



EWA TICHONIUK-WAWROWICZ

Università di Zielona Góra

 <https://orcid.org/0000-0003-0844-4880>

## “Il Grande Spettacolo”: Oriana Fallaci e la narrazione alla New Journalism sul programma spaziale americano

“The Great Show”:  
Oriana Fallaci and the “new journalistic”  
narration on the American space program

**ABSTRACT:** Oriana Fallaci had the opportunity to closely observe the efforts the US made during the Space Race which was sealed in 1957 by the launch of the first Russian Sputnik. The journalist knew dozens of NASA workers (including astronauts, engineers and doctors) and others (external scientists, advertisers, writers). Based on the interviews and articles printed in *L'Europeo*, Fallaci published two books *Se il Sole muore* (1965) and *Quel giorno sulla Luna* (1970). Recently, the publishing house Rizzoli collected some of Fallaci's texts that appeared in this weekly newspaper (*L'Europeo*) between 1964 and 1980 in the volume *La Luna di Oriana* (2018). It would be worth analyzing the cornerstones of Fallaci's narrative approach, resembling in many ways the American New Journalism – with its tension between information and emotion, interpretation and persuasion – in her work before the famous war reports.

**KEY WORDS:** Oriana Fallaci, narrative ploy, New Journalism, narrative emotions, subjectivity in journalism

Il giornalismo nacque dalla brama d'informazione, e la notizia rimane fino ad oggi il suo nucleo, la ragion d'essere e la forza motrice. «Il giornalista è raccoglitore, difensore, compratore e venditore di notizie, giudice, tribuno, insegnante, interprete» (WILLIAMS, LEE MARTIN, 1911). Una regola d'oro divenne quindi la separazione delle opinioni del giornalista dai fatti. Il distacco o addirittura una certa passività dell'autore poteva tuttavia aprire uno spazio alla dominazione politica (cfr. MEYER, 2006: 19). D'altro canto l'irraggiungibile ideale

dell'oggettività causò la delusione e il deterioramento del metodo. Certi giornalisti dunque si liberarono da questo vincolo, creando lo stile anticonvenzionale del New Journalism<sup>1</sup> ("Nuovo giornalismo"):

La posizione dei new journalists è spesso critica nei confronti dei poteri forti che controllano la diffusione delle notizie. In questo senso, il rifiuto della presunta oggettività vuole essere rigetto del mito, fortemente avvertito dal giornalismo statunitense di quel periodo [degli anni Sessanta e Settanta del Novecento], che ogni reporter possa essere obiettivo e libero da pregiudizi. Una demistificazione che porta il critico letterario Robert Scholes a chiamare [Tom] Wolfe e [Norman] Mailer con l'appellativo di *hystorians*, perché capaci di registrare l'isteria della società loro contemporanea.

BENOTTI, 2009: 46

Il New Journalism sfociò in un connubio tra giornalismo e letteratura, che non consistette comunque in una semplice mescolanza delle tecniche narrative<sup>2</sup> e delle informazioni, ma divenne una dimensione artistica autonoma, vicina al coinvolgimento assoluto del lettore<sup>3</sup>. Oriana Fallaci non apparteneva a questa corrente, ma ne elaborò parallelamente dei mezzi molto simili, che usava non solo durante le sue interviste<sup>4</sup>, ma anche nei suoi reportage narrativi. Gli autori indicano i suoi testi sulla guerra in Vietnam (ZANGRADI, 2003: 69; PAPUZZI, 2015: 39–41; ARICÒ, 1990: 171), che poi divennero la base del libro *Niente e così sia* (1969)<sup>5</sup>, come esempi di reportage forgiati proprio sul menzionato modello americano. Considerato che l'autrice fiorentina sognava fin da piccola di diventare scrittrice, sarebbe opportuno analizzare anche i suoi titoli precedenti. Nel presente saggio ci limiteremo allo studio di *Se il Sole muore* (1965), a cui ag-

<sup>1</sup> «L'origine del nome "new journalism" è controversa. Nella sua antologia, Wolfe sostiene di non avere idea di chi abbia coniato il termine o di quando ciò sia avvenuto. La prima volta che l'espressione viene pronunciata è il 1965: Seymour Krim, amico di Wolfe, sente il direttore del "Nugget" chiedere ad un suo giornalista di redigere un articolo su The New Journalism, con riferimento a Jimmy Breslin e Gay Talese. Ma è soltanto nel 1966 che, aggiunge Wolfe, si inizia a sentire le persone conversare riguardo al new journalism» (BENOTTI, 2009: 42).

<sup>2</sup> «L'impiego di stratagemmi narrativi come la costruzione *scene-by-scene*, i dialoghi coinvolgenti, il punto di vista interno, il realismo descrittivo non si limitava a produrre una forma simile a quella del romanzo, bensì creava una forma nuova per il semplice fatto che il lettore sapeva che tutto ciò che leggeva era realmente accaduto» (PAPUZZI, 2015: 22).

<sup>3</sup> "[its] power [consists in]: the simple fact that the reader knows all this actually happened [...]. The writer is one step closer to the absolute involvement of the reader that Henry James and James Joyce dreamed of and never achieved" (WOLFE, 1973: 34).

<sup>4</sup> "Independently, but parallel to the rise of America's new journalism, the Italian Oriana Fallaci developed a literary, non-objective style of interviewing the famous [...]" (BELL, VAN LEEUWEN, 1994: 47–48).

<sup>5</sup> Altri quattordici testi fallaciani editi tra il 1969 e il 1975 che riguardavano il conflitto in Vietnam sono stati pubblicati in antologia *Saigon e così sia* (2010).

giungeremo gli altri suoi volumi dedicati alla corsa allo spazio, ovvero *Quel giorno sulla Luna* (1970) e *La Luna di Oriana* (2018)<sup>6</sup>, e ci concentreremo sui capisaldi dell'approccio narrativo fallaciano.

### L'io narrante e il punto di vista interno alla storia

Wolfe voleva che il lettore vedesse ogni scena attraverso gli occhi di un personaggio particolare per fargli sperimentare emotivamente la realtà descritta (WOLFE, 1973: 46). Per questo motivo i new journalists ricorrevano alla prospettiva omodiegetica. La usava anche la Fallaci, facendo però di se stessa la protagonista della storia. Anche se il patto narrativo non può essere eliminato, venne in tale maniera appiattito, semplificato: la voce narrante, l'autrice implicita e quella reale si sovrapposero fino quasi a poter essere identificate tra di loro. Quasi, perché il forte bisogno di autocreazione della Fallaci manteneva comunque uno iato tra il livello della comunicazione non finzionale (*nonfictional communication*) e quella finzionale (*implied fictional communication, fictional mediation and discourse*)<sup>7</sup>. Fu la giornalista a plasmare tutta la realtà in cui introduceva il lettore. Nel caso del presente saggio: l'universo delle basi della NASA – un terreno nuovo ed estraneo anche per lei, la quale, facendo da intermediaria, lo filtrava in maniera soggettiva senza neanche nascondere. «Ma chi se ne frega del quadro preciso della situazione!» [SSM 432<sup>8</sup>] disse al “Cerimoniere” che dava il permesso per parlare con i nuovi astronauti. Un buon esempio di una descrizione pervasa di emotività e di arbitrarietà è proprio il profilo di quella persona:

Questo Cerimoniere ha un nome e un cognome: lo chiamo solo Cerimoniere perché intendo dirne tutto il male possibile senza coinvolgere la sua famiglia e i suoi avi. A vederlo sembra innocuo, anzi gentile. Ha una piccola voce di burro e lui stesso assomiglia a un'immensa palla di burro tanto è grasso, untuoso e mellifluido. Muovendo le mani di burro ti rivolge complimenti di burro e il primo istinto è desiderar d'essere un uovo per friggere dentro di lui poi scivolare nella gran pancia e nutrirlo. Il secondo istinto è pigliarlo a cazzotti [...]. Il Cerimoniere infatti è malvagio. [...] un malvagio inconsapevole [...]. Sotto alcuni aspetti assomiglia ai bambini che strappan le zampe alle formiche

<sup>6</sup> *La Luna di Oriana* raccoglie gli articoli pubblicati tra il 1964 e il 1980.

<sup>7</sup> Più dettagliatamente su questi livelli cfr. SCOTT (2013: 55–56). Questi termini (narratrice, autrice ecc.) verranno usati senza distinzione nel presente saggio.

<sup>8</sup> SSM rimanda a *Se il Sole muore*, QGL a *Quel giorno sulla Luna*, LO a *La Luna di Oriana*, NCS a *Niente e così sia*, IA a *Oriana Fallaci intervista sé stessa. L'Apocalisse* (v. Bibliografia).

perché credono che le formiche non sentano male. Nella sua ottusità il Cerimoniere è perfino commovente.

[SSM 430–431]

L'impiegato si guadagnò un tale malizioso ritratto poiché non permise alla Fallaci di passare più tempo con gli astronauti. Alla fine della disputa con il “Burocrate” la giornalista si arrese: «D'accordo, mi sbaglio: undici minuti son pochi per cogliere la verità. [...] Lasciamo le cose così come stanno tenendo conto che io la penso così» [SSM 445]. Volente o nolente, doveva fidarsi solo della prima impressione e della sua intuizione che, del resto, non intendeva nemmeno tenere in riga, visto che credeva che fossero le emozioni a determinare le opinioni: «giudichi gli altri con la misura del tuo stato d'animo» [SSM 565] – sentenziò. La mutevolezza dei giudizi della Fallaci trapela da tutti i suoi scritti, ma ella non se ne preoccupava: offriva al lettore un resoconto impressionista, soggettivo, istantaneo, un momento percepito individualmente e fermato nel tempo come un insetto cristallizzato nell'ambra. Non le importava la coerenza dei giudizi; cosicché nei suoi libri posteriori avrebbe presentato i suoi personaggi sotto una luce diversa<sup>9</sup>. Comunque, se poteva fare effetto, l'autrice sottolineava un suo errore di valutazione – su questo contrasto tra il percepito e il reale basò una parte del suo articolo del 1969<sup>10</sup>:

Conobbi questo caro Fagiolo<sup>11</sup> cinque anni fa. Nella stessa occasione in cui conobbi Pete. E non lo compresi, lo ammetto. Quel giorno ciò che mi colpì maggiormente fu la sua testa calva, quasi una palla d'avorio, e le orecchie. Buffissime, immense, simili a due alettoni d'aereo. Infine la gran bocca che spalancava in sorrisi beati ogni qualvolta gli chiedevo una cosa [...]. La sua vera essenza, che è quella di un uomo profondo, certo più intelligente degli altri, e pieno di immaginazione, sensibile, non venne a galla e non la sospettai.

Né Pete e Dick, coi quali ero in confidenza, mi aiutarono mai a sospettarla: allorché cercai di conoscerlo meglio attraverso di loro, meditarono a lungo e risposero che il suo piatto preferito era spaghetti and meatballs.

[LO 84–85]

Dunque non fu solo uno sbaglio della giornalista (o almeno così doveva credere il lettore). La “riscoperta” di Bean venne sigillata dal pittore Luciano

<sup>9</sup> In *Se il Sole muore* von Braun venne descritto come un individuo inquietante di dubbia moralità mentre in *Quel giorno sulla Luna* diventò un'incarnazione dell'umanesimo europeo (TICHONIUK-WAWROWICZ, 2017: 110). Invece Pete Conrad, carissimo amico per alcuni anni, in *Lettera a un bambino mai nato* divenne una personificazione della meschinità (TICHONIUK-WAWROWICZ, 2018: 166–170).

<sup>10</sup> “Chi sono gli astronauti dell'Apollo 12: Bean e Gordon”, *L'Europeo*, n. 38, 27.11.1969, il quale è stato riproposto ne *La Luna di Oriana* e tagliato in due parti (*Alan Bean: un mistico che dipinge i razzi e Gordon: il più povero tra gli astronauti*).

<sup>11</sup> Si riferiva a Alan Bean.

Guarnieri con cui la Fallaci andò a casa dell'astronauta e che apprezzò i quadri di quell'ultimo [LO 86–87]. Il loro autore si rivelò una persona dai molti talenti, perspicace, laboriosa, ligia – un ex boy-scout che suonava il pianoforte [LO 92].

La giornalista conobbe non solo gli astronauti e le loro mogli e i figli, ma anche i loro fratelli e i genitori. Così incontrò i cari di Dick Gordon [LO 103] – amante dell'opera lirica, «religioso fino allo spasimo» [LO 101], orgoglioso padre di «quattro maschi e due femmine» [LO 100] – i suoi genitori, due fratelli e due sorelle [LO 103]: «[i]mbarazzati, schermendosi, siedono sul divano, poi si rialzano, si levano la giacca, si tirano su le maniche della camicia, e il racconto fiorisce: a pezzi, a bocconi, a fatica. Il romanzo di un uomo che è un uomo qualsiasi ma va sulla Luna» [LO 104]. La Fallaci, da brava giornalista, amava le espressioni accattivanti, frasi orecchiabili, conclusioni a volte semplicistiche. In tal modo Richard Gordon, lavoratore indefesso di modeste origini, si trasformò in un uomo senza qualità trainato dal complesso di inferiorità [LO 107–111].

Quando si pensa a Rich bisogna pensare a un uomo cui tutto è successo per caso, senza che lui lo volesse. Gli si presentava un'occasione e diceva: perché no? Poi vi si abbandonava come un pezzo di legno trascinato dalla corrente. E la corrente può portarti ovunque, anche sulla Luna.

[LO 110]

La giornalista ripeté questa diagnosi di Bill, fratello di Dick, senza metterla in dubbio, senza nessun sospetto di invidia da parte sua – forse in buona fede o forse perché essa completava il quadro delle storie e personalità degli astronauti, un quadro complesso ed eterogeneo.

Oriana Fallaci non raccontava tuttavia solo esperienze altrui e non ripeteva unicamente valutazioni d'altri, descriveva anche le proprie avventure, perfino quelle che mettevano in rilievo le sue incapacità, come ad esempio nel caso della poca dimestichezza con una stanza d'albergo automatizzata, piena di bottoni di varie funzioni [SSM 90, 105, 171] oppure del tentativo fallito della sessione nella centrifuga<sup>12</sup> [SSM 196, 198–201]. Anche riguardo a queste circostanze la sua esposizione era dinamica e piena di brio. Bisogna però ammettere che prevalgono gli aneddoti in cui la reporter diventava la protagonista positiva, anzi: una guida non solo del lettore, ma anche degli astronauti, dei suoi coetanei che vedeva invecchiati precocemente e perciò li incoraggiava a usare bene la vita<sup>13</sup> [SSM 464–465]. A Pete Conrad, preoccupato se potesse bestemmiare durante

<sup>12</sup> Si trattava della macchina atta a simulare a terra accelerazioni che si hanno nella navigazione spaziale. La giornalista voleva entrarvi per misurare la sua capacità di affrontare forze gravitazionali, ma alla fine presa dal panico, scappò (v. avanti).

<sup>13</sup> La lezione di vita da parte di una freelance agli specialisti da cui si esige un'autodisciplina particolare è una parte molto discutibile: rivelò non solo l'incomprensione del loro mestiere, ma anche una certa arroganza dell'autrice.

il suo volo<sup>14</sup>, insegnò alcune parolacce italiane<sup>15</sup> e inoltre lo aiutò a stabilire la frase da pronunciare non appena lui fosse sceso dalla scala del modulo lunare:

Si, è un peccato che il gran privilegio sia toccato a Neil Armstrong: con Pete ci saremmo accorti assai meglio che il primo uomo sulla Luna era un uomo, come noi capace di ridere piangere avere paura. Però è anche un conforto che stavolta ci mandino lui: ve ne accorgete al momento in cui allungherà un piede per scendere dal LEM [...]. Aprite bene gli orecchi quando il momento verrà e, se non capite l'inglese, tenete un interprete a portata di mano. La frase che vuol pronunciare io la so ma gli ho promesso di tenere il segreto.

[LO 59–60]

Conrad disse: «Whoopie! Man, that may have been a small one for Neil, but that's a long one for me», prendendo in giro la propria bassa statura. Vari autori scrissero che il comandante dell'Apollo 12 e la giornalista scommisero 500 dollari perché Oriana non riusciva a credere che non fosse la NASA ad orchestrare tutto, comprese le battute degli astronauti (HEIKEN, JONES, 2007: 42; HARLAND, 2011: 239; CROTT, 2014: 22). La Fallaci ritornò alla frase, sottolineando in questa circostanza l'intimità che la legava a Conrad:

Dopo [Pete] ci salutò uno ad uno e, poiché m'era scesa una lacrima, mi abbracciò forte. Brontolò: «Se piangi, io non la dico la frase che ti piace tanto, intesi?». Invece la disse, un attimo prima di allungare il piede sul suolo: «Ragazzi! Sarà anche stato un piccolo passo per Neil ma per me è un passo lungo eccome!». Evitò la parola «accidente» perché aveva giurato di non bestemmiare sulla Luna.

[LO 154]

Nella versione fallaciana – come si vede – l'esclamazione subì una lieve modifica, ma il senso del resto rimase intatto. Dopo la rottura dell'amicizia con l'astronauta, Oriana dichiarò che era stata lei stessa ad inventare la frase [LO 315].

La giornalista amava ripetizioni multiformi<sup>16</sup> e rielaborazioni di certi temi. Un altro motivo ricorrente, ad esempio, fu legato alla deposizione delle uova da

<sup>14</sup> Fu il comandante della missione di Apollo 12.

<sup>15</sup> «Te lo spiego io, Pete, come fare: te ne insegno due o tre in italiano e dici quelle. In America non le capisce nessuno e in Italia son tutti contenti» [LO 59].

<sup>16</sup> A proposito delle sue ripetizioni lessicali o sintattiche si veda TICHONIUK-WAWROWICZ (2019: 277–288). Nel 1971 la Milani pubblicò la sua analisi dei manierismi lessicali e stilistici della Fallaci, in cui scrisse: «Dell'oratoria (di una oratoria di tono popolare, a volte populistico, da predicatore) la sua prosa ha alcuni tratti fondamentali: il continuo parallelismo, l'anafora assillante, l'onnipresente *colon* ternario [...]. È evidente la simmetria esasperata della composizione a cui la Fallaci non sa sottrarsi, e alla quale anzi indulge, soprattutto nei momenti in cui più spiegata si fa l'enfasi cantilenante della confessione, dell'invettiva o della preghiera. E di oratoria sa

parte di una tartaruga marina. La Fallaci invitava invano Eugene Cernan [LO 34–35] e Buzz Aldrin [QGL 23, LO 311] ad andare a vedere l'insolito fenomeno. L'esoticità commovente del rettile che “piangeva” doveva costruire un contrasto con l'indifferenza degli astronauti presentati come automi e molto diversi da Conrad. È curioso, poi, che questo episodio sia tornato in tre testi, ma riguardando persone diverse. Quindi o entrambi gli uomini rifiutarono di seguire l'evento, o la Fallaci sbagliò i nomi. Inoltre, la supposizione che ogni persona debba voler partecipare all'atto della deposizione delle uova sembra infondata e scorretta: infatti c'è chi, ad esempio, può ritenerla un atto intimo e, quindi, non vuole disturbare l'animale con la propria presenza. Nei testi analizzati invece l'io narrante proponeva una ricezione antitetica del mondo, piuttosto schematica, che non lasciava spazio ad un'altra visione.

### Tra realismo descrittivo e soggettività

Il New Journalism ricorrendo alle descrizioni minuziose sulle orme di Balzac e degli scrittori realisti, denominate da Wolfe *status details*, permetteva al lettore di familiarizzare con l'ambiente sociale descritto e con i suoi rappresentanti (BENOTTI, 2009: 53–54). Oriana Fallaci riusciva abilmente a tracciare i ritratti dei personaggi, enfatizzando certi dettagli, a volte grotteschi, a volte drammatici. Con simile destrezza componeva descrizioni e compilazioni di vari fatti e dati:

L'ultima volta che Giove, Saturno, Urano, Plutone si allinearono nel biliardo interplanetario fu nel 1797. In Europa era scoppiata la Rivoluzione francese, Napoleone non era ancora imperatore, in Italia si stava fondando la Repubblica Cisalpina; in America avevano vinto la guerra di indipendenza e Jefferson era vicepresidente degli Stati Uniti; per spostarsi da un luogo all'altro si usava la carrozza e se tu avessi previsto una cosa chiamata treno o aeroplano ti avrebbero chiuso in manicomio; l'idea di volare apparteneva alla leggenda di Icaro, ai sogni pazzi di Leonardo da Vinci. Ed eccoci dunque: 1797 più 179 fa 1976. La prossima volta che i cinque pianeti torneranno ad allinearsi sarà nel 1976, per un periodo che durerà almeno otto anni. Così conclusero [...] i ventitré scienziati che [...] proposero il Grand Tour: cioè il viaggio di un unico razzo a Giove, Saturno, Urano, Nettuno, Plutone<sup>17</sup>.

[LO 218–219]

anche il dialogo, sia diretto sia indiretto e indiretto libero, [...] in un continuo soffocante discorso col lettore, sempre aggredito sollecitato blandito con l'onnipresente *tu*, e al quale non viene concessa possibilità di replica, perché quel *tu* è anche e soprattutto *io*» (MILANI, 1971: 46–49).

<sup>17</sup> Più largamente sul Grand Tour: BELL (2015: 148).

La giornalista gioiva dei particolari, delle informazioni originali e insolite per un uomo comune. La conoscenza delle cifre e dei fatti attestava la perizia dell'autrice e le dava un valido strumento per influenzare il lettore:

Ma resta il fatto che quasi 24.141 miliardi sono un gran prezzo e che, dal 1958 a oggi, la Luna è costata agli americani circa sei miliardi di lire italiane al giorno: realtà dinnanzi alla quale la NASA può difendersi appena dicendo che ciò è sempre meno della guerra in Vietnam. Com'è in realtà: dal 1966 a oggi la guerra in Vietnam è costata 51.030 miliardi di lire italiane e, fornendovi tale informazione, il Pentagono aggiunge che nel 1970 costerà altri 15.750 miliardi di lire italiane.

[QGL 43]

La Fallaci sapeva destreggiarsi in quel groviglio di dati e legittimare la propria conoscenza, anche se – come è stato menzionato – non teneva all'oggettività<sup>18</sup>. Anche se la sua narrazione si ancorava alle certezze, ancor più importante diventava l'interpretazione della realtà.

Giravo l'Europa e mi annoiavo. Scrivevo di persone interessanti e mi annoiavo.

[SSM 246]

Più mi tuffavo nel mondo scaduto e putrefatto dei re, delle regine, dei loro sciocchi problemi dinastici, dei loro privilegi grotteschi, più capivo la gente di Houston, Cape Kennedy, Downey: li invocavo come una consolazione, una salvezza. [...] i popoli giovani pensavano a volare su Marte. E le mie dita bruciavano il bisogno di scrivere cose più vere, più serie, più vicine a ciò che ci attende [...].

[SSM 252]

La percezione della giornalista cambiava non solo a seconda del suo stato d'animo, ma anche in base alle esperienze nuove. La Fallaci giudicò in maniera negativa il suo lavoro legato al lustro delle casi reali, ma non molto tempo dopo avrebbe valutato sfavorevolmente il suo interesse per la conquista dello spazio:

Io chiamavo eroi gli astronauti. Ma che eroismo ci vuole a sbarcar sulla Luna con un margine di sicurezza del novantanove virgola novantanove per cento, con una astronave collaudata fino all'ultimo bullone, seguita senza sosta da migliaia di tecnici, scienziati, strumenti infallibili [...]?<sup>19</sup> [...] No: l'eroismo, lo

<sup>18</sup> Scriveva, infatti, a questo proposito: «[I]nformo [i lettori], cercando di captare il loro interesse affinché non mi abbandonino al primo approccio per la vita. Informandoli, do loro il mio personale punto di vista e mi guardo bene dall'ipocrita pretesa dell'obiettività, [...] quindi l'unica onesta soluzione è raccontare ciò che io ritengo verità» (MILANI, 1971: 25).

<sup>19</sup> Cfr.: «Armstrong, Aldrin e Collins [...] sanno benissimo cosa vanno a trovare: minuto per minuto, metro per metro. Di questo viaggio certo non ideato da loro e non organizzato da loro,



capisco qui, non è il vostro, amici astronauti. È quello del vietcong che va ad ammazzare e a farsi ammazzare, scalzo, in nome di un sogno.

[NCS 98]

E questo tono aspro prevalse in *Quel giorno sulla Luna*, in cui la Fallaci scrisse che gli astronauti «come individui, conta[va]no relativamente» [QGL 40]: «[...] simpatici non lo sono davvero, questi tre... Questa gloria li ha come intirizziti ancora di più» [QGL 107], e il mondo tecnologico «è un mondo di automi ordinati nella ricerca del successo» [QGL 19]. La fluidità dei pareri, la liquidità delle valutazioni erano legate alla momentaneità della narrazione giornalistica. Infatti, la stessa autrice in *Se il Sole muore* indicò senza mezzi termini, ricordando gli studi medici, appena iniziati e mai finiti, quale era il lato oscuro della sua professione:

[...] 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 macchina da scrivere e m'ero innamorata delle parole che uscivano come gocce [...].

[SSM 245]

Col passar del tempo, la Fallaci avrebbe cominciato a considerare un peso anche il lavoro di giornalista [IA 10–11] e alla fine della sua vita si chiamò unicamente “scrittore”. Ma all'epoca dei testi analizzati l'autrice andava ancora fiera della professione di reporter e di intervistatrice, nonostante la confessione appena citata. E già allora riusciva ad utilizzare abilmente anche altre tecniche ritenute cruciali per il metodo del New Journalism, ossia l'uso dei dialoghi e la costruzione *scene-by-scene* (PAPUZZI, 2015: 22). Quest'ultima, tuttavia, in maniera personalizzata, modificata: non solo senza eliminare la voce del narratore, ma proprio pervasa del punto di vista fallaciano. In tal modo la narratrice divenne una formica tra gli elefanti durante la Fiera Mondiale di New York del 1964:

Gli elefanti avanzavano a gruppi, a coppie, a colleghi allineati in lunghe file massicce, e ogni volta che mi passavano accanto, annusavo la morte. Cieca di terrore ritraevo le zampine sotto l'addome, acquattavo le antenne, aspettavo d'esser ridotta a una macchia minuscola e informe: i resti di una formica. Poi, sorpresa d'essere salva, li esaminavo allibita. Molti elefanti erano neri, altri gialli, altri color caffelatte, e la maggioranza eran rosa. Non avevano proboscide, né zanne d'avorio, si reggevan su due sole zampe [...]: qualcuno avrebbe potuto scambiarli per uomini, donne, bambini. Ma da

---

essi non sono che uno strumento prescelto; un'appendice della macchina. [...] Davvero non vedo nulla di particolarmente eroico in questa impresa» [QGL 40–41].

elefanti barrivano, calpestavano, travolgevano, sordi a tutto ciò che era piccolo, indifeso, malato, ebbri dell'eccitazione selvaggia che li aveva condotti fin qui.

[SSM 267]

Tutta la fiera diventò un caleidoscopio di novità, stimoli, meraviglie (cinture-razzo, ultramoderne cabine telefoniche di plexiglas, proiezioni sulle future città subacquee o costruite al posto delle foreste equatoriali, sulla New York dell'anno 2000 piena di «fantascientifiche torri di trecento piani, strade automatiche» e di GEM: velocissime macchine senza ruote) alternati con colloqui più o meno lunghi, più o meno coinvolgenti, come quello con l'«uomo-razzo» [SSM 260–261, 262, 264–265], con un «elefante-bambino» che aiutò la giornalista a utilizzare una cabina stereofonica [SSM 269–271], con Harry Turton, pubblicitario della General Motors [SSM 274–276, 277–279, 281–282, 283–287], con un tassista [SSM 288–289]. L'insieme soffocava e stordiva la Fallaci-formica che riuscì a trasmettere il senso di oppressione anche al lettore. In modo analogo – dal punto di vista formale – venne organizzato tutto *Se il Sole muore* e anche altri testi dell'autrice fiorentina qui analizzati: una mutevolezza dinamica di ambientazioni, episodi, personaggi intessuta dai dialoghi e dalle interviste. Ovviamente vari brani vennero dominati da diverse emozioni e stati d'animo – ad esempio durante il colloquio con Wernher von Braun regnava il turbamento della Fallaci provocato dal profumo di limone che le ricordò episodi bellici [SSM 341–360]; le descrizioni della verifica del quoziente di intelligenza erano pervasi sia dall'autoironia divertita che dal disprezzo del metodo usufruito [SSM 178–184]; la centrifuga suscitò il panico, e poi la compassione verso un giovane che venne sottoposto all'esame al suo posto [SSM 196–206].

Nella girandola di emozioni in *Se il Sole muore* prevalgono quelle positive e tutta l'inchiesta si chiude con una conclusione ottimistica, piena di speranza. Il tono si sposta verso il polo opposto in *Quel giorno sulla Luna*, dove domina la disillusione. *La Luna di Oriana*, essendo un'antologia che abbraccia un lungo periodo, ripropone vari stati d'animo suscitati dall'esplorazione spaziale e dalla gara russo-americana. Nell'articolo scritto nel decimo anniversario dell'uomo sulla Luna la Fallaci osservò:

Chi era lì, quella notte, si sentiva sconvolto da un religioso stupore, una misteriosa speranza, e di me posso dirti che ero schiacciata dalla commozione. Eppure avevo scritto migliaia di parole sul Grande Spettacolo che faceva guadagnare cifre paradossali alla General Motors, alla IBM [...] e distraeva dalla guerra in Vietnam. Avevo ironizzato fino all'eccesso sulla NASA, sugli astronauti, sulla bandiera di latta [...]. E venivo da Hanoi, per due anni ero stata al fronte [...], pochi mesi avanti mi ero trovata nella strage di piazza Tlatelolco a Città del Messico dove ero stata ferita da tre pallottole: avevo tutti i motivi

insomma per non lasciarmi suggestionare, per non cadere dentro la trappola delle illusioni. Il fatto è che la realtà quotidiana [...] non bastava a respingere il richiamo di quella notte.

[LO 305–306]

Ma la commozione provocata dal lancio fu tanto forte quanto breve. L'articolo citato spiega l'asprezza dei giudizi espressi in *Quel giorno...*: il cambiamento del comportamento degli astronauti nei confronti dell'autrice [LO 314, 316]. «Fu [...] la fine del mio amore per la Luna. Infatti da quel giorno non riesco a guardarla senza pensare che lassù c'è la [loro] merda [...]» – riepilogò la giornalista.

Possiamo dunque concludere che già nei testi che precedono *Niente e così sia* Oriana Fallaci ricorreva alle tecniche caratteristiche del New Journalism e in particolar modo ai quattro procedimenti di origine letteraria, ossia alla costruzione *scene-by-scene*, al realismo descrittivo, all'uso dei dialoghi e di un punto di vista interno in propria versione d'autore. Il che si rivelava in armonia con il principio da lei stessa esposto:

Non ho scritto più romanzi come *Penelope* ma ho scritto romanzi. A me pare che *Se il Sole muore* sia un romanzo [...]. In America [lo] definiscono infatti “non fiction novel”. Vale a dire “romanzo non-finzione, non-invenzione”. [...] 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 la letteratura come cento anni fa. Il giornalismo oggi è spesso letteratura e la letteratura è spesso giornalismo: il confine non esiste più.

MILANI, 1971: 24

La Fallaci nella sua *non-fiction* ricorreva ai metodi “romanzeschi” proprio come i *new journalists* non solo per varcare la referenzialità e l'obiettività, ma anche per imporsi come personaggio: elaborava quindi virtuosisticamente le sue emozioni per legittimare ciò che descriveva per coinvolgere affettivamente il lettore, per sedurlo e convincerlo alla narrazione. Usufruiva degli stragemmi narrativi in maniera molto efficace, seppur non badava alla correttezza dei fatti: non nascondeva la propria mancanza di oggettività, la interessava di più il coinvolgimento emotivo, l'effetto di immersione che, a volte, faceva esplodere la verità in briciole, delle quali ognuna diventava una realtà a sé stante.

## Bibliografia

- ARICÒ, Santo L., 1990: "Oriana Fallaci's Journalistic Novel: *Niente e così sia*". In: Santo L. ARICÒ, a cura di: *Contemporary Women Writers in Italy: A Modern Renaissance*. Amherst, The University of Massachusetts Press, pp. 171–183.
- BELL, Jim, 2015: *L'era dei viaggi interstellari. I quarant'anni del programma Voyager*. Trad. Valeria Lucia GILI. Bologna–Bari, SEPS-Edizioni Dedalo.
- BELL, Philip; VAN LEEUWEN, Theo, 1994: *The Media Interview: Confession, Contest, Conversation*. Kensington, University of New South Wales Press.
- BENOTTI, Riccardo, 2009: *Viaggio nel New Journalism americano*. Roma, Aracne.
- CROTTI, Arlin, 2014: *The New Moon: Water, Exploration, and Future Habitation*. New York, Cambridge University Press.
- FALLACI, Oriana:  
[IA] 2005: *Oriana Fallaci intervista sé stessa. L'Apocalisse*. New York, Rizzoli International.  
[LO] 2018: *La Luna di Oriana*. Milano, Rizzoli.  
[NCS] 2010: *Niente e così sia*. Milano, BUR Rizzoli.  
[QGL] 2009: *Quel giorno sulla Luna*. Milano, BUR Rizzoli.  
[SSM] 2010: *Se il Sole muore*. Milano, BUR Rizzoli.
- HARLAND, David M., 2011: *Apollo 12: On the Ocean of Storms*. Chichester–New York–London Springer-Praxis Publishing.
- HEIKEN, Grant; JONES, Eric, 2007: *On the Moon: The Apollo Journals*. Berlin-Norfolk-New York, Springer-Praxis.
- MEYER, Philip, 2006: *Giornalismo e metodo scientifico. Ovvero il giornalismo di precisione*. Trad. Edmondo COCCIA, introduzione di Massimo BALDINI. Roma, Armando Editore.
- MILANI, Marisa, 1971: "La lingua 'effimera' di Oriana Fallaci". *La Battana*, VIII, N. 25, pp. 23–49.
- PAPUZZI, Alberto, 2015: *Letteratura e giornalismo*. Roma–Bari, Editori Laterza (ediz. digitale).
- SCOTT, Jeremy, 2013: *Creative Writing and Stylistics: Creative and Critical Approaches*. London, Palgrave Macmillan.
- TICHONIUK-WAWROWICZ, Ewa, 2017: „Reportaż a emocje na przykładzie *Quel giorno sulla Luna* Oriany Fallaci". *Literaturoznawstwo*, nr 11: *Antropologia uczuć i zmysłów*, pp. 99–114.
- TICHONIUK-WAWROWICZ, Ewa, 2018: „Ten, którego będę nazywać moim bratem'. Przyjaźń według Oriany Fallaci". In: Alina JACKIEWICZ, Marzena BĘDKOWSKA-OBLĄK, red.: *Oblicza przyjaźni w języku, kulturze i literaturze*. Gliwice, Wydawnictwo Politechniki Śląskiej, pp. 163–176.
- TICHONIUK-WAWROWICZ, Ewa, 2019: „Między etyką, estetyką i skutecznością komunikacyjną: idiosyl wczesnych książek Oriany Fallaci". In: *Zielonogórskie Seminaria Językoznawcze 2018: Estetyka językowa w komunikowaniu*. Zielona Góra, Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, pp. 277–288.
- WILLIAMS, Walter; LEE MARTIN, Frank, 1911: *The Practice of Journalism* (citato da: ZANGRADI, Silvia, 2003: *A servizio della realtà. Il reportage narrativo dalla Fallaci a Severignini*. Milano, Edizioni Unicopli, p. 15).
- WOLFE, Tom, 1973: "The New Journalism". In: Tom WOLFE, E.W. JOHNSON, eds.: *The New Journalism*. New York, Harper & Row, pp. 3–52.
- ZANGRADI, Silvia, 2003: *A servizio della realtà. Il reportage narrativo dalla Fallaci a Severignini*. Milano, Edizioni Unicopli.

## Nota biobibliografica

**Ewa Tichoniuk-Wawrowicz** è dottore di ricerca (2007) e docente di lingua e letteratura italiana, prima presso l'Università della Slesia e in seguito presso l'Università di Zielona Góra. Si interessa di letteratura italiana moderna e contemporanea, in particolare di letteratura non-fiction (soprattutto delle opere di Primo Levi e di Oriana Fallaci). È coorganizzatrice delle Giornate delle Lingue Straniere (Dni Języków Obcych UZ), autrice di una quarantina di articoli scritti in italiano e in polacco e di un libro, *L'universo labirintico nella narrativa di Primo Levi* (2012).

e.tichoniuk-wawrowicz@wh.uz.zgora.pl