novecento, mentre momenti che sono stati cruciali nelle rispettive epoche vengono esposti parallelamente per rivelare angoscianti similitudini tra l'antico e il recente passato. L'effetto è biunivoco: i testi più vicini a noi ci aiutano a penetrare nella concezione storica dantesca, mentre quest'ultima a sua volta diventa riferimento paradigmatico attraverso il quale recuperare un senso per gli eventi della nostra contemporaneità. In questo scambio reso possibile dall'intuizione drammaturgica di Sinisi la scrittura giornalistica rivela straordinaria efficacia descrittiva e narrativa.

L'opera, suddivisa in undici "capitoli", mette in dialogo, per citarne alcuni, personaggi come Paolo e Francesca e Lady Diana, i suicidi del canto XIII con la rivoluzionaria cubana Haydée Santamaria e Marilyn Monroe, i tiranni del canto XII con Saddam Hussein, i golosi del canto VI con le istruzioni stranianti del cuoco Carlo Cracco per la preparazione del "rognone in salsa molecolare", ma anche l'orrore della prigionia del Conte Ugolino con la violenza senza limiti dei carnefici dell'Isis. L'ordine dei capitoli è quello progressivo dei canti danteschi, così che si ottiene nella lettura dei brani giornalistici un mescolamento che non sempre rispetta l'ordine cronologico dei fatti novecenteschi e che di per sé contribuisce a creare una percezione straniata rispetto ai temi della nostra contemporaneità. Questa disconnessione da un flusso cronologico anzi ne intensifica la mostruosità, intesa come l'apparenza di un fatto che rimane inspiegabile perché

---

<sup>307</sup> Il testo delle affermazioni attribuite a Fabrizio Sinisi è stato raccolto da me in un colloquio tenuto il 9 settembre 2021. Anche nelle pagine seguenti gli altri testi tra virgolette attribuiti a Sinisi derivano dallo stesso colloquio.

privo di senso logico, o di una causa veramente spiegabile e comprensibile, o di un obiettivo legato a una determinata temporalità o causalità.

In ognuno dei capitoli di *Inferno Novecento* i versi di Dante, come fossero l'esergo di un libro, preparano il pubblico all'incontro con il personaggio o alla vicenda della nostra contemporaneità. Il testo giornalistico, che viene letto parallelamente, riconsiderato alla luce della riflessione dantesca intorno al suo tempo e sostenuto dalla potenza del codice poetico, trova anch'esso la possibilità di avvalersi di una disposizione di ascolto più sensibile, più aperta e finalmente capace di cogliere - e accogliere - completamente ogni livello di significato, come accade rispetto alla dimensione polisemica della poesia. I versi di Dante agiscono come un meccanismo regolatore, conferendo alla storia del nostro tempo una organicità che è solo formale all'interno del testo teatrale e che invece esibisce il male che si ripete nella storia, senza bisogno di collocarsi in un tempo preciso e riconoscibile.

Di Oriana Fallaci entrano nella lettura scenica di Sinisi la parte introduttiva dell'intervista a Giulio Andreotti, messa a confronto nel "capitolo nono" con Guido da Montefeltro, che compare nel canto XXVII, e il brano iniziale di *La rabbia e l'orgoglio*, in dialogo con il canto conclusivo dell'*Inferno*, nel "capitolo undicesimo". Secondo Sinisi, "Fallaci presenta una particolare idoneità alla comparazione con il testo dantesco, proprio per la specifica postura verso la cronaca, caratterizzata da una vis polemica che è analoga a quella del poeta. Drammaturgicamente funziona molto bene, perché nei suoi testi è già in atto un racconto dall'interno che ricorda l'autofiction, senza la pretesa dell'impersonalità. La scrittura è efficacissima. Per questo Fallaci è l'unica firma che si ripete nella drammaturgia, in base a una scelta che ha inteso andare al di là del pregiudizio sorto nei confronti di tutti i testi dell'autrice, secondo la percezione che si è consolidata negli ultimi anni rispetto alla sua definitiva collocazione ideologica a destra. Fallaci è nei *Meridiani* e da lì è incominciata la mia ricerca di testi giornalistici da mettere in dialogo con l'*Inferno*, per lavorare sulla prospettiva contemporanea di Dante".

L'intervista con Andreotti venne realizzata nel marzo del 1974, fuori tempo massimo per far parte della raccolta *Intervista con la storia*, che era in pubblicazione proprio nello stesso periodo; entrò dunque nella seconda edizione del libro, tre anni più tardi<sup>308</sup>. Il politico, dalla metà di quel mese fino a

---

<sup>308</sup> O. Fallaci, *Intervista con la storia*, op. cit., prima edizione marzo 1974. La seconda edizione venne pubblicata nel 1977, con l'aggiunta delle interviste, ventisei in totale, a Giulio

novembre dello stesso anno, avrebbe ricoperto l'incarico di ministro della Difesa, peraltro già prima affidatogli sette volte. L'anno precedente era stato presidente del Consiglio dei ministri per la terza volta, allungando il *cursum honorum* che Fallaci ricordò e che non sarebbe finito presto ("Continuerà a comandarci in un modo o nell'altro, fino al giorno in cui gli impartiranno l'estrema unzione"). Come lei stessa scrisse, la giornalista rimase a colloquio con Andreotti per cinque ore, ricavandone un'intervista molto lunga, durante la quale pose domande su temi di politica interna ed estera, su argomenti emergenti nell'Italia di allora, e indagò i presupposti ideali del politico, che manifestò relazioni quasi confidenziali con l'ambiente papale, aspetto quest'ultimo di massimo impatto sull'opinione pubblica di allora.

Il parallelismo tra il personaggio medievale e lo statista è immediatamente dichiarato dal testo teatrale, in cui l'attore laconicamente annuncia: "Capitolo nono, dove si narra di Guido da Montefeltro consigliere fraudolento e sicario del papa con a fianco il ritratto di un noto politico democristiano". Tempo e luogo vengono meno: potrebbe trattarsi della descrizione dell'allestimento di un piatto con il suo contorno, nel menù di un ristorante un po' sofisticato.

L'autopresentazione che Guido da Montefeltro fa di sé a Dante (nei versi 67-79) introduce e illustra il brano iniziale dell'intervista al politico, determinando gli elementi di similitudine<sup>309</sup>: entrambi gli uomini agiscono nel campo del potere; per entrambi la dimensione religiosa è sia strumento sia linguaggio per l'esercizio del potere stesso. La drammaturgia incrociata, annullando il fattore cronologico, si concentra sulle qualità e sulle vicende dei due personaggi, che si rispecchiano l'uno nell'altro.

Secondo lo schema classico con cui Fallaci compone le interviste, il brano iniziale del testo giornalistico ripreso da Sinisi si apre dopo i versi di Dante con la

---

Andreotti, Giorgio Amendola, William Colby, Otis Pike, Ahmed Zaki Yamani, Santiago Carrillo, Alvaro Cunhal, Mario Soares e all'Arcivescovo Makarios; venne tolta invece l'intervista a Giovanni Leone, che nel 1976 era stato coinvolto (poi successivamente scagionato) nello "scandalo Lockheed", riguardante la corruzione di politici ai fini dell'acquisto di aerei da trasporto da parte dell'Aeronautica militare. L'intervista a Leone è stata poi inclusa nelle edizioni postume del libro.

<sup>309</sup> 67 Io fui uom d'arme, e poi fui cordigliero, / 68 credendomi, sì cinto, fare ammenda; / 69 e certo il creder mio venìa intero, / 70 se non fosse il gran prete, a cui mal prenda! / 71 che mi rimise ne le prime colpe; / 72 e come e quare, voglio che m'intenda. / 73 Mentre ch'io forma fui d'ossa e di polpe / 74 che la madre mi diè, l'opere mie / 75 non furon leonine, ma di volpe. / 76 Li accorgimenti e le coperte vie / 77 io seppi tutte, e sì menai lor arte, / 78 ch'al fine de la terra il suono uscìe.

descrizione dell'aspetto dell'intervistato, che viene contestualizzato sia nella propria storia personale sia in quella della sua carriera, che – evidenzia l'autrice - coincide con la storia italiana dei circa tre decenni precedenti. Il testo procede tra realismo, metafore e allegorie. Intrecciando la descrizione delle caratteristiche fisiche, di piccoli dettagli, di elementi biografici che si intersecano alle vicende dell'ambiente nel quale Andreotti si muove, Fallaci presenta in modo non certo neutro il suo intervistato ai lettori, prima della fase delle domande.

“Quest'uomo mi faceva paura”, scrive. La corporeità del politico è manchevole (senza collo, senza barba, dalle dita “lunghe e bianche come candele”, dall'aspetto simile a quello di “un malatino”), ma fallace. Andreotti si svela infatti come l'immagine ingannevole del “vero potere”, che “ti strozza coi nastri di seta, garbo, intelligenza” per divenire allegoria vivente di un pezzo dell'Italia di allora: “L'Italia cattolica, democristiana, conservatrice, contro cui tiri pugni che feriscono le tue nocche e basta”. Il testo di Fallaci ha in comune con i versi di Dante la lucidità assoluta dell'analisi e il punto di osservazione che, nonostante il coinvolgimento, conserva indipendenza e capacità di astrazione.

Secondo Sinisi, “il ritratto di Andreotti, forse il migliore tra quelli scritti da Fallaci, è molto dantesco, in quanto, meno drammatico di altri, si sviluppa in una dimensione farsesca e surreale, che ricostruisce perfettamente il tipico atteggiamento della maschera della commedia. Andreotti, come è stato colto da Fallaci, rappresenta la sintesi del potere che riesce ad essere tanto più forte quanto più è sommerso: un potere che si esplica non tanto nella capacità di comandare quanto nell'abilità di dirigere gli impulsi. È l'esempio migliore dell'atteggiamento clericale, dell'obliquità, della politica del non detto. In altre parole, Andreotti rappresenta l'opacità del potere. Non vi è niente di grande in lui, se non la furbizia”.

Non è infatti la grandezza del personaggio a colpire la giornalista, ma la capacità di gestire il potere con quell'intelligenza pericolosa che poteva permettersi di non esibire, e senza usare la forza, esattamente come Guido da Montefeltro, il cui agire non fu leonino, ma di volpe. L'Andreotti di Fallaci si rispecchia nel XXVII canto anche perché esibisce una religiosità che, più che santa, è soprannaturale: una qualità indefinibile che il fumo di una sigaretta potrebbe offuscare, rischiando di trasformarne l'immagine. Perciò, con il solito linguaggio concreto, ma denso di suggestioni, e giocando sull'ambiguità delle funzioni logiche della frase, l'autrice conclude la presentazione dell'intervistato, prima dell'inizio delle

domande, con queste parole: “Non sopporta il fumo. Nessun genere di fumo, figuriamoci poi il fumo del fuoco che brucia il vecchio per costruire il nuovo. Lo combatte con una candela, il fumo e il nuovo, neanche fosse Satana”<sup>310</sup>.

Fallaci ritorna nella conclusione di *Inferno Novecento* nel “capitolo undecimo, dove si narra la discesa al fondo dell’inferno dov’è Lucifero e dove si ricorda l’abbattimento delle torri gemelle conclusione tragica del secolo scorso”. Ventidue versi del XXXIV canto (dove si incontrano i traditori dei benefattori), in cui è descritto Lucifero<sup>311</sup>, sono messi a confronto con alcuni passi della parte introduttiva de *La rabbia e l’orgoglio*, il testo più militante dell’autrice, attraverso cui non solo dichiarò la propria totale opposizione all’islam, ma esortò tutto il mondo occidentale a reagire per difendere la propria identità, le radici culturali cristiane e il proprio futuro, trasformandosi simbolicamente nella voce della destra in tutto il mondo<sup>312</sup>. La parte del testo che entra nell’opera teatrale non presenta tuttavia alcuna implicazione ideologica ed è lontana dall’invettiva politica: Fallaci è attonita di fronte a ciò che comprende essere accaduto e che vede ancora accadere nelle immagini della tv, che manda in onda in diretta la distruzione della seconda delle torri del World Trade Center. L’autrice si rivolge al direttore del *Corriere della Sera*, Ferruccio De Bortoli, che le ha chiesto di raccontare come lei ha vissuto quei momenti, e si descrive spettatrice: una narrazione dei fatti che tuttavia appare nel suo valore metaforico alla luce dell’esortazione alla ribellione verso un atteggiamento passivo di fronte all’avanzata del potere islamico, che è il contenuto del testo.

---

<sup>310</sup> Sono le parole finali della parte introduttiva dell’intervista, che non fanno parte del testo di *Inferno Novecento*.

<sup>311</sup> 1 «Vexilla regis prodeunt inferni / [...] / 20 «Ecco Dite» [...] «ed ecco il loco / 21 ove convien che di fortezza t'armi». / [...] / 28 Lo 'mperador del doloroso regno/ 29 da mezzo 'l petto uscia fuor de la ghiaccia;/ [...] / 34 S'el fu sì bel com'elli è ora brutto, / 35 e contra 'l suo fattore alzò le ciglia, / 36 ben dee da lui proceder ogni lutto. / 37 Oh quanto parve a me gran meraviglia / 38 quand'io vidi tre facce a la sua testa! / [...] / 46 Sotto ciascuna uscivan due grand'ali, / 47 quanto si convenia a tanto uccello: / 48 vele di mar non vid'io mai cotali. / 49 Non avean penne, ma di vispistrello / 50 era lor modo; e quelle svolazzava, / 51 sì che tre venti si movean da ello: / 52 quindi Cocito tutto s'aggelava. / 53 Con sei occhi piangèa, e per tre menti/ 54 gocciava 'l pianto e sanguinosa bava. / 55 Da ogni bocca dirompea co' denti / 56 un peccatore, a guisa di maciulla, / 57 sì che tre ne facea così dolenti.

<sup>312</sup> In *Inferno Novecento* è stata utilizzata una parte del testo che fu pubblicato sulla prima pagina del *Corriere della Sera*, il 29 settembre 2001, dove venne inserito in un riquadro in taglio alto, su tutte le colonne, immediatamente sotto la testata, con l’occhietto “Lettera da New York”. L’intero articolo occupò quattro pagine interne. Successivamente la versione estesa è stata pubblicata in volume a dicembre dello stesso anno da Rizzoli.

Spiega Sinisi: “L’acostamento del testo di Fallaci al canto XXXIV di Dante sembra paradossale, ma in realtà entrambi testimoniano prima di tutto lo sbigottimento umano. *La Rabbia e l’orgoglio* è un testo certamente noto per la reazione che vuole stimolare nei lettori, ma in esso si apre un istante di vuoto: di vuoto di commento di fronte a uno scarto storico che non si sa come classificare e che quindi viene riempito di giudizi, di interpretazioni. La descrizione di Lucifero, che è il vuoto avvertito da Dante, corrisponde al negativo assoluto della storia, che si riflette nel negativo assoluto della distruzione delle torri di New York. Il testo di Fallaci registra la conclusione di un’era, così come la Commedia di Dante corrisponde all’atto di chiusura del Medioevo”.

Le parole di Fallaci creano una sospensione emotiva e cognitiva, dopo la quale pare non poterci essere più nulla. Ancora una volta i versi di Dante giungono in soccorso: la ripresa del cammino e il riveder le stelle sono il segno della ripartenza della storia umana e dell’uscita dall’inferno del Novecento.

## **Lech Walesa nel film di Andrzej Wajda: l’intervista alla prova della storia**

Il film *Walesa, l’uomo della speranza*, diretto dal regista Andrzej Wajda, prodotto in Polonia e distribuito nelle sale nel 2013, si pone in una relazione duplice con il testo e il personaggio di Fallaci. La pellicola, infatti, si serve della celebre intervista del 1981 al sindacalista polacco Lech Walesa<sup>313</sup>, utilizzandola sia come cornice narrativa sia inserendola nella narrazione stessa come fatto storico. In questo modo la giornalista viene trasformata in soggetto dalla funzione complessa: contemporaneamente autrice, personaggio e testimone.

Il film, formalmente un *biopic* su un uomo la cui vicenda straordinaria aveva già compiuto una parabola al momento dell’uscita della pellicola, recupera e chiarisce la storia drammatica della Polonia nell’ultimo decennio del potere sovietico e al contempo conclude una parte importante della filmografia di Wajda, andando a costituire una trilogia insieme a *L’uomo di marmo*, del 1977,

---

<sup>313</sup> Lech Walesa (1943), tra i fondatori e poi leader del sindacato dei lavoratori Solidarnosc, guidò all’inizio degli anni Ottanta gli scioperi dei cantieri navali di Danzica. Dopo il crollo dell’Unione Sovietica, fu il primo presidente della Polonia, dal 1990 al 1995, quando fu battuto da Aleksander Kwaśniewski, rappresentante della sinistra. Cessato il ruolo presidenziale, la sua figura è rimasta marginale nella politica polacca.

e a *L'uomo di ferro*, del 1981. I tre film sono infatti in relazione sia perché mettono in scena la storia contemporanea come sfondo e causa della vicenda di un individuo sia perché nel loro complesso costruiscono un percorso di osservazione, interpretazione e giudizio politico della storia polacca nella sua evoluzione dalla dittatura allo sviluppo della democrazia. Anche dal punto di vista della costruzione formale tutti e tre i film moltiplicano il piano narrativo inserendo una storia nella storia. In particolare, nel caso de *L'uomo di ferro* e di *Walesa, l'uomo della speranza* i protagonisti della *mise en abyme* sono giornalisti: nel primo, un personaggio fittivo; nel secondo, un personaggio storico.

La pellicola del 1977 (realizzata dopo anni di rielaborazione della sceneggiatura, a causa della censura) racconta, nella contemporaneità, le ricerche di una studentessa di cinema, Agnieszka, che per il suo elaborato finale vuole realizzare un documentario sulla storia di Mateusz Birkut (personaggio immaginario), un muratore stacanovista che negli anni Cinquanta aveva partecipato con entusiasmo alla costruzione di Nowa Huta, quartiere (reale) di Cracovia, mettendo energie inesauribili nella realizzazione di un progetto socialista, tanto da meritarsi una statua, appunto, di marmo. Quando, in seguito a una denuncia, il suo amico più stretto finisce in disgrazia a causa del periodo passato nei paesi occidentali, i dubbi espressi da Birkut verso il sistema sono sufficienti perché venga attivata un'operazione di annullamento dell'individualità dell'ex eroe, fino a eliminarne anche la memoria, simboleggiata dalla sparizione della statua. La studentessa riesce a ricostruire la storia, ritrova la statua, ma non rintraccia il muratore. Così il suo lavoro di indagine, troppo accurato, finisce per non essere gradito alla commissione d'esame, che non lo accetta, pretestuosamente giudicandolo inadeguato, proprio per il fatto di non chiarire dove si trovi il protagonista. Senza più l'obiettivo dell'esame, la studentessa continua comunque a ricercare la verità. Il film si conclude quando nei cantieri di Danzica trova il figlio di Birkut, che, portando il nome della madre, non aveva precedentemente potuto essere rintracciato.

Nel film, attraverso un linguaggio denso di simbologie e metafore, i piani della realtà e della finzione continuano a sovrapporsi, anche grazie a finte immagini dal vero che Wajda introduce nella storia, montate come immagini di repertorio che vengono scovate dalla studentessa e che permettono al regista una critica a tutti gli aspetti del sistema. Denuncia la disillusione, l'annullamento dell'individuo, le verità propagandistiche che vengono create e cancellate all'occorrenza, l'opacità della burocrazia e infine l'immobilismo con cui deve fare

i conti la giovane studentessa, la cui storia, funzionando come cornice narrativa, si rispecchia in quella del personaggio intorno al quale cerca la verità. Attraverso la tecnica della *mise en abyme* dunque il regista introduce un secondo piano di narrazione metastorico che gli consente di affrontare temi simbolici sensibili, distanziandosi dalla realtà circostante per aggirare i divieti della censura, soprattutto rispetto al tema della verità che il film di Wajda dichiara debba essere frutto di un'analisi dei fatti e non di una decisione aprioristica al servizio del potere.

Qualche anno dopo, nel 1981, *L'uomo di ferro*, attraverso una trama che si aggancia alla fine del film precedente e si sviluppa in un sistema narrativo metareferenziale, ugualmente inserendosi nella storia contemporanea, mira a raccontare gli scioperi clamorosi e drammatici dell'anno precedente, il 1980, dai quali nei cantieri navali di Danzica era nato il sindacato Solidarnosc. Maciek Tomczyk, il figlio di Birkut, quell'uomo "di marmo" che si viene a sapere essere morto durante le proteste scoppiate nei cantieri nel 1970, è tra i fondatori del sindacato; insieme ad Agnieszka, la studentessa di cinema protagonista del film precedente, con cui nel frattempo si è sposato, lotta per i diritti dei lavoratori. Anche in questo film c'è una cornice narrativa rappresentata dalle indagini del giornalista Winkel, che viene assoldato dal partito per realizzare un servizio compromettente su Maciek, che alla fine però non realizzerà, unendosi ai lavoratori. Mentre ne *L'uomo di marmo* Wajda aveva inserito immagini appositamente create che dovevano imitare immagini di repertorio e dialogare in modo intertestuale all'interno del film, creando una realtà giornalistica fittiva, ne *L'uomo di ferro* il regista inserisce frammenti di veri documentari e servizi giornalistici della tv polacca. Nel film compare anche Lech Walesa, nel ruolo di se stesso, come figura storica reale con un ruolo testimoniale che dialoga con il protagonista fittivo della storia.

Tre mesi prima che *L'uomo di ferro* di Wajda arrivasse a vincere al XXXIV Festival di Cannes la Palma d'oro per il miglior film<sup>314</sup>, in un momento in cui il vortice

---

<sup>314</sup> Andrzej Wajda, durante i giorni del festival, a Cannes esibì pubblicamente il distintivo del sindacato Solidarnosc, mostrando una partecipazione militante agli eventi che stavano scuotendo il suo paese. Durante l'affollata conferenza stampa che seguì la proiezione, prima della premiazione del suo film, fece alcune dichiarazioni sia sulla tecnica narrativa della sua regia che sul rapporto con la censura. Sulla presenza di Lech Walesa nel film disse: "Aggiunge credibilità alla storia. Del resto il leader del sindacato libero non fa che raffigurare se stesso". E poi, "Siamo tutti impegnati, anziani e giovani, a restituire la realtà e il corso della storia". Il regista specificò che le immagini dal vero erano state prese da cortometraggi della Tv polacca ("Operai '80" e "Agosto 1980") e da telegiornali di emittenti della Repubblica federale

della storia sembrava avere il suo centro nei cantieri navali di Danzica, negli ultimi giorni dell'inverno del 1981 Oriana Fallaci andò nella cupa città baltica a intervistare Lech Walesa, che nel frattempo era divenuto il leader autorevole della protesta e riconosciuto rappresentante dei lavoratori in sciopero. L'intervista uscì sul *Corriere della Sera* all'inizio di marzo e fu pubblicata il giorno successivo da molti giornali nel mondo<sup>315</sup>.

La figura di Walesa era enormemente cresciuta nei mesi precedenti, dopo le durissime proteste dell'agosto del 1980, in seguito alle quali la tensione in Polonia era altissima, mentre la politica internazionale era concentrata su questa parte del mondo, dove da un momento all'altro avrebbe potuto scoppiare una guerra molto pericolosa. I lavoratori avevano trovato nella fede e nella Chiesa guidata dal Papa polacco coesione, sostegno, ispirazione ideale e un'identità da opporre all'oppressione del regime comunista, e fino ad allora avevano chiesto libertà e rivendicato diritti sul piano economico e sindacale, senza entrare nel discorso politico. Walesa a gennaio dello stesso anno aveva oltrepassato per la prima volta i confini nazionali per andare a Roma proprio da papa Giovanni Paolo II. Pur divenuto protagonista di una vicenda ai limiti dell'immaginabile in quel mondo chiuso dietro alla "cortina di ferro", Walesa aveva mantenuto grande prudenza, come gli era stato del resto raccomandato dal Papa stesso durante il colloquio. "Il nostro sindacato non vuole essere forza politica, ma occuparsi dell'uomo", "Ci interessano i diritti dell'uomo e il diritto alla fede", "Cerco solo la libertà", dichiarò pubblicamente Walesa in quelle giornate romane<sup>316</sup>.

---

tedesca. Fu molto prudente sul tema della censura e anzi cercò di valorizzare le opportunità che la nuova stagione di libertà stava offrendo a lui, che era presidente dell'associazione dei registi polacchi, e agli altri colleghi. Vedi Angelo Maccario, "Il regista col distintivo di Walesa: «Questa pellicola è integrale»", *Corriere della Sera*, 25 maggio 1981, p. 15.

<sup>315</sup> Oriana Fallaci, "Walesa lancia una nuova sfida: «Se il generale Jaruzelski fallisse Solidarnosc dovrebbe governare»", *Corriere della Sera*, 7 marzo 1981, p. 1 (Copyright del Corriere e del Washington Post). Quel giorno, fatto eccezionale per un giornale italiano, i titoli di prima pagina erano tutti dedicati agli esteri. In apertura venne pubblicato un reportage dell'inviato speciale Giuseppe Josca sulla guerra Iran-Iraq, incominciata l'anno precedente ("La guerra dimenticata. Iran e Iraq fanno incetta di armi per alimentare il conflitto che langue"); al centro, un pezzo di Ugo Stille sulla dichiarazione che il presidente degli USA Ronald Reagan aveva rilasciato nella sua seconda conferenza stampa ("Nel Salvador non invieremo truppe combattenti"). L'intervista di Fallaci venne pubblicata di spalla, su tre colonne e in tutta la seconda pagina. È stata raccolta in O. Fallaci, *Intervista con il potere, op. cit.*

<sup>316</sup> Vedi Sandro Scabello, "Walesa al Papa: «Cerco solo la libertà»", *Corriere della sera*, 16 gennaio 1981, p. 1.

L'incontro con Fallaci segnò il momento di svolta nella storia personale e pubblica di Walesa. La giornalista nei due anni precedenti aveva scritto alcune delle interviste più clamorose ai potenti della terra, e quindi il fatto che fosse stato scelto Walesa era di per sé estremamente significativo<sup>317</sup>. Grazie a Fallaci il leader sindacale in lotta per le conquiste sociali e la libertà ebbe la possibilità di presentarsi davanti al mondo per la prima volta come capo politico determinato a prendere il potere – in caso il governo in carica guidato da Wojciech Jaruzelski avesse fallito - consapevole di assumersi la responsabilità di opporsi apertamente al regime sovietico, che si temeva fosse pronto a invadere la Polonia. Quando dunque, oltre trent'anni dopo, nel 2013, Wajda, ormai ottantasettenne, per raccontare in un film l'evoluzione della storia di Walesa e del suo Paese, si servì dell'intervista di Fallaci, utilizzò un testo che aveva non solo registrato un passaggio politico cruciale, ma, amplificandolo enormemente, aveva contribuito a renderlo irreversibile: il testo di Fallaci, infatti, al momento della pubblicazione consolidò la reputazione mediatica e agì notevolmente nella costruzione della nuova immagine politica di Walesa<sup>318</sup>.

Dopo alcune riprese dal vero di parate militari, che descrivono simbolicamente il dominio oppressivo al quale era sottoposta la Polonia all'inizio degli anni Ottanta, e qualche fotogramma degli arrugginiti cantieri navali, nella scena iniziale del film si vede Oriana Fallaci che, accompagnata dall'interprete, raggiunge in auto, lungo strade gelate, il casermone popolare dove c'è l'appartamento in cui abita il sindacalista. La polizia, nascosta, è all'ascolto e vede tutto. La giornalista, interpretata da Maria Rosaria Omaggio, avverte subito il contrasto tra il ruolo enorme che Walesa ha assunto su di sé e la tetra austerità dell'ambiente, che non offre alcun indizio rispetto alla presenza di un grande

---

<sup>317</sup> A settembre e a dicembre del 1979 Fallaci aveva intervistato l'Ayatollah Khomeini e il colonnello Muammar Gheddafi; l'anno successivo, ad agosto intervistò il comandante supremo cinese Deng Xiaoping.

<sup>318</sup> In relazione al film, Fermín Galindo Arranz focalizza l'attenzione sull'intervista di Fallaci in quanto incentrata sul tema della leadership e pertanto ritiene che la trasposizione di Wajda trovi proprio in questo tema la ragione dell'utilizzo di quel testo. L'analisi della creazione di una leadership è sicuramente un aspetto importante nel film, ma era anche un dato di fatto che il testo di Fallaci si offrisse quasi come una sceneggiatura già pronta. Tuttavia, come ho evidenziato, l'intervista di Fallaci, pubblicata nei giornali di mezzo mondo, aveva universalmente cristallizzato un'immagine storica di Walesa di cui chiunque avrebbe dovuto tenere conto, soprattutto in riferimento all'anno 1981, cruciale nella progressione della filmografia di Wajda. Cfr. Fermín Galindo Arranz, "De la entrevista al biopic. Andrzej Wajda, Walesa: man of hope (2013)", *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 11, 2015, pp. 3 -25.

leader dei lavoratori. L'intervista inizia nel piccolo soggiorno, mentre la moglie di Walesa, Danuta - una donna bella e sfinita da sei gravidanze e dall'abnegazione con cui si occupa della famiglia e della casa - cerca di tenere lontani i bambini curiosi, che vogliono entrare nella stanza.

La presenza di Fallaci permette a Wajda di riordinare la biografia del sindacalista e di metterla subito in dialogo con il piano storico. La struttura del discorso a domanda e risposta dà immediatamente spazio alla narrazione autobiografica di Walesa, che si compone via via nel racconto in prima persona. Sono otto le domande dell'intervista che entrano nella sceneggiatura del film in un ordine un po' diverso rispetto a quello del testo pubblicato. Tramite la forma del dialogo, Walesa fornisce contenuto e ragioni al suo essere leader. Le sue risposte alle domande di Fallaci sono dilatate attraverso flash-back nelle cui sequenze sono montate anche di immagini dal vero.

Senza reticenze, il racconto della vita di Walesa ha inizio nel 1970, quando, dopo l'arresto seguito alla partecipazione a manifestazioni di protesta, fu costretto a firmare un accordo con i rappresentanti del regime. Attraverso l'inserimento di una prolessi viene narrata l'attribuzione del premio Nobel (ritirato in Svezia nel 1983 dalla moglie Danuta), e, una volta conclusa l'intervista, il film termina con immagini vere di Walesa divenuto presidente della Polonia. La figura del protagonista, che sembra all'inizio estraneo al discorso politico-ideologico, emerge poco alla volta grazie alla sua forza interiore, guidato da principi soggettivi, mentre rifiuta ogni sovradeterminazione. Come nell'intervista pubblicata sul giornale, anche nel film la giornalista e quell'uomo in lotta si rispecchiano a vicenda, lontanissimi nello stile e nel linguaggio, ma accomunati da una visione che si fonda sull'individualità, sulla forza del singolo che si oppone alla massa, sulla ragione intima e personale che si confronta con la storia.

Walesa, che riempie lo schermo con la sua esibita e insistita corporeità operaia, non educata alle posture simboliche delle élite, è privo di un linguaggio adeguato ad assolvere a tutte le funzioni che il discorso pubblico richiede a un soggetto che ne sia protagonista. La presenza di Fallaci, anche supportata nella narrazione da elementi meta-referenziali che richiamano il suo ruolo di celebre giornalista<sup>319</sup>, legittima l'intervistato a proporsi in una dimensione

---

<sup>319</sup> Walesa nel film cita il fatto che Fallaci ha intervistato Khomeini e, parlando con la moglie prima del suo arrivo, mentre rifiuta di indossare una camicia bianca, segno distintivo dell'élite dirigenziale alla quale lui, operaio elettricista, non appartiene, si riferisce alla giornalista

massimamente autorevole, quella della politica internazionale, dove può agire in virtù del proprio coraggio e dell'anelito alla libertà, che sono anche i due elementi costitutivi della concezione eroica fallaciana.

Nell'intervista, così come nella sua trasposizione filmica, l'iniziale distanza di Fallaci da un uomo che appare inadeguato si muta in comprensione, per divenire empatia verso Walesa, protagonista di un'impresa probabilmente disperata. La ruvidità e la grossolanità dell'atteggiamento di quest'ultimo nella percezione di Fallaci (e conseguentemente di quella che viene stimolata soggettivamente nel pubblico) sono qualità che via via si trasformano nell'essenzialità del pensiero di un uomo semplice, guidato nella conoscenza dalla sua sola esperienza. Walesa è anticomunista, soprattutto perché di quell'ideologia rifiuta il materialismo, non crede negli intellettuali, non crede nei partiti come forma di organizzazione politica: in ultima analisi non crede nemmeno nella politica, ma è convinto solo della dimensione individuale del singolo che si appaga di una vita modesta, purché libera. Crede nella Chiesa perché garantisce la libertà dello spirito ed è simbolo di lotta.

Fallaci si rispecchiava in molte di queste posizioni, e nel testo dell'intervista – anche quello che funziona da cornice narrativa cinematografica – ciò rimane evidente, soprattutto per quello che riguarda la critica anticomunista, a cui si oppone la sua concezione radicalmente libertaria<sup>320</sup>. Se la figura di Fallaci ha, all'interno del film di Wajda, più una funzione registica e di coerenza narrativa - oltre che di legittimazione storica del racconto, attraverso il suo ruolo di mediazione - non si può non riflettere sul fatto che l'enorme capitale simbolico da lei accumulato durante gli anni immediatamente precedenti al film agisca sullo spettatore come sottotesto. In altri termini, la presenza dell'intervistatrice determina inevitabilmente la probabilità di un punto di vista narrativo apriori.

Tuttavia, nella ricostruzione che il film di Wajda mette in scena, il personaggio di Fallaci è delineato essenzialmente in relazione al protagonista, senza che l'accurata resa mimetica dell'interpretazione di Maria Rosaria Omaggio intenda

---

chiamandola "befana arrogante", evidentemente alludendo alla reputazione di Fallaci per le sue interviste ai potenti.

<sup>320</sup> La sua posizione rispetto al comunismo fu definitivamente chiarita nell'intervista a Enrico Berlinguer (Oriana Fallaci, "Berlinguer: non rompiamo con i sovietici, ma ...", *Corriere della Sera*, 26 agosto 1980, p. 1, pubblicata anche sul *Washington Post*). In quell'occasione il segretario del Partito comunista italiano, uno dei politici più in vista in Europa, fece per la prima volta alcune dirompenti critiche sulla mancanza di libertà nel sistema sovietico, ed espresse contrarietà sull'invasione dell'Afghanistan.

predisporre elementi utili al chiarimento storico della figura della giornalista, al di là delle citazioni metareferenziali di cui si è detto. Wajda, insomma si serve di Fallaci, ma in definitiva non la racconta nel suo film.

La sintonia che sembra nascere con Walesa nel corso dell'intervista può immaginarsi ispirata dalle analogie di quel personaggio con la figura di Alexandros Panagulis, il dissidente greco morto tragicamente nel 1976, nella cui personalità si potevano intravedere tratti comuni a quelli del futuro presidente della Polonia<sup>321</sup>. Fallaci aveva pubblicato solo due anni prima il romanzo *Un uomo*, dedicato alla storia d'amore con Panagulis, nel quale aveva scritto molte pagine sul senso dell'impegno politico individuale, arrivando infine ad esprimere la propria delusione per il fatto che, nella storia degli individui, il desiderio di potere prevale sulla realizzazione degli ideali.

La lotta che Walesa conduceva non era dissimile da quella che aveva ingaggiato Alexandros Panagulis, in un contesto completamente diverso, pochi anni prima. L'opposizione al sistema era la stessa, condotta all'insegna dell'individualismo. Panagulis era partito da un punto di vista anarchico, guidato dalla forza del pensiero laico; principi populistici, portati avanti in un contesto di bassa cultura popolare sostenuta dalla religione, agivano invece in Walesa. Ciò che era stato anarchismo in Panagulis si presentava però come antipolitica in Walesa.

Attraverso la sua intervista, Fallaci aveva individuato e analizzato i punti sensibili di una vicenda che sembrava avere qualche possibilità di realizzare l'idea utopica dell'individuo in lotta sulla massa e di un mondo dove la massa non contasse più degli individui e della loro libertà: in questo senso, quella di Walesa poteva apparire come l'evoluzione dell'utopia rivoluzionaria anarchica di Panagulis, riproposta in chiave populista.

Se nel romanzo *Un uomo* il leader carismatico è un pedagogo che si serve della persuasione, ma viene abbandonato a se stesso dal popolo, che, dopo la sua morte, ai funerali si trasforma in una folla acclamante, tuttavia già pronta a trovare un altro leader<sup>322</sup>, nell'intervista a Walesa Fallaci mira a comprendere in

---

<sup>321</sup> A questa analogia l'attrice Maria Rosaria Omaggio ha raccontato di essersi ispirata per la sua interpretazione del personaggio Fallaci. Vedi Valerio Cappelli, "Quando Oriana intervistò Lech Walesa sulla storia: il film di Wajda", *Corriere della sera*, 23 agosto 2013 (consultato online).

<sup>322</sup> Nel prologo di *Un Uomo* la grande quantità di persone che partecipano al funerale di Panagulis sono "la folla", che poi è definita metaforicamente "la piovra" (in riferimento alla capacità di estendersi ovunque e saturare ogni spazio) e "bestia mostruosa e senza pensiero", per il fatto di lasciarsi dominare senza capacità di seguire un ideale concepito in autonomia.

profondità i meccanismi della sua diversa leadership, che non si fonda sulla delega democratica. Walesa non si descrive infatti come un rappresentante, ma come un interprete dei bisogni e della psicologia del popolo, che quindi per questo gli conferisce autorità. Il futuro presidente si percepisce come individuo che agisce solo e “sa controllare la rabbia del popolo”; si definisce “il caprone che guida il gregge, il bove che guida la mandra” e dice che “una mandra senza un animale che guida è una roba senza senso, senza futuro”. Erano passati anni dall’intervista in cui Kissinger si era definito “come un cow boy”<sup>323</sup>, venendo travolto dalla critica unanime di tutti coloro che avevano visto in questa affermazione, apparentemente banale, una pericolosa aggressione all’ideale della democrazia rappresentativa che si esplica nella collegialità del parlamento. Sapeva tuttavia, Walesa, che quando non fosse più stato in grado di dare risposte, lo stesso popolo lo avrebbe messo da parte.<sup>324</sup> Tutto ciò che era stato profezia nell’intervista di Fallaci, era ormai diventato storia nel film di Wajda.

## La biografia a teatro e in tv

Vi sono molti che hanno teorizzato che l’intervista sia una forma teatrale. In altri termini, un’intervista sarebbe un testo teatrale pronto già scritto, dove la forma dialogica è un’opera teatrale perfetta, con i suoi personaggi. Anche Fallaci disse più volte che le sue interviste erano costruite come teatro. Eppure le sue interviste sono poco rappresentate come testo scenico.

---

<sup>323</sup> Vedi *supra* p. 37-8.

<sup>324</sup> “Se avverrà il bordello in Polonia, tutta la rabbia del popolo si rovescerà sulle mie spalle: e gli stessi che mi applaudivano, che mi erigevano altari, mi prenderanno a sassate. Mi calpesteranno. Dimenticheranno perfino che agivo per il loro bene e in buona fede”, cfr. *Corriere della sera*, 7 marzo 1981. Walesa è un leader pragmatico e disincantato, un po’ machiavellico, la cui etica è sostenuta da doti di astuzia. La sua concezione dell’esercizio del potere è speculare rispetto a quella di Panagulis, così come raccontato da Fallaci, che, nella parte conclusiva del prologo di *Un Uomo*, scrive: “Il popolo insomma. Quel popolo che fino a ieri t’aveva scansato, lasciato solo come un cane scomodo, ignorandoti quando dicevi non lasciatevi intruppare dai dogmi, dalle uniformi, dalle dottrine, non lasciatevi turlupinare da chi vi comanda, da chi vi promette, da chi vi spaventa, da chi vuole sostituire un padrone con un nuovo padrone, non siate gregge perdio, non riparatevi sotto l’ombrello delle colpe altrui, lottate, ragionate col vostro cervello, ricordate che ciascuno è qualcuno, un individuo prezioso, responsabile, artefice di se stesso, difendetelo il vostro io, nocciolo di ogni libertà, la libertà è un dovere, prima che un diritto è un dovere”.

La biografia di Fallaci ha però ispirato una serie di opere teatrali che mettono al centro la vita della giornalista come paradigma drammatico di lotta e di scelte individuali coraggiose e dolorose. Tutte queste opere, in modo manifesto o come obiettivo secondario, cercano di comprendere il conflitto presente in Fallaci come atteggiamento esistenziale: in esse lo sfondo delle guerre che la giornalista ha conosciuto e raccontato nei suoi reportage sembra essere allegoricamente la manifestazione esteriore di un'interiorità mai veramente appagata. All'interno di ognuna di queste opere, tutte postume, agiscono l'interrogativo sulla postura finale di Fallaci, così viscerale contro l'Islam, e il tentativo di offrirne una ragione.

Nel 2012 Monica Guerritore ha scritto, diretto e recitato *Mi chiedete di parlare*, un'opera che ruota intorno alla rivalorizzazione di Fallaci pre-rabbia e orgoglio, e che è stata criticata proprio per il fatto di aver espunto dalla sua personalità autoriale e intellettuale gli ultimi anni legati all'universo politico delle destre. Nell'imminenza del debutto dell'opera, Monica Guerritore, in un'intervista per *La Nazione*, alla domanda "Oriana va liberata?", rispose: «Sì: credo che per tutti debba essere un dovere più che un onore liberarla da questo scafandro di piombo che le è stato imposto da mass media ignoranti, spesso maschi. Mi riferisco a quell'urlo che fece per l'11 settembre e alla superficialità con la quale sono stati spazzati via vent'anni di giornalismo di guerra, trent'anni di letteratura di cronache di guerra. E questa grande personalità: spazzata via senza che nessuno capisse cosa fosse questo grido della Fallaci. Chi era lei negli anni bui e cosa vide da quella finestra»<sup>325</sup>. Questa visione è invece stata rifiutata da Alessandro Gnocchi, che, recensendo su *Il Giornale* lo spettacolo arrivato al Piccolo di Milano, espresse la necessità di considerare le ultime scelte politiche di Fallaci come evoluzione e quindi parte della visione ideale dell'autrice, per niente frutto della distorsione causata dalla malattia e dalla solitudine<sup>326</sup>.

Ugualmente incentrata sulla biografia dell'autrice è l'opera *Fallaci*, di Lawrence Wright, giornalista e autore del saggio *Le altissime torri. Come al-Qaeda giunse all'11 settembre* - vincitore del premio Pulitzer – andata in scena per la prima volta l'8 marzo del 2013 al Roda Theatre di Berkeley. Frutto di una autorevole produzione (Berkeley Rep) e diretto da Oskar Eustis, tra l'altro professore di arti

---

<sup>325</sup> Lo spettacolo ha debuttato il 27 marzo 2012 al Teatro della Pergola di Firenze. Vedi Titti Giuliani Foti, "Viaggio dentro l'anima di Oriana. Monica Guerritore, il teatro della vita", *La Nazione*, 27 marzo 2012, p. 22.

<sup>326</sup> Vedi Alessandro Gnocchi, "La Guerritore recita Oriana E finisce per tradire la Fallaci", 11 aprile 2012 (consultato online).

drammatiche alla New York University e precedentemente in altri famosi atenei statunitensi, lo spettacolo inscena una riflessione autobiografica di Fallaci anziana, attraverso la forma espressiva di due interviste che vengono fatte alla celebre giornalista da una giovane collega americana di origine iraniana nel 2000 e nel 2003, quindi prima e dopo l'attentato dell'11 settembre.

Fallaci, interpretata al debutto dello spettacolo da Concetta Tomei, viene messa alla prova da una cronista meno esperta, che è stata inviata dal *New York Times* a preparare materiale utile per un futuro necrologio. L'origine dell'intervistatrice e il divario anagrafico e professionale sono funzionali nella drammaturgia a scatenare la messa in discussione sia dell'impianto teorico del giornalismo di Fallaci sia della sua concezione della donna che appare uno dei tasselli-chiave per comprendere la concezione fallaciana dell'Islam.

Nella prima intervista, Fallaci, indiscussa protagonista di una vita straordinaria, prende il sopravvento e si trasforma lei stessa in intervistatrice e mentore della giovane collega. Nel secondo incontro, che avviene dopo l'attentato alle Torri gemelle, Fallaci è testimone della propria posizione estrema, ha un linguaggio duro e non si risparmia di fronte alla collega musulmana, che diventa lo specchio delle sue contraddizioni: il dialogo franco tra le due donne trova spazio sul piano personale, mentre il confronto, questa volta quasi alla pari dal punto di vista professionale, lascia allo spettatore il giudizio. In questo caso, Fallaci è completamente raccontata nell'opera teatrale che, adottando la tecnica discorsiva giornalistica, espone fatti, punti di vista, offre spunti allo spettatore perché si formi autonomamente la sua opinione<sup>327</sup>.

Intorno al rapporto con Alekos Panagulis si possono citare due lavori recenti, uno italiano e uno statunitense: il monologo di Elena Bucci, *Nella lingua e nella spada*, del 2019, poi rielaborato in *Gli alberi muoiono in piedi* del 2020, e *Show me a hero*, una commedia scritta dall'autore californiano Willard Manus e diretta da Daniel Keough, andata in scena a Hollywood<sup>328</sup>. Molto diversi nel genere, i due spettacoli sono accomunati dall'idea di mettere in scena un personaggio eroico nella strenua difesa della libertà come ideale assoluto. In

---

<sup>327</sup> Vedi Adam L. Brinklow, "Lawrence Wright on Fallaci—the Woman and the Play", *San Francisco Magazine*, 1 marzo 2013 (consultato online).

<sup>328</sup> Il monologo di Bucci è stato originariamente prodotto da Ravenna Festival, Napoli Teatro Festival, Le Belle Bandiere, TPE - Teatro Piemonte Europa; il dramma di Willard Manus ha debuttato al Brickhouse Theatre di Hollywood nel marzo 2020.

entrambi i casi Fallaci è quasi la musa di un poeta per il quale vita e opera coincidono.

Un'operazione biografica è anche quella attuata da Maria Rosaria Omaggio, *Le parole di Oriana* e che per il suo spettacolo ha utilizzato e rielaborato solo testi originali di Fallaci<sup>329</sup>.

Ma la vera consacrazione del personaggio dell'autrice è avvenuta e continuerà in televisione: dopo la serie *L'Oriana*, dove il ruolo di Fallaci è stato interpretato da Vittoria Puccini, e il documentario *Illuminate*, dal cortometraggio *A cup of Coffee with Marilyn*, del 2019, con la regia di Alessandra Gonnella, che si incentra sulla vicenda della mancata intervista a Marilyn Monroe. Da questo film breve, che ha ricevuto apprezzamenti e premi, è già stata annunciata per i prossimi mesi la nascita di una serie spin off, dal titolo *Miss Fallaci takes America*.

## **In conclusione**

Le prospettive adottate in questo lavoro per analizzare Oriana Fallaci risultano certamente parziali di fronte all'estensione dell'opera, alla complessità dell'autrice, alla fama e alla multiformità del suo personaggio.

Per quanto non esaustivo, ho voluto tuttavia portare a termine il tentativo di offrire un nuovo modo di osservare l'autrice e i suoi scritti, innanzitutto allargando lo sguardo al contesto e considerando il giornalismo, inteso come ambiente, come linguaggio e come insieme di teorie e pratiche, il fulcro creativo iniziale.

Il personaggio di Fallaci, come si è visto, non sarà dimenticato, anzi, avrà sempre più notorietà presso il grande pubblico, ma la sua scrittura e la sua figura di intellettuale avranno bisogno di disponibilità nuova alla lettura e di un approccio libero dalle interpretazioni strettamente ideologiche e più aperto di quello che vi è stato finora. Se saranno considerati ogni volta il percorso storico e le relazioni culturali della creatività di Fallaci, l'extraletterarietà non potrà più essere il pretesto per una marginalizzazione derivante dall'assioma: "Fallaci non è nel canone perché non ha letterarietà". Come sappiamo, ha scritto su temi forti, che hanno segnato la sua epoca, cogliendo lo spirito del tempo e cristallizzandolo, per di più attraverso l'invenzione di un apposito linguaggio

---

<sup>329</sup> Lo spettacolo è andato in scena dal 2015. Nel 2019 ne è stata tratta una versione per la televisione, andata in onda sui canali Rai.

narrativo, in un racconto che via via appare sempre più essenziale per la comprensione di momenti e fenomeni cruciali del secolo scorso.

Spero dunque che questa tesi abbia fornito un contributo per la conoscenza di un'autrice e per il riconoscimento di indipendenza alla sua opera, che troppo spesso l'elogio, annullandone la complessità, ha recluso nel campo dello "straordinario".

## BIBLIOGRAFIA

### Testi di Oriana Fallaci

#### Opere in volume

*I sette peccati di Hollywood*, Longanesi, Milano 1958 (i passi citati sono presi dall'edizione Best BUR 2017, con una prefazione di C. De Gregorio).

*Penelope alla guerra*, Rizzoli, Milano 1962 (i passi citati sono presi dall'edizione Best BUR 2014, con una prefazione di M. L. Agnese).

*Gli Antipatici*, Rizzoli, Milano 1963 (ed. am. *The Egotists. Sixteen surprising interviews*, H. Regnery Co., Chicago 1968; ed. ingl. *Limelighters*, Michael Joseph, London 1968) (i passi citati sono presi dall'edizione Best BUR 2014, con una prefazione di L. Laurenzi).

*Se il Sole muore*, Rizzoli, Milano 1965 (tr. ingl. *If the Sun dies*, Atheneum, New York 1966) (i passi citati sono presi dall'edizione Best BUR 2015, con una prefazione di M. Calabresi).

*Niente e così sia* 1969 (ed. am. *Nothing and so be it*, Doubleday, Garden City, N.Y. 1972; ed. ingl. *Nothing and amen*, Joseph, London 1972) (i passi citati sono presi dall'edizione Best BUR 2018, con una prefazione di L. Cremonesi).

*Quel giorno sulla luna*, Rizzoli, Milano 1970 (i passi citati sono presi dall'edizione Corriere della Sera 2019, con una prefazione di G. Boetto Cohen).

*Intervista con la Storia*, Rizzoli, Milano 1974 (seconda edizione aumentata, con le nuove interviste a Giulio Andreotti, Giorgio Amendola, William Colby, Otis Pike, Yamani, Santiago Carrillo, Alvaro Cunhal, Mario Soares e l'Arcivescovo Makarios, Rizzoli, Milano 1977) (tr. ingl. *Interview with History*, Liveright Publishing Corporation, New York 1976; Michael Joseph, London 1976; ristampa, Houghton Mifflin Company, Boston 1977) (i passi citati sono presi dall'edizione Best BUR 2019, che riproduce la seconda edizione, preceduta da una prefazione di F. Rampini).

*Lettera a un bambino mai nato*, Rizzoli, Milano 1975 (i passi citati sono presi dall'edizione Best BUR 2018, con una prefazione di L. Annunziata e un'appendice).

*Un uomo*, Rizzoli, Milano 1979 (i passi citati sono presi dall'edizione Best BUR 2019, con una prefazione di D. Procacci).

*Insciallah*, Rizzoli, Milano 1990.

*La rabbia e l'orgoglio*, Rizzoli, Milano 2001.

*La forza della ragione*, Rizzoli, Milano 2004.

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

*Oriana Fallaci intervista Oriana Fallaci*, Corriere della Sera, Milano 2004.

*Un cappello pieno di ciliegie*, Rizzoli, Milano 2008 (i passi citati sono presi dall'edizione Best BUR 2018, con una prefazione di P. Battista).

*Intervista con il potere*, Rizzoli, Milano 2009.

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

*Viaggio in America*, Rizzoli, Milano 2014 (i passi citati sono presi dall'edizione Best BUR 2015).

*La paura è un peccato. Lettere da una vita straordinaria*, Rizzoli, Milano 2016.

*La luna di Oriana*, Rizzoli, Milano 2018.

Oriana Fallaci e Sergio Pautasso, *Si dà il caso invece che io sia davvero uno scrittore: Lettere a Sergio Pautasso (1976-77)*, De Piante Editore, Milano 2018.

## Articoli

*L'Europeo* (n. 4/2007) numero speciale (biografia).

"Per avere un figlio darebbe metà del suo regno", *L'Europeo*, 28 novembre 1954.

"Malaparte reciterà nella sua rivista", *L'Europeo*, 5 giugno 1955.

"Malaparte è morto con cento storie nel cuore. Volle sorprendere fino all'ultimo", *L'Europeo*, 28 luglio 1957.

"Un'ora fitta fitta col marito di Marilyn", *L'Europeo*, 1 dicembre 1957.

"La soubrette in fondo alla scala", *L'Europeo*, 3 maggio 1959.

"La sirena dei vent'anni", *L'Europeo*, 5 febbraio 1961.

“Parole in famiglia”, *L'Europeo*, 14 luglio 1963 (ripubblicata nel volume *Gli Antipatici* con il titolo “Con molto sentimento”).

“Perché mi odiano”, *L'Europeo*, 21 giugno 1964.

“Parla 007”, *L'Europeo*, 7 marzo 1965.

“A propos of After the Fall”, *World Theatre/Le Théâtre dans le Monde*, Institut International du Théâtre, n. 14, 1965, pp. 79-81.

“Mio marito Hemingway”, *L'Europeo*, 17 marzo 1966 (tr. ingl. "My Husband, Ernest Hemingway", *Look*, 6 settembre 1966).

“Un marxista a New York”, *L'Europeo*, 13 ottobre 1966 (ristampato in Oriana Fallaci, *Viaggio in America*, Rizzoli, Milano 2014).

“Perché l'America è antipatica”, *L'Europeo*, 20 luglio 1967.

“Con gli uomini che vanno sulla Luna”, *L'Europeo*, 26 dicembre 1968.

“La notte di sangue in cui sono stata ferita”, *L'Europeo*, 17 ottobre 1968.

"Interview with Norman Mailer", *Writer's Digest*, December 1969, pp. 40-47.

“Kissinger rivela: perché non abbiamo ancora firmato l'accordo sul Vietnam”, *L'Europeo*, 16 novembre 1972.

“The Press: An Interview Is a Love Story”, *Time*, 20 ottobre 1975.

“Lettera a Pier Paolo”, *L'Europeo*, 14 novembre 1975.

“Dieci anni dopo”, *L'Europeo*, 26 luglio 1979.

“Gheddafi processa l'Occidente”, *Corriere della Sera*, 2 dicembre 1979.

“Berlinguer: non rompiamo con i sovietici, ma ...”, *Corriere della Sera*, 26 agosto 1980.

“Walesa lancia una nuova sfida: «Se il generale Jaruzelski fallisse Solidarnosc dovrebbe governare»”, *Corriere della Sera*, 7 marzo 1981.

“Lettera da New York”, *Corriere della Sera*, 29 settembre 2001.

“Noi cannibali e i figli di Medea”, *Corriere della Sera*, 3 giugno 2005.

“Ed è subito Nobel”, 1963 (poi ristampata in *Gli antipatici*, Milano, Rizzoli 1963).

“Perché l’America è antipatica”, *L’Europeo*, 20 luglio 1967.

“La compagna di Togliatti”, 1962 (poi ristampata in Oriana Fallaci, *Gli antipatici*, Milano, Rizzoli, 1963).

## Libri, saggi, articoli scientifici

Pierluigi Allotti, *Quarto potere: giornalismo e giornalisti nell'Italia contemporanea*, Carocci, Roma 2017.

Gianpaolo Altamura, ““Come un tarlo infilato nel legno della storia”: le interviste di Oriana Fallaci nel canone del Novecento”, in Daniele Cerrato (a cura di), *Escritoras italianas fuera del canon*, Benilde Ediciones, Sevilla 2017, pp. 6-26.

Hannah Arendt, “Man’s Conquest of Space”, *The American Scholar*, Vol. 32, No. 4, 1963, pp. 527-540.

Santo L. Aricò, *Oriana Fallaci: the Woman and the Myth*, Southern Illinois University Press, Carbondale 1998.

Isaac Asimov, *The Greeks. A Great Adventure*, Houghton Mifflin, Boston 1965.

Isaac Asimov, *In Joy Still Felt: The Autobiography of Isaac Asimov, 1954-1978*, Doubleday, New York 1980.

Roland Barthes, *Mythologies*, Seuil, Paris 1957 (tr. it. *Miti d’oggi*, Einaudi, Torino 1974).

Delia Bellanova e Giancarla Rotondi, “Il processo Pierobon”, sul blog dedicato a B. Guidetti Serra, <https://ungranellodisabbia.wordpress.com>

Marco Belpoliti, *Settanta*, Einaudi, Torino 2001.

Laura Benedetti, *The Tigress in the Snow. Motherhood and Literature in Twentieth-Century Italy*, University of Toronto Press, Toronto Buffalo London 2007.

Clotilde Bertoni, *Letteratura e giornalismo*, Carocci, Roma 2009.

Angela Borghesi, *L’anno della storia, 1974-1975*, Quodlibet, Macerata 2018

Francesca Borrelli, *Maestri di finzione*, Quodlibet, Macerata 2014

Alberto Boschi, "L'antipatica. Oriana Fallaci scrittrice di cinema", *La Valle dell'Eden. Semestrale di cinema e audiovisivi*, 30, 2017, pp. 7-14.

Giancarlo Bosetti, *Cattiva maestra. La rabbia di Oriana Fallaci e il suo contagio*, Marsilio, Venezia 2005.

Anna Bravo, "Noi e la violenza, trent'anni per pensarci", *Genesis*, III/1: Anni Settanta, 2004, pp. 17-56.

Daniela Brogi, *Giovani. Vita e scrittura tra fascismo e dopoguerra*, Duepunti, Palermo 2012

Daniela Brogi, *Lo spazio delle donne*, Einaudi, Torino 2022.

Stephanie C. Burchfield, *The new Journalism of Oriana Fallaci*, MA Dissertation, California State University, 1984.

Judith Butler, *Bodies that matter: on the discursive limits of "sex"*. Routledge, New York 1993 (tr. It. *Corpi che contano: i limiti discorsivi del sesso*, Feltrinelli, Milano 1996).

Stefano. Calabrese, *www.letteratura.global*, Einaudi, Torino 2005

Italo Calvino, *Lettere 1940-1985*, a cura di Luca Baranelli, introduzione di Claudio Milanini, Mondadori, Milano 2000.

Truman Capote, *In cold blood*, Random House, New York 1966.

Olga Carlisle & Rose Styron, "Arthur Miller, The Art of Theatre N.2", *The Paris Review*, Issue 38, summer 1966 (pubblicata anche in volume: Olga Carlisle & Rose Styron, "Arthur Miller", in *Writers at Work: the Paris Review Interviews, Third Series*, introduced by Alfred Kazin, Viking Press, New York 1967, pp. 197-230).

Patrizia Carrano, *Le signore "grandi firme"*, Guaraldi, Rimini-Firenze 1978.

Armando Casas y Leticia Flores Farfán, "Entre memoria y olvido: el 2 de octubre de 1968", *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, Universidad Nacional Autónoma de México, Nueva Época, núm. 234, año lxxiii, settembre-dicembre 2018, pp. 201-214.

CEI – Conferenza Episcopale Italiana, documento del 6 febbraio 1975: «Aborto e Legge di aborto». (<https://www.chiesacattolica.it>).

Deborah Chambers, Linda Steiner and Carole Fleming (eds.), *Women and Journalism*, Routledge, London 2004.

Noam Chomsky, *9-11: Was There an Alternative?*, Seven Stories Press, New York, 2001 (tr. it. *11 settembre. Le ragioni di chi?*, M. Tropea, Milano 2001).

Paolo Cognetti (a cura di), *New York Stories*, Einaudi, Torino 2015.

Sandy Cohen, *Norman Mailer's Novels*, Rodopi, Amsterdam 1979.

Franco Contorbia (a cura di), *Giornalismo italiano*, 4 voll. (1860-1901; 1901-1939; 1939-1968; 1968-2001), Mondadori, Milano 2009.

Andrea Cortellessa, "Misero e impotente Socrate. Sul Pasolini "corsaro" e "luterano"", *Zibaldoni e altre meraviglie*, 25 marzo 2007 (online <https://www.zibaldoni.it/>)

Bruno Cousin et Tommaso Vitale, "Le magistère intellectuel islamophobe d'Oriana Fallaci. Origines et modalités du succès italien de la « Trilogie sur l'Islam et sur l'Occident » (2001-2006)", *Sociologie* 2014/1 (Vol. 5), pp. 61-79.

Letizia D'Angelo, *Oriana Fallaci scrittrice*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2011.

Angela Davis, *An Autobiography*, Random House, New York 1974 (tr. it. *Autobiografia di una rivoluzionaria*, Garzanti, Milano 1975).

Guy Debord, *La società dello spettacolo*, Baldini&Castoldi, Milano 1997

Alba Della Fazia Amoia, *Women in the Italian Literary Scene. A Panorama*, The Whitston Publishing Company, Troy, New York 1992

Cristina De Stefano, *Oriana. Una donna*, Rizzoli, Milano 2013.

Maria Pia Di Bella, "Mythe et histoire dans l'élaboration du fait divers : le cas Franca Viola", *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 38, no. 4, 1983, pp. 827-42.

Umberto Eco, *Apocalittici e integrati*, Bompiani, Milano 1977

Anthony Elliott and Ross Boyd, "Celebrity and contemporary culture. A critical analysis of some theoretical accounts", in Anthony Elliott, *Routledge Handbook of Celebrity Studies*, Routledge, Oxford and New York 2018, pp. 3-25.

Angelo Fabrizi, *Oriana Fallaci «bastian contrario»*, Le Lettere, Firenze 2014.

Adele Faccio, *Il reato di massa*, Sugarco, Milano 1975.

Federico Fastelli, *L'intervista letteraria. Storia e teoria di un genere trascurato*, Carocci, Roma 2019.

María Guadalupe Ferrer Andrade, *El Grito: memoria en movimiento*, Filmoteca UNAM, Mexico 2018.

Ettore Finazzi-Agrò, "Un poeta italiano ai tropici: la San Paolo di Giuseppe Ungaretti", *Mosaico Italiano*, anno 13, n. 188, 2019, pp. 4-10.

Goffredo Fofi, "L'unica forma d'arte figlia del nostro tempo", in Vittorio Spinazzola (a cura di), *Tirature '12: Graphic Novel: l'età adulta del fumetto*, Il Saggiatore, Milano 2012, pp. 10-14.

Silvia Franchini e Simonetta Soldani (a cura di), *Donne e giornalismo: percorsi e presenze di una storia di genere*, Franco Angeli, Milano 2004.

Vittoria Franco, *Bioetica e procreazione assistita*, Donzelli, Roma 2004.

Federica Frediani, *Uscire: la scrittura di viaggio al femminile: dai paradigmi mitici alle immagini orientaliste*, Diabasis, Reggio Emilia 2007.

Fermín Galindo Arranz, "De la entrevista al biopic. Andrzej Wajda, Walesa: man of hope (2013)", *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 11, 2015, pp. 3-25.

Sciltian Gastaldi, *Fuori i Rossi da Hollywood! Maccartismo e cinema americano*, Lindau, Torino 2004.

John Gatt-Rutter, *Oriana Fallaci: The Rhetoric of Freedom*, Berg, Oxford and Washington (DC) 1996.

Elena Gelsomini, *L'Italia allo specchio. L'Europeo di Arrigo Benedetti (1945-1954)*, Franco Angeli, Milano 2011.

Renzo Gerardi, *L'ultima enciclica di Paolo VI. Una rilettura dell'Humanae vitae*, Edizioni Dehoniane, Bologna 2018.

Eva Giovannini e Michela Di Cecio, *Oriana Fallaci. Il Vietnam, l'America e l'anno che cambiò la Storia*, collana *Donne sul fronte*, Paper First (*Il Fatto Quotidiano*), Roma 2020 (poi ristampato, con il titolo *Oriana Fallaci. Il Vietnam, l'America e l'anno che cambiò la storia*, Round Robin Editrice, Roma 2021).

Renato Giovannoli, *La scienza della fantascienza* (con un'introduzione di Umberto Eco), L'Espresso-Bompiani, Milano 1982.

Ervin Goffman, *La vita quotidiana come rappresentazione*, Il Mulino, Bologna 1969

Alessandra Grandelis, *Il telescopio della letteratura. Gli scrittori italiani e la conquista dello spazio*, Bompiani, Firenze-Milano 2021.

Lawrence Grobel, *Endangered Species: Writers Talk About Their Craft, Their Visions, Their Lives*, Da Capo Press, Cambridge (MA) 2001.

Andrea Guiati, "Riflessioni sul romanzo del New Journalism", in Giuseppe Costa, Franco Zangrilli (a cura di), *Giornalismo e letteratura, Journalism and Literature*, Salvatore Sciascia Editore, Caltanissetta 2005, pp. 21-38.

Henry Kissinger, *The White House Years*, Widenfeld and Nicolson, London 1979 (tr. it.) *Gli Anni della Casa Bianca*, Sugarco Editore, Milano 1980.

Philippe Lejeune, *Je est un autre. L'autobiographie de la littérature aux médias*, Seuil, Paris 1980.

Maria Teresa Maenza-Vanderboegh, *Mothers, Daughters, and Motherhood in "Una Donna" by Sibilla Aleramo, "Lettera a Un Bambino Mai Nato" by Oriana Fallaci, and "La Cattiva Figlia" by Carla Cerati*, PhD Dissertation, University of Illinois at Urbana-Champaign, 2002.

Vincenzo Maggitti, *The Great Report: incursioni tra giornalismo e letteratura*, Mimesis, Milano 2018

Norman Mailer, *The White Negro: Superficial Reflections on the Hipster*, City Lights Press, San Francisco 1957.

Norman Mailer, *The Armies of the Nights. History as a Novel, the Novel as a History*, New American Library, New York 1968.

Norman Mailer, *A Fire on the Moon*, Weidenfeld & Nicolson, London 1970.

Steven Marcus, "Norman Mailer", in *Writers at Work: the Paris Review Interviews*, Third Series, introduced by Alfred Kazin, Viking Press, New York 1967, pp. 251-278.

Luigi Martellini, "Malaparte e Togliatti: a proposito di un'autobiografia", in A. Dolfi, N. Turi e R. Sacchetti (a cura di), *Memorie, autobiografie e diari nella letteratura italiana dell'Ottocento e del Novecento*, ETS, Pisa 2008.

Guido Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Il Mulino, Bologna 2011.

Giorgia Medici, *Raccontare è testimoniare. Oriana Fallaci e la scrittura del dissenso*, Mauro Pagliai Editore, Firenze 2020.

Mariano Mestman, "Cinema e testimonianza su Tlatelolco (1968). Voci e grida di Oriana Fallaci e degli studenti messicani", *Parolechiave*, fascicolo 2, luglio-dicembre 2018, pp. 177-85.

Marisa Milani, "La lingua 'effimera' di Oriana Fallaci", *La Battana*, VIII, n. 25, 1971, pp. 23-49.

Alberto Molinari e Gioacchino Toni, *Storie di sport e politica: Una stagione di conflitti 1968-1978*, Mimesis, Milano-Udine 2018.

Edgar Morin, *I divi*, Garzanti, Milano 1977

Gianfranco Orunesu, Lucio Passi ed Enzo Tiezzi (a cura di), *Antologia verde. Letture scientifiche, filosofiche e letterarie per una coscienza ecologica*, Giunti Marzocco, Firenze 1987.

Alexandros Panagoulis, *Altri seguiranno: poesie e documenti dal carcere di Boyati*, a cura di K. Mancuso, con una presentazione di F. Parri e un saggio introduttivo di P. P. Pasolini, Flaccovio, Palermo 1972.

Alexandros Panagoulis, *Vi scrivo da un carcere in Grecia*, a cura di O. Fallaci e P.P. Pasolini, traduzione di F. Pontani, Rizzoli, Milano 1974.

Alberto Papuzzi, *Letteratura e giornalismo*, Laterza, Roma-Bari 2015.

Francesca Parmeggiani, "Armanda Guiducci e le sfide dell'identità", *Cahiers d'études italiennes*, 16, 2013, pp. 271-280.

Pier Paolo Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti e S. De Laude, I Meridiani, Mondadori, Milano 1999.

Pier Paolo Pasolini, *Scritti corsari*, Garzanti, Milano 1975.

Francisco Peredo-Castro, "Inquisition Shadows: Politics, Religion, Diplomacy, and Ideology in Mexican Film Censorship", in Daniel Biltereyst and Roel Vande Winkel (eds.), *Silencing Cinema. Film Censorship around the World*, Palgrave Macmillan, New York 2013, pp. 63-78.

Lorenza Perini, "Quando la legge non c'era. Storie di donne e aborti clandestini prima della legge 194", *Storicamente*, 6, 2010.

Lorenza Perini, *Il corpo del reato. Parigi 1972-Padova 1973: storia di due processi per aborto*, Quaderni di Storicamente, Dipartimento di Storia Culture Civiltà (DISCI) dell'Università di Bologna, BraDypUS Editore, Bologna 2014.

Sandra Petrigani, *La corsara. Ritratto di Natalia Ginzburg*, Neri Pozza, Vicenza 2018.

Gigliola Pierobon, *Il processo degli angeli: (storia di un aborto)*, Tattilo, Roma 1974.

Guido Piovene, *La coda di paglia*, Mondadori, Milano 1962.

Bruno Pischetta, *Dieci nel novecento*, Carocci, Roma 2019.

Loredana Polezzi, *Translating Travel Contemporary Italian Travel Writing in English Translation*, Routledge, New York 2016.

Tina Porcelli, "Il reportage a fumetti", in Vittorio Spinazzola (a cura di), *Tirature '12: Graphic Novel: l'età adulta del fumetto*, Il Saggiatore, Milano 2012, pp. 35-40.

Simona Porro, "Colmare la distanza tra la Terra e la Luna: il caso di *A Fire on the Moon* di Norman Mailer", in A. Dall'Igna, E. C. Sferrazza Papa e A. Carrieri (a cura di), *Distanza*, Mimesis, Milano-Udine 2021, pp. 35-44.

Marco Pratellesi, *New journalism: dalla crisi della stampa al giornalismo di tutti*, Bruno Mondadori, Milano 2013.

Michela Prevedello, "The Impossibility of Motherhood in Oriana Fallaci's Lettera a un bambino mai nato", *Intervalla*, vol. 1, Franklin University Switzerland, Lugano 2016, (<https://www.fus.edu/intervalla>, pp. 22-34).

Dagmar Reichardt, "Zwischen Freiheitsliebe und Schuldgefühl. Zur Dekonstruktion vom Mythos der unbekümmerten Mutterschaft bei Oriana Fallaci", in Irmgard Scharold (hrsg.), *Scrittura femminile. Italianische Autorinnen im 20. Jahrhundert zwischen Historie, Fiktion und Autobiographie*, Gunter Narr, Tübingen 2002, pp. 49-68.

John Rodden, "'I am inventing myself all the time': Isabel Allende and the literary interview as public performance", *Text and Performance Quarterly*, 17:1, 1997, pp. 1-24.

Juan J. Rojo, *Revisiting the Mexican Student Movement of 1968. Shifting Perspectives in Literature and Culture since Tlatelolco*, Palgrave Macmillan, New York 2016.

Giovanna Rosa, "Il nome di Oriana", in Vittorio Spinazzola (a cura di), *Pubblico 1982: Produzione letteraria e mercato culturale*, Milano Libri Edizioni, Milano 1982, pp. 57-80.

Danilo Ruocco, "Oriana Fallaci vs Salvatore Quasimodo", <https://www.salvatorequasimodo.it/>, 2009.

Laura A. Salsini, *Addressing The Letter: Italian Women Writers' Epistolary Fiction*, University of Toronto Press, Toronto Buffalo London 2010.

Domenico Scarpa, *Italo Calvino*, Bruno Mondadori, Milano 1999.

Domenico Scarpa, "A lingua tagliata. Calvino e la politica, 1968-1978", *Chroniques italiennes*, 9, 2006.

Giambattista Scirè, *L'aborto in Italia. Storia di una legge*, Bruno Mondadori, Milano 2008.

Maurizio Serra, *Malaparte. Vies et légendes*, Grasset & Fasquelle, Paris 2011 (tr. it. *Malaparte. Vite e leggende*, Marsilio, Venezia 2012).

Vittorio Spinazzola (a cura di), *Tirature '91*, Einaudi, Torino 1991.

Guy Stevenson, "The Philosophy of Hip: Norman Mailer's 'Spiritual Existentialism'", in Guy Stevenson, *Anti-Humanism in the Counterculture*, Palgrave Macmillan, London 2020, pp. 147-185.

Ewa Tichoniuk-Wawrowicz, "Il Grande Spettacolo": Oriana Fallaci e la narrazione alla New Journalism sul programma spaziale americano", *Romanica Silesiana* 1, 2020, pp. 94-106.

Matthew D. Tribbe, *No Requiem for the Space Age. The Apollo Moon Landings and American Culture*, Oxford University Press, New York 2014.

Unità d'italiano dell'Università di Ginevra e Laboratorio di ricerca DensityDesign del Politecnico di Milano, "Atlante Calvino. Letteratura e visualizzazione", in collaborazione con Mondadori, (<http://atlantecalvino.unige.ch>).

United States National Aeronautics and Space Administration, Kennedy Space Center Story, John F. Kennedy Space Center, 1972.

Nelly Valsangiacomo, *Dietro al microfono. Intellettuali italiani alla Radio svizzera (1930-1980)*, Edizioni Casagrande, Bellinzona 2015.

Gloria I. Winterlich, Dagmar Schmitz und Dominik Groß, "Die italienische 'Abtreibungsdebatte' im Spiegel der belletristischen Literatur. Das Beispiel 'Brief an ein nie geborenes Kind' der Schriftstellerin Oriana Fallaci", in Dominik Groß, Axel Karenberg, Stephanie Kaiser und Wolfgang Antweiler (hrsg.), *Medizingeschichte in Schlaglichtern. Beiträge des „Rheinischen Kreises der Medizinhistoriker“* (= Rheinischer Kreis der Medizinhistoriker: Schriften des Rheinischen Kreises der Medizinhistoriker, Bd. 2), Kassel University Press, Kassel 2011, pp. 329-349.

Tom Wolfe, *The New Journalism*, Harper & Row, New York 1973.

Tom Wolfe, *The Right Stuff*, Bantam Books, Toronto 1979.

Lawrence Wright, *The Looming Tower: Al-Qaeda's Road to 9/11*, Penguin, London 2007 (tr. it. *Le altissime torri. Come Al-Qaeda giunse all'11 settembre*, Adelphi, Milano 2007).

Silvia Zangrandi, *A servizio della realtà. Il reportage narrativo dalla Fallaci a Severgnini*, Unicopli, Milano 2003.

Franco Zangrilli, "Il neofantastico giornalistico della Fallaci", *Cartaphilus* 10, 2012, pp. 208-226.

Franco Zangrilli, *Oriana Fallaci e così sia. Uno scrittore postmoderno*, Felici, Ghezzano (Pi) 2013.

Carlo Zanni, *Vitalogy*, Ica - Institute of Contemporary Arts, London 2005.

## Articoli da quotidiani e settimanali

Alberto Arbasino, "Sesso e meringhe", *Corriere della Sera*, 31 gennaio 1975.

Enrico Arosio, "I sessant'anni dell'Espresso: fotocronaca della nostra storia", *L'Espresso*, 18 settembre 2015.

Isaac Asimov, "Visit to the World's Fair of 2014", *The New York Times*, 16 agosto 1964.

Natalia Aspesi, "Intervista con un figlio che non verrà", *Il Giorno*, 4 settembre 1975.

Natalia Aspesi, "Le lotte, i libri, i gesti, i sogni di quei giorni che abbiamo vissuto", *la Repubblica*, 8 febbraio 2005.

Marialuigia Bagni, "L'aborto un dubbio atroce", *Il Mondo*, 25 settembre 1975.

Elia Baltazar, "La desconocida historia del cantante de ópera que le salvó la vida a Oriana Fallaci en México y que ella siempre creyó un traidor", *Infobae*, 24 dicembre 2017.

Felix Bazalgette, "El Grito: the film banned for revealing the truth about Mexico in 1968", *Sight&Sound The International Film Magazine*, British Film Institute, 25 luglio 2019.

Andrés Becerril, "Histórico 1968: Oriana vio un país salvaje; periodista italiana, herida en Tlatelolco", *Excelsior*, 2 ottobre 2018.

Eleonora Bertolotto, "Dubbi se accettare un figlio", *Tuttolibri*, 12 ottobre 1975.

Enzo Biagi, "Femminista all'ombra di Togliatti", *Corriere della Sera*, 11 febbraio 1975.

Carlo Bo, "La morte di Curzio Malaparte", *La Stampa*, 20 luglio 1957.

Carlo Bo, "Ora è diverso il no della Chiesa", *Corriere della Sera*, 10 febbraio 1975.

L. Bo., "Severa la critica francese con il dramma di Arthur Miller", *Corriere della Sera*, 23 gennaio 1965.

Adam L. Brinklow, "Lawrence Wright on Fallaci—the Woman and the Play", *San Francisco Magazine*, 1 marzo 2013.

Paolo Bugialli, "Sangue al Messico", *Corriere d'Informazione*, 3/4 ottobre 1968.

Italo Calvino, "Montezuma. Serie di ritratti dedicati ai potenti della terra", *Corriere della Sera*, 14 aprile 1974.

Italo Calvino, "Che cosa vuol dire «rispettare la vita»", *Corriere della Sera*, 9 febbraio 1975.

Italo Calvino, "Miti e dei a perdifiato. Calvino rilegge le metamorfosi di Ovidio", *Corriere della Sera*, 11 novembre 1979.

Barbara Carazzolo, *Famiglia Cristiana*, 6 ottobre 1993 (<http://www.orian-fallaci.com/oriana-fallaci-legge-lettera-un-bambino-mai-nato/libro.html>)

Lucia Cardone, "Oriana Fallaci: sul fronte del cinematografo", *Doppiozero*, 25 settembre 2018.

Emilio Cecchi, "I 'Nobel' italiani", *Corriere della Sera*, 25 ottobre 1959.

Camilla Cederna, "Vita, opere e scazzi di Oriana Fallaci", *Wimbledon. La gente che legge*, luglio 1990.

Francesco Cevasco, *Corriere della Sera*, 21 settembre 1993 (riportata in appendice all'edizione Best BUR 2018 di Oriana Fallaci, *Lettera a un bambino mai nato*, pp. 119-131).

Sebanti Chatterjee, "How Healer and other Korean dramas quietly deal with abandonment, possible self-care strategies", 8 giugno 2021, [www.firstpost.com](http://www.firstpost.com).

Pasquale Coccia, "Mexico 1968, data da ricordare", *Alias - Il Manifesto*, 28 settembre 2013.

Jonathan Cott, "Oriana Fallaci: The Rolling Stone Interview. How to uncloth an emperor: A talk with the greatest political interviewer of modern times", *Rolling Stone*, 17 giugno 1976.

Alberto Dall'Ora, "Sciabole e codici", *Corriere della Sera*, 13 gennaio 1975.

Oreste Del Buono, "O troppo avanti o troppo indietro", *Corriere d'informazione*, 19/20 febbraio 1964.

Paolo Di Stefano, "Il corsaro Pasolini e il «Corriere». Una felice relazione pericolosa", *Corriere della Sera*, 2 novembre 2015.

Umberto Eco (Dedalus), "Le ceneri di Malthus", *Il Manifesto*, 21 gennaio 1975.

Umberto Eco (Dedalus), "Poche parole sommesse ma non represses", *Il Manifesto*, 2 marzo 1975.

Nazareno Fabbretti, due interviste a Oriana Fallaci, *Alba*, 17 ottobre 1975, e *Gazzetta del Popolo*, 10 ottobre 1975 (riportate in appendice all'edizione Best BUR 2018 di Oriana Fallaci, *Lettera a un bambino mai nato*, pp. 111-113).

Paola Fallaci, "Intervista", *Annabella*, 19 maggio 1973.

Simonetta Fiori, "Noi donne e i silenzi sull'aborto", *la Repubblica*, 2 febbraio 2005.

Simonetta Fiori, "Quando il sesso faceva paura ai compagni dirigenti", *la Repubblica*, 25 febbraio 2005.

Franco Fornari, "Omosessualità e cultura", *Corriere della Sera*, 12 febbraio 1975.

E.G., "Nella ricerca di nuove vie. Dal passo ridotto linfa per il cinema messicano. L'esperienza dei registi e dei piccoli produttori indipendenti - Il Centro universitario dal documentario a sedici millimetri al lungometraggio", *l'Unità*, 17 aprile 1974.

Adele Gallotti, "Un dramma per la Nuti dal libro della Fallaci", *La Stampa*, 14 gennaio 1976.

Guido Gerosa, "Intervista a Oriana Fallaci", *Playboy*, gennaio 1976.

Donatella Giacotto, "Caro figlio, non ti voglio", *Stampa Sera*, 7 ottobre 1975.

Harry Gilroy, "Widow Believes Hemingway committed suicide", *The New York Times*, 23 agosto 1966.

Natalia Ginzburg, "Aborto: la donna è sola", *Corriere della Sera*, 7 febbraio 1975 (poi ristampato in Natalia Ginzburg, *Non possiamo saperlo, Saggi 1973-1990*, a cura di D. Scarpa, Einaudi, Torino 2001).

Titti Giuliani Foti, "Viaggio dentro l'anima di Oriana. Monica Guerritore, il teatro della vita", *La Nazione*, 27 marzo 2012.

Alessandro Gnocchi, "La Guerritore recita Oriana E finisce per tradire la Fallaci", *Il Giornale*, 11 aprile 2012.

Alessandro Gnocchi, "«Io desidero un figlio». Il dolore di Oriana per il bimbo mai nato", *Il Giornale*, 22 settembre 2016.

Antonio Gnoli, "Natalia Aspesi: «Sono cattiva, determinata e frivola, così ho tenuto lontano l'infelicità»", *la Repubblica*, 25 ottobre 2015.

Gladwin Hill, "Hollywood Is a Main Red Center, Adolphe Menjou Tells House Body", *The New York Times*, 16 maggio 1947.

Giuseppe Josca, "La guerra dimenticata. Iran e Iraq fanno incetta di armi per alimentare il conflitto che langue", *Corriere della Sera*, 7 marzo 1981.

Davide Lajolo, "Amicizia con Malaparte", *l'Unità*, 20 luglio 1957.

Anthony Leviero, "Menjou Testifies Communists Taint the Film Industry", *The New York Times*, 22 ottobre 1947.

Willy Ley, "Out of Orbit", *The New York Times*, 5 febbraio 1967.

Paola Lovato, "Metto in scena Oriana Fallaci", *Corriere d'Informazione*, 7 gennaio 1976.

U.M., "Polemica tra due settimanali di sinistra", *Corriere della Sera*, 14 febbraio 1975.

Angelo Maccario, "Il regista col distintivo di Walesa: "Questa pellicola è integrale", *Corriere della Sera*, 25 maggio 1981.

Miriam Mafai, "Drammatico dilemma d'una donna", *Paese Sera*, 6 ottobre 1975.

Claudio Magris, "Gli sbagliati", *Corriere della Sera*, 3 febbraio 1975.

Norman Mailer, "Of A Fire on the Moon", "The Psychology of Astronauts" and "A Dream of the Future's Face", *Life*, agosto 1969 e gennaio 1970.

Cristina Manetti, "Inedito di Oriana Fallaci: «La maternità? Una scelta, non un dovere»", *Panorama*, 28 settembre 2016.

Giorgio Manganelli, "Risposta a Pasolini", *Corriere della Sera*, 22 gennaio 1975.

Dacia Maraini, "Una femminista contro Pasolini", *La Stampa*, 25 gennaio 1975.

Kino Marzullo, "Prima vittoria del movimento studentesco messicano. Le truppe lasciano l'Università. In una conferenza stampa ai 1500 giornalisti stranieri presenti per le Olimpiadi gli studenti ribadiscono i motivi e gli obiettivi della loro lotta. Una dimostrazione di donne per chiedere la liberazione dei giovani arrestati", *l'Unità*, 2 ottobre 1968.

Dante Matelli, "Ritratto di gruppo con signorina", *L'Espresso*, 21 settembre 1975.

Sebastiano Messina, "Se ne è andata Adele Faccio, una vita per le battaglie civili", *la Repubblica*, 10 febbraio 2007.

Eugenio Montale, "L'arcitaliano", *Corriere della Sera*, 20 luglio 1957.

Giuseppe Montalenti, "I Problemi dell'aborto selettivo", *Corriere della Sera*, 30 gennaio 1975.

Laura Montanari, "In quelle carte ho scoperto i segreti di mia zia, l'Oriana", *la Repubblica*, 6 agosto 2015.

Indro Montanelli, "Il "caso" Piovene", *Corriere della Sera*, 8 gennaio 1963.

Alberto Moravia, "Lo scandalo Pasolini", *Corriere della Sera*, 24 gennaio 1975.

Giovanni Maria Pace, "È morto Montalenti", *la Repubblica*, 4 luglio 1990.

Antonio Padellaro, "Cauti discorsi di Fanfani sulla questione dell'aborto", *Corriere della Sera*, 13 gennaio 1975.

Antonio Padellaro, "Pannella attende Moro nell'aula universitaria e gli chiede un impegno per il referendum sull'aborto", *Corriere della Sera*, 3 maggio 1975.

Alcide Paolini, "Mondo dei libri. Una lettera di cento pagine", *Corriere della Sera*, 17 agosto 1975.

Pier Paolo Pasolini, "Sono contro l'aborto", *Corriere della Sera*, 19 gennaio 1975 (raccolto in *Scritti corsari*, con il titolo "19 gennaio 1975. Il coito, l'aborto, la falsa tolleranza del potere, il conformismo dei progressisti").

Pier Paolo Pasolini, "Una lettera di Pasolini: «opinioni» sull'aborto", *Paese sera*, 25 gennaio 1975 (raccolto in *Scritti corsari*, col titolo "Thalassa").

Pier Paolo Pasolini, "Pasolini replica sull'aborto", *Corriere della Sera*, 30 gennaio 1975 (raccolto in *Scritti corsari*, col titolo "Sacer").

Pier Paolo Pasolini, "Febbraio 1975. Cani (Inedito)", in *Scritti corsari*, Garzanti, 1975, pp. 115-120

Pier Paolo Pasolini, "Non aver paura di avere un cuore", *Corriere della Sera*, 1 marzo 1975 (raccolto in *Scritti corsari*, col titolo "1° marzo 1975. Cuore").

L. Pur., "In un film si vede abortire una donna. Polemica proiezione alla Comune", *Corriere d'Informazione*, 29 gennaio 1975.

Raul Radice, "L'immagine tragica di Marilyn nella nuova commedia di Miller", *Corriere della Sera*, 23 gennaio 1964.

Raul Radice, "Il teatro americano spera in un grande organismo stabile", *Corriere della Sera*, 28 gennaio 1964.

Franco Rodano, "Aborto e clericalismo", *Paese Sera*, 28 gennaio 1975.

Ornella Rota, "Dialogo col figlio che non nascerà", *La Stampa*, 10 ottobre 1975.

Ornella Rota, "Perché vende questa Fallaci", *Tuttolibri*, 6 marzo 1976 (riportata in appendice all'edizione Best BUR 2018 di Oriana Fallaci, *Lettera a un bambino mai nato*, pp. 115-118).

Sandro Scabello, "Walesa al Papa: «Cerco solo la libertà»", *Corriere della Sera*, 16 gennaio 1981.

Robert Scheer, "Playboy Interview: Oriana Fallaci", *Playboy*, novembre 1981.

Leonardo Sciascia, "Pasolini, non dileggiare i cattolici", *Corriere della Sera*, 26 gennaio 1975.

Juan Solis, "Presentan El grito, testimonios de 1968", *El Universal*, 2 ottobre 2001.

Vittorio Spinazzola, "Così si seduce un pubblico di massa", *l'Unità*, 6 dicembre 1979.

Ugo Stille, "Nel Salvador non invieremo truppe combattenti", *Corriere della Sera*, 7 marzo 1981.

Richard Stolley, "Close-Up", *Life*, 21 febbraio 1969.

Jacopo Storni, "Oriana Fallaci, «Un uomo» diventa una serie tv 15 anni dopo la sua morte", *Corriere Fiorentino*, 14 settembre 2021.

Walter Tobagi, "Come cambia l'editoria italiana", *Corriere della Sera*, 3 ottobre 1977.

Walter Tobagi, "L'aborto visto con occhi di donna", *Corriere d'Informazione*, 9 ottobre 1975.

Lietta Tornabuoni, "Inseguendo la realtà", *Corriere della Sera*, 18 dicembre 1975.

Silvano Villani, "Salite alle stelle le tariffe dei clandestini", *Corriere della Sera*, 16 gennaio 1975.

Silvano Villani, "Drammatica conclusione della conferenza di Roma. Arrestata una delle promotrici della campagna per l'aborto", *Corriere della Sera*, 27 gennaio 1975.

Silvano Villani, "Storia di donna sola", *Corriere della Sera*, 7 settembre 1975.

Pau Waelder, "An Interview With Carlo Zanni: On Pay-per-view Net-Art", *ETC – La revue de l'art actuel*, 95, 2012.

Alessandro Zaccuri, "La reporter che racconta di sé – dossier", *Lecture*, n. 11, 1997 (consultato online).

Zeta, "Oriana a 400 mila", *Corriere d'Informazione*, 1 marzo 1976.

"A conversation with Oriana Fallaci", *Nieman Reports*, Vol. XXXV, No. 4, Nieman Foundation at Harvard University, Winter 1981.

"Incertezze ed effervescenze dei realizzatori in «super-otto»", *l'Unità*, 17 aprile 1974.

"Lincoln Theater Begins Repertory; 'After the Fall' by Miller Opens in Temporary Home", *The New York Times*, 24 gennaio 1964.

"Lite tra primedonne del giornalismo. Oriana Fallaci scatenata contro la Aspesi. Natalia sei brutta e cattiva", *Corriere d'Informazione*, 30 dicembre 1975, p.5.

"La nostra classifica", *Tuttolibri*, 1 novembre 1975.

"L'opinione di tre donne parlamentari" (un'intervista a Nilde Iotti, Tullia Caretoni Romagnoli e Maria Eletta Martini), *Oggi Illustrato*, 6 ottobre 1975 (riportata in appendice all'edizione Best BUR 2018 di Oriana Fallaci, *Lettera a un bambino mai nato*, pp. 107-109).

"Reporting: Goring the Egotists", *Time*, 29 novembre 1968.

"Se sparano ancora io non gareggerò", *l'Unità*, 29 ottobre 1968.

"Questa è la mamma fotografata sulla croce", *Il Corriere d'Informazione*, 19 febbraio 1975.

## Letteratura: prosa, poesia, teatro

Sibilla Aleramo, *Una donna*, Società tipografico-editrice nazionale, Roma-Torino 1906.

Isaac Asimov, *I, Robot*, Gnome Press, New York 1950 (tr. it. *Io, Robot* Bompiani, Milano, 1963).

Ray Bradbury, *A Medicine for Melancholy*, Doubleday & Co., New York 1959 (tr. it. *La fine del principio*, Science Fiction Book Club, Piacenza 1963).

Ray Bradbury, *A Sound of Thunder*, *Collier's*, 28 giugno 1952 (tr. it., *Rumore di tuono*, 1964).

Natalia Ginzburg, *Le piccole virtù*, Einaudi, Torino 1962.

Jack London, *The Scarlet Plague*, *London Magazine*, maggio-giugno 1912 (tr. it. *La peste scarlatta*, Sonzogno, Milano 1927).

Jack London, *The Call of the Wild*, Macmillan, New York 1903 (tr. it. *Il richiamo della foresta*, Modernissima, Milano 1924; con introduzione di O. Fallaci, Rizzoli, Milano 1975).

Herman Melville, *Billy Budd, Sailor*, Constable & Co., London, 1924 (tr. it. *La storia di Billy Budd*, Bompiani, Milano 1942).

Herman Melville, *Moby Dick or The Whale*, Harper & Brothers, New York 1851 (tr. it. *Moby Dick o la balena*, Frassinelli, Torino 1932).

Arthur Miller, *Death of a Salesman (Morte di un commesso viaggiatore)*, 1949.

Arthur Miller, *The Crucible (Il crogiuolo)*, 1953.

Arthur Miller, *After the Fall (Dopo la caduta)*, 1964.

Arthur Miller, *Incident at Vichy (Incidente a Vichy)*, 1964.

Eugenio Montale, *Ossi di seppia*, Einaudi, Torino 1925.

Salvatore Quasimodo, *Epigrammi*, Nicolodi, Rovereto 2004.

George Bernard Shaw, *Heartbreak House*, Brentano's, New York 1919.

## Film, sceneggiati televisivi, opere teatrali relativi a Oriana Fallaci

Leobardo López Arretche, *El Grito*, film, 1968-1970.

Andrzej Wajda, *L'uomo di marmo*, film, 1977.

Andrzej Wajda, *L'uomo di ferro*, film, 1981.

Andrzej Wajda, *Walesa, l'uomo della speranza*, film, 2013.

Lawrence Wright, *Fallaci*, dramma, 2013.

Kim Jin Woo e Lee Jung-seob, *Healer*, serie televisiva, 2014-2015.

Fabrizio Sinisi, *Inferno Novecento*, lettura scenica a cura di Federico Tiezzi, prodotta dalla compagnia Lombardi-Tiezzi e affidata alla lettura di Sandro Lombardi e David Riondino, 2015.

Maria Rosaria Omaggio, *Le parole di Oriana*, monologo, 2015.

Marco Turco, *L'Oriana*, miniserie televisiva, 2015.

Alessandra Gonnella, *A Cup of Coffee with Marilyn*, cortometraggio, 2019.

Elena Bucci, *Nella lingua e nella spada*, monologo, 2019 (poi rielaborato in *Gli alberi muoiono in piedi*, 2020).

Marco Spagnoli, *Illuminate – Oriana Fallaci – Il lato nascosto della luna*, film, 2019.

Willard Manus, *Show me a hero*, commedia, 2020.

*Miss Fallaci takes America*, serie tv (in produzione).

## Discorsi pubblici

John Fitzgerald Kennedy, *Special Message to the Congress on Urgent National Needs*, May 25, 1961 (<https://www.jfklibrary.org/archives/other-resources/john-f-kennedy-speeches/united-states-congress-special-message-19610525>).

John Fitzgerald Kennedy, Address at Rice University, Houston, Texas, September 12, 1962 (<https://www.jfklibrary.org/learn/about-jfk/historic-speeches/address-at-rice-university-on-the-nations-space-effort>).

Papa Paolo VI, enciclica *Humanae Vitae*, 25 luglio 1968 ([http://www.vatican.va/content/paul-vi/it/encyclicals/documents/hf\\_p-vi\\_enc\\_25071968\\_humanae-vitae.html](http://www.vatican.va/content/paul-vi/it/encyclicals/documents/hf_p-vi_enc_25071968_humanae-vitae.html)).

Proceedings of Congress and General Congressional Publications, Volume 115, Part 23 (October 21, 1969 to October 28, 1969), 27 ottobre 1969, CONGRESSIONAL RECORD-SENATE pp. 31499 – 31502 (<https://www.govinfo.gov/app/details/GPO-CRECB-1969-pt23/GPO-CRECB-1969-pt23-4-1>)

United Nations Entity for Gender Equality and Empowerment of Women, “Report of the World Conference of the International Women’s Year”, 1975, decisione 15, p. 87, “Family planning and the full integration of women in development” (<https://www.un.org/womenwatch/daw/beijing/mexico.html>)

Oriana Fallaci, Discorso nel comizio dei radicali, Roma, 18 giugno 1976  
(<http://www.radioradicale.it/scheda/186458/18-giugno-1976-origina-fallaci-dichiarava-il-suo-voto-per-le-liste-radicali> testo); (<http://www.radioradicale.it/scheda/6440/elezioni-la-campagna-elettorale-del-partito-radicale?i=2794361> registrazione audio).

Atti parlamentari, Camera dei deputati, V legislatura — discussioni — seduta del 7 ottobre 1968, n. 32.

Atti Parlamentari - 3443 - Camera dei Deputati, VII Legislatura - Discussioni - Seduta del 15 dicembre 1976.

## Video – scelta

[https://www.youtube.com/watch?v=jGc\\_imfKL4g](https://www.youtube.com/watch?v=jGc_imfKL4g)

Raccolta di interviste ad Oriana Fallaci trasmessa col titolo "EXTRA - RITRATTI" su RAI-SAT, che le ripropone in ordine cronologico.

- 1961, RAI1, "Controfigotto": intervista di Zatterin sul libro "Il sesso Inutile".
- 1964, RAI1: intervista di Ruggero Orlando sul libro *Se il sole muore*.
- Oriana Fallaci, nel letto di un ospedale, racconta della strage di studenti in Messico.
- Presentazione di *Niente e così sia*.
- 1977, RAI2, "TG2 Studio Aperto": Fallaci parla dell'omicidio di Panagulis, e ne recita dei versi.
- Confrontando *Il vento va e poi ritorna* di Bukowsky, col suo *Un uomo*, Fallaci osserva come tutte le dittature si assomigliano.
- 1979, RAI2, "TG2 Studio Aperto": Fallaci presenta *Un Uomo*.
- 1980, RAI1, "TG1 notte": Fallaci parla dell'intervista a Deng Hsiao-Ping.
- 1990, RAI1, "Speciale TG1": Fallaci parla del ruolo delle donne come corrispondenti di guerra.
- 1991, RAI2, "TG2 Pegaso": Fallaci spiega come il ruolo del giornalista in guerra sia cambiato.
- 1991, RAI1, "TG1 Sette": Fallaci parla della Guerra del Golfo e di Saddam.
- 1993, RAI1, "TG1 Sette": Fallaci presenta il suo libro *Insciallah* e parla della sua malattia.

Speciale tg1, a cura di Mary Giuffrè, 2011

<https://www.youtube.com/watch?v=W1ImABhWlyM>

<https://www.youtube.com/watch?v=9xRoHECadls>

<https://www.youtube.com/watch?v=azT65cYge8c>

Rai Storia, Dixit

A cura di Giovanni Minoli e Giosuè Boetto Cohen

<https://www.youtube.com/watch?v=ePx7hkhzCkM>

Il tempo e la storia, a cura di Michela Ponzani, con Ernesto Galli della Loggia, 15 settembre 2016

<https://www.raiplay.it/video/2016/09/Il-tempo-e-la-Storia---Oriana-Fallaci-una-donna-in-prima-linea-del-15092016-2cf9dea5-b924-41f9-b653-09f2fdb0f261.html>

RADIO SVIZZERA, intervista a Oriana Fallaci

A cura di Giancarlo Meda, 22 febbraio 1971

<https://www.rsi.ch/cultura/focus/Oriana-Fallaci-14959203.html>

## Archivi

Fondo Oriana Fallaci – Consiglio Regionale della Toscana

<https://www.consiglio.regione.toscana.it/default?nome=orianafallaci>

Fondo Fallaci presso la Biblioteca Pio IX della Pontificia Università Lateranense

<https://www.pul.it/it/biblioteca/>

Fondo Fallaci

Archivio Storico Fondazione Corriere della Sera

<https://www.fondazionecorriere.corriere.it/archivio-storico/archivi-aggregati/>

Howard Gotlieb Archival Research Center, Boston University

<http://archives.bu.edu/collections/collection?id=121948>