



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO

Dipartimento di Studi Umanistici

Tesi di Laurea Magistrale in
Culture Moderne Compare

Oltre i confini
Il reportage narrativo tra letteratura e giornalismo

Relatore I

Prof.ssa Chiara Lombardi

Relatore II

Prof. Mauro Forno

Candidata

Federica Bassignana

Anno Accademico 2018/2019

*A Mamma e Papà,
che sopportano le mie tempeste con pazienza
e con amore credono sempre in me.*

*A Davide e Chicca,
i miei fratelli e i compagni di viaggio
che avrò sempre al mio fianco.*

*A Nonno Beppe e Nonno Umberto,
da un lassù un po' troppo lontano.*

*A Nonna Maria,
perché sono fiera di essere sua nipote.*

*E a Nonna Tere,
che quando avevo 11 anni
ha strappato la mia prima intervista
per motivarmi a fare sempre di meglio.*

INDICE

Indice	3
Introduzione	4
CAPITOLO I – Il reportage narrativo	
I.1. Tra letteratura e giornalismo: il <i>reportage</i>	13
I.2. L’inviato speciale: il reporter	19
I.3. Il contributo del <i>New Journalism</i>	30
I.4. La <i>non-fiction novel</i>	41
I.5. Quando il <i>reportage</i> diventa <i>narrativo</i>	53
CAPITOLO II – Il reportage narrativo di guerra	
II.1. Per una storiografia del reportage di guerra	62
II.2. Il giornalismo <i>embedded</i> e <i>unilateral</i>	73
II.3. John Reed e la cronaca della Rivoluzione d’Ottobre	83
II.4. La guerra del Vietnam nel «realismo romanzato» di Oriana Fallaci.....	89
II.5. Voci dall’Afghanistan: il romanzo corale di Svetlana Aleksievič.. ..	96
CAPITOLO III - Il reportage narrativo di viaggio	
III.1. Oltre la narrativa di viaggio, dall’odeporica al reportage	105
III.2. Ryszard Kapuściński e l’incontro con <i>l’altro</i>	114
III.2.1. L’Africa di Ryszard Kapuściński	122
III.3. «Un viandante per vocazione»: il giornalismo in viaggio di Tiziano Terzani	126
III.3.1. L’Asia di Tiziano Terzani.....	131

III.4. L'Odissea contemporanea nei viaggi-reportage di Patrick Kingsley	135
---	-----

CAPITOLO IV - Il reportage narrativo e l'inchiesta

IV.1. L'indagine sulla realtà tra reportage e inchiesta	143
IV.2. Nellie Bly, la prima giornalista investigativa.....	146
IV.3. La polifonia della testimonianza in Svetlana Aleksievič.....	152
IV.3.1. <i>Preghiera per Černobyl</i>	155
IV.3.2. <i>Gli ultimi testimoni</i>	157
IV.3.3. <i>La guerra non ha un volto di donna</i>	160

Appendice

I. Intervista a Enrico Caporale.....	165
II. Intervista a Domenico Quirico.....	168
III. Intervista a Fausto Biloslavo	172
IV. Intervista a Patrick Kingsley	178

Conclusioni	181
--------------------------	-----

Bibliografia	190
---------------------------	-----

Ringraziamenti	201
-----------------------------	-----

INTRODUZIONE

Il solito logoro discorso che divide lo scrivere in giornalismo e letteratura è superato. Il giornalismo, oggi, è spesso letteratura e la letteratura è spesso giornalismo: il confine non esiste più.¹

Oriana Fallaci

La finzione e la realtà, l'arte e l'indagine, l'ambizione all'immortalità e l'effimero della notizia, l'ideazione di infiniti mondi possibili e la descrizione meticolosa di fatti reali: le differenze tra letteratura e giornalismo sono evidenti per forma, costituzione e intrinseca natura. L'invenzione letteraria e la comunicazione giornalistica non costituiscono, però, due universi paralleli destinati a non incontrarsi mai, ma possono condividere il medesimo punto focale di partenza: osservare la realtà circostante e darne forma concreta nella scrittura. Nonostante i due ambiti si servano di dinamiche, regole e linguaggi differenti, il binomio letteratura-giornalismo ha oltrepassato i confini e ha dato esito a una relazione che si è delineata nel tempo assumendo il nome ora di *non-fiction novel*, ora di *reportage narrativo*. Sono termini diversi volti a manifestare e giustificare un'analogha prassi compositiva: trasporre fatti reali nella scrittura, plasmare la sfera dell'invisibile che racchiude un avvenimento, scavare nel cuore delle storie con l'esercizio attento e preciso dello sguardo giornalistico e superare i vincoli imposti dalla «limitazione dello spazio, la fretta delle scadenze, gli obblighi del linguaggio»². Anche se, come afferma Ermanno Paccagnini, «non è mai stato semplice definire la tipologia dei rapporti tra letteratura e giornalismo»³, tra questi due mondi esistono contatti e contaminazioni e recenti studi sulla relazione tra letteratura e giornalismo

¹ Oriana Fallaci, *La lingua "effimera" di Oriana Fallaci*, a cura di Marisa Milani, La battana, N.25, 1971, p. 24.

² Tiziano Terzani, *Lettere contro la guerra*, Longanesi & C., Milano 2001, p. 14.

³ Enrico Paccagnini, *Letteratura e giornalismo in Storia della letteratura italiana. Il Novecento. Scenari di fine secolo*, a cura di Cecchi-Sapegno, Garzanti, Milano 2001, p. 499.

intendono il *reportage narrativo* come la definizione più completa e riuscita tra essi.⁴

L'obiettivo di questo lavoro è quello di tracciare i contorni del reportage narrativo, indagare e analizzare le sue forme al fine di comprendere un genere ibrido per natura. Le coordinate stesse dell'espressione rimandano ai due universi che si armonizzano nella pratica compositiva del suddetto genere: giornalismo e letteratura. Da una parte, infatti, il termine *reportage* fa riferimento alla pratica di documentazione della realtà per testimonianza diretta e, dall'altra, il termine *narrativo* sottende la sua elaborazione letteraria. Lo studio vuole mostrare come il reportage narrativo costituisca un unico, evocativo, potente connubio tra i fatti di cronaca e lo stile, la tecnica del mestiere di reporter e la sensibilità dello scrittore, l'articolo di giornale e il romanzo in un rapporto di reciproca influenza. Fatti storici e realtà nascoste, dimenticate, non note, vengono indagate con l'occhio critico di chi *sa osservarle* e *vuole raccontarle*, di chi sa entrare nel cuore delle vicende per dar forma a una scrittura che si serve del metodo della cronaca e dei meccanismi propri della letteratura. Per avere il diritto di raccontare si deve vivere il contesto in prima persona: ne era convinto Ryszard Kapuściński, che con i suoi reportage e i con suoi romanzi ha arricchito l'orizzonte letterario del XX secolo. È dunque azione fondamentale di ogni reportage il viaggio: viaggiare per conoscere, per *divenir del mondo esperto*⁵ per tendere l'orecchio a un mondo che deve essere raccontato consumando la suola delle scarpe e avendo sempre a portata di mano taccuino e penna.

Nel capitolo I, dopo il focus sul reportage di per sé preso, si vuole tracciare il profilo professionale del *reporter*. Nella sua declinazione dell'esercizio giornalistico, il reporter si specializza in diversi settori: scrivendo sulle pagine dei giornali a partire dalla metà del XIX secolo – periodo che viene indicato come *l'era del reporter* e non solo – il giornalista inviato diventa reporter di guerra e di viaggio e conduce inchiesta e indagini di ordine politico,

⁴ Clotilde Bertoni, *Letteratura e giornalismo*, Carocci, Roma, 2015, p. 5.

⁵ La nota affermazione di Ulisse in Dante Alighieri, *Commedia, Inferno*, canto XXVI, a cura di Pietro Cataldi e Romano Luperini, Le Monnier, Firenze, 2009, «Vincer potero dentro a me l'ardore / ch'i' ebbi a divenir del mondo esperto / e de li vizi umani e del valore» vv. 97-99.

economico, sociale e culturale. L'era del reporter è l'era dei fatti⁶: lo sguardo del giornalista amplia gli orizzonti e vuole raccontare la sfera della realtà, gli aspetti umani e i rapporti sociali svelando l'essenza polimorfa della notizia. Il reporter si immerge nei fatti per offrire un punto di vista interno, un'angolazione critica di pensiero testimoniando in prima persona. Ed è soprattutto in quest'epoca che, con l'avvento dei grandi romanzieri-giornalisti sulla scena della letteratura europea ed extraeuropea, l'autore da giornalista diventa scrittore raccontando gli eventi con un linguaggio capace di mediare l'immediatezza e l'oggettività giornalistica con la sensibilità e soggettività della narrazione romanzesca. Tale scelta stilistica non riguarda solo un articolo di giornale, un reportage che si presenta come un pezzo più corposo e letterario degli altri, ma può sfociare nella composizione di un libro, un romanzo – *reportage narrativo*, appunto – che prende le mosse dall'esperienza dell'inviato e varca totalmente i limiti dello spazio della pagina di giornale. Creare storie e interessare i lettori è il fine dell'azione giornalistico-letteraria a cui tendono i reporter per offrire i colori, le emozioni, le voci, i profumi del contesto che vogliono raccontare. Fondamentale punto di partenza per comprendere lo sviluppo del reportage e la formazione della figura dell'inviato come professionista è la nascita della *penny press*. Alla base del giornalismo moderno, nei primi anni dell'800 la *penny press* rivoluziona negli Stati Uniti il concetto di giornalismo e di circolazione della notizia: al costo in un penny, il giornale ha più ampia diffusione tra i cittadini e delinea un nuovo concetto di notizia e di giornalista professionista. I giornali hanno più lettori, trasmettono notizie volte a formare l'opinione pubblica, inviano corrispondenti all'estero per seguire eventi che stanno rivoluzionando la Storia e nascono le prime scuole di giornalismo. Sarà poi negli anni '60 del XX secolo che cambiano le tecniche e le prerogative del giornalismo con il contributo del *New journalism*, il cui manifesto viene descritto da Tom Wolfe⁷. Questo *nuovo* giornalismo aggiunge spessore alla rivoluzione già attuata dalla *penny press* per quanto riguarda il concetto di notizia e di scrittura. La prosa narrativa, che nei quotidiani aveva espressione talvolta soltanto nei romanzi di appendice,

⁶ Cnfr. Alberto Papuzzi, *Letteratura e giornalismo*, Laterza, Roma – Bari, 1998.

⁷ Tom Wolfe e E. W. Johnson, *The New Journalism. With an Anthology*, Harper & Row, New York, 1973.

rivendica spazi precisi all'interno dei reportage. Si inizia a concepire il *reporting* giornalistico in funzione dello stile e si conferisce al reportage una dimensione estetica in una nuova interpretazione della divulgazione di cronaca non più secondo rigidi criteri di oggettività, ma presentando il materiale della notizia sotto forma di romanzo, reso accattivante oltre che interessante. La maestria e la bravura dei *new journalists* vanno oltre la mera ricerca delle notizie e si presentano con le più diverse e raffinate attitudini stilistiche. Il rapporto tra letteratura e giornalismo ha modificato così l'assetto e l'intelaiatura dei pezzi giornalistici, influenzandone lo stile e linguaggio. Sarà però con la *non-fiction novel*, grazie ad esempio ai primi contributi di Rodolfo Walsh e Truman Capote, che i due universi si incontrano in maniera indissolubile. L'intento è quello di trattare la cronaca sotto forma di romanzo secondo un connubio di arricchimento reciproco dal punto di vista metodologico, contenutistico e stilistico. Nella *non-fiction novel* si riproducono i fatti reali tramite gli strumenti narrativi nella volontà di coniugare lo scopo informativo con il dominio dell'arte: da una parte, la forma narrativa utilizza le tecniche dell'arte finzionale e, dall'altra, è perfettamente fattuale⁸. Rispetto alla *non-fiction novel*, con l'espressione *reportage narrativo* si intendono le opere letterarie che risultano dall'esperienza giornalistica degli autori che, in qualità di reporter, hanno fatto esperienza diretta dei fatti raccontati. In questo caso, il reportage confluisce nella narrativa e la cronaca diventa letteratura senza che si utilizzino, come nella *non-fiction-novel*, ricostruzioni a livello interiore e/o psicologico dei personaggi o all'ideazione dei loro pensieri. L'ambizione del reportage narrativo è decifrare il mondo partendo dalla cronaca per giungere alla letteratura, inondando così il confine del giornalismo con la narrativa.

Come intendo dimostrare nel capitolo I, le tematiche del reportage narrativo e le tendenze stilistiche sono varie e di ampio respiro; i capitoli II, III e IV ne individuano alcune tipologie, presentando taluni esempi per mostrare le peculiarità e il valore del genere, senza pretese di esaustività. In questa tesi, infatti, ho voluto analizzare le declinazioni del reportage

⁸ Cnfr. Truman Capote in George Plimpton, *The story behind a nonfiction novel*, intervista a Truman Capote, *The New York Times*, 16 gennaio 1966. «A narrative form that employed all the techniques of fictional art but was nevertheless immaculately factual».

narrativo di guerra, di viaggio e la sua relazione con il genere di inchiesta, presentando autori-reporter che possano meglio esemplificarne le caratteristiche nelle loro opere. Il metro fondamentale che ha portato a individuare gli autori è il fatto di essere stati reporter, quindi testimoni oculari degli avvenimenti, trattati prima sulle pagine di giornale e, in un secondo tempo, in un libro. L'analisi verte unicamente sul metodo degli autori e sulle caratteristiche dei reportage narrativi, escludendo la loro comparazione stilistica con i relativi articoli di giornale. Infatti, l'intenzione principale del mio lavoro verte sulla determinazione dei tratti stilistico-formali del reportage narrativo, assunto come genere autonomo e non come mera trasposizione letteraria dell'articolo di giornale. Ho inoltre scelto di presentare giornalisti di epoche diverse, collocati tra il XIX e il XXI secolo, e provenienti da Paesi differenti, così da avere un confronto più ampio possibile dal punto di vista cronologico, storico, geografico, sociale e culturale. Nel caso del reportage narrativo di guerra ho scelto di analizzarne le peculiarità attraverso i contributi di John Reed (1887 – 1920) autore di *Ten Days that shook the World* (1919)⁹, Oriana Fallaci (1929 – 2006) in *Niente e così sia* (1969)¹⁰ e Svetlana Aleksievič (1948) in *Ragazzi di zinco* (1991)¹¹. Per il reportage di viaggio ho selezionato i contributi di Ryszard Kapuściński (1932 – 2007) in *Ebano* (1998)¹², Tiziano Terzani (1938 – 2004) in *Un indovino mi disse* (1995)¹³, Patrick Kingsley (1989) e la sua opera *The New Odyssey* (2016)¹⁴. L'ultimo capitolo presenta opere al confine tra il reportage narrativo e la narrativa d'inchiesta con un'eccezione nella selezione per l'analisi: oltre all'opera di Nellie Bly (1864 – 1922) *Ten Days in a Mad-House* (1889)¹⁵, ho scelto di presentare tre libri di Svetlana Aleksievič di cui solo uno è frutto della sua esperienza diretta di reporter, *Preghiera per Černobyl* (1997),¹⁶ in quanto la giornalista non poteva essere testimone come reporter durante la Seconda Guerra Mondiale, tema di

⁹ John Reed, *Ten days that shook the world*, Boni & Liveright, New York, 1919.

¹⁰ Oriana Fallaci, *Niente e così sia*, Rizzoli, Milano, 2016.

¹¹ Svetlana Aleksievič, *Ragazzi di zinco*, E/O, Roma, 2018.

¹² Ryszard Kapuściński, *Ebano*, Feltrinelli, Milano, 2000.

¹³ Tiziano Terzani, *Un indovino mi disse*, Longanesi & C, Milano, 1995.

¹⁴ Patrick Kingsley, *The New Odyssey. The story of Europe's refugee crisis*. Guardian Books and Faber & Faber, Londra, 2017.

¹⁵ Nellie Bly, *Ten days in a mad-house*, Editorium, Salt Lake City, 2013.

¹⁶ Svetlana Aleksievič, *Preghiera per Černobyl*, E/O, Roma, 2018.

sfondo in *Gli ultimi testimoni* (1985)¹⁷ e *La guerra non ha un volto di donna* (1985)¹⁸, poiché nata nel 1948.

La tesi mira a individuare e a valorizzare il reportage narrativo come genere letterario dotato di valore estetico, analizzandone la forma, le prerogative e le specificità al di là del confine tra letteratura e giornalismo che, come affermava Oriana Fallaci, non esiste più¹⁹. È stata mia intenzione proporre una riflessione critica di un genere che mi ha affascinato sin dalle mie prime letture dei libri di Svetlana Aleksievič e sul quale avevo iniziato a interrogarmi da subito. Ho incontrato per la prima volta l'espressione *reportage narrativo* leggendo del conferimento all'autrice del Premio Sandro Onofri (2002), consegnato a un autore straniero che nelle sue opere ha saputo illustrare le qualità di tale genere letterario. Da quel momento, la mia curiosità si è orientata sempre più verso opere letterarie che si sono concentrate sulle notizie di cronaca dei giornali e su eventi storici e che hanno oltrepassato la «caducità obbligata»²⁰ della scrittura giornalistica per diventare narrativa.

Il desiderio di confrontarmi con l'opinione di chi ha orientato la propria scrittura dal giornalismo alla narrativa, seppure con motivazioni e intenti differenti, mi ha portata a intervistare personalmente diversi giornalisti le cui interviste sono inserite in appendice a questo lavoro²¹. Ho scelto di intervistare Enrico Caporale, caporedattore all'Ufficio Centrale de «La Stampa», inviato in Afghanistan e in Etiopia, per offrire una riflessione sul reportage come genere giornalistico di per sé preso, senza considerare la sua trasposizione in letteratura. Ho intervistato, inoltre, i giornalisti Domenico Quirico e Fausto Biloslavo, in quanto autori di reportage non solo tra le colonne di giornale ma anche in volume e che hanno così reso in narrativa la cronaca degli avvenimenti che hanno seguito come reporter. Domenico Quirico è stato inviato de «La Stampa» e con i suoi servizi non ha solo seguito i conflitti dall'Africa all'Estremo Oriente ma si è cimentato anche nella scrittura

¹⁷ Svetlana Aleksievič, *Gli ultimi testimoni*, Bompiani, Milano, 2016.

¹⁸ Svetlana Aleksievič, *La Guerra non ha un volto di donna*, Bompiani, Milano, 2015.

¹⁹ Oriana Fallaci, *La lingua "effimera" di Oriana Fallaci*, a cura di Marisa Milani, La battana, N.25, 1971, p. 24.

²⁰ Cnfr. Appendice, intervista a Domenico Quirico, p. 168.

²¹ Cnfr. Appendice, pp. 165-178.

narrativa con reportage di guerra e di viaggio a partire dalle sue esperienze di giornalista sempre presente lì dove si svolgevano gli avvenimenti: «Per avere il diritto di scrivere, bisogna essere presenti», afferma Quirico nell'intervista²². Nei suoi libri racconta la primavera araba e le rivoluzioni che hanno scosso il Nord-Africa allontanandosi dalle ideologie di propaganda, camminando per le strade del Maghreb e ascoltando le voci della gente; ha descritto l'esodo contemporaneo dei migranti nelle cronache di viaggio che ha compiuto al loro fianco attraverso i deserti africani e le onde del mediterraneo; ha viaggiato nei luoghi del Grande Califfato, nelle sue città e nei suoi villaggi, da Istanbul alla Nigeria, per descrivere lo spaccato di realtà che aveva davanti ai propri occhi. Fausto Biloslavo, giornalista per le principali testate italiane tra cui «Il Giornale», «Il Foglio», il «Corriere della Sera» e «Panorama», è stato reporter di guerra dall'Africa, ai Balcani, all'Estremo Oriente e in trent'anni di professione ha descritto la voce, l'odore e il rumore della guerra. Biloslavo parte dalla consapevolezza di essere un giornalista che si è cimentato nella scrittura narrativa senza considerarsi uno scrittore, ma non per questo è venuto meno al dovere morale e professionale di farlo bene, “alla Hemingway”²³. L'interesse dei suoi reportage di guerra è quello di raccontare le piccole storie che, unite, danno un quadro chiaro e polifonico di cosa sia la guerra. Nei suoi libri sulla primavera araba, sulla guerra in Afghanistan e in Libia, Biloslavo ha portato nel campo di battaglia gli occhi dei lettori che tramite le sue parole potranno conoscere i diversi volti della guerra, ognuno portatore di piccole verità che vale la pena conoscere. Infine, ho intervistato Patrick Kingsley, autore di *The New Odyssey*, opera analizzata nel capitolo III. Kingsley è attualmente giornalista del «New York Times» come corrispondente da Berlino per gli affari internazionali ed è stato precedentemente giornalista per il «Guardian» che lo ha nominato nel 2015 il primo corrispondente di migrazione. Per conto del celebre quotidiano britannico è stato corrispondente da Il Cairo, Istanbul, ha seguito il traffico di esseri umani dalla Libia all'Egitto, dalla Turchia al Niger e insieme al collega David Hearst ha condotto l'ultima intervista a Mohamed Morsi come

²² Cnfr. Appendice, intervista a Domenico Quirico, p. 168.

²³ Cnfr. Appendice, intervista a Fausto Biloslavo, p. 177.

presidente d'Egitto prima della sua destituzione nel 2013. Per lo spessore delle sue inchieste e la meticolosità dei suoi reportage, Kingsley è stato nominato giornalista dell'anno per gli affari esteri in occasione dei British Journalism Awards; tra i numerosi premi, gli è stato conferito il Frontline Club Award nel 2013 per il suo reportage *Killing in Cairo – the full story of the Republican Guards' club shootings*²⁴ ed è stato il secondo classificato nella categoria dei corrispondenti esteri al British Press Award. Nel 2012 ha pubblicato il suo primo libro *How to be danish*²⁵, un viaggio di esplorazione nel cuore della cultura danese e nel 2017 ha pubblicato *The New Odyssey*²⁶, la storia della crisi dei rifugiati in Europa.

Nel reportage narrativo l'effimero della cronaca sfocia nell'immortalità della letteratura e la realtà supera la finzione. Se il giornale ha lo spazio di un giorno, il libro va oltre ogni finitezza temporale e dà la possibilità ai giornalisti di mettere insieme i tasselli delle loro indagini quotidiane per dare forma a un'unica, grande, storia di portata universale.

²⁴ Patrick Kingsley, *Killing in Cairo – the full story of the Republican Guards' club shootings*, The Guardian, 18 luglio 2013.

²⁵ Patrick Kingsley, *How to be Danish*, Marble Arch Press, New York, 2014.

²⁶ Patrick Kingsley, *The New Odyssey. The story of Europe's refugee crisis*, Guardian Books and Faber & Faber, Londra, 2016.

CAPITOLO I

IL REPORTAGE NARRATIVO

*Scrivo “dal vivo”. Non sono capace di inventare.
Non scrivo un mondo immaginario o un mondo tutto mio.
Descrivo un mondo che realmente esiste.²⁷*

Ryszard Kapuściński

I.1. Tra letteratura e giornalismo: il *reportage*

Genere dai contorni ibridi e sfocati, il *reportage* è il risultato della potente – ed incisiva – azione combinatrice del binomio letteratura-giornalismo. I due universi si intrecciano con grande efficacia e rendono tale espediente narrativo e di divulgazione un perfetto veicolo di indagine del reale:

La voce *reportage*, derivata dall'inglese *to report* che a sua volta è ripreso dal francese antico *reporteur*, indica un fatto da riportare, riferire, un'azione comunemente svolta da una persona che scrive da un paese lontano che, per significatività di quanto scritto, viene considerata degna di essere resa nota pubblicamente.²⁸

Nel linguaggio giornalistico, il *reportage* costituisce il corposo servizio di un corrispondente, un cronista – *reporter*, appunto –, inviato per seguire un determinato avvenimento e/o indagare un argomento specifico. Ma c'è di più: perché si abbia il “diritto” di raccontare, criterio fondamentale per indagare e dare forma all'inchiesta, esporsi in prima persona e raccontare in “presa diretta” sono criteri necessari quanti vitali per un *reportage*. Il *reporter* è testimone oculare e uditivo, colui che si mimetizza tra gli eventi con l'accuratezza e la professionalità giornalistica e la sensibilità – ed empatia – personale per comprendere i fatti.

²⁷ Ryszard Kapuściński, *Autoritratto di un reporter*, Feltrinelli, Milano, 2011, p. 14

²⁸ Silvia Zangrandi, *A servizio della realtà. Il reportage narrativo dalla Fallaci a Severgnini*, Milano, Edizioni Unicopli, 2003, p. 9.

Il reportage non si limita, dunque, a fornire una serie di notizie, ma descrive in profondità il contesto, l'ambiente, il retroterra che precede la sfera degli avvenimenti, giocando su atmosfere, sensazioni ed emozioni²⁹. Ai lettori viene offerta una panoramica organica di osservazioni, indicazioni, riferimenti precisi e viene guidato per mano nel cuore della vicenda:

Rispetto alla notizia il reportage procede per dilatazione, non per aggregazione: si prende un fatto o il particolare di un fatto e lo si trasforma in una storia, dilatandone i confini, scavando in profondità, [...] sfruttando la capacità del giornalista. La chiave del reportage è di portare il lettore nel fuoco della vicenda.³⁰

Andare, osservare, raccontare: l'esercizio dello sguardo sulla realtà si combina con l'intuizione letteraria per dar forma al reportage. Per indagare l'origine del reportage nella storia, Ryszard Kapuściński – la cui opera ha donato alla letteratura esemplari pagine di reportage – ha individuato nella figura di Erodoto il primo reporter della storia³¹. Nel V secolo a.C., il «padre della storia» di Alicarnasso dedica nove libri alle guerre greco-persiane: secondo Kapuściński, le *Storie* erodotee aprono al confronto con un altrove lontano, con il diverso. Dalla Grecia all'Egitto, dalla Libia alla Persia, dal Mar Nero alla Magna Grecia, Erodoto esplora mondi differenti, si confronta con civiltà lontane, con i loro usi e costumi, con la loro cultura, riflettendo in un'ottica di comparazione per delineare il contesto che ha osservato in prima persona. È una filosofia orientata al primato dell'esperienza diretta: la curiosità, il desiderio di *esserci* e di sperimentare nella forte motivazione a *viaggiare per osservare* il mondo da vicino e descriverlo nelle sue infinite sfumature. Erodoto, da padre della Storia secondo la tradizione, è considerato padre del mestiere di reporter secondo il giornalista polacco³²: da opera storiografica, le *Storie* erodotee diventano nell'analisi di Kapuściński un perfetto esempio di primo reportage della storia.

Nel libro *In viaggio con Erodoto*, Kapuściński individua i tre punti cardine da cui prende forma un buon reportage, frutto di una ricerca attenta

²⁹ Falqui Enrico, *Giornalismo e letteratura*, Mursia, Milano, 1969.

³⁰ Alberto Papuzzi, *Professione giornalista*, Roma, Donzelli Editore, 1998, p. 64.

³¹ Ryszard Kapuściński, *In viaggio con Erodoto*, Feltrinelli, Milano, 2004.

³² Cnfr. *Ibid.*

e meticolosa: il viaggio, l'uomo e il compito a casa³³. La prima fonte è il *viaggio* che coincide con l'esplorazione, la scoperta e lo sforzo di indagine. Un'azione di distensione per avvicinarsi alla realtà, incontrarla da vicino per indagarne gli aspetti più veri e profondi e, soprattutto, per «*vederla, conoscerla, capirla*»³⁴. Il viaggio corrisponde a un'azione di continua apertura verso *l'altro*, lontano e diverso che sia, per saturare la distanza e poterne fare esperienza diretta per descriverlo. Esplorazione, concentrazione continua, apertura mentale, ricerche incessanti e intraprendenza orientano la motivazione del reporter a viaggiare. La seconda fonte individuata da Kapuscinski è *l'uomo*: gli esseri umani sono il centro della storia. Se viaggiare implica un lavoro sul campo, questo lavoro deve poi essere esercitato in rapporto con la gente del posto. L'interesse e l'attenzione verso l'uomo sono fondamentali: «senza l'aiuto degli altri non si può scrivere un reportage»,³⁵ che risulta quindi come il risultato di una cooperazione all'insegna di un forte spirito di buona volontà e comprensione reciproca. La terza fonte è il *compito a casa* del reporter: azione di sintesi del materiale raccolto, dell'esperienza vissuta, degli incontri fatti per riordinare i tasselli e comporre un mosaico di informazioni.

L'esperienza diventa così scrittura: scrivere un reportage equivale a narrare eventi e contesti di cui si è stati testimoni diretti, inserirsi pienamente all'interno dell'ambiente con scarpe buone e un quaderno di appunti³⁶. Il reportage si delinea dunque come documento fortemente connotato dalla natura geografica e storica e non solo: a più livelli, emergono riflessioni sociali, morali, antropologici per rispecchiare a 360 gradi l'ambiente e la società presi in analisi. Descrivere le cause, gli effetti e suscitare riflessioni sono gli obiettivi di un buon reportage. L'esperienza individuale esemplificata con aneddoti e descrizioni permette ai lettori di avere davanti agli occhi un quadro reale, un'analisi approfondita degli eventi e di immedesimarsi e immergersi nel cuore della vicenda.

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Ryszard Kapuściński, *Il cinico non è adatto a questo mestiere. Conversazioni sul buon giornalismo*, E/O, Roma, p. 37.

³⁶ Anton Čechov, *Scarpe buone e un quaderno di appunti. Come fare un reportage*, Minimum fax, Roma 2004.

A good reportage is based on through and comprehensive study, embraces a large and well-organized body of facts and presents its examples clearly.³⁷

Nel reporter si incontrano inevitabilmente l'evento reale e l'esperienza individuale, la realtà e la percezione: il reporter, la sua sensibilità, il suo sguardo critico sul mondo diventano un filtro per l'interpretazione dell'evento ma saranno la gente del posto, le sensazioni, le suggestioni, l'ambiente che circonda l'avvenimento a prendere voce nel reportage. La sua forma di espressione si delinea così sulla linea di confine tra l'oggettività giornalistica e la soggettività narrativa; in particolare, è l'universo dell'*impoderabilia*³⁸ – concetto di difficile definizione secondo Kapuściński – che si racconta nei reportage, ovvero tutti i colori, le temperature, le atmosfere, il clima. Il reporter rivolge l'attenzione a questo orizzonte e intuito, principi etici e talento fanno da cornice alla ricerca.

Collocate le proprie basi nel viaggio, il reportage trova un importante precedente storico a partire dal XIV secolo, quando la scoperta del Nuovo Mondo comporta il diffondersi di resoconti di viaggi e spedizioni³⁹. La scrittura si apre alla descrizione di nuovi mondi e realtà seguendo differenti forme di diffusione (cronaca, letteratura testimoniale, relazioni di viaggio, lettere alla famiglia) e di espressione per raccontare un nuovo universo con nuove parole. Il reportage inteso in senso moderno comparirà tra le pagine dei quotidiani nel XIX secolo, secolo d'oro del giornalismo. Nel 1800 in America si registra una grande rivoluzione nel complesso sistema informativo: la *penny press*. Le nuove tecnologie permettono di produrre giornali con costi minori e di conseguenza cala il prezzo di acquisto: il costo di vendita del giornale diventa un penny – di qui, il nome *penny press*. Il giornale non costituisce più un veicolo di accesso all'informazione d'élite ma diventa un "bene" di massa in opposizione ai *six-penny papers* – quotidiani venduti al costo di sei penny che

³⁷ György Lukács, *Essays on Realism*, a cura di Rodney Livingstone, Lawrence and Wishart Londra, 1980, p. 53. «Un buon reportage si basa su uno studio completo ed esaustivo, abbraccia un vasto e ben organizzato insieme di eventi e presenta i suoi esempi chiaramente» [traduzione mia].

³⁸ Ryszard Kapuściński, *Il cinico non è adatto a questo mestiere. Conversazioni sul buon giornalismo*, E/O, Roma, 2011, p. 41.

³⁹ Cnfr. Capitolo III, Il reportage narrativo di viaggio.

raggiungevano le case dei cittadini più facoltosi. Il primo *penny paper* è “The Sun” diretto da Benjamin H. Day, nel 1833, centro propulsivo per la nascita di una nuova identità della cultura e tecnica della notizia:

Oltre alla drastica riduzione di prezzo, i cambiamenti che *The Sun* introduce nella formula tradizionale del quotidiano americano sono due. Il primo, formale, è costituito dalla presenza crescente e massiccia della pubblicità in prima e in ultima pagina [...]. Il secondo, contenutistico, riguarda la *selezione e trattazione* delle notizie secondo il loro “human interest”, vale a dire secondo la loro natura depoliticizzata di fatti di cronaca, dei quali non interessa la comprensione e spiegazione secondo nessi causali bensì la stranezza e singolarità, ma soprattutto la carica emotiva e la capacità di evocare il vissuto individuale dei lettori. Amori, nascite, malattie, matrimoni, incidenti, morti, delitti presentati in forma di dramma personalizzato esercitano un forte potere di *appeal* nei confronti del pubblico, in base a processi psicologici (il più delle volte inconsci) di empatia ed immedesimazione.⁴⁰

La *penny press* inventò il moderno concetto di notizia, affermava Micheal Schudson⁴¹: «per la prima volta i giornali americani diedero un carattere regolare alla pubblicazione delle notizie politiche, non solo dall'estero ma anche dall'interno, e non solo nazionali ma anche locali»⁴². I *penny papers* contraddistinguono un nuovo concetto di giornalismo più aperto, portavoce di una circolazione di notizie ad ampio raggio e rivolte a gran parte della popolazione. La più ampia circolazione e diffusione dei quotidiani implica la nascita della figura di giornalista come professionista e il formarsi di un nuovo concetto di notizia di più ampio respiro. Si tratta di una rivoluzione nel mondo della stampa che delinea l'emergere di un nuovo pubblico, portavoce di nuove richieste e interessato agli aspetti più vari dell'ambiente a lui circostante. La notizia deve interessare da vicino i nuovi lettori, i cittadini che possono accedere all'informazione giornalistica con un *penny*. Per tale motivo, la cronaca diventa l'argomento privilegiato: «*It shines for all*» era il motto del giornale americano diretto da Benjamin H. Day e racchiudeva il senso di una nuova volontà di accesso all'informazione che risplendeva per tutti, appunto. Si percepisce così la necessità di parlare di eventi, fatti di cronaca bianca e,

⁴⁰ Giovanni Gozzini, *Storia del giornalismo*, Mondadori, Milano, 2000, p. 120.

⁴¹ Cnfr. Michael Schudson, *Discovering news. A social history of American newspapers*, Basic books, New York, 1978.

⁴² Alberto Papuzzi, *Letteratura e giornalismo*, Laterza, Roma – Bari, 1998, p. 14.

soprattutto, di cronaca nera, di utilizzare un nuovo stile, incisivo, semplice e avvincente. Un nuovo concetto di notizia, che deve raccontare il mondo attorno ai lettori: non più lontane notizie d'élite, indirizzate agli addetti ai lavori e ai ceti più abbienti riguardanti la politica, la finanza, l'economia, ma notizie radicate nella realtà quotidiana.

La notizia nasce dal rapporto che il giornalista stabilisce fra la natura di un avvenimento e l'interesse di un pubblico. La notizia è ciò che ne fanno i giornalisti, un motto che significa due cose: a) tutto può diventare notizia, b) la notizia è carica della soggettività del giornalista.⁴³

«News is what the newspapermen make it»⁴⁴: eventi precedentemente non ascrivibili alla categoria di notizie diventano notiziabili. Ogni fatto, secondo una democratica attitudine verso gli avvenimenti del mondo come la chiamava Micheal Schudson, poteva essere pubblicato sul giornale. Se la notizia è dunque ciò che ne fanno i giornalisti e ogni avvenimento potenzialmente può costituire la notizia, la figura del giornalista diventa sempre più specifica in questo orizzonte di ricerca e selezione degli eventi che possono trovare il loro spazio nello sfoglio del giornale. Considerati professionisti di un mestiere che stava delineando le sue prerogative e i suoi obiettivi, i giornalisti devono quindi essere inviati sul posto per ascoltare la gente e ricercare avvenimenti di rilevanza nei distretti di polizia, negli uffici dell'amministrazione, nei tribunali, nelle strade, dialogando, osservando e interpretando fatti, testimonianze e dati raccolti. Notizie che devono quindi essere cercate, individuate con criticità, elaborate dalla sagacia del mestiere per poter raggiungere i lettori. Per l'efficacia della ricezione delle notizie si delineano in questo periodo i criteri alla base della comunicazione giornalistica, in particolare, la norma delle cinque W nelle prime dieci righe dell'articolo, *Who? Where?, When?, What?, Why?*.

La sfida era trasformare in caratteri di piombo la realtà. Paradossalmente sarà un'arte, la letteratura, con le sue tecniche e suggestioni, a offrire al giornalismo un potente mezzo per rendere percepibile e riconoscibile la notizia, allargandone il campo anche alla sfera, in apparenza insondabile, del contesto psicologico che circonda un avvenimento, dell'atmosfera

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ Walter Gieber, *News is what the newspapermen make it*, in *People, Society and Mass Communication*, a cura di Lewis Anthony Dexter e David Manning White, Free Press, New York, 1964.

emotiva, delle reazioni sentimentali. Nell'illusione di colmare l'incolmabile distanza tra corpo della verità e corpo della notizia.⁴⁵

Corpo di verità e corpo della notizia sono concetti introdotti nelle scienze sociologiche e della comunicazione da Walter Lippmann nel 1922 con il saggio *Public Opinion*⁴⁶. La verità è manifestazione di una sfera dell'invisibile, è relativa, astratta e si incontra con la personalità del giornalista, le sue convinzioni la linea editoriale e la politica del giornale, il contesto socio-politico e culturale; la notizia è la registrazione di eventi misurabili. Secondo principi etici, il giornalista deve dar forma a una deontologia delle notizie nel suo mestiere o «arte o sacerdozio o attività commerciale più o meno proficua; comunque, esercizio di un potere al servizio di un'idea, nei casi più nobili, di un interesse, in quelli meno nobili»⁴⁷.

I.2. L'inviato speciale: il reporter

«Fare il reporter è un modo di vedere il mondo: un modo di vedere che non cambierei con nessun altro»⁴⁸, afferma uno dei più importanti *reporter* del XX secolo che ha trasformato la sua vocazione nel lavoro di una vita, Ryszard Kapuściński. Un modo di vedere il mondo, dunque, una prospettiva attenta e curiosa verso un mondo in costante mutamento e trasformazione. La materia dell'informazione giornalista è in costante cambiamento: i fatti si susseguono velocemente, in un ritmo incalzante che deve essere colto, analizzato e cristallizzato nella notizia dall'abilità del mestiere del reporter. Come afferma Domenico Quirico nell'intervista⁴⁹, la qualità della scrittura giornalistica è di essere perennemente in ritardo con la realtà: quando il reporter maneggia il suo strumento tecnico – le parole –, nel momento in cui le compone sono già “vecchie” e la caducità tipica della scrittura giornalistica contraddistingue un

⁴⁵ Alberto Papuzzi, *Letteratura e giornalismo*, Roma – Bari, Laterza, 1998, p. 33.

⁴⁶ Walter Lippmann, *Public Opinion*, Harcourt, San Diego, 1922.

⁴⁷ Cit. di Asor Rosa in Alberto Papuzzi, *Professione giornalista: le tecniche, i media, le regole*, Roma, Donzelli editore, 2003, p. 310.

⁴⁸ Ryszard Kapuściński, *Autoritratto di un reporter*, Feltrinelli, Milano, 2009, p. 112.

⁴⁹ Cnfr. Appendice, intervista a Domenico Quirico, p. 168.

fascino e non un limite. La realtà è in costante mutamento e così il reporter deve adattarsi a questo meccanismo:

Il nostro lavoro consiste nell'indagare e nel descrivere il mondo contemporaneo, che è in continuo, profondo, dinamico e rivoluzionario cambiamento. Da un giorno all'altro noi dobbiamo seguire tutto questo ed essere in grado di prevedere il futuro. Perciò bisogna costantemente studiare e imparare.⁵⁰

Per una storiografia del mestiere di reporter, questa figura professionale è sempre esistita. A fine del XIV secolo le prime gazzette si affidavano ai dispacci inviati da città lontane, mentre i viaggiatori o residenti in un altrove lontano e interessante per fini della notizia inviavano dei pezzi ai fogli nazionali, sotto forma di articoli o di lettera. L'apparato di corrispondenza giornalistica è però ancora primitivo e non sistematizzato secondo un criterio e un ordine regolare. A confermarlo in maniera rilevante e significativa è il caso storico della sconfitta napoleonica: il 18 giugno 1815, Napoleone viene sconfitto a Waterloo e nessuno dei giornali londinesi ha un inviato sul campo di battaglia⁵¹. La famiglia Rothschild, gente di finanza smaliziata e talentuosa, ha invece agito altrimenti inviando al seguito del Duca di Wellington alcuni "corrispondenti" con l'incarico informare sull'esito della campagna nel minor tempo possibile. Dopo la disfatta dell'*Armée*, subito la notizia dell'accaduto giunge nelle mani della famiglia Rothschild: l'imperatore era stato sconfitto e il Duca di Wellington aveva vinto. Per la storia del giornalismo però, si è atteso sino al XIX secolo perché iniziasse a concepirsi il ruolo dell'inviato di un giornale. Fino a questo secolo i giornalisti agiscono nell'ambito circoscritto vicino a loro ma la dinamicità di un'era in fervente mutamento ha rapidamente cambiato la concezione di un giornalismo stanziale: è il caso della guerra in Crimea nel 1853 a rendere noto nelle pagine della storia il nome di William Russell (1820-1907), il primo reporter di guerra. Inviato dal «Times», racconta l'assedio di Sebastopoli, la carica dei seicento a Balaklava, segue la rivolta indiana del 1857, la guerra civile americana, la guerra austro-prussiana e franco-prussiana del 1870. È il primo giornalista a

⁵⁰ Ryzsard Kapuściński, *Il cinico non è adatto a questo mestiere. Conversazioni sul buon giornalismo*, E/O, Roma, p. 32.

⁵¹ Brian Cathcart, *The News from Waterloo*, Faber & Faber, Londra, 2016.

raccontare la guerra da inviato speciale, il suo punto di vista, le sue riflessioni e osservazioni sulla guerra emergono tra le pagine del «Times».

At 11:00 our Light Cavalry Brigade rushed to the front. The Russians opened on them with guns from the redoubts on the right, with volleys of musketry and rifles. [...] At 11:35 not a British soldier, except the dead and dying, was left in front of those bloody Muscovite guns ... ⁵²

L'inviato informa i lettori con un linguaggio differente dagli scarni comunicati ufficiali, li accompagna per mano dentro gli orrori di una guerra lontana dalle loro case. L'occhio attento e puntuale del giornalista non analizza tanto il contesto politico, quanto descrive i fatti, le situazioni, le storie. «Il corrispondente dal fronte è una macchina narrativa»⁵³, la guerra con le sue rievocazioni romanzesche interessa i lettori e aumenta così esponenzialmente le vendite dei giornali.

Un altro reporter pioniere del giornalismo moderno è Ferdinando Petruccelli della Gattina (1815-1890), uno dei primi giornalisti globali. Inizialmente scrive sull'Omnibus di Napoli, poi a Parigi diviene inviato per «La Presse», il «Journal des Débats», l'«Indépendance Belge», quindi corrispondente per il «Daily News» di Dickens e il «Cornhill Magazine». Per i suoi giornali, oltre che per un folto numero di testate italiane – «L'Unione», «L'Opinione», «Fanfulla della domenica», «Cronaca bizantina» – ha seguito la Seconda e la Terza guerra d'indipendenza e la spedizione dei Mille. È il biennio 1904-1905 a mutare radicalmente la prassi di diffusione delle notizie: durante la guerra russo-giapponese viene utilizzato il telegrafo. Tale innovazione tecnologica costituisce l'inizio di una rivoluzione che amplia un fenomeno già prossimo a diventare di massa. Nella storia del giornalismo italiano, nel 1869 la «Gazzetta del Popolo» invia un giornalista a seguire l'inaugurazione del canale di Suez, ma «fu un caso isolato»⁵⁴, saranno le avventure coloniali ad accendere i riflettori sulla figura del “redattore-viaggiante”. Primo italiano a configurarsi in questo ruolo è Luigi Barzini, firma del «Corriere della Sera», giornalista dall'intuizione acuta e sottile che

⁵² William Russell, *The Times*, 14 novembre 1854 in Laurie Blank, Gregory P. Noone, *International Law and Armed Conflict: Fundamental Principles and Contemporary Challenges in the Law of War*, Wolters Kluwer Law & Business, 2014, p. 69.

⁵³ Alberto Papuzzi, *Letteratura e giornalismo*, Roma - Bari, Laterza, 1998, p. 24.

⁵⁴ Paolo Murialdi, *Storia del giornalismo italiano*, Il Mulino, Bologna, 1996, p.88.

perfettamente rappresenta lo spirito del *be there*. Avvertendo le sempre più compromesse tensioni tra le potenze russe e giapponesi, nel 1905 è il primo ad arrivare sul teatro di guerra e a descriverlo in maniera magistrale. Allo scoccare della guerra di Libia nel 1911, tutti i giornali nazionali inviano cronisti in terra d’Africa ma durante le operazioni militari il solo «Corriere della Sera» ha in Tripolitania e Cirenaica una decina di inviati capeggiati da Barzini, divenuto celebre nel 1907 per aver compiuto il raid automobilistico Pechino-Parigi.

Secondo un criterio più sistematico e organizzato, la Prima Guerra Mondiale proietta gli inviati al fronte, inizialmente osteggiati poi quasi sempre accolti per essere manipolati dagli alti comandi. Il 23 maggio 1915, alla vigilia dell’entrata dell’Italia nello scontro con l’Austria, un decreto vieta ai giornali di dare notizie all’infuori di quelle contenute nei comunicati ufficiali; si impone così una stretta censura preventiva sui quotidiani, a cui la maggior parte dei direttori si adeguano. Col passare dei mesi e degli anni, la stretta viene allentata, ma solo lievemente: gli inviati al fronte restano a lungo imbavagliati, o trasmettono notizie conformemente gli ordini superiori. Dei massacri – inutili e spesso evitabili –, degli uomini in corsa verso un suicidio di massa, in salita verso il fuoco delle mitragliatrici, si verrà a sapere solo molto più tardi.

La cronaca della Rivoluzione d’ottobre è raccontata in maniera esemplare da uno dei più avvincenti giornalisti americani del XX secolo: John Reed. Inviato del «Metropolitan» e del «World», John Reed è l’emblema del reporter che è presente lì dove i accadono i fatti. Le sue cronache mostrano un talento non solo giornalistico ma letterario: aspirante scrittore, attento viaggiatore, curioso e mimetico, ha saputo mescolarsi con i fatti che ha voluto raccontare. *Ten days that shook the world* (1919) descrive la realtà della rivoluzione bolscevica ed è un reportage giornalistico esemplare, lontano dalla mera enumerazione dei fatti e che entra nel cuore della vicenda.

It presents a wonderfully vivid and forceful description of the first days of the October Revolution. It is not a mere enumeration of facts, nor a collection of documents, but a succession of scenes from life, so typical that any participant in the revolution cannot but remember similar scenes he had witnessed himself. And these shots from life reflected with astonishing veracity the sentiments of the masses, the sentiments that determined

every act of the Revolution. One may wonder at first how such a book could have been written by a foreigner, an American, who did not know the language or the ways of the country. [...] The explanation is that John Reed was not an indifferent observer, but a passionate revolutionary, a Communist who understood the meaning of the events, the meaning of the great struggle. This understanding gave him that sharp insight, without which such a book could never have been written. [...] Reed's book gives a broad picture of a truly popular mass revolution, and it will therefore have particular importance for the young people, for future generations, for those to whom the October Revolution will be past history. Reed's book is, in its way, an epic.⁵⁵

I ruggenti anni Venti istituiscono la figura del corrispondente come un classico nel suo genere in particolare in America siccome la libertà di stampa in paesi come l'Italia è stata formalmente cancellata per legge. Ne è l'esempio più fulgido William Shirer (1904-1993), il giornalista americano che per la «Cbs» e la «Universal Service» di William Randolph Hearst racconta l'ascesa del nazismo in *Berlin Diary: The Journal of a Foreign Correspondent, 1934-1941*⁵⁶, un libro esemplare per comprendere la storia contemporanea della Germania, dell'Europa e del giornalismo⁵⁷.

«La prima vittima di ogni guerra è la verità»⁵⁸, afferma nel 1917 il senatore americano Hiram Johnson – per quanto la verità sia un concetto mai

⁵⁵ John Reed, *Ten days that shook the world*, New York, 1919, introduzione di Nadezhda Krupskaya, p. 9; «Questo libro descrive con un'intensità e un vigore straordinari le prime giornate della Rivoluzione d'Ottobre. Non abbiamo in esso una semplice enumerazione di fatti, una raccolta di documenti, ma una serie di scene vissute, talmente tipiche che esse evocano immancabilmente, alla mente di ogni testimone della rivoluzione, scene analoghe alle quali egli stesso ha assistito. Tutti questi quadri, dipinti dal vero, indicano nel miglior modo possibile che cosa sentivano le masse, e permettono di afferrare il vero significato dei vari atti della grande rivoluzione. Può sembrare dapprima strano che questo libro abbia potuto essere scritto da uno straniero, da un americano che ignorava la lingua ed i costumi del paese. John Reed non fu un osservatore indifferente. Rivoluzionario nell'anima, comunista, egli comprendeva il senso degli avvenimenti, il senso della grande lotta. Da ciò gli veniva l'acutezza di visione senza la quale gli sarebbe stato impossibile di scrivere un tale libro. Il libro di Reed dà un quadro di assieme della rivolta delle masse popolari, come essa avvenne veramente, ed avrà perciò un'importanza grandissima per la gioventù, per le generazioni future, per le quali la Rivoluzione d'Ottobre sarà già della storia. Nel suo genere il libro di Reed è un'epopea». [traduzione mia]

⁵⁶ William Shirer, *Berlin Diary, The Journal of a Foreign Correspondent, 1934-1941*, Alfred A. Knopf, New York, 1941.

⁵⁷ Marco Zatterin, *Il corrispondente estero*, lezione di Linguaggio Giornalistico, Università degli studi di Torino (AA 2018/2019).

⁵⁸ Angelo Ventrone, *Piccola storia della Grande Guerra*, Donzelli Editore, Roma, 2005.

assoluto; molti giornalisti e scrittori vengono inviati sistematicamente al fronte per indagare questa sfera dell'invisibile e raccontarla al "fronte interno". La guerra civile spagnola, spartiacque nella storia del giornalismo, costituisce un caso mediatico dai contorni globali: un'apoteosi del sistema di comunicazione moderno che pone le basi per la diffusione delle notizie nella Seconda Guerra Mondiale. Entrano in campo le più importanti forze del giornalismo moderno in maniera coerente e organizzata: giornali, riviste, agenzie di stampa, radio, reporter, fotoreporter. Il controllo dei media è totale su ogni fronte ed è stato il primo conflitto ad essere filmato e fotografato dalle pellicole di importanti fotoreporter come Robert Capa. *The falling soldier*, immortalato dal terzo occhio di Capa nei suoi ultimi respiri, mentre un proiettile lo colpisce alle spalle, fissa e diffonde nell'immaginario collettivo aspetti concreti della guerra. In nome di un ideale di libertà, da conquistarsi grazie a un'arma tanto pericolosa quanto temuta come la penna del giornalista, numerosi giornalisti e fotogiornalisti si ritrovano in prima linea al fronte per raccontare la verità dei loro sguardi, delle loro esperienze.

Di una cosa mi resi conto subito: e cioè che di quella serissima guerra, l'unica cosa buffa erano gli italiani. Buffa e macabra nello stesso tempo perché molti legionari ci morivano veramente. Ma anche di questi morti si impadroniva la propaganda, mummificandoli in plastici atteggiamenti di eroi, che finivano col renderli ridicoli. Io cercai di resistere a questo andazzo ma i miei articoli non furono apprezzati. Cercai anche di far capire al pubblico di casa mia che in quella guerra c'erano, sì, gli italiani ma soprattutto c'erano gli spagnoli. Era la verità. Una verità che, se fosse stata detta, ci avrebbe risparmiato il sentimento dei nazionalisti che la nostra stampa si ostinava ad ignorare come se essi la loro guerra l'avessero appaltata alle nostre truppe. Mentre per un italiano morivano in media venti franchisti: e morivano bene: con orgoglioso coraggio e senza una punta di magniloquenza.⁵⁹

Giornalisti e inviati si scherano con le fazioni politiche che dividevano la Spagna, secondo il principio teorizzato dal generale prussiano durante le guerre napoleoniche, Karl Von Clausewitz per cui «le informazioni che si hanno in guerra sono molto spesso contraddittorie, largamente bugiarde e comunque sempre incerte».⁶⁰ Sono notizie schierate dalla parte di chi riteneva

⁵⁹ Indro Montanelli, *La mia eredità sono io*, Bur, Milano, 2008.

⁶⁰ Karl Von Clausewitz, *Della guerra*, Bur, Milano, 2013.

di essere nel giusto, nella ragione, e nella verità; così la guerra civile spagnola è un'apoteosi di una comunicazione non obiettiva. Gli inviati speciali si dovevano confrontare «con la morte, con il proprio impegno politico e con Ernest Hemingway»⁶¹. Nel caso italiano, le pagine dei giornali presentano dunque articoli di atmosfera, sempre controllati dall'inizio alla fine, compilati da cronisti ligi al Potere e da poche firme selezionate dal governo, autorizzate a cantare la grandezza dell'Impero e permeare i loro scritti. Figura mitica del Regime, Mario Appellius, penna fertile e girovaga, mai avulso dalla propaganda del duce ha scritto libri anche interessanti che non lo salvarono da una condanna per “apologia del fascismo” nel 1946.

Riportando l'affermazione del senatore americano Johnson, nel 1928 Arthur Ponsonby pubblica *Falsehood in Wartime*⁶²: sul confine, talvolta labile, tra verità e menzogna si è interrogato Marc Bloch⁶³ parlando della psicologia della testimonianza, scienza grazie alla quale si può «sperare di ripulire con mano più abile l'immagine del passato dagli errori che l'offuscano»⁶⁴. Nella critica della testimonianza non esiste una netta divisione tra verità e falsità ma piuttosto delle *défaillances*, degli errori, dovuti alla *mémoire* e all' *esprit* che come uno specchio opaco possono deformare le immagini che riflettono. La riflessione di Bloch porta a relativizzare il valore dell'esperienza diretta in quanto la psicologia della testimonianza sostiene come *osservare direttamente* gli avvenimenti non ne implica a priori una corretta percezione e non esclude un margine di errore. Interessante in questo senso è l'attenzione che Bloch rivolge alle false notizie di guerra:

Le ragioni per cui la guerra è stata così feconda di notizie false sono per la maggior parte troppo evidenti perché valga la pena d'insistervi. Non si chiarirà mai fino a che punto l'emozione e la fatica distruggano il senso critico. Mi rammento che, quando, gli ultimi giorni della ritirata, uno dei miei superiori mi diede l'annuncio che i Russi bombardavano Berlino, non

⁶¹ Marco Zatterin, *Il corrispondente estero*, lezione di Linguaggio Giornalistico, Università degli studi di Torino (AA 2018/2019).

⁶² Arthur Ponsonby, *Falsehood in Wartime*, Allen & Unwin, Crows Nest, 1928.

⁶³ Cnfr. Marc Bloch, *Riflessioni di uno storico sulle false notizie di guerra* in *Storici e storia*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 163-184; Marc Bloch, *Apologia della storia*, Einaudi, Torino, 2009.

⁶⁴ Marc Bloch, *Riflessioni di uno storico sulle false notizie di guerra* in *Storici e storia*, Torino, Einaudi, 1997, p. 165.

ebbi il coraggio di respingere questa deliziosa immagine; ne avvertivo vagamente l'assurdità e l'avrei di certo rigettata se fossi stato in grado di riflettervi. [...] Il dubbio metodico è di solito il segno d'una buona salute mentale; è per questo che soldati spossati, dal cuore agitato, non potevano praticarlo. Il ruolo della censura è stato considerevole. Non ha solo imbavagliato e paralizzato la stampa durante tutti gli anni di guerra, ma il suo intervento, sospettato persino allorché non si verificava affatto, non ha smesso di rendere incredibili agli occhi del pubblico financo le informazioni veritiere che lasciava filtrare.⁶⁵

Secondo Marc Bloch, L'origine della diffusione delle false notizie di guerra oscilla principalmente tra l'animo dell'uomo in guerra, incapace del «dubbio metodico» e il potere della censura. In questo orizzonte, la Seconda Guerra Mondiale non fa eccezione e, archiviate nel sangue le ostilità, dopo il 1945 l'Europa imbocca la salita della riconciliazione e il giornalismo comincia ad assumere i contorni attuali. Successivamente, l'intervento militare occidentale nelle crisi asiatiche e la guerra in Vietnam contribuiscono ad accompagnare lo sviluppo del sistema di informazione verso la maturità.

Un radicale cambiamento è determinato dalla televisione che comporta una maggiore diffusione di notizie e informazioni, nonostante non fosse un bene accessibile da parte di tutta la società. Ma non vi è solo una diffusione ad ampio raggio e più immediata:

Per la prima volta le ricorrenti menzogne furono gradualmente svelate dai cronisti che tennero a battesimo una stagione di gloria per la stampa. Toccò ai media – la carta, la radio, la televisione – il privilegio di cambiare la storia. Non era mai accaduto. E non sarebbe più capitato con la stessa intensità. Quando ci hanno regalato il dramma di un'altra guerra globale, quella del Golfo nel 1991, le amministrazioni e i comandi sono tornati a stringere le maglie. La nascita dei giornalisti *embedded*, cioè selezionati per essere integrati nel convoglio militare, ha amputato buona parte delle loro libertà.⁶⁶

Il giornalismo di reportage applica gli intenti del positivismo scientifico ai contenuti polimorfi della notizia secondo l'idea che la pagina di un giornale potesse mettere a nudo il mondo circostante.⁶⁷ L'era del reporter è l'era dei

⁶⁵ Marc Bloch, *Riflessioni di uno storico sulle false notizie di guerra* in *Storici e storia*, Torino, Einaudi, 1997, p. 181.

⁶⁶ Marco Zatterin, *Il corrispondente estero*, lezione di Linguaggio Giornalistico, Università degli studi di Torino (AA 2018/2019).

⁶⁷ Alberto Papuzzi, *Letteratura e giornalismo*, Roma - Bari, Laterza, 1998, p. 20.

fatti: «I fatti – Il colore – I fatti! E significava: l'ordine appropriato per iniziare una storia giornalistica»,⁶⁸ affermazione che riprende il «Fatti. Fatti. Nient'altro che fatti» del direttore del «New York Herald» e «New York World», Julius Chambers. I giornali vogliono raccontare storie in una nuova “età” delle notizie, inaugurata a fine del XIX secolo nel terreno fecondo del giornalismo americano. Lo sguardo del giornalista amplia così i suoi orizzonti, abbraccia la vita umana nei suoi aspetti più vari e profondi, i rapporti sociali nei loro intrecci nascosti e svelta l'essenza polimorfa delle notizie di un quotidiano che devono rappresentare la sfera della realtà.

Il giornalismo del corrispondente esige certe predisposizioni fisiche e psichiche, bisogna ottemperare a otto requisiti secondo il reporter Kapuściński: salute fisica, resistenza psichica, curiosità del mondo, conoscenza delle lingue, capacità di viaggiare, apertura verso genti e cultura diverse dalla propria, passione e, soprattutto, capacità di pensare.⁶⁹ Ma c'è di più, l'azione del reporter deve tener conto, sempre, del feedback del lettore. La notizia deve essere fruibile ai lettori più diversi, gente comune, colta, esperti e non addetti ai lavori. Il grado di coinvolgimento del reporter nelle vicende deve essere tale da rendere partecipe il lettore; la scrittura si fa tramite di una sensibilità e di un acume di capacità di osservazione che permette al lettore di immergersi completamente in quello che legge. La profondità di indagine di un reportage mira così a mettere in luce quel mondo invisibile e inattingibile nel cuore dei fatti. E il racconto va testimoniato sempre esponendosi in prima persona. Un giornalismo intenzionale, come lo definisce Kapuściński, «vale a dire quello che si dà uno scopo e che mira a produrre una qualche forma di cambiamento. Non c'è altro giornalismo possibile».⁷⁰ Occhi e orecchie del reporter sono orientati verso la gente, verso il contesto che devono descrivere e che devono rendere leggibile e comprensibile ai lettori da casa.

Il binomio della motivazione del reporter mira a creare storie e interessare i lettori: la cronaca si trasforma in racconto, la scrittura si serve

⁶⁸ Theodore Dreiser, in Alberto Papuzzi, *Letteratura e giornalismo*, Roma - Bari, Laterza, 1998, p. 20.

⁶⁹ Ryszard Kapuściński, *Autoritratto di un reporter*, Feltrinelli, Milano, 2009, p. 27.

⁷⁰ Ryszard Kapuściński, *Il cinico non è adatto a questo mestiere. Conversazioni sul buon giornalismo*, E/O, Roma, 2011, p. 38.

delle tecniche del realismo letterario. L'azione del *reporting* esula dal mero intento a informare e compie un passo ulteriore e decisivo per il concetto di divulgazione delle notizie: coinvolgere e intrattenere il lettore. L'uso della prosa letteraria e del realismo mira a proporre una descrizione fotografica della realtà per creare un giornalismo che con i suoi colori e il suo linguaggio diventa un giornalismo di storie.

Ciò che segna l'età del reporter è l'ingresso della fiction nel mondo delle news, della letteratura nell'universo della notizia per allargare i domini e i confini dell'informazione. Questo incontro avviene all'insegna del realismo narrativo. L'età del reporter è l'età dei fatti.⁷¹

Ryszard Kapuściński, modello contemporaneo di reporter, traccia gli elementi fondamentali del mestiere, definendoli come fondamentali per l'esercizio della professione⁷². In primo luogo, il reporter deve possedere una certa attitudine a sacrificare qualcosa di sé in quanto il giornalismo è un'attività molto esigente, che si svolge ventiquattro ore su ventiquattro e per essere esercitata al meglio deve prendere tutta la vita. Dal livello artigianale, «che non differisce in niente da un lavoro comune come quello del calzolaio o del giardiniere»⁷³ al livello più alto, creativo, il mestiere del reporter diventa così un lavoro che impiega individualità e ambizioni «e ciò richiede davvero tutta la nostra anima, il nostro attaccamento, il nostro tempo»⁷⁴. Il secondo elemento individuato da Kapuściński concerne il costante approfondimento delle conoscenze: nel giornalismo l'approfondimento e lo studio costanti sono una *conditio sine qua non*, non si può amministrare ciò che si è imparato negli anni di formazione universitaria, il titolo di studio non è sufficiente per lo svolgimento della professione ma deve essere affiancato da talento naturale e una costante ricerca di risorse. La mera passione, per quanto potente, necessaria e propulsiva, è limitata senza le adeguate competenze. Il terzo e ultimo elemento, quasi un consiglio di chi ha già percorso tanta strada e offre

⁷¹ Alberto Papuzzi, *Letteratura e giornalismo*, Roma - Bari, Laterza, 1998, p. 19.

⁷² Cnfr. Ryszard Kapuściński, *Il cinico non è adatto a questo mestiere. Conversazioni sul buon giornalismo*, E/O, Roma, 2011, pp. 31-35.

⁷³ *Ibid.* p. 31.

⁷⁴ *Ibid.*

la propria esperienza come monito per perseverare su quegli stessi passi, è la pazienza e la costanza. Rivolgendosi ai giovani aspiranti reporter, afferma:

Siate pazienti e lavorate. I nostri lettori, ascoltatori, teleoperatori, sono persone molto giuste, che riconoscono in fretta la qualità del nostro lavoro e altrettanto velocemente cominciano ad associarla al nostro nome. [...] Questo è il momento in cui si diventa giornalisti stabili. Non sarà il nostro direttore a deciderlo, ma i lettori.⁷⁵

Congiuntamente a tali elementi distintivi, il lavoro di reportage è possibile solo grazie alla relazione con *l'altro*⁷⁶: la fonte principale della conoscenza giornalistica sono *gli altri* «coloro che dirigono, che danno le loro opinioni, interpretano per noi il mondo che tentiamo di capire e descrivere».⁷⁷ Al di fuori di tale relazione con gli esseri umani, il giornalismo di reportage non è possibile in quanto scardinerebbe il paradigma di *human interest* su cui si fonda. In questo orizzonte diventa fondamentale una predisposizione verso l'altro, che in psicologia viene definita empatia, per comprendere i propri interlocutori, capire la natura profonda delle loro affermazioni, immedesimarsi nelle loro tragedie ed entrare così a far parte del loro destino. I giornalisti intervistati per questo lavoro di tesi si sono interrogati su quest'ultimo punto: condividere una parte di destino con *l'altro* «è il sangue del giornalismo», afferma Enrico Caporale⁷⁸. Secondo Domenico Quirico, il reporter deve calarsi completamente nel contesto mantenendo la propria identità ma, terminato il servizio giornalistico, inevitabilmente il proprio destino sarà diviso da quello delle altre persone incontrate durante la propria indagine. Così anche il caso di Patrick Kingsley, che ha seguito il fenomeno della migrazione europea in oltre diciassette paesi, dialogando direttamente con i migranti, ascoltando le loro storie, percorrendo tratti del loro stesso cammino. In ogni caso, «senza umanità non può esserci un reportage»⁷⁹, sostiene Fausto Biloslavo: il lavoro del reporter diventa in questa prospettiva

⁷⁵ *Ibid.* p. 33.

⁷⁶ Cnfr. Capitolo III, III.2. *Ryszard Kapuściński e l'incontro con l'altro*, p. 114.

⁷⁷ Ryszard Kapuściński, *Il cinico non è adatto a questo mestiere. Conversazioni sul buon giornalismo*, E/O, Roma, p. 35.

⁷⁸ Cnfr. Appendice, intervista a Enrico Caporale, p. 165.

⁷⁹ Cnfr. Appendice, intervista a Fausto Biloslavo, p. 172.

il lavoro di molti, di più voci e più storie che si intrecciano per ricreare un contesto da più punti di vista:

Il giornalista è l'estensore finale ma il materiale è fornito da moltissimi individui. Ogni reportage è un lavoro collettivo, e senza uno spirito di collettività, di cooperazione, di buona volontà, di comprensione reciproca, scrivere è impossibile.⁸⁰

I.3. Il contributo del *New Journalism*

In questo orizzonte, in cui l'informazione si fa portavoce di storie vicine alla realtà dei cittadini, il giornalismo ha bisogno della letteratura, delle sue tecniche, del suo approccio e del suo sguardo sul mondo per raccontarlo. A partire dalla rivoluzione dei *penny papers*, i giornali diventano strumenti a servizio della realtà, dei cittadini e delle loro esigenze di informazione: le notizie e le *storie* che il lettore incontra tra le pagine del quotidiano sono espresse in modo accattivante, chiaro, accurato e anche sensazionalista. Alla fine del XIX secolo, nell'epoca d'oro del giornalismo americano, a specializzarsi in questo *modus operandi* dell'informazione sono le testate di Joseph Pulitzer e William R. Hearst: il «World» e il «Journal». La storica concorrenza tra le due testate è stata la causa di una sorta di battaglia per incrementare le tirature dei rispettivi giornali che ha comportato accuse di sensazionalismo, denominato *yellow journalism*: il gusto scandalistico della stampa mirava soprattutto a suscitare scalpore, “gonfiando” le notizie e i titoli per attirare maggiormente l'interesse del pubblico. Inoltre, però, in questi quotidiani inizia ad articolarsi l'*human interest*: i racconti di fatti che riguardano da vicino i cittadini e che coinvolgono le persone comuni sono i piccoli eventi di cronaca che i due grandi direttori di giornale vogliono trattare negli articoli dei loro quotidiani. Il tipo di sensazionalismo associato a Pulitzer e al *new journalism* assume anche un valore positivo: esso non riguardava tanto la sostanza delle notizie, quanto lo stile della loro presentazione, in modo che potesse divenire una forma di auto promozione e di auto pubblicità.⁸¹

⁸⁰ Ryszard Kapuściński, *Il cinico non è adatto a questo mestiere. Conversazioni sul buon giornalismo*, E/O, Roma. 37.

⁸¹ Michael Schudson, *Discovering news. A social history of American newspapers*. Basic books, New York, 1978, pp. 95-96.

Nella percezione del linguaggio giornalistico si delineano due generi rappresentati da una delle voci più importanti del giornalismo contemporaneo, Tom Wolfe: *news* e *features*. Nel primo caso, si tratta di notizie che costituiscono l'intelaiatura della comunicazione giornalistica: il resoconto di affari di politica nazionale, internazionale, di economia e finanza; sono dunque notizie dunque espresse secondo un linguaggio obiettivo e asettico che si rivolgono a lettori interessati ed esperti di quegli aspetti particolari della società. Nel secondo caso, invece, le *features* sono ciò che esulano dalle *news* – o *hard news* –, ciò che cade al di fuori di tale categoria e che costituisce gli eventi di cronaca locale, radicati nella quotidianità. La distinzione che Tom Wolfe attua nella sua riflessione sul genere tra *news* e *features* è un passo importante per giungere al reportage giornalistico e in secondo tempo, narrativo, in quanto generi di scrittura che per antonomasia mirano a raccontare storie; osserva lo stesso Wolfe:

The "feature" was the newspaper term for a story that fell outside the category of hard news. It included everything from "brights," chuckly little items, often from the police beat . . . There was this outoftowner who checked into a hotel in San Francisco last night, bent upon suicide, and he threw himself out of his fifth-story window—and fell nine feet and sprained his ankle. [...] ... to "human interest stories," long and often hideously sentimental accounts of hitherto unknown souls beset by tragedy or unusual hobbies within the sheet's circulation area . . . In any case, feature stories gave a man a certain amount of room in which to write.⁸²

Le *features* giocano la carta dell'emozione e tendono sempre a coinvolgere il lettore, sollecitando le sue reazioni personali⁸³, in particolare a partire dagli anni '60. In questo periodo, secondo tale tipologia giornalismo non convenzionale, i giornali sono densi di *human interest*, di storie della

⁸² Tom Wolfe, *The birth of "The New Journalis"; Eyewitness Report*, New York Magazine, 14 febbraio 1972, p. 4. «*Features* era il termine del giornale per indicare una storia che cadeva al di fuori della categoria delle *hard news*. Includeva tutto, dagli "schiamazzi"... voci di corridoio, spesso dal dipartimento di polizia . . . Vi si trovavano notizie dal forestiero che si era registrato in un hotel a San Francisco l'altra notte, ha deciso di suicidarsi e si è gettato fuori dalla finestra del quinto piano — cadde da più di due metri e mezzo di altezza e si slogò una caviglia. . . sino alle "storie di interesse umano", lunghe e spesso orribilmente sentimentali narrazioni di anime finora sconosciute afflitte da tragedie o da insolite occupazioni all'interno dello sfoglio del giornale . . . In ogni caso, le *features stories* hanno dato all'uomo una certa quantità di spazio in cui scrivere». [traduzione mia]

⁸³ Alberto Papuzzi, *Letteratura e giornalismo*, Roma - Bari, Laterza, 1998, p. 28

condizione umana; il termine stesso *feature*, infatti, letteralmente significa *caratteristica* e sottolinea la peculiarità dell'articolo. Il linguaggio utilizzato presenta quel *colore* di cui parlava Theodore Dreiser («I fatti – Il colore – I fatti!»⁸⁴): l'energia creativa di una prosa letteraria e la sensibilità del giornalista prende il posto dell'oggettività della trattazione della notizia. Chi si accosta a questa modalità di giornalismo mira dunque a raccontare le storie oltre la semplice cronaca e a voler coinvolgere il lettore per «tirare fuori non solo i fatti ma ciò di cui i fatti si nutrono».⁸⁵ È interessante osservare come il primato non sia più l'analisi asettica – seppur accurata – di un fatto, quanto invece ci si focalizzi a portare in superficie tutte quelle piaghe umane e sociali che vi stanno dietro. L'articolo si compone di emozioni, passioni, reazioni psicologiche, questioni sociali, aspetti degli usi e costumi della comunità che intrattengono il lettore facendo leva sui suoi interessi. I fatti di cronaca locale vengono raccontati con uno stile accattivante, proliferante di descrizioni in modo da ricreare immagini vivide nella mente del lettore e la scrittura tende a far visualizzare le notizie valorizzando l'apporto dei procedimenti descrittivi e letterari al giornalismo.

Il contributo delle tecniche narrative a questa nuova “maniera” giornalistica per cui si conia il termine, appunto, di *New Journalism* è dunque fondamentale. Questa nuova prassi dell'informazione tiene conto dell'intrattenimento e del coinvolgimento dei cittadini e la sua rivoluzione avviene su due fronti principali: il concetto di notizia e il concetto di scrittura. Nell'analizzare i nessi tra letteratura e giornalismo, Clotilde Bertoni passa in rassegna i più importanti scrittori, romanzieri tra il XIX e XX secolo che si sono confrontati con l'attività giornalistica: da Henry James, Edgar Allan Poe, Émile Zola, Honoré de Balzac, Guy de Maupassant. Gli scrittori hanno sempre impreziosito le pagine del giornale con il loro contributo, sia giornalistico sia da romanzieri grazie agli spazi destinati ai romanzi di appendice, i *feuilleton* e la terza pagina. Prima di essere stampati sotto forma di romanzi, i racconti erano diffusi a puntate grazie alla stampa quotidiana, in appositi spazi a fondo pagina o nell'ultima sezione del giornale. Una vetrina per pubblicizzare,

⁸⁴ Theodore Dreiser, in Alberto Papuzzi, *Letteratura e giornalismo*, Roma - Bari, Laterza, 1998, p. 20.

⁸⁵ *Ibid.* p. 28.

incuriosire i lettori sull'uscita del romanzo grazie al potere propagandistico e divulgativo del giornale. E ancora, Clotilde Bertoni afferma come il *New Journalism* sia animato da un unico slancio di fondo:

La ribellione al giornalismo canonico imperniato sulla famosa regola delle cinque W (*Who, What, When, Where, Why*), la voglia di oltrepassare il limite della referenzialità pura, di scavare nelle atmosfere e nei personaggi con il ricorso alle strategie della letteratura e con la rivendicazione della libertà convenzionalmente suo privilegio.⁸⁶

La prosa narrativa dunque ha sempre avuto espressione nei quotidiani e, con l'avvento del *new journalism*, rivendica precisi spazi proprio all'interno della divulgazione di notizie, e non più solo nell'articolarsi dei romanzi a puntate:

Even the obvious relationship between reporting and the major novels—one has only to think of Balzac, Dickens, Gogol, Tolstoy, Dostoyevsky, and, in fact, Joyce — is something that literary historians deal with only in a biographical sense. It took the *New Journalism* to bring this strange matter of reporting into the foreground.⁸⁷

I giornalisti che decidono di conformarsi a questa nuova tendenza giornalistica vanno a ricoprire il ruolo degli scrittori-romanzieri. La nascita e le radici storiche di questa disposizione sono da individuarsi nella reazione di Tom Wolfe all'articolo del 1962 di Gay Talese sulla rivista «Esquire»: *Joe Louis: The King as a Middle-aged Man*⁸⁸. Gay Talese descrive una scena di dialogo "intimo" e malinconico tra il campione dei pesi massimi americano e la moglie presso l'aeroporto di Los Angeles. Wolfe guarda all'articolo per le sue peculiarità di stile, linguaggio e per la costruzione della notizia: la prosa è letteraria, i tempi sono declinati al passato remoto, si ricorre al discorso diretto tra i due protagonisti della scena, le azioni si susseguono secondo una

⁸⁶ Clotilde Bertoni, *Letteratura e giornalismo*, Carocci, Roma, 2015, p. 28.

⁸⁷ Tom Wolfe, *The birth of "The New Journalis"; Eyewitness Report*, New York Magazine, 14 febbraio 1972, p. 11. «Anche l'ovvia relazione tra il reportage e i grandi romanzi — basti pensare a Balzac, Dickens, Gogol, Tolstoj, Dostoievskij, e, infatti, Joyce — è qualcosa che gli storici letterari trattano solo in senso biografico. Ci è voluto il New Journalism per portare in primo piano questa particolare questione della cronaca». [traduzione mia]

⁸⁸ Gay Talese, *Joe Louis: The King as a Middle-aged Man*, Esquire, New York, 1 giugno 1962, pp. 92-99.

sequenzialità cinematografica e il giornalista scompare dietro i fatti che descrive. Ne deriva dunque un pezzo giornalistico che, per il taglio scelto da Talese, potrebbe sembrare tratto da un romanzo:

. . . What the hell is going on? With a little reworking Talese's whole article on Joe Louis could have read like a short story . . .⁸⁹

Wolfe si proietta così immediatamente in una mentalità differente verso la rappresentazione giornalistica iniziando a concepire il *reporting* giornalistico in funzione dello stile e conferendo al reportage una dimensione estetica. La notizia si slega dal canone di obiettività e oggettività secondo una nuova interpretazione della divulgazione di informazione; l'idea del *new journalism* è che il materiale delle notizie venga presentato sotto forma di romanzo:

La convergenza tra giornalismo e romanzo, tra fatti e finzione narrativa avviene secondo due direzioni opposte: da un lato si vuole rinnovare il giornalismo, superare le convenzioni e i limiti, imposti dal giornalismo tradizionale; dall'altro si vuole rinnovare il romanzo, creare una nuova forma letteraria, un nuovo genere. La prima posizione, quella che si propone di allargare gli orizzonti del giornalismo, è la più adatta a definire la personalità e la poetica di Tom Wolfe; Capote, invece, partiva più dalla posizione del romanziere, dell'artista che vuole rinnovare il suo modo di scrivere.⁹⁰

Questo approccio segna un distacco netto dal giornalismo "scientifico" che precedeva questa rivoluzione di criteri e principi: viene meno la certezza della possibilità di diffondere in maniera oggettiva il mondo, di raccontarlo secondo in maniera esatta e meticolosa. La materia giornalistica, gli *imponderabilia* di cui parla Kapuściński, è mutevole, continuamente trasforma il mondo e da esso viene trasformata; il punto di vista sulla realtà non può dunque essere univoco e impersonale, ma si percepisce in tutta la sua intensità la necessità di raccontare le sfumature, le percezioni, le emozioni, la pluralità di voci dietro ogni fatto.

⁸⁹ Tom Wolfe, *The birth of "The New Journalis"; Eyewitness Report*, New York Magazine, 14 febbraio 1972, p. 9.

⁹⁰ Mara Logaldo, *Cronaca come romanzo. Truman Capote e il new journalism*, Arcipelago edizioni, Milano, 2003, p. 66.

I fatti descritti non contano per sé stessi ma per ciò che significano nella vita e nella percezione dei protagonisti della cronaca o dello stesso cronista: alla radice della notizia non ci sono i fatti bensì le emozioni che i fatti suscitano.⁹¹

Il giornalista che si conforma a questa nuova tendenza vede se stesso come un soggetto determinato dal mondo che sta osservando, che percepisce in ogni suo mutevole aspetto e che descrive comunicando tra le righe la sua sensibilità, le sue suggestioni e le sue impressioni. Il suo punto di vista è polifonico: l'autore interroga la realtà in ogni suo aspetto e cerca di coglierne gli aspetti essenziali nonostante la frammentarietà e il caos che vi governa. Non può sussistere una posizione netta tra il bene e il male secondo una concezione manichea dell'interpretazione: l'esperienza che si fa del mondo è relativa e così anche la sua rappresentazione giornalistica. Al lettore si vuole offrire un contesto denso di immagini, fatti, colori, voci, non una soluzione, non un punto di arrivo, una conclusione che ambisca all'esattezza, ma riflessioni che vogliono coinvolgere il lettore e orientarlo verso un pensiero critico e attento del mondo. Il cittadino partecipa così all'esperienza del mondo, si interroga su di esso e viene accompagnato per mano dai *new journalists* verso i ragionamenti più diversi su quello che stava accadendo in un altrove lontano o vicino che fosse.

L'autore del manifesto del *new journalism*, Tom Wolfe, afferma come il contesto sociale americano degli anni '60/'70 abbia determinato la necessità di sviluppare un linguaggio giornalistico che si adeguasse ai bisogni dei nuovi lettori. L'esigenza riguarda un giornalismo più partecipativo in quanto, soprattutto i giovani premevano per un giornalismo che diffidasse dell'obiettività come ideale da raggiungere e che si allontanasse dalla notizia "nuda e cruda". E ancora, Wolfe delinea i nessi e gli intrinseci rapporti tra il *new journalism* e il realismo inglese: l'attenzione è rivolta ai dettagli, a delineare le caratteristiche salienti dei personaggi, dei luoghi e del tempo. Dimensione estetica, componente realista e ricezione del lettore si fondono in questo nuovo giornalismo come prerogative essenziali come definisce Wolfe nel

⁹¹ Alberto Papuzzi, *Letteratura e giornalismo*, Roma – Bari, Laterza. p. 68.

manifesto del *new journalism* nel 1973⁹². Così, in un connubio di ermeneutica della ricezione e divulgazione giornalistica, la prosa letteraria negli articoli diventa non finzionale per trasmettere informazioni, notizie e fatti reali sotto forma di racconto. La letteratura attinge il suo materiale narrativo da fatti “veri” e non, unisce finzione e realtà proponendo infiniti mondi possibili e verisimili e ispirandosi a eventi e personaggi esistiti o immaginari. Questo nuovo giornalismo si serve dunque di quei procedimenti narrativi funzionali per comportare una medesima ricezione da parte del lettore che si ritrova immerso in una notizia e, soprattutto, coinvolto, come tra le pagine di un romanzo. La maestria e bravura degli esponenti del *new journalism* va oltre la ricerca delle notizie e si configura con le più diverse e raffinate attitudini di stile. Che cosa aggiungere a una notizia, per renderla più accattivante? Quali dettagli evidenziare? Quale retroterra di emozioni e sentimenti attorno ai protagonisti della vicenda? Quali voci, suoni, colori, odori? Sarà la sensibilità del giornalista in questione a determinare la stesura, l’esito e la ricezione di un suo articolo. I caratteri di piombo che rifletteranno la realtà che vuole descrivere saranno portavoce di tutti quei particolari che il suo intuito ha saputo cogliere, con acutezza e predisposizione all’osservazione. Il senso di questa nuova percezione del mestiere si può condensare nell’espressione *be there*: il giornalista era lì dove i fatti accadevano e proprio lì, doveva portare anche il lettore. La ricerca dei materiali per la composizione di articoli e reportage si unisce alla ricerca di uno stile più adatto e avvincente per il fine ultimo di ricezione del lettore.

Esemplare è in questo senso il caso reportage di Jimmy Breslin, giornalista di cronaca cittadina per il «Herald Tribune» e collega di Tom Wolfe. Protagonista del reportage è Antony Provenzano, boss mafioso di New York, il cui processo, dall’accusa alla condanna, viene seguito da Breslin. Il file rouge del reportage è un’immagine: un raggio di sole che filtra dalle vecchie e polverose finestre della corte federale e colpisce l’anello che il boss portava al dito mignolo. Tutte le sequenze del reportage vertono su questa immagine

⁹² Tom Wolfe e E. W. Johnson, *The New Journalism. With an Anthology*, Harper & Row, New York, 1973.

dall'inizio alla fine; il nervosismo dell'imputato si evince dal suo continuo ruotare l'anello attorno al dito, facendo riflettere la luce del raggio di sole:

It did not seem like a bad morning at all. The boss, Tony Provenzano, who is one of the biggest men in the Teamsters Union, walked up and down the corridor outside of this Federal courtroom in Newark and he had a little smile on his face and he kept flicking a white cigarette holder around. '*Today is the kind of a day for fishing* - Tony was saying - *We ought to go out and get some fluke.*' Then he went at this big guy named Jack, who had on a gray suit. Tony stuck out his left hand so he could throw a hook at this guy Jack. The big diamond ring on Tony's pinky flashed in the light coming through the tall windows of the corridor.⁹³

La fine del reportage è costituita da un improvviso cambio di scena perché Breslin chiude con l'immagine del giovane magistrato della pubblica accusa seduto a un tavolo di una caffetteria:

Nothing on his hand flashed. The guy who sunk Tony Pro doesn't even have a diamond ring on his pinky.⁹⁴

Una notizia di cronaca cittadina prende le sembianze di un racconto, senza perdere di vista gli obiettivi e le prerogative della deontologia delle notizie. La credibilità e l'obiettività non vengono meno, ma rientrano in una cornice più "decorata". Se Lippmann riflette sul corpo della verità e corpo della notizia, nel *new journalism* la riflessione si apre su un nuovo orizzonte estetico: il corpo dell'articolo prevede un taglio narrativo che se estrapolato dal suo *habitat* del giornale cartaceo, potrebbe sembrare parte di un romanzo.

Le posizioni riguardo alla voce del narratore/giornalista nei suoi scritti sono ancora oggi dibattute e oggetto di discussione: la critica letteraria è densa di riflessioni a riguardo, l'interesse e gli studi sul narratore hanno costituito un campo di indagine che avuto esiti proficui. Si è individuato infatti il metodo

⁹³ Tom Wolfe, *The birth of "The New Journalis"; Eyewitness Report*, 14 febbraio 1972, New York Magazine, p. 18. «Non sembrava affatto una brutta mattinata. Il boss, Tony Provenzano, uno dei più grandi uomini della Teamsters Union, camminava su e giù per il corridoio fuori dal tribunale federale di Newark, aveva un piccolo sorriso in faccia e continuava a lanciare un porta sigarette bianco intorno. *Oggi è una giornata ideale per la pesca* – disse Tony - *Dovremmo uscire e avere un colpo di fortuna.* Poi andò da quel ragazzone di nome Jack, che indossava un completo grigio. Tirò fuori la mano sinistra per tirare un gancio a questo Jack. Il grande anello di diamanti sul mignolo di Tony lampeggiò nella luce proveniente dalle alte finestre del corridoio». [traduzione mia]

⁹⁴ *Ibid*, p. 11. «Nulla che splendesse sulle sue mani. Il ragazzo che ha mandato a fondo Tony Pro non portava nemmeno un anello con il brillante al mignolo». [traduzione mia]

di narratore onnisciente, interno, esterno, nascosto, e si sono definite delle sue focalizzazioni dogmatiche (zero, interna, esterna). Il narratore è colui che guida il lettore attraverso le righe del suo racconto; ogni scrittore sceglie l'architettura del suo romanzo e il grado dal quale vuole narrare secondo le tendenze dell'epoca e la propria sensibilità. Gli occhi del lettore si muovono e arrivano dove l'intuizione letteraria e artistica dell'autore ha deciso di dirigersi. Nella tradizione del romanzo ottocentesco il narratore è una figura centrale di mediazione fra personaggi e lettori: il narratore onnisciente interviene nel romanzo, analizza le psicologie dei personaggi e commenta lo svolgersi della storia. Con il declino del romanticismo cambia anche il modo di narrare: in *Narrare o descrivere*⁹⁵, Lukács coglie questa frattura avvenuta nella storia del romanzo: secondo le sue riflessioni, nei realisti romantici prevale la narrazione, ovvero il collegamento dei fatti mentre nel realismo post-romantico di Flaubert e Zola prevale la descrizione, ovvero la registrazione dei fatti nel loro accadere ed esistere, senza che se ne comprenda il significato profondo. Lukács prende posizione a vantaggio della poetica del narrare contro quella del descrivere, in quanto sostiene che vi sia una differenza tra avvenimenti *narrati* e avvenimenti *descritti* nella ricezione del lettore⁹⁶. Nel primo caso, è come se il lettore vivesse in prima persona gli eventi, nel secondo, invece, è come se li osservasse. Lukács condanna inoltre l'autonomia formale⁹⁷ grazie alla quale l'autore realizza questo nuovo effetto di realtà in modo impersonale⁹⁸ e ritiene che lo scrittore da Flaubert e Zola, sarebbe relegato al semplice ruolo di cronista. Se nel giornalismo più "scientifico", impersonale e privo di quelle connotazioni quasi romantiche del "nuovo" giornalismo, l'autore dell'articolo si eclissa dietro le sue parole privilegiando l'esposizione dei fatti, il *new journalist*, invece, lascia trapelare le sue suggestioni a riguardo. Come Breslin viene colpito da quel raggio di luce

⁹⁵ Gyorgy Lukács, *Narrare o descrivere?*, in *Il marxismo e la critica letteraria*, Einaudi, Torino 1957.

⁹⁶ Cnfr. *Ibid.* p. 282.

⁹⁷ Per autonomia formale si intende quando l'autore descrive in maniera asettica quello che sta accadendo nel racconto senza comparire come una voce fuori campo sotto forma di commento.

⁹⁸ Stefano Brugnolo, Davide Colussi, Sergio Zatti, Emanuele Zinato, *La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento*, Carocci, Roma, 2016, pp. 139-158.

sull'anello di Antony Provenzano e gioca tutto il suo reportage su questa suggestione, così anche i nuovi giornalisti si interrogano sulla voce del proprio *io* nella scrittura. La voce del giornalista era ancora necessaria per esporre i fatti ai lettori? Si poteva parlare in prima persona per accompagnare nel cuore della notizia? L'esito di queste riflessioni ha dato origine alla scelta di soppressione della voce narrante. Una storia funziona se si utilizza il punto di vista del protagonista, secondo Tom Wolfe, per due motivi: il dialogo è attraente per natura e il racconto visto attraverso gli occhi di chi l'ha vissuto sa coinvolgere maggiormente. Ancora oggi le opinioni a riguardo sono discordanti e le riflessioni sulla *voce* del giornalista nel proprio pezzo hanno esiti differenti. Come si evince dalle interviste inserite in appendice, si nota come, da una parte, l'uso della prima persona garantisca veridicità della testimonianza nei confronti del lettore e, dall'altra parte, come l'uso della terza persona eviti di incorrere nel rischio di autoreferenzialità. La linea sottile tra la letteratura e giornalismo, più che nella differenza del contesto in cui la scrittura è inserita (la pagina del giornale e le pagine del romanzo), risiede nella percezione del lettore che sa che ciò che sta leggendo nell'articolo è accaduto davvero. Un lavoro capillare e di ingegno che permette di unire l'obiettività della notizia con l'emotività che il lettore ricerca nel romanzo. Non solo il lettore è un "gradino" più vicino, come afferma Tom Wolfe, ma anche i fatti sono più vicini al lettore. Grazie al *new journalism*, la prassi dell'informazione può andare oltre la sfera del visibile di cui parla Walter Lippmann nel suo manifesto sulla formazione dell'opinione pubblica⁹⁹, e andare a toccare le corde di quell'universo immateriale fatto di ricordi, emozioni, dialoghi e sensazioni e plasmarli nel corpo della notizia.

Secondo le rielaborazioni e le riflessioni da Wolfe, Talese, Mailer e Capote, si possono distinguere quattro tecniche di origine letteraria che contraddistinguono il *New Journalism* e modificano radicalmente la scrittura giornalistica. In primo luogo, la costruzione del testo secondo il criterio *scene-by-scene* del testo: il lettore deve sentirsi parte integrante degli avventi, come se si stessero svolgendo sotto i suoi occhi come in un tipico romanzo realista. Il contesto e l'ambiente vengono descritti nei loro dettagli più evocativi in una

⁹⁹ Walter Lippmann, *Public Opinion*, Harcourt, San Diego, 1922.

sequenza consequenziale di immagini – scene, appunto. La seconda tecnica verte sull'uso dei dialoghi che intendono coinvolgere il lettore e definire i personaggi: il dialogo è uno strumento proprio della tecnica narrativa più che del giornalismo ed è proprio per questo che una scelta come questo porta a considerare il *new journalism* una vera e propria rivoluzione nella storia del giornalismo. I protagonisti delle vicende definiscono sé stessi tramite il loro linguaggio e il loro modo di parlare e il giornalista accorcia così la distanza tra loro e il lettore. La terza tecnica che rende l'articolo di giornale accattivante quanto una pagina di romanzo è l'uso di un punto di vista interno di protagonisti e testimoni: la terza persona è fondamentale per conferire più credibilità ai fatti perché presentarti attraverso gli occhi di chi li sta vivendo. Il *be there* del giornalista è il *be there* del lettore che ha la sensazione di essere davvero lì, presente. Gli occhi dei protagonisti e dei testimoni sono gli occhi del giornalista che li sa osservare, capire e leggere e che sa restituire l'immagine al lettore che in quegli occhi si potrà specchiare. La voce narrante viene eliminata e lascia spazio a ciò che Wolfe chiama *downstage voice*¹⁰⁰: il punto di vista è interno e rispecchia la prospettiva del personaggio coinvolto nella vicenda. Infine, la quarta tecnica riguarda il realismo descrittivo per registrare ambienti, stili e mode. La descrizione dei gesti, dei comportamenti, delle abitudini e degli usi e costumi di ogni dettaglio è sintomatica di una volontà tendente al simbolismo e conforme al realismo. Ogni particolare è fortemente evocativo, viene messo in rilievo in virtù di tale scopo e permette di collocare meglio i personaggi in un contesto sociale e culturale preciso.

I *new journalists* utilizzano tutti i procedimenti letterari che possono servire a coinvolgere emotivamente il lettore e mettono l'accento sul fatto che anche la scrittura giornalistica possiede una dimensione estetica che va sfruttata e valorizzata. È finzione? Non è finzione? Le espressioni utilizzate dai *new journalists* sono quasi sempre degli ossimori: *creative nonfiction*, *Literary journalism*, *romanzo-reportage*, *nonfiction novel*, *Factual Fiction*, a sottolineare l'intento per certi versi paradossale di questa forma di scrittura.¹⁰¹

¹⁰⁰ Tom Wolfe e E. W. Johnson, *The New Journalism. With an Anthology*, Harper & Row, New York, 1973, p. 32.

¹⁰¹ Mara Logaldo, *Cronaca come romanzo. Truman Capote e il new journalism*, Arcipelago edizioni, Milano, 2003, p. 71.

i verbi al presente incentivano la scorrevolezza della lettura come se la scena accadesse sotto gli occhi dei lettori. Il risultato è una letteratura in colonna: l'articolo è scritto come se fosse un racconto dentro un romanzo. L'informazione giornalistica attinge dalla letteratura le tecniche e gli escamotage necessari per tentare ogni trucco che avesse ragionevolmente il potere di tener aggrappato al lettore una manciata di secondi in più, come afferma Wolfe nel suo manifesto *The New Journalism*. Secondo questa ambizione, la letteratura diventa divulgazione di fatti di cronaca misurandosi con le sue esigenze e offrendo le proprie soluzioni stilistiche.

Il saggio introduttivo di Wolfe enuclea i suoi tratti principali, il resoconto scena per scena degli eventi, la riproduzione integrale dei dialoghi, l'adesione alla prospettiva dei personaggi, l'attenzione a dettagli dallo spessore simbolico. [...] Questa messa a punto è ricalzata dalle note annesse ad ogni testo: note che sottolineano come le interviste siano non più asettici avvicendamenti di quesiti e risposte, ma ritratti-conversazione tesi a carpire una visione complessiva delle personalità in esame; e come i reportage dilatino la cronaca con indugi sui contesti e sui caratteri, e la vivacizzino con gradazioni di suspense, scambi dialogici e un certo protagonismo del reporter.¹⁰³

Parallelamente alle nuove forme di giornalismo, in una contaminazione e compenetrazione di tecniche, stili e linguaggi si sviluppa un nuovo genere narrativo: la *non-fiction novel*. Canonicamente si considera la "nascita" di questo genere a partire da *In cold blood* (1965) di Truman Capote, ma il suo precursore è individuato nel capolavoro di Rodolfo Walsh, *Operación Masacre* (1957).

Il genere che Walsh sceglie per scrivere il suo capolavoro del resto è nuovo. Nove anni prima di *A sangue freddo* di Truman Capote, Walsh inventa una forma narrativa per rielaborare la sua inchiesta giornalistica. Ma quel che conta in questo caso, più che il giornalismo narrativo è il giornalismo investigativo in cui si lancia con furia l'argentino.¹⁰⁴

L'inchiesta, in un connubio tra cronaca e romanzo, ricostruisce la fucilazione dei dodici civili da parte dei militari della Revolución Libertadora, la prima giunta golpista argentina dopo la destituzione di Peron. Ci troviamo

¹⁰³ Clotilde Bertoni, *Letteratura e giornalismo*, Carocci, Roma, 2015, p. 57.

¹⁰⁴ Matteo Nucci, *Il Giornalismo narrativo di Rodolfo Walsh*, in *Minima&Moralia*, 17 aprile 2012.

di fronte a un atroce episodio di violenza ingiustificata passato nel silenzio e riportato alla luce da Walsh: un'inchiesta accurata per ricostruire minuziosamente la vicenda, indagare i fatti, ascoltare i testimoni, reperire il materiale per denunciare l'atto di massacro perpetrato contro innocenti.

“Non so cosa mi attragga in questa storia vaga, lontana, irta di improbabilità” avrebbe scritto “Ma poi lo scopro. Guardo quella faccia, il buco nella guancia, il buco più grande nella gola, la bocca spaccata e gli occhi opachi in cui fluttua ancora un'ombra di morte. E mi sento insultato”. Il volto trapassato da un colpo di Mauser appartiene a Juan Carlos Livraga, un ragazzo ventiquattrenne che nella notte di giugno in cui i peronisti hanno tentato di riprendere il potere si trovava assieme a conoscenti e amici in una casa del quartiere Florida per ascoltare la radiocronaca di un incontro di pugilato. Finché la polizia ha fatto irruzione, lo ha arrestato e portato via assieme agli altri, trascinandolo in un immondezzaio in cui è stata allestita una sommaria e arraffata fucilazione. Ma un vero miracolo si è compiuto: nessuno sparo lo ha raggiunto e il colpo di grazia sparato a bruciapelo lo ha lasciato in vita. Ancor più straordinario però è che ci sono altri sopravvissuti di quel gruppo portato alla morte senza ragioni. Rodolfo Walsh si getta sulla storia.¹⁰⁵

Walsh si getta, dunque, in questa storia per darle una voce, per renderla pubblica, in onore di quella verità e di quella vocazione al *be there* per poter essere testimone diretto e raccontare. «Non basta solo il rigore nel rielaborare i dati o le testimonianze raccolte – afferma Alessandro Leogrande nell'introduzione al libro –. Nel corpo a corpo con la verità sepolta, Walsh intuisce che è necessaria un'opera narrativa che mutui dal noir la struttura e il montaggio»¹⁰⁶. Il panorama argentino degli anni '50 è complesso, caotico, le persone scompaiono nel silenzio, la povertà dilaga, la criminalità è impunita e Walsh parla di una «miseria programmata». Non si sottrae ai suoi ideali di verità e giustizia e cerca di scavare a fondo di questa realtà, scrive senza sosta e tende l'ascolto a quel caos oppressivo e a quelle voci soffocate. Le ultime parole di *Operazione Massacro* sono sconcertanti, colme di una terribile consapevolezza e aspettative perdute: «Senza speranza di essere ascoltato. Con la certezza di essere perseguitato»¹⁰⁷. Dal punto di vista della costruzione del romanzo-inchiesta, è interessante osservarne la tripartizione dei capitoli:

¹⁰⁵ Rodolfo Walsh, *Operazione Massacro*, La Nuova Frontiera, Roma, 2011.

¹⁰⁶ *Ibid.* introduzione di Alessandro Leogrande.

¹⁰⁷ *Ibid.*

le persone, i fatti, le prove. Il punto focale di interesse sono le persone, i protagonisti, le *human stories* delle *features* di cui parlava Wolfe. Il giornalista ascolta i testimoni, indaga le storie delle persone coinvolte, delinea i fatti e ricerca le prove. Con la drammatizzazione delle scene e la retorica delle testimonianze, il lavoro di inchiesta diventa romanzo. L'intento di Walsh esulava, però, da ambizioni di stile e di innovazione nella struttura che potessero ridefinire il concetto e la ricezione della sua stessa opera; sarà infatti Truman Capote otto anni dopo con *In cold blood* ad assumere la coscienza di narrativa e di genere di *non-fiction*. Nell'intervista raccolta in *Truman Capote: conversations*¹⁰⁸ tra il giornalista di *Playboy* Eric Norden e Capote, emerge la riflessione sul genere della *nonfiction novel* a partire dalla recensione dell'editore a *In Cold Blood*:

The publisher's blurb for *In Cold Blood* claims that the book "represents the culmination of Capote's long-standing desire to make a contribution to the establishment of a serious new literary form: the Nonfiction novel." Isn't the "non-fiction novel" a contradiction in terms – literarily as well as literarily?¹⁰⁹

La *non-fiction novel* risulterebbe dunque una contraddizione per antonomasia: da una parte il concetto di *novel* e dunque di invenzione, dall'altra, invece, *non-fiction*, per cui l'invenzione viene negata. Capote non ha altre parole per descrivere ciò a cui stava tendendo la sua ambizione:

It was to write a journalistic narrative that employed all the creative devices and techniques of fiction to tell a true story in a manner that would read precisely like a novel. So even though the phrase "nonfiction novel" is technically a non *sequitur*, it's the only description I could device.¹¹⁰

La critica ha interpretato l'affermazione dell'editore citata da Norden una identificazione di Capote come inventore del genere della *non-fiction novel*, affermando come nella storia della letteratura vi fossero già delle

¹⁰⁸ Truman Capote, *Truman Capote: conversations* a cura di M. Thomas Inge, University Press of Mississippi, Jackson and Londra, 1987.

¹⁰⁹ Eric Norden in *Truman Capote: Conversations*, a cura di M. Thomas Inge, University Press of Mississippi, Jackson and Londra, 1987, p. 119.

¹¹⁰ *Ibid.* p. 120. «Si trattava di scrivere una narrativa giornalistica che impiegasse tutti i dispositivi creativi e le tecniche di narrativa per raccontare una storia vera come se si stesse leggendo un romanzo. Quindi, anche se l'espressione "nonfiction novel" è tecnicamente un non *sequitur*, è l'unica descrizione che potrei trovare». [traduzione mia]

sperimentazioni in tal genere che confuterebbero l'asserzione.¹¹¹ Capote si giustifica infatti assicurando di non essersi mai posto come *inventore* quanto, piuttosto, come sperimentatore della narrativa giornalistica. L'obiettivo concerne una sperimentazione completa e di ampio respiro da fissare nella forma del reportage: il suo libro, afferma Capote, contiene un'innovazione tecnica conforme sia ai criteri della credibilità sia all'atmosfera del romanzo. Il problema dell'attendibilità diventa in questo senso cruciale: nel romanzo l'invenzione in ogni sua manifestazione e tematica è accettata come licenza dell'autore; nella *non-fiction novel*, invece, il lettore deve aspettarsi che quello che legge sia accaduto davvero e deve poter trovare risposta alle 5W della notizia giornalistica che rimangono cardini della stesura della notizia-romanzo. Nella narrazione il lettore deve sapere come lo scrittore è venuto a conoscenza di quei determinati fatti, realmente accaduti, con chi ha parlato, cosa ha visto, perché è successo, come si sono svolte le dinamiche dell'avvenimento, e così via. Capote sostiene che l'"intrusione"¹¹² del narratore in prima persona risolverebbe il problema di credibilità richiesto dalle aspettative dei lettori: «*I discovered this, I saw that, I overheard this*».¹¹³ Capote vuole importare nel giornalismo le tecniche della *fiction* che si muovono sia orizzontalmente sia verticalmente: orizzontalmente nella narrativa e verticalmente per entrare dentro i personaggi donando al genere profondità e impatto. Nel suo sforzo di dare al giornalismo questo "verticale

¹¹¹ Cnfr George Plimpton, *The Story Behind a Nonfiction Novel*, The New York Times, 16 gennaio 1966. «*How does John Hersey's "Hiroshima" or Oscar Lewis's "Children of Sanchez" compare with "the nonfiction novel?"* The Oscar Lewis book is a documentary, a job of editing from tapes, and however skillful and moving, it is not creative writing. "Hiroshima" is creative--in the sense that Hersey isn't taking something off a tape recorder and editing it--but it still hasn't got anything to do with what I'm talking about. "Hiroshima" is a strict classical journalistic piece. What is closer is what Lillian Ross did with "Picture." Or my own book, "The Muses Are Heard"--which uses the techniques of the comic short novel. It was natural that I should progress from that experiment, and get myself in much deeper water. I read in the paper the other day that I had been quoted as saying that reporting is now more interesting than fiction. Now that's *not* what I said, and it's important to me to get this straight. What I think is that reporting can be made *as* interesting as fiction, and done *as* artistically--underlining those two "as" es. I don't mean to say that one is a superior form to the other. I feel that creative reportage has been neglected and has great relevance to 20th-century writing. And while it can be an artistic outlet for the creative writer, it has never been particularly explored».

¹¹² *Ibid.* p. 120, cnfr. termine inglese «intruding».

¹¹³ *Ibid.*

movimento interiore”¹¹⁴ deve però eliminare il narratore interamente. Non ci sono interpretazioni dei personaggi e degli eventi, tutto si susseguisce consequenzialmente, *scene-by-scene*, così che la storia sia completamente a sé stante; l'autore – eccetto per la selezione dei dettagli – è totalmente assente dallo sviluppo narrativo e le persone sono ricreate come nella realtà. Nell'intervista di George Plimpton per il «New York Times», affronta tale scelta tecnica e stilistica:

You've kept yourself out of the book entirely. Why was that considering your own involvement in the case?

My feeling is that for the nonfiction-novel form to be entirely successful, the author should not appear in the work. Ideally. Once the narrator does appear, he has to appear throughout, all the way down the line, and the I-I-I intrudes when it really shouldn't. I think the single most difficult thing in my book, technically, was to write it without ever appearing myself, and yet, at the same time, create total credibility.

Being removed from the book, that is to say, keeping yourself out of it, do you find it difficult to present your own point of view? [...]

Of course, it's by the selection of what you choose to tell. [...] I've often thought of the book as being like something reduced to a seed. Instead of presenting the reader with a full plant, with all the foliage, a seed is planted in the soil of his mind. I've often thought of the book in that sense. I make my own comment by what I choose to tell and how I choose to tell it. It is true that an author is more in control of fictional characters because he can do anything he wants with them as long as they stay credible. But in the nonfiction novel once can also manipulate: if I put something in which I don't agree about I can always set it in a context of qualification without having to step into the story myself to set the reader straight.¹¹⁵

¹¹⁴ Cnfr. Truman Capote, *Truman Capote: conversations* a cura di M. Thomas Inge, University Press of Mississippi Jackson and Londra, 1987.

¹¹⁵ George Plimpton, *The Story Behind a Nonfiction Novel*, *The New York Times*, 16 gennaio 1966. «Ti sei completamente tenuto al di fuori del libro. Perché, considerando il tuo coinvolgimento nel caso? La mia sensazione è che, affinché la forma del romanzo non-fiction abbia pieno successo, l'autore non dovrebbe apparire nell'opera. Idealmente. Una volta che il narratore appare, deve apparire dappertutto, fino in fondo, e l'io-io-io si intromette quando in realtà non dovrebbe. Penso che la cosa più difficile nel mio libro,

Capote afferma che tale tecnica non abbia precedenti nella storia del giornalismo: lui è stato dietro ai fatti, durante anni di ricerche svolte in prima persona, ma il suo *io* narrante non compare mai nelle pagine del romanzo, senza rischiare però di non assurgere all'intento di credibilità. E ancora, in un'intervista su *Life*:

My theory, you see, is that you can take *any* subject and make it into a nonfiction novel. By that I don't mean a historical or documentary novel—those are popular and interesting but impure genres, with neither the persuasiveness of fact nor the poetic altitude of fiction. What I've done is much harder than a conventional novel. You have to get away from your own particular vision of the novel. ¹¹⁶

Come afferma Gérard Genette, se si considerano le pratiche effettive, si deve ammettere che non esiste la finzione pura né una storiografia tanto rigorosa da astenersi da ogni disposizione in un intreccio e da ogni procedimento romanzesco; i due regimi non sono così distanti l'uno dall'altro, né, presi singolarmente, così omogenei come si potrebbe supporre da lontano, e potrebbero esserci più differenze narratologiche «per esempio fra un romanzo classico e un romanzo moderno di quante ce ne sono fra quest'ultimo e un reportage un po' disinvolto». ¹¹⁷

tecnicamente, sia stata scriverlo senza mai mostrare me stesso, e tuttavia, allo stesso tempo, creare una credibilità totale. *Essendo rimosso dal libro, vale a dire, tenendoti fuori da esso, trovi difficile presentare il tuo punto di vista?* [...] Ovviamente è dalla selezione di ciò che si sceglie di raccontare. [...] Ho spesso pensato che il libro fosse come qualcosa di ridotto a un seme. Invece di presentare al lettore una pianta piena, con tutto il fogliame, un seme viene piantato nel terreno della sua mente. Ho spesso pensato al libro in quel senso. Faccio il mio commento da ciò che scelgo di raccontare e da come scelgo di dirlo. È vero che un autore ha più controllo sui personaggi immaginari perché può fare tutto ciò che vuole con loro fintanto che rimangono credibili. Ma nel romanzo non-fiction una volta si può anche manipolare: se metto qualcosa in cui non sono d'accordo, posso sempre metterlo in un contesto di qualificazione senza dover entrare nella storia da solo per impostare la lettura del lettore. [traduzione mia]

¹¹⁶ Jane Howard, *Horror spawns a masterpiece. Truman Capote's bestseller masterpiece*. *Life*, 7 gennaio 1966. «La mia teoria, vedete, è che potete prendere qualsiasi argomento e trasformarlo in un romanzo di saggistica. Con questo non intendo un romanzo storico o documentario—quelli sono generi popolari e interessanti ma impuri, con né la persuasività di fatto né l'altitudine poetica di finzione. Quello che ho fatto è molto più difficile di un romanzo convenzionale. Devi allontanarti dalla tua particolare visione del romanzo». [traduzione mia]

¹¹⁷ Gérard Genette, *Fiction et diction*, Seuil, Parigi, 1991, p. 16.

La fisionomia del genere rimane dunque ibrida per definizione. Il libro di Capote, infatti, nasce dall'inchiesta giornalistica sull'assassinio della famiglia Clutter nella città di Holcomb, Kansas, ma utilizza l'impianto narrativo del romanzo. La notizia, apparsa in un trafiletto del «New York Times» colpisce Capote: dove le indagini della polizia non trovano risposte, l'occhio investigativo del giornalista sa portare alla luce i fatti. *In Cold Blood* è un perfetto esempio di narrativa giornalistica frutto di cinque anni di ricerche, interviste, reperimento di materiali, dialoghi, ascolto, visite al luogo del delitto; Capote si immerge totalmente in una realtà che non ha vissuto in prima persona, ma che ha scelto di raccontare in ogni suo dettaglio, violento, efferato, sconvolgente e ingiustificato. «All the material in this book not derived from my own observation is either taken from official records or is the result of interviews with the persons directly concerned»¹¹⁸, scrive Capote nell'introduzione al suo libro. Il suo lavoro di inchiesta e reperimento del materiale, condotto anche grazie all'aiuto della collega Harper Lee, è lungo circa sei anni in cui conosce la piccola comunità di Holcomb, dialoga con gli assassini Dick e Perry, accumula oltre milleduecento pagine di annotazioni, appunti e ricostruzioni e viene coinvolto dalla vicenda dal punto di vista giornalistico, letterario e umano a 360 gradi. È questo coinvolgimento che vuole trasmettere ai lettori, e così, scevro da ogni tipo di giudizio, rimane oggettivo, obiettivo e distaccato: i fatti si raccontano da soli mentre lui muove silenziosamente i fili della vicenda per tenere il lettore coinvolto nella vicenda grazie agli strumenti collaudati nella sua tradizione letteraria che la narrativa gli offre: dalla *suspence* all'intensità dei momenti di inquietudine volti a far trattenere il respiro ai lettori, al focus nelle ampie descrizioni che delineano la scena, l'ambiente, le emozioni e le sensazioni come se il lettore le stesse vivendo in prima persona. Come scrive Bob Colacello nell'introduzione a *In Cold Blood*:

Capote was one of the first who dared to elevate journalism to the level of art. *In Cold Blood* is a work of great discipline and even greater restraint, a tale of fate, as spare and elegiac as a Greek tragedy, as rich in its breadth and depth as the classic French novels of Stendhal and Flaubert. "We all have our souls and we all have façades," Truman Capote told his friend

¹¹⁸ Truman Capote, *In Cold Blood*, Random House, New York, 1965, p. 14.

Kay Meehan a year or so before he came upon the news that would inspire his masterpiece, “and then there’s something in between that makes us function as people. That’s what I have the ability to communicate.”¹¹⁹

Capote sa comunicare quello spazio nel mezzo tra l’anima e la superficie delle cose, sa entrare nel merito di quella zona di confine tra il noto e l’ignoto, scavando a fondo portare alla luce la verità celata. Il focus dettagliato sulla realtà e sui suoi risvolti, la scelta obiettiva dell’osservazione, il punto di vista distaccato e attento a non tralasciare non solo quei dettagli fondamentali per la comprensione, ma anche quelle tinte che sappiano ricostruire tutto il retroterra emotivo, sensazionalista e suggestivo della vicenda. Colori, odori, suoni non sono mai esornativi ma mirati e giustificati dall’intento comunicativo dell’autore per ricreare il più fedelmente possibile il contesto dell’assassinio. Il titolo dell’opera richiama questo intento letterario e descrittivo: l’immagine della freddezza della razionalità – o irrazionalità – a compiere un tale gesto di estrema violenza contro un’intera famiglia indifesa per un piccolo furto riaffiora alla mente dei lettori rendendo perfettamente l’idea con l’espressione del *sangue freddo*. Vi è una rievocazione ad una freddezza di una ragione che non si può definire tale, al sangue di una violenza efferata e alla mente fredda di chi indaga e descrive senza dare giudizi. Inoltre, nel sottotitolo *A true account of a multiple murder and its consequences* la prima parola che compare è *verità*, obiettivo agognato della divulgazione giornalistica e il risvolto di copertina riporta, secondo motivazioni promozionali, l’ascrizione del libro alla nuova categoria coniata dall’autore: *a non-fiction novel*. Tutti indizi volti a manifestare la compenetrazione tra i due ambiti: letteratura e giornalismo in una armonia che segna la storia letteraria del XX secolo. Se da una parte la critica ha identificato il fenomeno del *new journalism* e della *non-fiction novel* in ottica consequenziale, se non di corrispondenza, la linea sottile che delimita il *New Journalism* e la *Non-fiction*

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 12. «Capote fu uno dei primi che osò elevare il giornalismo al livello dell’arte. *In Cold Blood* è un’opera di grande disciplina e ancora maggiore moderazione, una storia di destino, come ricambio ed elegante come una tragedia greca, ricca nella sua ampiezza e profondità come i classici romanzi francesi di Stendhal e Flaubert. “Tutti abbiamo la nostra anima e tutti abbiamo facciate” ha detto Truman Capote al suo amico Kay Meehan un anno o giù di lì prima di imbattersi nella notizia che avrebbe ispirato il suo capolavoro, “e poi c’è qualcosa in mezzo che ci fa funzionare come persone. Questo è quello per cui ho la capacità di comunicare”». [traduzione mia]

novel è l'ambiente ospitante la scrittura: da una parte il giornale, dall'altra il romanzo. Così, il *new journalism* trova il suo complemento nella narrativa che prende le mosse dal giornalismo, la *non-fiction novel*.¹²⁰ Le analogie riguardano le dinamiche e la motivazione di base di compenetrazione tra letteratura e giornalismo in una condensazione di tecniche, stili e linguaggi: da una parte, nelle pagine del giornale ci si imbatte in una prosa letteraria, un andamento narrativo nella trasmissione della notizia di cronaca o di reportage, dall'altra, le regole del giornalismo vanno oltre il limite delle battute, oltre lo spazio delle colonne di giornale per sconfinare nell'ampiezza del romanzo. L'intervista a Truman Capote di George Plimpton per il «New York Times», riporta il seguente titolo: *The Story Behind a Nonfiction Novel*.¹²¹ Il giornalista, subito dopo la pubblicazione del caso letterario di Capote, intervista l'autore per discutere del suo punto di vista e delle sue prerogative alla base di una nuova forma d'arte letteraria che lui stesso battezza *non-fiction novel*.

What is your opinion of the so-called New Journalism--as it is practiced particularly at The Herald Tribune?

If you mean James Breslin and Tom Wolfe, and that crowd, they have nothing to do with creative journalism--in the sense that I use the term--because neither of them, nor any of that school of reporting, have the proper fictional technical equipment. It's useless for a writer whose talent is essentially journalistic to attempt creative reportage, because it simply won't work. A writer like Rebecca West--always a good reporter--has never really used the form of creative reportage because the form, by necessity, demands that the writer be completely in control of fictional techniques--which means that, to be a good creative reporter, you have to be a very good fiction writer. ¹²²

¹²⁰ Clotilde Bertoni, *Letteratura e giornalismo*, Carocci, Roma, cit., p. 65.

¹²¹ George Plimpton, *The Story Behind a Nonfiction Novel*, The New York Times, 16 gennaio 1966.

¹²² *Ibid.* «Qual è la sua opinione riguardo il cosiddetto New Journalism – in particolare nella forma praticata dall' Herald Tribune? Se si parla di James Breslin e Tom Wolfe, e di quella cerchia, non hanno niente a che fare con il giornalismo creativo – nel senso in cui io lo intendo – perché nessuno di loro né altri di quella scuola ha il giusto equipaggiamento di tecniche finzionali. È inutile per uno scrittore il cui talento è essenzialmente giornalistico cimentarsi con il tipo creativo di reportage, perché semplicemente non funziona [...] questa forma, per necessità, richiede che lo scrittore abbia la perfetta

Secondo Capote gli scrittori, gli uomini di lettere che hanno fatto esperienza della narrativa possono approcciarsi a questa forma d'arte letteraria. Solo chi ha dunque avuto dimestichezza con il genere finzionale può adeguarlo alle regole e alle necessità di una narrativa giornalistica. Capote parla infatti di *creative journalism* in opposizione al *new journalism* secondo la sua idea per cui un buon reporter, dovendo raccontare le *human stories* e le *feature*s, dovrebbe essere un esperto di scrittura romanzesca. La finzione, propria dei romanzi – delle *fiction*, appunto – può avere spazio tra le pagine di una *non-fiction novel*? Fin dove può arrivare la ricostruzione mentale di un giornalista che riordina il susseguirsi dei fatti, senza una piccola componente finzionale?

With the nonfiction novel I suppose the temptation to fictionalize events, or a line of dialogue, for example, must at times be overwhelming. With "In Cold Blood" was there any invention of this sort to speak of--I was thinking specifically of the dog you described trotting along the road at the end of the section on Perry and Dick [...] Was there actually a dog at that exact point in the narrative, or were you using this habit of Dick's as a fiction device to bridge the two sections?

No. There was a dog, and it was precisely as described. One doesn't spend almost six years on a book, the point of which is factual accuracy, and then give way to minor distortions. People are so suspicious. They ask, "How can you reconstruct the conversation of a dead girl, Nancy Clutter, without fictionalizing?" If they read the book carefully, they can see readily enough how it's done. It's a silly question. Each time Nancy appears in the narrative, there are witnesses to what she is saying and doing--phone calls, conversations, being overheard. [...] What is reported of her, even in the narrative form, is as accurate as many hours of questioning, over and over again, can make it. All of it is reconstructed from the evidence of witnesses which is implicit in the title of the first section of the book "The Last to See Them Alive."¹²³

padronanza delle tecniche finzionali, il che vuol dire che per essere un buon scrittore di reportage creativi, devi essere un ottimo scrittore di fiction». [traduzione mia]

¹²³ Ibid. «Con il romanzo non-fiction si suppone che la tentazione di romanzare gli eventi, o un dialogo, ad esempio, a volte debba essere travolgente. Con *In Cold Blood* c'era qualche invenzione di questo tipo, stavo pensando in particolare al cane che hai descritto trotterellare lungo la strada alla fine della sezione su Perry e Dick [...] Esisteva davvero un cane in quel preciso punto della narrativa o stavi usando l'abitudine di Dick come dispositivo di finzione per colmare le due sezioni? No. C'era un cane, ed era esattamente

L'intento di Capote è trattare la cronaca sotto forma di romanzo, in una perfetta e riuscita adesione dei due mondi che si arricchiscono vicendevolmente. La consapevolezza della credibilità è un valore aggiunto per i lettori che si affidano alla ricostruzione reale degli eventi tracciata dall'autore e si possono lasciar trasportare dal piacere della lettura, come in un qualsiasi romanzo noir di invenzione. La sottile differenza risiede poi nella sensibilità di ogni lettore che si può far coinvolgere emotivamente con la presa di coscienza che i fatti che sta leggendo sono realmente accaduti. In ogni caso, il libro ha avuto una grande risonanza e ricezione subito dalla sua prima pubblicazione a New York dalla casa editrice Rambond House.

In Cold Blood è un stato un caso editoriale appassionante e coinvolgente e ha saputo utilizzare le strategie del romanzo per informare dettagliatamente circa uno sconvolgente fatto di cronaca. Come il *New Journalism* si è servito dei dettami letterari per rinnovare la tradizione giornalistica, la *non-fiction novel* ha utilizzato le tecniche del giornalismo per rinnovare il romanzo. Dal giornalismo alla letteratura e dalla letteratura al giornalismo in un percorso che dà vita a esiti diversi e molteplici che hanno segnato la storia di entrambi gli ambiti di indagine del reale.

Lo scopo di queste due tendenze di scrittura tende verso le medesime intenzioni in quanto entrambe mirano a descrivere nei minimi dettagli e nella più totale concretezza il mondo circostante, inoltre, l'ambizione a rompere con la tradizione – ora giornalistica, ora narrativa – comporta una forte propensione alla sperimentazione di nuovi generi e stili. Come afferma Stefania Ricciardi analizzando la *non-fiction novel*¹²⁴, vi è una differenza consistente sul piano dell'atteggiamento di quest'ultima e del *new journalism*: da

come descritto. Non si trascorrono quasi sei anni su un libro, il cui interesse è l'accuratezza fattuale, e poi si lascia spazio a lievi distorsioni. Le persone sono così sospettose. Chiedono: "Come puoi ricostruire la conversazione di una ragazza morta, Nancy Clutter, senza immaginazione?" Se leggono attentamente il libro, possono vedere abbastanza facilmente come è fatto. È una domanda sciocca. Ogni volta che Nancy appare nella narrazione, ci sono testimoni di ciò che sta dicendo e facendo: telefonate, conversazioni, essere ascoltati. Ciò che viene riferito di lei, anche nella forma narrativa, è accurato quanto più ore di domande, ripetutamente, possono farlo. Tutto è ricostruito dall'evidenza di testimoni che è implicita nel titolo della prima sezione del libro *L'ultimo a vederli vivi*. [traduzione mia]

¹²⁴ Stefania Ricciardi, *Gli artifici della non-fiction. La messinscena narrativa in Albinati, Franchini e Veronesi*, Transeuropa, Massa, 2011.

una parte, il *new journalism* orienta la cronaca verso la scrittura finzionale, dall'altra la *non-fiction novel* è orientata verso una soluzione inversa, in quanto si fonda sulla padronanza assoluta delle tecniche di scrittura romanzesca. Proprio per questo motivo, Truman Capote parla di *creative journalism* piuttosto che di *new journalism* secondo l'idea per cui il buon giornalista di storie debba essere innanzitutto un buon romanziere.

I.5. Quando il *reportage* diventa *narrativo*

La *non-fiction novel* sottende la riproduzione dei fatti reali tramite gli approcci narrativi della letteratura grazie alla volontà di coniugare lo scopo informativo con il dominio dell'arte. L'ibridazione di giornalismo e letteratura dà vita a una forma narrativa che impiega le tecniche dell'arte finzionale ma che dall'altra parte è perfettamente fattuale¹²⁵. Da articoli di giornale narrativi a romanzi impregnati nelle logiche giornalistiche, si delineano nuovi generi letterari come la *non-fiction novel*, e il *reportage narrativo*. A differenza della *non-fiction*, il *reportage narrativo* presenta storie di cui il giornalista è stato testimone in qualità di reporter senza ricorrere a ricostruzioni a livello interiore e psicologico dei personaggi e all'ideazione – seppure verisimile – dei loro pensieri. Ambienti, contesti, condizioni di vita, dialoghi, profili della gente del luogo sono descritti secondo un'attenta documentazione e testimonianza diretta. Nell'espressione *reportage narrativo*, l'attenzione si sposta dal concetto di “non” finzione al diretto riferimento alla pratica giornalistica del *reportage*. Rispetto ad esso, il *reportage narrativo* presuppone una differenza di tipo quantitativo dal punto di vista della struttura del testo – numero di pagine e architettura della forma – e una differenza a livello di tempo. Il giornalista che propone ai lettori un *reportage*, un'inchiesta circa un argomento di cronaca di interesse, deve rispettare il criterio di immediatezza della notizia; da una parte, il *reportage* di un giornale deve catturare l'attenzione in maniera immediata, rispettare l'urgenza di cronaca e raccontare la vicenda nei limiti predisposti dalla pagina, inoltre, deve cogliere:

¹²⁵ Truman Capote in George Plimpton, *The story behind a nonfiction novel*, intervista a Truman Capote, The New York Times, 16 gennaio 1966. «A narrative form that employed all the techniques of fictional art but was nevertheless immaculately factual».

lo spasmo temporale in cui l'opera viene alla luce. Il reportage giornalistico nasce dalla contrazione massima – spasmodica, appunto – dell'intervallo di tempo che intercorre fra esperienza, scrittura e pubblicazione.¹²⁶

Il reportage narrativo si concede un approfondimento inerente la notizia di più ampio respiro e il testo valica la precarietà del tempo della cronaca per tendere all'immortalità letteraria. Il rapporto con i lettori è anche un fattore di divergenza tra i due generi in quanto un lettore può imbattersi in un servizio di reportage casualmente sfogliando il giornale, mentre nel caso del reportage narrativo, intenzionalmente e consapevolmente si acquista il libro riguardante l'esperienza diretta e sul campo del reporter-scrittore. Una divergenza sostanziale tra i due generi si nota nello stile, che è in parte determinato dall'architettura del testo. Nel reportage di un giornale, i limiti dello spazio e le urgenze della cronaca sottendono una scrittura rapida e una economia espositiva, senza però venir meno all'elaborazione stilistica. Nella narrativa del reportage, invece, il ritmo dell'esposizione è più disteso, spazia tra le pagine di un libro e non tra le colonne predisposte per la pagina del giornale. Come si evince infatti dalle parole di Domenico Quirico e di Fausto Biloslavo¹²⁷, le loro narrazioni in volume sono delle dilatazioni dei loro reportage giornalistici; il libro offre loro il tempo e lo spazio – definito *tiranno* da Biloslavo – e il tempo necessari per mettere insieme i tasselli innumerevoli dei loro reportage e creare un'unica storia.

I reporter scrivono su taccuini in condizioni che necessitano velocità di osservazione e di scrittura, gli avvenimenti – bellici, sociali, antropologici – si svolgono velocemente davanti ai loro occhi e la loro abilità deve risiedere nel saperli cogliere con attenzione e in tempi rapidi per poi restituirne la complessità di riflessione e di comprensione nell'articolo di giornale. Il report-scrittore, invece, osserva lo svolgimento del mondo con lo stesso sguardo concitato e attento, ma ha davanti a sé la possibilità di maturare le osservazioni in tempi più distesi. Dopo il viaggio fisico in nome del diritto della testimonianza, il secondo viaggio compiuto dal reporter concerne la

¹²⁶ Giuseppe Nori, *Ai piedi della Torre: Emerson e il reportage trascendentalista*, in *Camminare scrivendo. Il reportage narrativo e dintorni*, Atti del convegno (Cassino, 9-10 dicembre 1999), a cura di Nicola Bottiglieri, Edizioni dell'Università degli Studi di Cassino, Cassino, 2011, p. 94.

¹²⁷ Cnfr. Appendice, intervista a Domenico Quirico e Fausto Biloslavo, pp. 168-177.

dimensione della scrittura; gli avvenimenti che aveva osservato sono rimasti impressi nella memoria, sono stati interpretati e, infine, vengono raccontati dopo un'attenta riflessione critica che prevede tempi più lunghi di maturazione. Per l'autore di un reportage narrativo gli appunti, gli articoli scritti prima della stesura del testo narrativo, le foto scattate e tutta la vasta gamma di materiali che ha reperito nel suo viaggio di esplorazione e di inchiesta possono servire da "intertesto" nei confronti del "macrotesto" che è il reportage narrativo.¹²⁸ Vi è ancora una terza via: il caso in cui sia stato commissionato un reportage, e poi, in un secondo momento, il reporter diventa scrittore nel momento in cui vuole trasformare il tema del reportage in un libro di narrativa come i casi presentati in appendice che testimoniano questa volontà ad ampliare i confini della propria inchiesta giornalistica per farne letteratura.

Ryszard Kapuściński afferma infatti come cresca una «nuova generazione di visionari che fanno – che sono forse – la nuova letteratura»¹²⁹. Reporter e scrittori diventano così visionari, sono coloro che sanno guardare più lontano, sanno mescolarsi con gli eventi vivendoli in prima persona, sanno mimetizzarsi con il contesto per poi descriverlo e farne letteratura. Oltre alle differenze di matrice più tecnica – struttura, distribuzione e destinazione dei contenuti – il reportage narrativo e giornalistico condividono anche affinità: l'interesse a indagare i fatti di attualità, la vocazione al viaggio e all'esperienza in prima persona sono le prerogative di partenza. Il lavoro di inchiesta è il medesimo: se il buon giornalismo si fa *con la suola delle scarpe*, così anche il reportage narrativo – che è la sua manifestazione letteraria – procede per viaggi, appunti, interviste, osservazioni dirette e fa consumare la suola delle scarpe del reporter. Come afferma Nicola Bottiglieri negli atti del convegno a Montecassino incentrato sul tema del reportage narrativo, non è sufficiente raccogliere gli appunti o i reportage sull'evento che si vuole descrivere nella

¹²⁸ Nicola Bottiglieri, *L'esperienza del viaggio nell'epoca della sua riproducibilità narrativa*, in *Camminare scrivendo. Il reportage narrativo e dintorni*, Atti del convegno (Cassino, 9 -10 dicembre 1999), a cura di Nicola Bottiglieri, Edizioni dell'Università degli Studi di Cassino, Cassino, 2011, p. 29

¹²⁹ Ryszard Kapuściński, *Il cinico non è adatto a questo mestiere. Conversazioni sul buon giornalismo*, E/O, Roma, 2011, p. 45.

sua totalità – un avvenimento bellico, un Paese, un episodio di rilevanza – e pubblicare il tutto in un volume per poi definirlo reportage narrativo.

Questa raccolta di testi ha bisogno di un progetto diegetico letterario, ossia di una idea narrativa forte che inglobi il materiale accumulato e lo trasformi in racconto. Nel fare ciò, lo scrittore-reporter guarda da un lato al giornalismo, da un lato al romanzo, usa il registro analitico-descrittivo della scrittura del saggio insieme alle risorse del linguaggio mimetico.¹³⁰

Secondo tale metodo il risultato convoglierebbe nella definizione di un genere ibrido, un incrocio tra tendenze di scrittura differenti che dà vita a un potente mezzo conoscitivo della realtà. Il reporter-scrittore ha la capacità di «scrivere con lo sguardo» e di «procedere per dilatazione»¹³¹, saper parlare per immagini, ricreare un contesto per offrire al lettore una cornice dentro la quale egli possa immedesimarsi: in tal modo, il giornalista diventa un mediatore tra gli eventi narrati e i lettori, accompagnandoli per mano dentro un universo di fatto di cronaca e attualità. Nei testi di *non-fiction*, come afferma Truman Capote, il narratore scompare per lasciare che i fatti parlino da soli e che i personaggi si presentino con le loro voci. Non sempre però il narratore deve scomparire, la libera scelta del reporter-scrittore può essere orientata a una scrittura in prima persona senza venir meno all'esigenza di trasparenza e verità. In entrambe le scelte stilistiche il reporter-scrittore diventa un mediatore tra due mondi: quello del lettore che satura la distanza con la realtà lontana e la osserva grazie alle pagine di un libro, e il proprio universo di esperienze che l'hanno coinvolto in prima persona. Egli offre il suo punto di vista, l'angolatura critica delle sue osservazioni, mirando all'esaustività e alla precisione senza sfociare nell'impersonalità. È interessante sottolineare come su questo termine, *impersonalità*, si siano molto soffermati i giornalisti intervistati.¹³² Dalle loro parole risulta un'opinione condivisa il fatto che nessun giornalista possa ambire all'impersonalità – forse solo all'obiettività, ed è diverso. Nessun uomo, men che meno il giornalista che osserva le realtà

¹³⁰ Nicola Bottiglieri, *L'esperienza del viaggio nell'epoca della sua riproducibilità narrativa*, in *Camminare scrivendo. Il reportage narrativo e dintorni*, Atti del convegno (Cassino, 9 -10 dicembre 1999), a cura di Nicola Bottiglieri, Edizioni dell'Università degli Studi di Cassino, Cassino, 2011, p. 8.

¹³¹ Alberto Papuzzi, *Letteratura e giornalismo*, Laterza, Roma – Bari, p. 24.

¹³² Cnfr. Appendice, pp. 165-178.

più varie e multiformi, può essere al di sopra dei fatti e giudicarli dall'alto con atteggiamento distaccato. I giornalisti portano con sé le proprie emozioni, sentimenti, le proprie storie e il proprio passato e ci sarà sempre un po' di loro nei loro articoli, non solo una firma in calce al fondo, ma una voce tra le righe che si manifesterà inevitabilmente.

L'orizzonte di analisi del reportage narrativo è ampio, critico e aperto: lo sguardo sul mondo va a toccare campi differenti, dalla geografia, alla sociologia, all'antropologia, alla documentazione storica. Studiare il reportage narrativo nella sua complessità di genere è utile per comprendere dove la letteratura si sta dirigendo oggi nel momento in cui sempre più scrittori si accostano a questa tendenza di scrittura e di analisi del mondo contemporaneo. Questa terra di confine tra letteratura e giornalismo vive oggi un momento positivo:

È un genere che sta richiamando l'attenzione della critica e del pubblico, sia che se ne occupi un giornalista che viaggia per professione, sia che se ne occupi uno scrittore famoso che vi si dedica eccezionalmente.¹³³

La letteratura del reportage narrativo è una letteratura di storie reali, secondo le medesime motivazioni che contraddistinguono il giornalismo di storie orientato dall'*human interest* e richiama l'attenzione di lettori che cercano in quelle pagine una sintesi del mondo circostante. Tale genere mostra al suo interno le contaminazioni tra divulgazione, informazione e intrattenimento letterario e accetta la trasversalità dei temi.¹³⁴ L'intento a informare e creare nei lettori una conoscenza sull'attualità e sulle complessità del mondo non esclude l'esigenza a intrattenere il lettore offrendo una lettura che sappia coinvolgerlo e farlo immedesimare come se gli estremi dell'esperienza dello scrittore fossero anche i suoi. Un atteggiamento dunque simile a quel *docēre, delectare, flectere* della retorica ciceroniana, in cui l'obiettivo divulgativo e di intrattenimento si intrecciano facendo leva non solo sui contenuti ma anche, e soprattutto, sulle emozioni. Il pathos della scrittura diventa rilevante in questo orizzonte emozionale per cui si ricrea una fenomenologia dei sentimenti dell'avvenimento. La duplice motivazione che

¹³³ Silvia Zangrandi, *A servizio della realtà. Il reportage narrativo dalla Fallaci a Severgnini*, Edizioni Unicopli Milano, 2003, p. 10.

¹³⁴ *Ibid.* p. 11.

orienta la scrittura del reportage narrativo coniuga dunque da una parte la volontà di far conoscere il mondo e dall'altra offre la possibilità di distrazione ed evasione che si ricerca nella narrativa. Il reporter-scrittore si muove nello spazio di quelle *choses vues*¹³⁵, alla Victor Hugo, ovvero di quello che i suoi occhi hanno visto, attenendosi alle *impressioni* che prova e alle *immagini* della realtà che gli manifesta; impressioni e immagini sono infatti di fondamentale importanza per l'architettura stilistica e testuale del reportage narrativo in quanto esso ha origine dalla percezione del reporter del contesto che osserva e dalla sua capacità di renderlo in immagini per il lettore. Il reporter-scrittore è un interprete della realtà che mira a raccontarla secondo l'impellente necessità di fedeltà.

Scrivo per coloro che non conosco, partendo dal presupposto che si tratti di gente che sa ed ha bisogno o desidera d'essere informata. Quindi li informo con tutta l'umiltà possibile, 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.¹³⁶

Come scriveva anche Tom Wolfe, l'intento era ricorrere a qualunque tipologia di escamotage per tenere gli occhi del lettore incollati alla pagina per almeno una manciata di secondi in più e tramite la scrittura e le scelte stilistiche – oltre che tematiche – questo poteva essere possibile. Il linguaggio si sviluppa per la rievocazione di immagini così da suscitare l'immaginazione dei lettori e permettere loro non solo di evadere dalla realtà che li circonda nel momento della lettura ma anche di conoscere un universo *altro*.

Il reportage narrativo è per sua natura ibrido come testimonia anche la scelta di Milly Buonanno di parlare di *faction*, dall'unione dei termini *fiction* e *fact*:

La notizia di cronaca è detta *story* in inglese, e far cronaca equivale a raccontare storie. I cronisti non vanno in cerca di fatti ma a procurarsi

¹³⁵ Victor Hugo, *Choses vues*, Mondadori, Milano, 1965.

¹³⁶ Marisa Milani, *La lingua "effimera" di Oriana Fallaci* in *La battana*, N.25, 1971, p. 25.

storie; e alle storie della cronaca giornalistica attribuiva la funzione preminente di offrire ai lettori esperienze estetiche ed emotive.¹³⁷

Inoltre, afferma come il reportage narrativo non si limiti a riprodurre la cronaca ma si ispiri ad essa per ottenere gli effetti sublimi che solo la letteratura raggiungere. È un «tiro incrociato di due categorie opposte di detrattori», afferma Roberto Baronti Marchiò¹³⁸: la realtà è la materia dell'ispirazione letteraria del suddetto genere e tale presenza sottrae la letteratura alla logica binaria secondo cui la narrativa se è rappresentazione del mondo, non ha valore estetico: il reportage narrativo è letteratura, parla del mondo e si slega da quella logica di pensiero della critica letteraria fondata sull'arbitrarietà del segno e sull'autonomia della lingua rispetto alla realtà. Tale è la teoria strutturalista e post strutturalista del Novecento che sottende una dicotomia insanabile tra mimesi e letteratura, forma e contenuto, sostenendo la teoria dell'autoreferenzialità del testo letterario.¹³⁹ Nel reportage narrativo si evince un atteggiamento epistemologico differente nei confronti del rapporto mimesi-realtà / invenzione-realtà: la dimensione giornalistica accredita la veridicità dei fatti trascritti e la prosa letteraria offre il piacere di una lettura scorrevole nella quale immedesimarsi. Si va oltre l'effimero della notizia e l'immediatezza della ricezione della conoscenza e l'intuizione, giornalistica e letteraria, del report-scrittore sa orientare la direzione dello sguardo del lettore lungo pagine che vogliono formare una conoscenza non scientifica ma totalmente umana:

Una storia attenta alle piccole cose, ai dettagli, agli umori. Mai burocratica, unilaterale, imbalsamata, mai a tesi. Frutto di osservazione e intuizione insieme. Storia/racconto centrata sui contenuti, ma altrettanto sulla tecnica narrativa, sull'opera di scrittura in sé [...] È una storia di individui, di esistenze indagate nella loro materialità, totalmente anti ideologica. Mai tendenziosa, eppure mai indifferente.¹⁴⁰

¹³⁷ Milli Buonano, *Faction. Soggetti mobili e generi ibridi nel giornalismo italiano degli anni Novanta*, Liguori, Napoli, 1999, p. 9.

¹³⁸ Roberto Baronti Marchiò, *Journey without maps in Camminare scrivendo. Il reportage narrativo e dintorni*, Atti del convegno (Cassino, 9 -10 dicembre 1999), a cura di Nicola Bottiglieri, Edizioni dell'Università degli Studi di Cassino, Cassino, 2011, p. 52.

¹³⁹ *Ibid.* cnfr. p. 53.

¹⁴⁰ Ryzsard Kapuściński, *Il cinico non è adatto a questo mestiere. Conversazioni sul buon giornalismo*, E/O, Roma, 2011, pp. 9, 11.

Il romanzo converge così verso la storia, la biografia, l'autobiografia, la scrittura documentaria e il reportage come sintomo derivante dal moderno scetticismo verso la possibilità di conoscere la realtà in maniera scientifica e totalmente obiettiva. In narrativa, non si possono descrivere conflitti, sconvolgimenti politici, avvenimenti storici, inchieste su piccole realtà sconosciute senza che il focus dell'attenzione non sia incentrato sulle voci di quegli uomini, sui loro sentimenti, sui loro pensieri, sulle loro testimonianze e sulle loro storie. L'abilità del reporter-scrittore si articola nell'osservazione, nell'ascolto e in una certa propensione e sensibilità verso l'umano. I reportage narrativi hanno un grado di umanità disarmante e, come afferma Fausto Biloslavo nell'intervista¹⁴¹, non vi è reportage senza umanità: il lettore trattiene il fiato là dove si è sospeso il respiro del reporter-scrittore, la meraviglia dello sguardo dell'autore diventa anche sua, la compassione, la tensione, l'empatia sono condivisi da colui che percepisce un mondo distante e ne diventa partecipe grazie al *be there* dell'autore che porge la sua esperienza come possibilità di conoscenza ulteriore della realtà. Come scrive Mimmo Candito, reporter presente sugli scenari di guerra dall'Africa, all'ex Jugoslavia, all'Afganistan, all'est asiatico, non si può fare cronaca con il binocolo: il giornalista è dentro i fatti, vicino a chi ne è coinvolto e vicino a chi li legge. E ancora, Kapuściński:

Il cinico non è adatto al mestiere di corrispondente di guerra o di corrispondente estero. Questa professione, o missione, presuppone una certa comprensione per la miseria umana, esige empatia per la gente. Bisogna sentirsi membro di una famiglia di cui fanno parte anche tutti quei poveracci del nostro pianeta che non possiedono letteralmente nulla. Un mestiere del genere non si esercita senza calore umano. È colpa del cinismo, del nichilismo, della caduta dei valori, del disprezzo degli altri, se il mondo è diventato tanto insopportabile.¹⁴²

L'ambizione del reportage narrativo è far conoscere l'uomo all'uomo, decifrare il mondo secondo un processo semiologico e porgerlo ai lettori, ampliare i confini della conoscenza, ricordando sempre di essere dalla parte

¹⁴¹ Cnfr. Appendice, intervista a Fausto Biloslavo, p. 172.

¹⁴² Ryszard Kapuściński, *Lapidarium: in viaggio tra i frammenti della storia*, Feltrinelli, Milano, 1997.

dell'uomo e verso l'uomo. Come ha saputo cogliere l'umanità John Donne nella sua *meditation 17*:

No man is an island entire of itself; every man is a piece of the continent, a part of the main; if a clod be washed away by the sea, Europe is the less, as well as if a promontory were, as well as any manner of thy friends or of thine own were; any man's death diminishes me, because I am involved in mankind. And therefore, never send to know for whom the bell tolls; it tolls for thee.¹⁴³

Una delle più toccanti pagine della letteratura inglese si inserisce come perfetta sintesi dello spirito dei reportage narrativi: essi costituiscono infiniti tasselli del mosaico che compone il mondo, cercano di modellare le consapevolezze su un pensiero critico sull'attualità e sulla Storia, ricordando che ogni avvenimento coinvolge tutta l'umanità e la morte degli uomini diminuisce la nostra stessa vita perché nessun uomo è un'isola e quando la campana suona a morto, essa suona per ognuno di noi.

¹⁴³ John Donne, *No man is an island*, meditation 17. «Nessun uomo è un'isola, completo in se stesso; ogni uomo è un pezzo del continente, una parte del tutto. Se anche solo una zolla venisse portata via dalle onde del mare, l'Europa ne sarebbe diminuita, come se le mancasse un promontorio, come se venisse a mancare una dimora di amici tuoi, o la tua stessa casa. La morte di qualsiasi uomo mi diminuisce, perché io sono parte dell'umanità. E dunque non mandare mai a chiedere per chi suona la campana: essa suona per te». [traduzione mia]

CAPITOLO II

IL REPORTAGE DI GUERRA

Il mio desiderio è difendere le ragioni di un mestiere che trova la propria identità nel diritto della testimonianza diretta e consapevole, del contatto ricercato e approfondito con la realtà che si vuole raccontare.

Il giornalista, soprattutto il corrispondente di guerra, conserva quel desiderio e difende quel diritto.¹⁴⁴

Mimmo Candito

II.1. Per una storiografia del reportage di guerra

Il reportage di guerra è un genere diffuso che ha richiamato maggiormente l'attenzione della critica. Il lavoro del corrispondente di guerra è uno tra i più difficili, come afferma Ryszard Kapuściński: è colui che vive in condizioni estremamente precarie rischiando la vita ogni giorno e non può essere spinto in questa *missione* solamente da motivazioni di tipo professionale ma deve essere disposto al sacrificio di sé. Soprattutto, sostiene Kapuściński, il cinico è adatto a questo mestiere.¹⁴⁵

La tradizione accademica annovera tra i primi esponenti del reportage di guerra Giulio Cesare con il *De bello gallico* e Senofonte con l'*Anabasi* come per giustificare le «ascendenze nobili» da poter aspirare a una legittima considerazione tra i generi della cultura alta.¹⁴⁶ Lungi però da tali etichettature forzate che Mimmo Candito definisce sintomo di una erudizione accademica, si può identificare il reportage di guerra come un genere dell'età moderna, il cui battesimo risale al 1854 grazie alla corrispondenza dalla Crimea di William Russel – il reporter pioniere già citato nel primo capitolo –

¹⁴⁴ Mimmo Candito, *I reporter di guerra. Storia di un giornalismo difficile da Hemingway a Internet*, Baldini & Castoldi, Milano, 2002, p. 21.

¹⁴⁵ Ryszard Kapuściński, *Il cinico non è adatto a questo mestiere. Conversazioni sul buon giornalismo*, E/O, Roma, 2011.

¹⁴⁶ Mimmo Candito, *Il reportage di Guerra in Camminare scrivendo. Il reportage narrativo e dintorni*, Atti del convegno (Cassino, 9 -10 dicembre 1999), a cura di Nicola Bottiglieri, Edizioni dell'Università degli Studi di Cassino, Cassino, 2011, p. 365.

inviato per il «Times». Russel è stato colui che ha inventato il mestiere del reporter di guerra, che si è svincolato dalla cronistica accomodante degli ufficiali, dalla corrispondenza trionfalistica e scevra dalle reali connotazioni di tragedia e disperazione. Con lui, «la realtà si impone drammaticamente sulle pagine di un giornale»¹⁴⁷ : egli descrive la guerra nella sua miseria più totale, lontana dalle logiche titaniche di eroismo e di avventura e mostra un mondo sconvolto di corpi morti e feriti, di paure e angosce così che agli occhi dei lettori compare non più una mistificazione del conflitto ma una cruda realtà. L'onestà intellettuale di Russell, il suo acume nel cogliere ogni dettaglio del conflitto, la sua abilità giornalistica e la sua essenzialità stilistica vengono glorificati simbolicamente nella storia presso la cattedrale di St. Paul di Londra: sotto il busto di bronzo che ritrae le sembianze di Russell compare la scritta «William Howard Russell, the first and the greatest». La storia – e il patriottismo britannico – lo assurgono a pioniere della professione e Russell si guadagna il diritto alla primogenitura con il racconto della battaglia della Brigata Leggera quando gli inglesi si protendono verso la morte nell'assolto ai russi.

Nel corso del Novecento con tutti gli stravolgimenti politici che la Storia annovera tra le sue pagine, il ruolo del reporter di guerra diventa sempre più significativo. La Prima Guerra Mondiale grazie ai giornali ha orientato l'opinione pubblica, magistrale esempio di propaganda per convincere la popolazione a sostenere l'intervento in guerra. Le due azioni congiunte di propaganda e censura del governo rendono la Grande Guerra il primo evento pubblicitario della storia internazionale contemporanea¹⁴⁸: le nazioni comprendono il vantaggio della manipolazione dell'informazione e se ne servono per veicolare l'opinione comune, mutuando da campagne pubblicitarie gli escamotage linguistici e di persuasione per le campagne di propaganda dell'arruolamento volontario. Si è così fissato nella Storia e nell'immaginario comune il manifesto americano che ritrae l'*uncle Sam* che punta il dito verso futuri soldati volontari e sostenitori della guerra: «I want you for U.S.Army». Durante il primo conflitto mondiale il ruolo dei giornalisti fu rapidamente trasformato da quello di operatori dell'informazione a quello di addetti alla

¹⁴⁷ *Ibid.* p. 367.

¹⁴⁸ Cnfr. Mauro Forno, *Informazione e potere. Storia del giornalismo italiano*, Laterza, Roma-Bari, 2012.

guerra psicologica e alla propaganda: i cittadini dovevano diventare patriotticamente mobilitati e moralmente responsabili. Il 23 Maggio 1915 la FNSI (Federazione Nazionale Stampa Italiana) per dare prova della sua lealtà prese formalmente atto dell'esigenza di una rigorosa militarizzazione dei corrispondenti di guerra. In questo orizzonte, il dovere di cronaca viene sostituito dal primato della ragion di Stato; il *quarto potere* si trasforma in *quarta arma* posta al servizio e a baluardo del paese. Per i giornalisti vi era l'obbligo di consegnare la censura prefettizia e così le bozze di tutti i giornali uscivano con molti spazi bianchi, fatto che ebbe spesso l'effetto di creare sospetti nei lettori. La disinformazione era dilagante, i resoconti dal fronte rimasero scontatamente ben lontani dall'essere forniti alla pubblica opinione e in Italia dal 1916 viene introdotto il divieto di pubblicare fotografie e disegni di argomento militare senza il preventivo nullaosta della censura militare. La presenza però di uno stuolo di corrispondenti di guerra disciplinati e devotamente allineati ai voleri del generale Cadorna finirono a creare malumori tra le truppe. Emblema di tale disagio collettivo è l'invettiva rivolta al corrispondente del «Corriere della Sera» Luigi Barzini: «Se vedo Barzini gli sparo!»¹⁴⁹. Censura e patriottismo paralizzano l'essenza del mestiere del corrispondente: poter descrivere gli avvenimenti senza condizionamenti di partito e ideologie – ideali non proponibili durante il primo conflitto mondiale. La guerra diventa un importante affare per i giornali, sia per il fronte esterno, sia per il fronte interno. I vertici politici e militari comprendono la possibilità di sfruttare in maniera organica il potenziale propagandistico della stampa anche per sollevare il morale dei soldati italiani e deprimere quello delle truppe nemiche e a questa esigenza rispondono i giornali di trincea, nati spontaneamente per iniziativa di singoli soldati.

La Grande Guerra è la manifestazione di un giornalismo discutibile e poco obiettivo: Arthur Ponsonby scrive che nella storia del giornalismo non vi è mai stato un periodo tanto vergognoso quanto i quattro anni della Grande Guerra¹⁵⁰, Pierre Chaine scrive: «Nelle trincee prevaleva l'opinione che tutto poteva essere vero tranne quello che si lasciava stampare»¹⁵¹.

¹⁴⁹ Secondo la ricostruzione di Mario Silvestri in *Isonzo 1917*, Rizzoli, 2014.

¹⁵⁰ Cnfr. Arthur Ponsonby, *Falsehood in Wartime*, Allen & Unwin, Crows Nest, 1928.

¹⁵¹ Pierre Chaine, *Les mémoires d'un rat*, Magnard, Parigi, p. 61.

Sono invece i reportage dalla guerra civile spagnola che inaugurano l'epoca d'oro del giornalismo: penne esemplari del secolo scorso come Ernest Hemingway, George Orwell, Indro Montalenni, George Steer, Martha Gellhorn e Antoine Saint-Exupéry pubblicano cronache e reportage per descrivere il conflitto. Dall'esperienza di corrispondente per il «New Republic», Hemingway al fronte di Aragona prende ispirazione per il romanzo *For Whom the Bells Tolls*¹⁵² e dalle file della XV Brigata internazionale scrive esemplari reportage di guerra; Orwell pubblica sul «The New English Weekly» una inchiesta sulle strategie internazionali riguardo la guerra civile spagnola e di ritorno dalla guerra scrive *Homage to Catalonia*¹⁵³, lucido diario-reportage in cui denuncia la disorganizzazione del fronte repubblicano e le lotte interne dei comunisti spagnoli; Indro Montanelli, corrispondente per il «Messaggero», nel reportage *Nuova avanzata legionaria* racconta la disfatta sul fronte di Santander in nome di ordini secchi e incomprensibili: «Avanti! Avanti dove?»¹⁵⁴; Antoine Saint-Exupéry scrive per l'«Intransigeant» che si fucilavano le persone «come si tagliano gli alberi»¹⁵⁵; George Steer firma uno dei reportage più importanti della storia del giornalismo, il bombardamento di Guernica, e Martha Gellhorn che, a partire dai reportage sulla guerra civile spagnola, segna le pagine del giornalismo per oltre cinquant'anni. I giornali e i loro corrispondenti raccontano la guerra civile di Spagna in funzione alla loro adesione alle ideologie che condividevano ora con la fazione repubblicana (inglesi e americani), ora con lo schieramento falangista (tedeschi e italiani).

La Seconda Guerra Mondiale consolida le pratiche del giornalismo già sperimentate precedentemente e numerosi sono i giornalisti al fronte insieme ai soldati che inviano corrispondenze dettagliate degli avvenimenti: di nuovo gli articoli vengono sottoscritti da firme già note ai lettori, Indro Montanelli, Curzio Malaparte, André Malraux, Norman Mailer, Ernest Hemingway, come afferma Mimmo Candito:

¹⁵² Ernest Hemingway, *For Whom the Bell Tolls*, Charles Scribner's Son, New York, 1940.

¹⁵³ George Orwell, *Homage to Catalonia*, Harvill Secker, Londra, 1938.

¹⁵⁴ Ilaria Bruni, *Quando Hemingway e Orwell scrivevano dal fronte spagnolo*, Repubblica, 2 febbraio 2010.

¹⁵⁵ *Ibid.*

Hemingway diventa il modello, l'archetipo, l'interprete ideale del reporter di guerra. E non soltanto per il suo stile di vita, le sue bravure, il piacere dell'avventura, il recupero della sfida, che sono poi i comportamenti che ancora oggi i molti lettori amano attribuire ai corrispondenti impegnati nel campo di battaglia; piuttosto per qualità della sua scrittura giornalistica e per la forza evocativa che il suo racconto esprime, trascinando il lettore dentro il clima teso, e il dramma, e la tragedia che dovunque e in ogni tempo accompagnano i giorni amari della guerra.¹⁵⁶

La forza espressiva di Hemingway è una ricostruzione testimoniale che lascia il segno nella tradizione dei reportage narrativi di guerra: racconti di uomini e sofferenze, dinamiche politiche incomprensibili agli occhi di chi esegue gli ordini inesorabilmente. Le ragioni della propaganda militare piegano ai propri intenti l'autonomia di giudizio del reporter: «all'inizio i censori c'imposero i loro criteri, ma alla fine ci censuravamo da soli. Asteniamoci dalla glorificazione di quegli anni: non era un buon giornalismo. Non fu neanche giornalismo» afferma il corrispondente della agenzia di stampa inglese Reuters, Charles Lynch¹⁵⁷. La libertà di espressione e stampa si scontrano con le logiche di una politica in guerra, con la censura del governo e con l'autocensura. Per questo motivo, è difficile svincolare i reportage di guerra di questi anni da critiche di tendenziosità e parzialità. Chi può porsi a baluardo della verità? Hemingway stesso viene accusato di omissioni di cronaca e di aver taciuto notizie o di aver omesso particolari e dettagli. «Non mi pagano per essere obiettivo ma per raccontare tutto quello che vedo e che sento, e per farlo con forza, con tutta la mia anima» afferma il giornalista per il «New York World» Ernie Pyle. Il regime dittatoriale italiano, tedesco e russo operava un totale asservimento dei settori culturali e redazionali durante la Seconda Guerra Mondiale, orientando la stampa verso i propri scopi. America e Gran Bretagna, invece, adottano una strategia della verità – *strategy of truth* – per cui si veicolava la circolazione solo di determinate notizie, celando una parte di verità. La Shoah rimane una grande lacuna dell'apparato mediatico del secolo scorso: l'abominio che ha portato alla deportazione e sterminio di oltre 15 milioni di ebrei, dissidenti politici, zingari, testimoni di Geova,

¹⁵⁶ Mimmo Candito, *Il reportage di Guerra in Camminare scrivendo. Il reportage narrativo e dintorni*, Atti del convegno (Cassino, 9 -10 dicembre 1999), a cura di Nicola Bottiglieri, Edizioni dell'Università degli Studi di Cassino, Cassino, 2011, p. 369.

¹⁵⁷ *Ibid.*

omosessuali, disabili, malati mentali e criminali comuni¹⁵⁸ tace tra le pagine dei giornali sino alla liberazione nel gennaio 1945. Un caso isolato, privo di una vera e propria eco tra gli altri giornali e colleghi è Curzio Malaparte che testimonia un'Europa lacerata e disumana in *Kaputt*¹⁵⁹: a metà strada tra un reportage e la finzione romanzesca, è il resoconto dell'esperienza vissuta da Malaparte come corrispondente di guerra su diversi fronti – Romania, Polonia, Jugoslavia, Germania, Ucraina, Russia, Svezia e Finlandia – per il «Corriere della Sera dal 1941 al 1943. Cronaca e racconto si intrecciano per decifrare una realtà crudele che si rivela in tutte le sue più dolenti e tragiche manifestazioni: tra le pagine, compare la deportazione degli ebrei e di qui, il titolo, rimanda all'ebraico *koppâroth*, vittima: come scrive l'autore nella premessa, *Kaputt* è un libro crudele, «la sua crudeltà è la più straordinaria esperienza che io abbia tratto dallo spettacolo dell'Europa in questi anni di guerra» tuttavia, fra i protagonisti di questo libro, la guerra non è che un personaggio secondario. Si potrebbe dire che ha solo un valore di pretesto, se i pretesti inevitabili non appartenessero all'ordine della fatalità.¹⁶⁰ Il *war reporting* del dopoguerra è caratterizzato invece da una tendenza a prendere le distanze e un distacco dalla profonda natura dei conflitti: spesso si sottolinea come nei conflitti da dopo la Seconda Guerra Mondiale sino agli anni '60 – il conflitto arabo-israeliano che ancora sconvolge i nostri giorni, la guerra di Corea– i *media* occidentali focalizzano l'attenzione sulle perdite dei propri soldati in guerra e su come vi fosse un'inclinazione comune ad attribuire

¹⁵⁸ Secondo uno studio condotto dall'Holocaust Memorial Museum di Washington, potrebbero essere tra 15 e 20 milioni le persone imprigionate o uccise dai nazisti, a fronte di una rete di campi di sterminio e centri di detenzione due volte più ampia di quella presa in considerazione finora. I ricercatori hanno catalogato tutti i campi di lavoro, campi di prigionia e ghetti creati dal regime di Hitler, insieme ai campi di sterminio, arrivando così a identificare oltre 42.500 siti usati per perseguitare e uccidere. «I risultati della nostra ricerca sono scioccanti - ha detto all'Independent Geoffrey Megargee, direttore dello studio - abbiamo messo insieme i numeri che nessuno aveva registrato finora, anche quelli riguardanti il sistema dei campi che erano stati studiati finora, e molti di questi non risultavano. C'è una tendenza a vedere l'Olocausto solo come Auschwitz e forse qualche altro posto, mentre è importante capire che il sistema era molto grande e complesso, che molte più persone ne erano a conoscenza e vi hanno preso parte, che rivestiva un ruolo centrale nel sistema di potere nazista e inoltre che diversi Paesi avevano una propria rete di campi»; Il sole 24 ore, 4 marzo 2013.

¹⁵⁹ Curzio Malaparte, *Kaputt*, Adelphi, Milano, 2014.

¹⁶⁰ *Ibid.*

stereotipi verso il medio-oriente; dall'altra parte, i media orientali cercano di diffondere false notizie per esaltare le vittorie del proprio esercito anche quando subiva schiacciante sconfitte. Un esempio citato da Oliviero Bergamini¹⁶¹ risale alla Guerra dei Sei Giorni quando la radio Saint Al Arab parla ai cittadini di vittorie e avanzate gloriose, perdendo la credibilità alla luce dell'evidente disfatta degli eserciti arabi.

La guerra del Vietnam (1960-1975) costituisce un casus esemplare nella storia del giornalismo, la relazione tra corrispondenti di guerra e le istituzioni politiche lascia spazio ad ampia libertà per la diffusione di notizie da parte dei media. Daniel Hallin, esperto di comunicazione politica dell'Università di San Diego parla di *uncensored war*: la guerra in Vietnam fu la prima in cui i giornalisti hanno accompagnato ufficialmente le forze militari, senza essere oggetto di censura¹⁶² e ancora, come afferma uno dei più acuti reporter dei nostri giorni, Tiziano Terzani, inviato in Vietnam per il giornale tedesco «Der Spiegel»:

Chiunque arrivasse a Saigon, a quei tempi, con una lettera di presentazione di qualsiasi giornale del mondo, veniva accreditato e nominato formalmente maggiore dell'esercito americano, così da poter andare in ogni settore del fronte godendo della precedenza sugli aerei militari e sugli elicotteri.¹⁶³

Il territorio diviso tra il governo del Vietnam del Nord, sotto il controllo di Ho Chi-minh, e il Vietnam del Sud, sottoposto all'influenza di Stati Uniti e Francia, subisce una frattura ulteriore a causa del consolidarsi del regime comunista nel Nord – supportato da Cina e URSS – e del regime anticomunista repressivo del Sud che alimenta la formazione del movimento rivoluzionario dei comunisti vietnamiti, i Vietcong, che nel 1960 si trasforma in Fronte nazionale di liberazione del Vietnam del Sud, sostenuto dal Vietnam del Nord. Divisa la terra, divisi i governi, divise le coscienze e divisa l'opinione pubblica e di stampa. La guerra del Vietnam è un esempio di uno schieramento giornalistico pro e contro, annoverando tra le pagine di storia del giornalismo

¹⁶¹ Oliviero Bergamini, *Specchi di guerra. Giornalismo e conflitti armati da Napoleone a oggi*, Laterza, Roma-Bari, 2009.

¹⁶² Daniel C. Hallin, *The uncensored war. The Media and the Vietnam*, University of California Press, Berkeley, 1989.

¹⁶³ Tiziano Terzani, *Pol Pot, non mi piaci più*, La Repubblica, 29 marzo 1985.

punte di diamante, tra gli altri, Oriana Fallaci, inviata per «L'Europeo»; Seymour Hersh, premio Pulitzer per lo scandalo del massacro di My Lai a opera del tenente William Calley; Peter Arnett, altro premio Pulitzer e inviato in Vietnam per l'«Associated Press»; Malcom Browne, reso famoso dal suo scatto passato alla storia come *The burning monk*; Nik Ut, fotografo dell'«Associated Press» celebre per aver immortalato la bambina nuda in lacrime che corre per strada dopo un attacco aereo al napalm. È proprio il conflitto del Vietnam che apre la via a una delle fasi cardine del rapporto apparato militare-media, il fenomeno delle *news management* – argomento approfondito in seguito – e che sarà consolidato con la Prima Guerra del Golfo (1990-1991) che sarà un vero e proprio trionfo della gestione delle notizie. Durante il conflitto i reporter erano spesso tenuti lontani dal palcoscenico della guerra ed era l'esercito a fornire loro selezionate informazioni e a limitare fortemente la libertà della professione tramite rigidi accordi sottoscritti. L'esercizio dell'operato giornalistico è dunque fortemente monitorato e circoscritto al fine di proteggere informazioni sensibili e l'esito delle operazioni. La guerra del Golfo è la prima a essere seguita in diretta da tutto il mondo, da una parte, e la prima guerra a essere anche *invisibile* come afferma Bergamini, dall'altra¹⁶⁴: se i giornalisti sono lontani dal campo di battaglia, gli spettatori/lettori da casa possono accedere a limitate informazioni riguardanti il conflitto. Pochissime sono infatti le fotografie dei caduti – sia americani sia iracheni –, non circolano immagini relative le popolazioni civili, la sofferenza, i feriti, la morte, per non colpire la sensibilità del pubblico di cui era necessario mantenere alto il livello di *audience*. L'obiettivo della manipolazione delle informazioni è orientare l'opinione pubblica:

Lo scopo di questa manipolazione era molteplice, ma può essere sintetizzato in due punti principali: trasformare l'Iraq di Saddam Hussein da alleato a nemico, orientando in questo senso l'opinione pubblica internazionale; magnificare il livello tecnologico raggiunto dagli Stati Uniti, che avrebbe garantito per la prima volta una guerra in diretta, giusta nei suoi scopi e “umanitaria” grazie all'utilizzo di armi intelligenti. La promessa all'opinione pubblica globale era quella di poter assistere

¹⁶⁴ Cnfr. Oliviero Bergamini, *Specchi di guerra. Giornalismo e conflitti armati da Napoleone a oggi*, Laterza, Roma-Bari, 2009.

dalle poltrone delle proprie case ad un “vero” conflitto. Ma un conflitto che, ossimoro a parte, veniva presentato come, appunto, “umanitario”, destinato a colpire ad personam i “cattivi”, risparmiando qualsiasi sofferenza alle popolazioni civili.¹⁶⁵

Per realizzare questi obiettivi, dunque, si seguirono due linee di azione: produrre e distribuire informazioni “a cascata”, saturando il mercato della notizia; dimostrare la massima collaborazione nei confronti della stampa nel corso delle operazioni militari, irreggimentando i giornalisti e costringendoli all’inattività all’interno di strutture controllate e invalicabili. Secondo tale strategia, la Guerra del Golfo appare al pubblico a casa come un conflitto nel quale scompare l’immaginario dilagante di morte e distruzione per far spazio all’idea di una guerra umanitaria e giusta arroccata dentro la torre d’avorio di una disinformazione intrinseca e asservita alle logiche del Pentagono.

Le guerre che sconvolgono i Balcani (1991-1995) prevedono una politica di propaganda per indirizzare l’opinione pubblica verso un odio reciproco al fine di avere il giusto supporto dalla popolazione: il *news management* dei diversi governi dell’ex Jugoslavia diffonde notizie volutamente incentrate sull’odio e fabbricano *ad hoc* delle notizie inventate e così anche nella guerra in Kosovo tra albanesi e serbi.

Il compito del *war reporter* oggi è più che mai difficile: stretto tra le sempre più pervasive logiche commerciali dei grandi media, le più sofisticate strategie di controllo e manipolazione dei governi e dei poteri economici, l’erosione del suo specifico ruolo professionale innescato dalla diffusione dei media digitali, e le crescenti difficoltà di afferrare una guerra sempre più multiforme e delocalizzata, che è ovunque e in nessun luogo. Il tempo in cui William Russell osservava da un’altura la carica dei Seicento e ne scriveva poi con tutta calma con la sua penna d’oca, alla luce di una lampada a olio, è irrimediabilmente perduto.¹⁶⁶

Come scrive Mimmo Candito¹⁶⁷, oggi il giornalismo di guerra non sente più necessario l’obbligo dello schieramento e della bandiera nazionale, delle

¹⁶⁵ Massimo Chiaia, *Menzogna e propaganda. Armi di disinformazione di massa*, Lupetti, Milano, 2007, p. 29.

¹⁶⁶ Oliviero Bergamini, *Specchi di guerra. Giornalismo e conflitti armati da Napoleone a oggi*, Laterza, Roma-Bari, 2009.

¹⁶⁷ Cnfr. Mimmo Candito, *Il reportage di Guerra in Camminare scrivendo. Il reportage narrativo e dintorni*, Atti del convegno (Cassino, 9 -10 dicembre 1999), a cura di Nicola Bottiglieri, Edizioni dell’Università degli Studi di Cassino, Cassino, 2011, p. 372.

fedeltà patriottica ma deve inevitabilmente confrontarsi con l'intervento dell'autorità militare e con il suo controllo che mira a pilotare il lavoro di indagine del reporter:

In un campo di battaglia le distinzioni si fanno superflue, la punta di un fucile non sta molto a ragionare di sofisticerie; spara e basta. Il lavoro del corrispondente resta sottoposto perciò a una sorta di obbligato appiattimento ideologico, e questa è la forma di condizionamento alla quale diventa più difficile resistere.¹⁶⁸

Sono tre le fasi individuate da Candito nelle relazioni tra autorità militare e reporter. La prima riguarda la censura che è sopravvissuta sino all'avvento delle nuove tecnologie e che ha comportato la perdita di controllo sistematico sulla raccolta delle notizie. La seconda fase concerne il *news management* ovvero la gestione diretta del processo della comunicazione attraverso un'offerta selezionata di informazioni, organizzate in maniera tale che il giornalista si ritrova in un terreno obbligato dentro il quale non ha alternativa di scelta. Il *news management* è uno strumento che il potere ha adottato a partire dal XX secolo per interferire con il sistema di divulgazione informativa: le notizie vengono come fabbricate per offrire all'opinione pubblica un barlume di illusione di informazione, i fatti diventano la cronaca che il potere vuole diffondere rapidamente. La riproduzione mediatica diventa in questo senso fondamentale, si mira a informare circa eventi che la struttura di potere ritiene più importanti secondo la ragion di stato. Il reporter costruisce così un reportage secondo schemi predefiniti, divulgando una realtà «confezionata dal quartier generale»¹⁶⁹. Non si concede più libero accesso ai settori del fronte e alle informazioni come accadde nella Guerra del Vietnam, ma anzi, si instaura un rigido controllo per cui vi era una severa selezione dei giornalisti accreditati che dovevano sottoscrivere accordi mirati a salvaguardare gli interessi dell'operazione militare. Come nascono le notizie e perché solo alcune entrano nel circuito di divulgazione è ad appannaggio della logica del *news management* che regola i rapporti di forza e le regole della fabbrica delle notizie e contribuisce in maniera più o meno decisiva alla

¹⁶⁸ Mimmo Candito, *I reporter di guerra. Storia di un giornalismo difficile da Hemingway a Internet*, Baldini & Castoldi, Milano, 2002, p. 357.

¹⁶⁹ *Ibid.* p. 373.

formazione della nostra conoscenza della realtà. Il libro emblema di questa riflessione critica sull'odierno apparato di informazione e comunicazione è *Sotto la notizia niente*¹⁷⁰ di Claudio Fracassi (1994) che attua un'analisi sulla dicotomia realtà – notizia dal punto di vista filosofico/ontologico e storico. Il saggio prende le mosse da una riflessione storica, analizzando l'influenza delle guerre e degli apparati di potere sulla divulgazione delle notizie: come la mediazione ha determinato una certa diffusione di informazioni, mirate, incentrate su determinati avvenimenti e non su altri e come ha influito sulla conoscenza dell'opinione pubblica. E ancora, sempre Fracassi parla di tre assunti che determinano il rapporto dei media con il pubblico¹⁷¹: alle persone non interessa la realtà; il pubblico ha la memoria corta; l'immagine è la cosa più importante. Con il *news management* viene istituita così la *fabbrica del consenso* di cui parla Chomsky¹⁷²: un sistema di propaganda estremamente efficace che controlla e manipola l'opinione pubblica. La manipolazione delle notizie può intervenire a tre livelli secondo l'analisi di Vincenzo Mastronardi¹⁷³: a un primo livello, dando diverso peso e spazio alle notizie, inserendole in un contesto generale mirato *ad hoc* per il fruitore a seconda del momento storico o situazionale; a un secondo livello, caratterizzato da artifici linguistico-retorici e con mirata scelta di aggettivi, metafore e sinonimi in grado di incidere profondamente il messaggio e quindi di persuadere più che di convincere solo razionalmente; il terzo livello di manipolazione, invece, si verifica quando le diverse notizie vengono offerte prive di quelle connessioni necessarie alla comprensione o, peggio, con nessi falsi, casuali o amplificati. Secondo questa logica, per celare il quadro complessivo di interpretazione dell'avvenimento, si orienta l'analisi su dettagli particolari, o curiosi, per distogliere così l'attenzione dalla reale complessità del contesto. Per nascondere la realtà si ricorre a mezze verità o alla menzogna:

¹⁷⁰ Claudio Fracassi, *Sotto la notizia niente. Saggio sull'informazione planetaria*, Editori Riuniti, Roma, 1994.

¹⁷¹ Claudio Fracassi, *Bugie di guerra: l'informazione come arma strategica*, Mursia, Milano, 2003.

¹⁷² Noam Chomsky, *Manufacturing Consent: The Political Economy of the Mass Media*, Pantheon Books, New York, 2002.

¹⁷³ Vincenzo Maria Mastronardi, *Mass media e fango: I clamorosi falsi delle più note testate nazionali*, Armando Editore, Roma, 2015, p. 66.

L'utilizzo della menzogna si trasforma in una necessità imprescindibile per intervenire sulla realtà e mantenere alto il livello del consenso politico o per difendere gli interessi delle élite dirigenti.¹⁷⁴

Per trasformare la realtà secondo i propri scopi si innesca un ulteriore processo, il *newsmaking*, ovvero la selezione di notizie per cui si individua come componente centrale delle fasi il trattamento delle notizie e il loro confezionamento. La terza fase individuata da Candito concerne l'allontanamento del reporter dal teatro di guerra: il diritto alla testimonianza del reporter viene dunque meno, il *be there* si scardina nel momento in cui «la nuova tecnologia militare è un prodotto sigillato, che non tollera ispezioni e verifiche»¹⁷⁵.

II.2. Il giornalismo *embedded e unilateral*

Il concetto di giornalismo di guerra si è ampliato comprendendo al suo interno la frontiera dell'*embedded journalism*, quella forma di giornalismo di guerra secondo cui i corrispondenti sono inseriti all'interno delle truppe nel campo di battaglia. Tale locuzione ha origini recenti e la nascita del termine risale all'America del nostro secolo facendo riferimento ai giornalisti incorporati – traduzione dell'inglese *embedded* – nell'esercito USA. Sin dalle origini del giornalismo di guerra però, la figura del reporter inviato tra le file delle truppe è sempre stata una presenza costante che ha mantenuto, seppur in gradi diversi, una propria autonomia di giudizio, opinione e movimento. È stata la politica americana che nel 2003 ha regolato e definito il giornalismo *embedded* in seguito all'invasione dell'Iraq. Il ricorso all'*embedded journalism* per raccontare il conflitto nell'esercito è stato sistematico: i giornalisti incorporati hanno seguito gli avvenimenti da vicino dopo addestramenti mirati e, soprattutto, dopo aver sottoscritto uno specifico accordo con le autorità militari regolato dal Dipartimento della Difesa USA. Ai giornalisti era infatti interdetta ogni diffusione di informazioni sensibili che avrebbero

¹⁷⁴ Massimo Chiaia, *Menzogna e propaganda. Armi di disinformazione di massa*, Lupetti, Milano, 2007, p. 34.

¹⁷⁵ Silvia Santini, *Il prezzo della verità. Professione inviato di guerra*, Argot Edizioni, 2017, p. 147.

potuto compromettere le operazioni belliche, pena l'esclusione del giornalista dalla missione. Tali condizioni compromettono inevitabilmente la libertà di opinione e di divulgazione del giornalista: il problema che insorge infatti riguarda il difficile equilibrio tra il condizionamento dalla linea dell'esercito e l'indipendenza giornalistica del reporter nonostante il punto di vista dell'*embedded journalism* sia comunque differente, talvolta privilegiato e difficilmente raggiungibile altrimenti. *L'Embedded Journalism Contract and the Protocol* che i giornalisti devono firmare afferma:

This is for establishment of media relationship of the Defense Department together with the air force, naval force and army force with minimum restriction. Media operations include shaping of the public understanding, in the broadest sense, within the framework of national security both in present and in future. Our aim is to provide true information before other disinformation. During operations of the American army, the embedded journalists shall live, work and travel as part of the military unit. For safety of the operations, army public affairs officers and commanders shall work together with media. Any information regarding fighting and war shall be provided to the media whenever possible. The media may stay with the unit they embedded for weeks, even for months under the said conditions. [...] The unit shall supply any kind of help to the journalist. However, commanders shall stop broadcasting when they see it inappropriate in terms of security. [...] All interviews to be conducted with the military personnel shall be recorded. For security of operations, an embargo shall be applied to some news. The embargo shall be cancelled after the security reason disappears. [...] As the below mentioned news, information and broadcasts shall put in danger the operation security, they cannot be broadcasted until operation is done. The commanders may apply embargo for security of the operations.¹⁷⁶

¹⁷⁶Cnfr. Hakan Alp, *Embedded Journalism Within the Framework of Changing Ownership Structure of the Media* in *Journalism and Mass Communication*, June 2015, Vol. 5, No. 6, Istanbul University, Istanbul, Turkey. «Questo è per l'instaurazione delle relazioni mediatiche del Dipartimento della Difesa con l'aeronautica, la forza navale e la forza militare con restrizioni minime. Le operazioni mediatiche includono la definizione della comprensione da parte del pubblico, nel senso più ampio del termine, nel quadro della sicurezza nazionale, sia nel presente sia nel futuro. Il nostro obiettivo è quello di fornire informazioni vere prima di altre disinformazioni. Durante le operazioni nell'esercito americano, gli *embedded* vivranno, lavoreranno, viaggeranno come parte delle unità in cui saranno inseriti per facilitare la copertura delle azioni delle forze di combattimento. Per la sicurezza delle operazioni gli ufficiali e i comandanti dell'esercito collaborano con i media. Tutte le informazioni riguardanti i combattimenti e la guerra devono essere fornite ai media ogniqualvolta possibile. I media possono rimanere con

Un giornalista tra le linee degli schieramenti di guerra è una fonte preziosa per l'immediatezza delle informazioni e per il punto di vista interno che offre ma i limiti della sua divulgazione sono dettati dal contratto che ha firmato prima di inserirsi nella corporazione militare. Il regolamento del Dipartimento della Difesa USA, infatti, nei suoi articoli sottolinea come sia necessario bilanciare la necessità di accesso all'informazione con la necessità della sicurezza operativa e come sia prevista l'applicazione dell'embargo da parte dei comandanti su determinate informazioni per ragioni di sicurezza e per non mettere in pericolo l'operazione militare. Inoltre, il giornalista *embedded* può essere escluso dalla missione nel momento in cui non rispetta gli accordi del regolamento oppure, se secondo il comandante dell'Unità non è in grado di sopportare le condizioni rigorose richieste a operare con le forze inviate, il comandante può limitare la sua partecipazione con le forze operative per garantirne la sicurezza. I comandanti hanno dunque la facoltà – per ragioni di sicurezza operativa – di imporre ai media temporanee restrizioni alle trasmissioni elettroniche, di supervisionare le interviste e di sospendere l'embargo quando non è in pericolo l'esito dell'operazione. È dunque ad appannaggio dell'apparato militare manovrare e tenere sotto controllo – anche ricorrendo alla censura – il sistema informativo, ma se da una parte si incorre in tali sono restrizioni, dall'altra il giornalismo *embedded* offre anche la possibilità non solo di un punto di vista in prima linea ma anche l'accesso a mezzi e supporti tecnologici, materiali dell'esercito a cui un giornalista non incorporato avrebbe altrimenti accesso. Come recita infatti il Regolamento del Dipartimento di Difesa USA, ai giornalisti verranno fornite telecamere, collegamenti via satellite, attrezzature per garantire la propria incolumità, trasporti sui veicoli dell'esercito, possibilità di utilizzare collegamenti radio; una vasta gamma di disponibilità che possono sia assicurare la sicurezza

l'unità per settimane, anche per mesi sottostando alle suddette condizioni. [...] L'unità deve fornire qualsiasi tipo di aiuto al giornalista. Tuttavia, i comandanti devono smettere di trasmettere quando lo vedono inappropriato in termini di sicurezza. [...] Tutte le interviste da effettuare con il personale militare devono essere registrate. Per la sicurezza delle operazioni, un embargo si applica ad alcune notizie. L'embargo è annullato dopo la scomparsa del motivo di sicurezza. Nel momento in cui le notizie di seguito menzionate, le informazioni e le trasmissioni mettono in pericolo la sicurezza dell'operazione, non possono essere trasmesse fino al termine dell'operazione. I comandanti possono applicare l'embargo per la sicurezza delle operazioni». [traduzione mia].

individuale del giornalista, sia permettergli di avere accesso alle dinamiche di guerra in prima persona.

Il saggio di Greg McLaughlin, *The war correspondent*¹⁷⁷, è esemplare per l'analisi sul ruolo del reporter di guerra di oggi, in particolare il riferimento all'*embedded journalism* e alle strategie di *news management* e propaganda attuate dai governi durante i maggiori conflitti della nostra epoca. McLaughlin rivela limiti, rischi e possibilità del mestiere di corrispondente di guerra, la sfida all'obiettività e all'imparzialità nella zona di guerra, il pericolo che l'indipendenza giornalistica venga compromessa dal controllo militare, dalla censura e dalle pubbliche relazioni, nonché le pressioni commerciali e tecnologiche di un ambiente mediatico competitivo e intensamente concentrato. Secondo Greg McLaughlin, il sistema del *reporting embedded* non risale al teatro di guerra USA-Iraq del 2003 ma è stato concepito già durante gli anni della guerra bosniaca e gli sforzi internazionali per giungere alla pace di Dayton nel 1995:

In its leading role with the United Nations Protection Force in the Balkans, the US military had clear ideas about their objectives and of how the media might help meet them. The General commanding the American sector in Bosnia, William L. Nash, had three objectives in respect to dealing with the media: to gain public support in America for the conduct of the operation; to maintain the morale of the troops; and to use the media to promote compliance with the Dayton Accords among the former warring factions.¹⁷⁸

Per trattare con i media, il generale Nash si era posto dunque tre fondamentali obiettivi: ottenere il sostegno pubblico in America per portare avanti l'operazione; mantenere il morale delle truppe; utilizzare i media per promuovere il rispetto degli accordi di Dayton tra le ex fazioni in guerra. Tali pianificazioni di mediazione con il sistema di informazione delinea il paradigma del giornalismo *embedded*; l'aspetto significativo dell'approccio di

¹⁷⁷ Greg McLaughlin, *The War Correspondent*, PlutoPress, Londra, 2016.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 141. «Nel suo ruolo guida con la forza di protezione delle Nazioni Unite nei Balcani, l'esercito americano ha avuto idee chiare sui suoi obiettivi e su come i media avrebbero potuto aiutarli a raggiungerli. Il generale che comandava il settore americano in Bosnia, William L. Nash, aveva tre obiettivi per trattare con i media: ottenere il sostegno pubblico in America per portare avanti l'operazione; mantenere il morale delle truppe; utilizzare i media per promuovere il rispetto degli accordi di Dayton tra le ex fazioni in guerra». [traduzione mia]

Nash era appunto l'idea di permettere ai giornalisti di essere presenti con le truppe sul teatro di guerra, decisione volta a dimostrare la trasparenza delle operazioni e la fermezza dello scopo. Nash commenta il reportage di Linda Patillo, inviata dell'ABC News che ha assistito allo scontro tra un colonnello americano e un comandante serbo-bosniaco nella primavera del '96:

A 'real life situation' in which armed conflict could have broken out at any minute. [It] showed the preparedness of [our] forces, their resolve to do their duty, and the colonel's...professionalism and calm nature in the execution of his duty. What a great story to show the American people! [...] It is essential that the military and the media engage before they need to do so. It is something that requires a break from traditional thinking and a recognition that good policy and good execution usually result in good stories...Don't sweat the spin. Work the issues wisely.¹⁷⁹

Nash non spiega come questo nuovo approccio si potesse adattare a un sistema di gestione delle informazioni – censura e propaganda – ma il potenziale era certamente implicito e doveva essere provato e testato durante le prossime operazioni militari dell'esercito americano, in Afghanistan nel 2001 ma soprattutto in Iraq nel 2003. Ciò che il Pentagono mette in atto è una raffinatezza del sistema *embedded* testato in Bosnia e durante la Guerra del Golfo, quando la manovra del *news management* si è rivelata in tutta la sua potenza coercitiva. Le procedure e le regole alla base dell'*embedded journalism* in Afghanistan e Iraq si distaccano dalla principale arma di propaganda testata durante la Guerra del Golfo, i *pool media* – squadre di reporter scelti che, per essere condotti sul teatro di guerra e per partecipare alle successive spedizioni, garantivano resoconti positivi – ma la sfida all'indipendenza e all'obiettività risulta più mirata e a tratti controversa. Il ruolo delle conferenze stampa, durante le quali l'esercito offre il contesto e il *background* delle operazioni in corso, è fondamentale e cruciale nel momento in cui i giornalisti

¹⁷⁹ William L. Nash, *The Military and the Media in Bosnia*, Sage Journals, 1 settembre 1998, p. 132-135. «Una situazione di vita reale in cui un conflitto armato potrebbe scoppiare da un momento all'altro. Ciò ha mostrato la preparazione delle [nostre] forze, la loro determinazione a fare il loro dovere, e la...professionalità del colonnello e la calma indole nell'esecuzione del suo dovere. Che grande storia per mostrare il popolo americano! [...] E' essenziale che i militari e i media si impegnano prima di avere bisogno di farlo. È qualcosa che richiede una pausa dal pensiero tradizionale e un riconoscimento che la buona politica e la buona esecuzione di solito si traducono in buone storie... Non sudare la rotazione. Lavorare saggiamente i problemi». [traduzione mia]

incorporati «alzano le spalle e ammettono che, naturalmente, offrono solo parte del quadro di guerra»¹⁸⁰ e dimenticano come queste conferenze siano a servizio della propaganda. Greg McLaughlin sostiene nel suo saggio sul corrispondente di guerra che il sistema gemello dell'*embedded reporting* e delle conferenze stampa utilizzate in Afghanistan e Iraq è stato il trionfo della propaganda per gli Stati Uniti e per i suoi alleati e, soprattutto, è stato un'umiliazione professionale per i giornalisti che hanno optato per tale sistema.

The impulse to have the war depicted in soft focus was not a whim of the military planners. It fitted into a broader propaganda strategy, played out on TV networks at home in the US, to 'Hollywoodize' the personal experience of the ordinary US soldier in 'war on terror' wars like Afghanistan and Iraq.¹⁸¹

L'impulso di far raffigurare la guerra in maniera soft non era dunque solo una sorta di *capriccio* dei pianificatori militari ma si inserisce perfettamente in un'ottica di strategia di propaganda più ampia, che gioca sulle reti televisive delle persone che assistono al conflitto da casa e tutta giocata sull' "*Hollywoodiare*" l'esperienza personale dei soldati ordinari degli Stati Uniti nella guerra al terrore come quelle in Afghanistan e Iraq.

Per quanto riguarda le procedure dell'*embedded journalism*, definite dal PAG (Public Affairs Guidance) del Dipartimento della Difesa USA *ground rules*, esse sono simili nei vari governi impegnati nella guerra.¹⁸² Gli ordini

¹⁸⁰ Greg McLaughlin, *The War Correspondent*, PlutoPress, Londra, 2016, p. 142.

«Reporters shrug their shoulders and admit that, of course they only offer part of the picture of war, they seem to forget the briefings and how those operate to fill in the blanks on the propaganda canvas».

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 144.

¹⁸² Cnfr. *British Ministry of Defence (MoD) Green Book, 2013: Working Arrangements with the Media for Use Through the Full Spectrum of Conflict* che stabilisce regole molto simili a quelle del PAG USA in particolare, il riferimento al paragrafo 22 del *British Ministry of Defence Green Book* recita: «The purpose of embedding correspondents with units and formation headquarters is to enable the media to gain a deeper understanding of the operation in which they are involved, particularly through access to personnel and commanders. They will be afforded all possible briefings and other facilities, including the opportunity to accompany British troops during war-fighting operations. Their individual requirements will be met wherever possible. In return, they are likely to be subject to some military orders and training, both for their own safety and that of the unit».

Per il confronto, si rimanda all'appendice 6 e 5 del libro Greg McLaughlin, *The War Correspondent*, PlutoPress, 2016.

militari degli accordi stipulati con i media *embedded* includono le categorie delle informazioni rilasciabili e riservate. Le informazioni soggette a divulgazione si riferiscono ad approssimazioni come tipologie di ordigni a disposizione, numero di vittime, partecipazione delle forze alleate a una determinata operazione. Le informazioni riservate, invece, comprendono le notizie sensibili che possono compromettere le operazioni militari, mettere in pericolo vite umane; non sono soggette dunque a diffusione quelle informazioni che riportano numeri specifici per quanto riguarda le truppe, le unità sotto scorta, l'ubicazione geografica delle unità e i relativi nomi, i piani per le future operazioni, le misure di protezione adottate e le fotografie che mostrino le installazioni e/o gli accampamenti. La violazione di tali principi comporta, come detto precedentemente, la perdita del proprio accredito da giornalista intruppato o, come recita in maniera più "minacciosa" l'articolo 4 del PAG USA: «the immediate termination of the embed and removal from the AOR [Area of Responsibility]»¹⁸³. I reporter che si sono rifiutati di firmare gli accordi e di aderire al sistema di *embedded reporting* vengono accreditati come *unilaterali* – *unilaterals* per usare il gergo militare – oppure si definivano *giornalisti indipendenti*. Gli *unilaterals* non hanno alcun tipo di rapporto con l'esercito e sono freelance o affiliati ad organizzazioni non governative. La loro posizione, seppur più libera dal punto di vista del materiale che decidevano di diffondere, è molto più pericolosa per la loro incolumità, come testimonia John Donovan, corrispondente *unilateral* di ABC News, affermando che dall'inizio della guerra, la maggior parte di giornalisti uccisi sono *unilateral*. Come scrive Papuzzi, nel 2003 in Iraq circa seicento giornalisti optarono per il giornalismo *unilateral*, mentre si contarono circa duemilacento *embedded*.¹⁸⁴ Senza la relativa protezione di un'unità militare, il loro lavoro però risulta molto più difficile e pericoloso, basti pensare ad alcuni giornalisti e addetti dei media, come Terry Lloyd e il suo interprete Hussein Osman inviati di «ITN» (Independent Television News) che, in quanto giornalisti indipendenti e non

¹⁸³ Department of defense office of freedom of information 1155 defense pentagon Washington, DoD Public Affairs Guidance on Embedding Media During Possible Future Operations/Deployments in the US Central Command's Area of Responsibility, 2003.

¹⁸⁴ Alberto Papuzzi, *Professione giornalista: Tecniche e regole di un mestiere*, Donzelli, Roma, 2010, p. 157.

accreditati come *embedded*, hanno perso la vita mentre coprivano il servizio dell'invasione americana in Iraq nel 2003; e ancora, casi di giornalisti arrestati come Luis Castro di «Radiotelevision Portuguesa» e i suoi colleghi che sono stati detenuti e hanno subito abusi fisici e intimidazioni da parte di un'unità militare americana per due giorni prima di essere rilasciati e allontanati dall'Iraq. La questione di cruciale importanza che pone McLaughlin riguarda il sistema *embed* e l'obiettività:

How can [the embedded journalist] be really objective or even impartial, especially when viewing an operation from the single vantage point of a military position or, as happened, when the military unit fired on and killed unarmed civilians, or carried out abuses against civilians?¹⁸⁵

Il giornalismo *embedded* non può che fornire un quadro parziale del conflitto, essendo il punto di vista di una parte delle forze chiamate in causa nel palcoscenico di guerra. Sarà poi a discrezione di ogni singolo giornalista non cedere alla difficoltà di lasciare che il proprio “cervello si intruppi” – *don't let the brain get embedded*¹⁸⁶ – e di non diventare un funzionario di pubbliche relazioni come vorrebbe il Pentagono, come afferma il giornalista televisivo britannico Alex Thompson riferendosi al numero – che definisce *deprimente* (eng. *depressing*) – dei giornalisti americani che sottoscrivono gli accordi del PAG USA:

You're always embedded with people to a lesser or greater extent. The difficult thing is how far it lets your brain get embedded...and how far you become a [public relations officer] for what's going on, which is essentially a game that the Pentagon and perhaps even more so the MoD clearly want people to play and it's depressing the number of journalists who are willing to go along with that.¹⁸⁷

¹⁸⁵ Greg McLaughlin, *The War Correspondent*, PlutoPress, 2016, p. 145. «Come può un giornalista incorporato essere davvero oggettivo, se non imparziale, specialmente quando osserva un'operazione dal singolo punto di vista di una posizione militare o, come è successo, quando l'unità militare ha sparato e ucciso civili disarmati, o ha effettuato abusi contro i civili?» [traduzione mia]

¹⁸⁶ *Ibid.*

¹⁸⁷ *Ibid.* p 145. Cnfr l'intervista condotta da Greg McLaughlin ad Alex Thomson il 29 Novembre 1999: «Si è sempre integrati con le persone in misura minore o maggiore. Ciò che è difficile è fino a che punto si lascia integrare il cervello ... e fino a che punto si diventi un addetto alle pubbliche relazioni nei confronti di quello che sta succedendo, che è essenzialmente il gioco che il Pentagono e forse ancor di più il Ministero della Difesa

Alcuni giornalisti hanno protestato ad alta voce in nome dell'integrità e dell'obiettività della loro professione, altri hanno ammesso di essere consapevoli di riportare alla luce solo determinati fatti, solo una visione parziale della realtà. Nelle interviste inserite in appendice¹⁸⁸ è interessante constatare le differenti correnti di pensiero dei reporter a riguardo: emergono infatti dalle loro esperienze personali i pro e i contro del giornalismo *embedded* e *unilateral* vissuti sulla loro pelle. La duplice esperienza di Enrico Caporale come giornalista *unilateral* ed *embedded* lo ha condotto a propendere per il giornalismo *unilateral*, prediligendo la maggiore possibilità di movimento che esso comporta nonostante il giornalismo *embedded* offra una garanzia di sicurezza maggiore. Domenico Quirico, dall'altra parte, si definisce un giornalista che «non si lascia intruppare da nessuno»¹⁸⁹ in quanto non accetta la ristrettezza di visione determinata dall'intruppamento con l'unità di una forza armata. Fausto Biloslavo è invece un esempio di giornalista inviato in zone di guerra che ha vissuto entrambi i modi di operare sul campo come giornalista *embedded* e *unilateral*; per quanto riguarda la prospettiva *embedded*, Biloslavo vede invece in quest'angolatura di visuale, seppur ristretta, la possibilità di entrare a contatto con realtà a cui difficilmente si avrebbe accesso come giornalista *unilateral*.

John Burns del «New York Times» opera una distinzione tra neutralità e obiettività quando si parla del sistema *embedded*:

In this profession, we are not paid to be neutral. We are paid to be fair, and they are completely different things. [...] Yes, we should be absolutely ruthless as to fact. We should not approach a story with some sort of ideological template that we impose on it. We should let the facts lead us to conclusions, but if the conclusions seem clear then we should not avoid those on the basis of an idea we are supposed to be neutral. Because if that were the case, they might as well hire a stenographer, and a stenographer would be a lot cheaper than I am.¹⁹⁰

vogliono chiaramente che le persone giochino, ed è deprimente il numero di giornalisti che sono disposti ad accettarlo». [traduzione mia]

¹⁸⁸ Cnfr. Appendice, pp. 165-178.

¹⁸⁹ *Ibid.*

¹⁹⁰ William Katovksy e Timothy Carlson, *Embedded: The Media at War in Iraq*, Lyons Press, Guilford, 2003 p. 161.

«In questa professione, non siamo pagati per essere neutrali. Siamo pagati per essere

Burns si addentra tra i confini di un terreno sensibile e suscettibile di numerose riflessioni: in nome dell'etica della professione, il giornalista dovrebbe sempre inseguire la strada della correttezza, di una deontologia della divulgazione delle informazioni, laddove gli venga concesso. *L'embedded journalism* rimane un sistema dall'equilibrio in bilico, tra l'allineamento alle politiche militari, il punto di vista privilegiato, le limitazioni nella diffusione delle notizie, la possibilità di operare con maggiore sicurezza in campo bellico. «Est modus in rebus» scriveva Orazio¹⁹¹, vi è una giusta misura in ogni cosa, e così anche il giornalismo *embedded* e *unilateral* offrono opportunità e situazioni favorevoli e limitazioni e coercizioni per l'esercizio della professione. I giornalisti che devono raccontare il conflitto, in particolare dopo lo scoppio della guerra in Iraq, si trovano di fronte a una scelta: lavorare liberamente senza alcuna garanzia di sicurezza o allinearsi alle direttive delle autorità militari per ottenere protezione e maggiori opportunità sul campo. Tale è il bivio alla base della scelta tra *unilateral journalism* ed *embedded journalism* in cui incorre il giornalista prima di essere inviato di guerra. In ogni caso, qualsiasi sia la motivazione che orienta la scelta del giornalista, come scrive Ettore Mo, inviato dalla Cecenia all'Afghanistan, al Tibet, al Kurdistan, alla Colombia, «O la guerra la vedi con i tuoi occhi, o è meglio che te ne stai a casa».¹⁹²

In questo capitolo si vogliono prendere in analisi, senza pretesa di esaustività, i caratteri di piombo dell'intuizione giornalistica di reporter che nel corso dei grandi sconvolgimenti dell'età contemporanea siano stati inviati da giornali sul teatro di guerra e abbiano poi fatto convergere le proprie riflessioni e inchieste nel reportage narrativo di guerra in cui «la mediazione letteraria si rivela uno strumento fondamentale per valorizzare questo tipo di

giusti, e sono cose completamente diverse. [...] Sì, dovremmo essere assolutamente spietati sui fatti. Non dovremmo affrontare una storia con una sorta di modello ideologico che imponiamo su di essa. Dovremmo lasciare che i fatti ci conducano a conclusioni, ma se le conclusioni sembrano chiare non dovremmo evitarle sulla base di un'idea che dovremmo essere neutrali. Perché se fosse così, potrebbero anche assumere una stenografa, e una stenografa sarebbe molto più economica di me». [traduzione mia]

¹⁹¹ Orazio, *Satire* I, 1, 106-107. «Est modus in rebus sunt certi denique fines, quos ultra citraque nequit consistere rectum».

¹⁹² Mimmo Candito, *I reporter di guerra. Storia di un giornalismo difficile da Hemingway a Internet*, Baldini & Castoldi, Milano, 2002, p. 128.

esperienze estreme». ¹⁹³ Le tre opere proposte appartengono ad anni diversi del '900, facendo riferimento a tre grandi sconvolgimenti politici dell'epoca contemporanea: la Rivoluzione d'Ottobre, la guerra del Vietnam e la guerra in Afganistan. La comparazione di questi reportage verte sullo stile, sull'approccio alla descrizione dei fatti e sul coinvolgimento dei giornalisti in questione: l'americano John Reed, l'italiana Oriana Fallaci e la bielorusa Svetlana Aleksievič. L'analisi vuole mettere in luce come i diversi reportage di guerra si servano delle tecniche offerte dalla narrativa per adeguarsi al racconto dei conflitti; come dunque la narrazione giornalistica della realtà diventa letteratura nelle parole di autori appartenenti a Paesi differenti, giornalisti esponenti di ideologie diverse che sono coinvolti in prima persona dagli eventi descritti, che interrogano sé stessi e chi è vicino a loro e che scelgono una narrazione testimone di come letteratura e giornalismo si intreccino indissolubilmente nel reportage narrativo.

II.3. John Reed e la cronaca della Rivoluzione d'Ottobre

«This book is a slice of intensified history—history as I saw it»¹⁹⁴, afferma John Reed, uno dei più riconosciuti reporter della New York degli anni '20, nella prefazione al libro che lo consacra nella storia del giornalismo e della letteratura: *Ten days that shook the world* (1919). Laureatosi ad Harvard, Reed dimostra non solo una sensibile propensione alla narrazione – scrivendo poesie e racconti – ma anche uno spiccato acume interpretativo della realtà e dei fatti che lo circondano. Nonostante *Ten days that shook the world* sia stato il libro che ha reso l'autore il più famoso – e più pagato – reporter di quegli anni e sia uno dei più celebri esempi pionieristici di narrativa di guerra a partire dal reportage giornalistico, John Reed aveva già esordito con reportage di guerra dal fronte tedesco, russo, rumeno e bulgaro per il «Metropolitan Magazine» e «The Masses» durante la Grande Guerra. È però nel 1914 con *Insurgent Mexico*¹⁹⁵ che John Reed sperimenta il connubio letteratura-

¹⁹³ Clotilde Bertoni, *Letteratura e giornalismo*, Carocci, Roma, 2015, p. 23.

¹⁹⁴ John Reed, *Ten days that shook the world*, Boni & Liveright, New York, 1919, prefazione.

¹⁹⁵ John Reed, *Insurgent Mexico*, D. Appleton, Boston, 1914.

giornalismo raccontando la rivoluzione messicana di Francisco Madero. Nel 1913 giunge a Ojinaga per intervistare il generale Salvador Mercado e per essere lì dove la storia si stava compiendo, dove gli avvenimenti si stavano svolgendo e dovevano essere raccontati. Testimone, cronista, reporter e scrittore, John Reed grazie all'esperienza messicana pone le basi per il capolavoro di quattro anni successivo. Il paradigma del *be there* è come cucito *ad hoc* sulla sua personalità: l'essere *nel posto giusto al momento giusto* dalla rivoluzione messicana alla Rivoluzione d'Ottobre lo rende uno dei più stimati giornalisti dell'epoca. Come unico corrispondente occidentale a San Pietroburgo, Reed racconta la cronaca dei dieci giorni della rivoluzione bolscevica come l'ha vista, vissuta, interpretata in prima persona: «as I saw it»¹⁹⁶. A garanzia di veridicità della fonte, il reporter newyorkese si rivolge direttamente ai lettori, vuole tracciare loro la via della comprensione dei fatti, con chiarezza espositiva e di intenti, porgendo nelle loro mani un lavoro frutto di studi e ricerche e di inchiesta sul campo:

In this book, the first of several which I am writing, I must confine myself to a chronicle of those events which I myself observed and experienced, and those supported by reliable evidence; preceded by two chapters briefly outlining the background and causes of the November Revolution. I am aware that these two chapters make difficult reading, but they are essential to an understanding of what follows.¹⁹⁷

John Reed racconta i fatti che ha osservato e di cui ha fatto esperienza in prima persona¹⁹⁸, procedendo in una analisi al confine tra narrazione e inchiesta, lavoro di ricerca e lavoro di indagine come testimone di uno degli avvenimenti che più ha “sconvolto” il mondo: *Ten days that shook the world* diventa così un libro di cronaca esemplare, pioniere del genere di reportage narrativo. Scritto in prima persona, dopo i due capitoli introduttivi

¹⁹⁶ John Reed, *Ten days that shook the world*, Boni & Liveright, New York, 1919, prefazione.

¹⁹⁷ *Ibid.* «In questo libro, il primo di una serie alla quale lavoro, sono obbligato a una cronaca degli avvenimenti di cui sono stato testimone, ai quali ho assistito personalmente e che conosco da fonte sicura. Il racconto propriamente detto è preceduto da due capitoli che tracciano brevemente le origini e le cause della Rivoluzione d'Ottobre. So bene che questi due capitoli saranno di difficile lettura, ma sono essenziali per comprendere ciò che segue». [traduzione mia]

¹⁹⁸ Cnfr. *Ibid.* «Events which I myself observed and experienced».

all'argomento – necessari per fornire ai lettori il *background* della rivolta –, Reed racconta la sua esperienza da testimone. Il reporter aveva anticipato i fatti, aveva compreso la necessità di essere in Russia nell'estate del '17 come inviato del giornale di ispirazione socialista – «The Masses» – e comprende l'urgenza di raccontare per primo quei dieci giorni che hanno fatto tremare il mondo. Lavorando giorno e notte, senza chiudere occhio per trentasei ore¹⁹⁹, John Reed racconta la Storia. Dall'esposizione si evince la propensione di Reed per le posizioni bolsceviche, simpatia che segna inevitabilmente il taglio e lo stile narrativo. Non è dunque solo il tempismo nel divulgare al mondo occidentale la Rivoluzione d'Ottobre ma anche la struttura dell'opera è degna di nota: letteratura e giornalismo si incontrano, inondando i propri confini, e dialogano tra loro per rendere il testo un'icona nella storia del '900. Reed offre ai lettori una cronologia degli avvenimenti che portano alla rivoluzione preparando corpose note e spiegazioni che introducono all'opera:

To the average reader the multiplicity of Russian organisations— political groups, Committees and Central Committees, Soviets, Dumas and Unions—will prove extremely confusing. For this reason I am giving here a few brief definitions and explanations.²⁰⁰

Il lavoro sulle fonti è notevole ed è facilitato dalla sua presenza sul campo, come afferma egli stesso:

Much of the material in this book is from my own notes. I have also relied, however, upon a heterogeneous file of several hundred assorted Russian newspapers, covering almost every day of the time described, of files of the English paper, the Russian Daily News, and of the two French papers, Journal de Russie and Entente. But far more valuable than these is the Bulletin de la Presse issued daily by the French Information Bureau in Petrograd, which reports all important happenings, speeches and the comment of the Russian press. Of this I have an almost complete file from the spring of 1917 to the end of January, 1918. Besides the foregoing, I have in my possession almost every proclamation, decree and announcement posted on the walls of Petrograd from the middle of

¹⁹⁹ Max Eastman, *Heroes I Have Known: Twelve Who Lived Great Lives*, Simon and Schuster, New York 1942. p. 223.

²⁰⁰ John Reed, *Ten days that shook the world*, Boni & Liveright, New York, 1919, Notes and Explanations. «Per il lettore medio la molteplicità delle organizzazioni russe – gruppi politici, comitati e comitati centrali, Soviet, Dume e Unioni – si rivelerà estremamente confusa. Per questo motivo fornisco qui alcune definizioni e brevi spiegazioni». [traduzione mia]

September, 1917, to the end of January, 1918. Also the official publication of all Government decrees and orders, and the official Government publication of the secret treaties and other documents discovered in the Ministry of Foreign Affairs when the Bolsheviki took it over.²⁰¹

Obiettivo primario del reporter è riportare in maniera fedele e puntuale gli eventi, ed è secondo questa motivazione che Reed prepara il terreno ai lettori per accompagnarli a una migliore comprensione delle dinamiche, inserendo note, spiegazioni, citando le fonti, elencando i materiali raccolti. Tali dettagli dimostrano come nel libro l'intento giornalistico sia alla base dell'opera aprendosi poi all'orizzonte della narrazione letteraria. Il mondo "lontano", l'altrove russo che i lettori occidentali non conoscono, diventa più vicino: John Reed satura quella distanza tra avvenimenti e lettori in nome di quella peculiarità all'origine del reportage narrativo, plasma la loro immaginazione e con la sua abilità narrativa li introduce in quell'universo in rivolta. L'io narrante è contraddistinto da una voce incalzante, ironica e partigiana che suona come un commento giornalistico sfumato dall'indagine storica, dove il ritmo della fiction si incontra con la potenza dei fatti, come scrive Daniel W. Lehman²⁰². Si evince dalla narrazione come Reed abbia saputo mescolarsi con gli eventi che ha voluto raccontare, entrando nel cuore della vicenda e rifuggendo ogni mero intento enumerativo. La prospettiva sugli eventi storici è privilegiata dal punto di vista interno ai fatti di Reed che riporta conversazioni, commenti delle masse, dei contadini e degli operai, opinioni dei soldati, discorsi dei leader bolscevichi che si intrecciano tra loro nella potenza evocativa della narrazione.

²⁰¹ *Ibid.* «Gran parte del materiale contenuto in questo libro proviene dai miei appunti. Ho anche usufruito di diverse centinaia di giornali russi di diversa fede, che nel loro insieme coprono quasi ogni giorno del tempo descritto, degli articoli del giornale inglese *Russian Daily News* e di due giornali francese, *Journal de Russie* ed *Entente*. Tuttavia, più importante di questi + stato il *Bulletin de la Presse* emesso quotidianamente dalla francese Information Bureau a Pietrogrado, che riporta tutti gli eventi più importanti, i discorsi e il commento della stampa russa. Di questo ho la raccolta quasi completa dalla primavera del 1917 alla fine del gennaio 1918. Oltre a quanto sopra, ho in mio possesso quasi ogni proclama, decreto e annuncio comparso sui muri di Pietrogrado dalla metà del settembre 1917 fino alla fine del gennaio 1918. Posseggo anche la pubblicazione ufficiale di tutti i decreti e degli ordini di governo, dei trattati segreti e altri documenti scoperti presso il ministero degli Affari esteri quando i bolscevichi presero il sopravvento». [traduzione mia]

²⁰² Daniel W. Lehman, *John Reed and the Writing of Revolution*, Ohio University Press, Athens, 2002.

La Storia si unisce alla descrizione narrativa degli avvenimenti e la letteratura incontra la cronaca: ne scaturisce così una narrazione che tiene conto non solo degli eventi politici e sociali, ma anche il contesto emotivo, le suggestioni, le percezioni, i linguaggi e le testimonianze che rendono il volume di John Reed un esempio precursore dell'intento del reportage di sfociare in narrativa. Una cronaca appassionata che si distanzia dalla *non-fiction novel* "alla Truman Capote", nel quale il giornalista non cede mai al richiamo dell'invenzione, della descrizione introspettiva dei personaggi, dell'esposizione astratta ma tutti i passaggi chiave della rivoluzione bolscevica rispondono all'unico appello della fedeltà della narrazione, esornata dagli espedienti che la letteratura offre. Così, la situazione russa viene raccontata dalle parole di personaggi comuni, come il portiere di Palazzo Mariinskij – sede del Consiglio della Repubblica – che borbotta rivolgendosi a Reed mentre lo aiuta a indossare il cappotto: «I don't know what is becoming of poor Russia»²⁰³. Il quadro della Russia nei suoi sconvolgimenti politici e sociali del primo decennio del '900 è dipinto a parole dal punto di vista interno e trasversale di Reed che, anche se spinto dalle sue simpatie socialiste, rende perfettamente il clima e il retroterra emotivo degli antefatti e degli avvenimenti della rivoluzione. La vecchia Russia stava scomparendo e lui è lì per annotare ogni mutamento: «Old Russia was rapidly breaking up»²⁰⁴, «Old Russia was no more; human society flowed molten in primal heat, and from the tossing sea of flame was emerging the class struggle, stark and pitiless—and the fragile, slowly-cooling crust of new planets...».²⁰⁵ Con la sua descrizione degli eventi che hanno sovvertito l'ordine russo e sconvolto il mondo intero, Reed sollecita l'immaginario dei lettori, ricostruisce il contesto storico ed emotivo con intensità e vigore riproponendo le conversazioni del popolo, dei soldati, pezzi di interviste e articoli, titoli di giornali, citando le frasi dei manifesti, presentando ai lettori occidentali – e non solo – una cornice dettagliata così da permettere loro di comprendere il significato della rivoluzione. Inoltre,

²⁰³ John Reed, *Ten days that shook the world*, Boni & Liveright, New York, 1919, p. 103.

²⁰⁴ *Ibid.* p. 54. «La vecchia Russia si stava rapidamente disgregando». [traduzione mia]

²⁰⁵ *Ibid.* p. 204. «La vecchia Russia non esisteva più; la società umana si era come rifiuta e liquefatta e sul mare agitato delle fiamme dove si combatteva – aspra e senza pietà – la lotta delle classi, si formava con un lento raffreddamento la fragile crosta di nuovi pianeti». [traduzione mia]

l'autore non è stato un testimone indifferente e insensibile agli ideali della rivoluzione:

The explanation is that John Reed was not an indifferent observer, but a passionate revolutionary, a Communist who understood the meaning of the events, the meaning of the great struggle. This understanding gave him that sharp insight, without which such a book could never have been written.²⁰⁶

Nadezhda Krupskaja parla di una acutezza di visione, data dalla sua propensione al socialismo, che gli ha permesso di individuare i tratti salienti della rivoluzione e di saperli narrare con talento letterario e giornalistico. «Reed's book is, in its way, an epic»²⁰⁷ secondo le parole della rivoluzionaria russa e alla luce delle riflessioni di tale lavoro di ricerca, il libro di Reed diventa un esempio di reportage narrativo di guerra in quanto presenta tutte le caratteristiche che lo ascriverebbero al suddetto genere letterario: John Reed è stato inviato del «The Masses», ha annotato febbrilmente sul suo taccuino le conversazioni del popolo, i discorsi politici, le interviste con i leader, le riflessioni dei soldati, offre una cronologia degli avvenimenti all'insegna del rigore storico e della fedeltà di cronaca e racconta, raccogliendo tutto questo magistrale lavoro di ricerca in un libro dall'impianto narrativo, scritto in prima persona, accompagnando per mano il lettore all'interno dei quei dieci giorni che hanno davvero sconvolto il mondo.

II.4. La guerra del Vietnam nel «realismo romanzato»²⁰⁸ di Oriana Fallaci

Donna dall'acume sottile, animo passionale, spirito intraprendente, figura tanto discussa e tanto ammirata, Oriana Fallaci è una delle scrittrici più taglienti e delle voci più disinvoltate, spigolose e critiche della storia del giornalismo. Fin da bambina si è trovata coinvolta nelle dinamiche della

²⁰⁶ *Ibid.* introduzione di Nadezhda Krupskaja. «La spiegazione è che John Reed non fu un osservatore indifferente. Rivoluzionario nell'anima, comunista, egli comprendeva il senso degli avvenimenti, il senso della grande lotta. Da ciò gli veniva l'acutezza di visione senza la quale gli sarebbe stato possibile scrivere un tale libro». [traduzione mia]

²⁰⁷ *Ibid.* introduzione di Nadezhda Krupskaja.

²⁰⁸ Lorenzo Cremonesi, prefazione a Oriana Fallaci, *Niente e così sia*, Rizzoli, Milano, 2016.

guerra partecipando alle lotte del Movimento clandestino di resistenza della sua città, Firenze: il suo impegno si è espresso a partire dalle corse in bicicletta per consegnare i messaggi nascosti tra le trecce dei suoi capelli, all'accompagnare i militari inglesi e americani verso le linee degli alleati. Oriana ha sempre dimostrato coraggio e intraprendenza perorando la sua causa in nome di ideali di libertà e giustizia che da sempre si incarnano nel suo spirito temprato nel coraggio. La lotta nella Resistenza durante la Seconda Guerra Mondiale forgia il suo carattere e la sua vita nel confronto con la guerra, la morte e la forte motivazione ad agire, a essere sul posto e a prendere una posizione. Il suo animo orientato a decifrare la realtà e descriverla in nome della verità si esprime nella professione del giornalismo nonostante la parentesi universitaria nella facoltà di Medicina:

Nessun'altra disciplina, lo sapete bene, ha tanto a che fare con l'Uomo, la conoscenza dell'Uomo, la comprensione dell'Uomo, quanto la medicina. E quando dico Uomo, non intendo il suo corpo: intendo la sua mente, la sua anima.²⁰⁹

Dopo un anno e mezzo di una vita sdoppiata tra gli studi di medicina e la vita al giornale *Il Mattino* per potersi mantenere, Oriana decide di abbandonare quegli «illimitati orizzonti di conoscenza umana» e rimanere a lavorare al giornale per diventare giornalista e poi scrittrice:

Una volta un giornalista che mi intervistava mi chiese: «Cosa le piacerebbe vedere scritto sulla lapide, sotto il suo nome?» Risposi senza esitare: «Forse non mi importerebbe poi tanto del mio nome. Ma mi piacerebbe vedere queste parole: qui giace uno scrittore».²¹⁰

Rimanendo sempre a contatto con la dimensione *umana* della conoscenza, Oriana continua le collaborazioni con i giornali sino ad approdare alla redazione de «L'Europeo» che le permette di entrare in contatto con le realtà politiche e sociali straniere come l'Iran, l'America hollywoodiana, l'Ungheria negli anni della rivoluzione del 1956. L'esperienza ai confini di una Budapest in rivolta e impenetrabile segna un deciso cambiamento di toni e prospettive per la giornalista: dalle retrovie ungheresi Oriana solitamente impegnata in una scrittura di intrattenimento (per «L'Europeo» si occupava

²⁰⁹ Oriana Fallaci, *Un cappello pieno di ciliege*, Milano, Rizzoli, 2015, p. 9.

²¹⁰ Oriana Fallaci, *Il mio cuore è più stanco della mia voce*, Milano, Rizzoli, 2014, p. 100.

da Roma di costume società, cinema e mondanità), diventa testimone di una guerra, un soldato in prima linea che vuole raccontare non solo le dinamiche belliche ma l'umana sofferenza al fronte con la sua magistrale abilità narrativa. Una grande svolta per la sua professione giornalistica le viene offerta dal direttore del giornale, Michele Serra, che propone un reportage sulla condizione della donna in diversi Paesi del mondo, in particolare in Oriente.

Per quanto mi è possibile, evito sempre di scrivere sulle donne o sui problemi che riguardano le donne. Non so perché, la cosa mi mette a disagio, mi appare ridicola. Le donne non sono una fauna speciale e non capisco per quale ragione esse debbano costituire, specialmente sui giornali, un argomento a parte: come lo sport, la politica e il bollettino meteorologico. Il padreterno fabbricò uomini e donne perché stessero insieme, e dal momento che ciò può essere molto piacevole, checche ne dicano certi deviazionisti, trattare le donne come se vivessero su un altro pianeta dove si riproducono per partenogenesi mi sembra privo di senso.²¹¹

La risposta non è immediata e Oriana decide di prendere tempo per pensare prima di partire non totalmente coinvolta per quel reportage. La sua convinzione deriva da una conversazione con un'amica, donna di successo, una di quelle persone che dalla vita "hanno avuto tutto" che durante una cena con la giornalista scoppia in lacrime affermando: «Dio, quanto vorrei essere nata in uno di quei Paesi dove le donne non contano nulla. Tanto, il nostro, è un sesso inutile».²¹² Il turbamento per l'asserzione disarmante dell'amica convince Oriana ad accettare la proposta di reportage di Serra e a partire, viaggiando e dialogando con le donne dalla Turchia, al Pakistan, all'India, alle Hawaii. Dopo i reportage in America sullo sbarco lunare dell'uomo, *Se il sole muore* (1965) e *Quel giorno sulla Luna* (1970), il nuovo direttore de «L'Europeo» Tommaso Giglio fa di Oriana una degli esponenti di spicco del reportage di guerra inviandola nel 1967 nella terra di devastazione del Vietnam. Oriana Fallaci trascorre un anno in Vietnam insieme al fotografo Gianfranco Moroldo e da questa esperienza nasce *Niente e così sia*, il reportage narrativo che unisce le riflessioni diaristiche della giornalista e le considerazioni dei suoi articoli per «L'Europeo». Come afferma l'autrice stessa:

²¹¹ Oriana Fallaci, *Il sesso inutile*, Rizzoli, Milano, 2015, pp. 5-6.

²¹² *Ibid.* p. 6.

«A me pare che sia un romanzo. In America li definiscono infatti *non-fiction novel*. Vale a dire romanzo non-finzione, non-invenzione».²¹³ Il materiale riguardante l'attualità di guerra e il taglio giornalistico unito alle tecniche narrative ha riscosso subito successo nei lettori: l'orizzonte emotivo della cronaca viene infatti ampliato grazie all'innovazione narrativa del racconto.

C'era la guerra in Vietnam e se uno faceva il giornalista finiva prima o poi per andarci. Perché ce lo mandavano, o perché lo chiedeva. Io l'avevo chiesto. Per dare a me stessa la risposta che non sapevo dare a Elisabetta, la vita cos'è, per ricercare i giorni in cui avevo troppo presto imparato che i morti non rinascono mai a primavera. Ed ora mi trovavo a Saigon e i miei occhi vagavano sorpresi senza vedere la guerra: dov'era la guerra?²¹⁴

Vita e morte, guerra e libertà in un'alternanza ossimorica si susseguono tra le pagine di questo reportage narrativo. L'autrice stessa afferma «Non saprei spiegare quando mi invaghii della guerra»²¹⁵, una dichiarazione che stupisce nel momento in cui si nota come le pagine del libro siano pervase dall'orrore della guerra, dai segni indelebili nelle menti dei soldati sconvolti alle tracce di distruzione che si riscontrano anche in una natura devastata. Come è dunque possibile che l'autrice sia attratta dalla guerra? «La risposta è la chiave di lettura di *Niente e così sia*»²¹⁶ afferma Lorenzo Cremonesi; spesso Oriana parla del *fascino* della guerra, soprattutto con il suo amore impossibile Francois Pelou, corrispondente per l'AFP (Agence Francese-Presses). Oriana sostiene che questa sua fascinazione per il conflitto sarebbe emersa dopo i giorni sul campo di battaglia a Dak To o dopo il congedo da Nguyen Van Sam; mentre è pervasa da un brivido sulla jeep che si addentra tra le strade deserte, nel silenzio lacerato dai tonfi di un bombardamento notturno: «d'un tratto avvertii un sospetto terribile, poi un capogiro esaltante, e mi piacque trovarmi in Vietnam. È il capogiro che viene di fronte alla cosa chiamata eroismo».²¹⁷ Se nessuno rimane insensibile al canto della sirena dell'eroismo, il suo ambiente naturale è la guerra e il prezzo che si paga caro è la morte. La guerra

²¹³ Citazione di Oriana Fallaci in *La lingua "effimera" di Oriana Fallaci*, a cura di Marisa Milani, La battana, N.25, 1971, p. 24.

²¹⁴ Oriana Fallaci, *Niente e così sia*, Rizzoli, Milano, 2016, p. 14.

²¹⁵ *Ibid.* premessa a cura di Lorenzo Cremonesi, p. V.

²¹⁶ *Ibid.* p. 89.

²¹⁷ *Ibid.* p. 90.

diventa così un eroismo da raccontare, da analizzare e decriptare in ogni sua manifestazione, nei suoi colori, odori e nel suo dilagante dolore. Nelle descrizioni di Oriana Fallaci i dettagli hanno una rilevanza centrale: una sorta di ossessione verso il particolare permette ai lettori da casa – sia che il loro sguardo si riposa sulle pagine del giornale o del reportage narrativo – di conoscere la guerra. L'effetto è a metà strada tra la fascinazione e lo sgomento: i mocassini della Fallaci che sprofondano dentro un cadavere in putrefazione, le pupille dilatate dei soldati morenti, gli sguardi terrificanti dei soldati, le urla di chi sta perdendo il senno – e probabilmente anche la vita – le corse sopra gli elicotteri, le teste strette tra le mani per paura che saltino in aria. A tutti domanda perché avessero scelto la guerra, che cosa fosse la libertà, descrive lo shock nel vedere bambini giocare con cadaveri, si commuove davanti ai diari, lettere e poesie d'amore dei vietcong, osserva le fosse comuni, le madri disperate davanti ai figli morti, dialoga con il generale Loan, una delle figure più emblematiche del panorama vietnamita, descrivendolo nella sua fragilità di uomo e nella sua commozione. La guerra diventa tutta umana nelle domande che Oriana pone ai soldati: «Cosa sentì, capitano, quando lo ammazzò?»²¹⁸, «George, cosa hai sentito quando è caduto?»²¹⁹ e le risposte sono sempre tutte quasi ingenuamente simili:

«Nulla, è stato come sparare a un albero e colpire un albero. Non ho sentito nulla. Brutto, vero?»

«Non lo so, George. È la guerra»

«Me ne vergogno. Dio quanto me ne vergogno. Se in questo momento arriva un altro razzo, io spero che prenda te anziché me. Ci Credi?»²²⁰

Questa è la guerra del Vietnam e Oriana Fallaci la descrive con la che Oriana Fallaci descrive in un dirompente e affascinante reportage narrativo, «Perché alla guerra, vedi, non sei mai seduto in platea ad osservare: sei sempre sul palcoscenico. Fai sempre parte dello spettacolo»²²¹. Nelle prime pagine del libro riporta il dialogo con la sorellina Elisabetta di soli cinque anni che, vedendo la sorella maggiore partire, le pone una domanda con la spontaneità

²¹⁸ *Ibid.* p. 40.

²¹⁹ *Ibid.* p. 35.

²²⁰ *Ibid.* p. 35.

²²¹ *Ibid.* p. 137.

che solo i bambini sanno mostrare: «La vita, cos'è?». Uno dei più toccanti reportage sulla guerra del Vietnam firmato da Oriana Fallaci che ha come comune denominatore la morte riporta nel suo incipit proprio questa domanda sulla vita.

È dacché Caino ammazzo Abele che la guerra fa parte della natura umana... ma non per questo io l'accetto. E non sono qui per difendere la guerra, sono qui per aiutare chi è costretto a farla.²²²

Il libro non è un'apologia della guerra, una cieca esaltazione del suo eroismo: da giornalista– e una delle prime donne inviate al fronte – Oriana Fallaci insieme al fotografo Gianfranco Moroldo riescono a insinuarsi nelle prime linee e vedere da vicino le dinamiche di quella guerra spaventosa di cui il Vietnam era un perfetto affresco. *Niente e così sia* è un compiuto esempio di reportage narrativo di guerra in quanto unisce l'esperienza in prima linea dell'inviata con le tecniche narrative che rapiscono lo sguardo del lettore: è un diario che diventa giornalismo, una cronaca puntuale che diventa letteratura. Oltre alla volontà di riportare i fatti della propria esperienza, presentando anche tutto il contesto emotivo personale e di coloro che sono stati – volenti o nolenti – coinvolti nella guerra, Oriana Fallaci sa utilizzare perfettamente le tecniche narrative che sanno appassionare i lettori. Se *Ten days that shook the world* ha un impianto più rigido di cronaca storica e giornalistica, predisponendo delle tecniche di descrizione proprie della letteratura, il reportage narrativo di Oriana Fallaci – tenendo conto anche della distanza temporale che la separa da John Reed – china ai propri scopi tutte le dinamiche romanzesche collaudatesi nella tradizione letteraria. In primo luogo, la guerra è un evento che da sempre ispira autori e lettori, e in questo caso è arricchita con altri temi collaterali, l'amore, l'avventura, la sofferenza. Non si è davanti a un feticismo del dolore, ma sicuramente il libro rende onore a una verità storica, trattata da un punto di vista interno, sensibile, empatico e che ha saputo cogliere sua declinazione. Oriana Fallaci suscita l'interesse dei lettori descrivendo una vicenda che tutto il mondo ha conosciuto e la puntualizza nei minimi particolari, creando suspense nei momenti salienti, facendo trattenere il respiro come nella scena tra Francois Pelou e il generale

²²² *Ibid.* p. 358.

Loan, dove l'autrice sa rendere i lettori partecipi della tensione di quel momento. Nel romanzo c'è la presenza di un "narratario"²²³, ovvero un lettore all'interno del testo a cui la scrittrice si rivolge: Francois Pelou il quale impersona tutti i lettori che si accostano al testo.

[I lettori] sono coinvolti emotivamente, le inquietudini esistenziali messe spesso in primo piano dall'autrice sono le stesse che essi provano. Come lei, i lettori sono portati a condannare o ad assolvere, a perdonare o a incriminare.

Ed è proprio a Francois Pelou che la reporter fiorentina consegna il suo libro, a quel *tu* a cui si è rivolta per tutto il volume:

«François, rammenti i quaderno che riempio a Saigon?»

«Quei dannati quaderni, sì.»

«Credo che li userò, che il libro lo scriverò.»

«Bene. E se sbagli, pazienza.»

Così l'ho scritto, e te lo do. E se ho sbagliato, se sbaglio, se sbaglierò pazienza. Tieni. È un anno della mia vita.²²⁴

Niente e così sia è più di un'autobiografia e più di un diario unico nel suo genere che va oltre il valore di documento storico: Lorenzo Cremonesi parla di «realismo romanzato» per il continuo intercalare tra cronaca e autobiografia che fornisce al testo il filo rosso e la forza di un grande libro²²⁵; la realtà supera il romanzo, dal diario diventa reportage, dal resoconto di guerra diventa narrativa. Secondo l'analisi proposta lo si può identificare come un reportage narrativo di guerra, in quanto scritto a partire dall'esperienza personale di Oriana Fallaci, una delle prime giornaliste a recarsi al fronte di guerra. Lei stessa lo definisce un romanzo di non-finzione in cui adotta un punto di vista interno che rende il lettore partecipe e coinvolto: il lettore è dentro i fatti, come l'autrice, la prospettiva di Oriana Fallaci è quella del lettore che si avvicina al testo che è portato a condividere il punto di vista sensoriale, la sfera dei valori morali e la visione del mondo.²²⁶ La guerra fa scaturire nell'autrice una preghiera che poi rivaluta solo dopo essere

²²³ Silvia Zangrandi, *A servizio della realtà. Il reportage narrativo dalla Fallaci a Severgnini*, Milano, Edizioni Unicopli, 2003, p. 82.

²²⁴ Oriana Fallaci, *Niente e così sia*, Rizzoli, Milano, 2016, p. 414.

²²⁵ *Idib*. Introduzione di Lorenzo Cremonesi.

²²⁶ Cnfr. Silvia Zangrandi, *A servizio della realtà. Il reportage narrativo dalla Fallaci a Severgnini*, Milano, Edizioni Unicopli, 2003, p. 83.

stata coinvolta nella sparatoria contro la rivolta studentesca a Città del Messico:

E poiché Cristo scese in terra a insegnarci l'amore, c'è sempre la Messa di domenica mattina per riscattarci con dieci Pater, dieci Ave, dieci Gloria e, perché no?, un Requiem Aeterna che dica così: Padre nostro che sei nei Cieli dacci oggi il nostro massacro quotidiano, liberaci dalla pietà dall'amore, dalla fiducia nell'uomo, dall'insegnamento che ci dette tuo Figlio. Tanto non è servito a niente, non serve a niente. A niente e così sia.

Di nuovo, un altrove lontano si fa improvvisamente vicino nelle parole della giornalista fiorentina, nella sua sensibilità a cogliere gli aspetti e i dettagli più crudi e umani di una guerra disumana:

So che è stato definito un libro brutale. E forse lo è. Ma io volevo soltanto raccontare la guerra a chi non la conosce.²²⁷

II.5. Voci dall'Afghanistan: il romanzo corale di Svetlana Aleksievič

I've been searching for a genre that would be most adequate to my vision of the world to convey how my ear hears and my eyes see life. I tried this and that and finally I chose a genre where human voices speak for themselves. Real people speak in my books.²²⁸

«Ho scelto un genere in cui le voci umane parlano da sole»²²⁹, afferma il premio Nobel per la letteratura 2015 Svetlana Aleksievič. L'interesse verso l'umano e il dovere di cronaca storica si armonizzano nella scelta letteraria della giornalista bielorusa: dopo ricerche e diversi tentativi di approccio alla scrittura narrativa sceglie un genere che definisce *romanzo di voci*. La sua carriera giornalistica l'ha portata a misurarsi con la realtà ma la sua sensibilità a saper tendere l'ascolto e lo sguardo verso chi aveva più necessità

²²⁷ *Ibid.* p. 419.

²²⁸ Dal sito ufficiale di Svetlana Aleksievič, <http://alexievich.info/en/>. «Ho cercato un genere che fosse stato più adeguato alla mia visione del mondo per trasmettere come il mio orecchio sente e come i miei occhi vedono la vita. Ho provato questo e quello e alla fine ho scelto un genere in cui le voci umane parlano da sole. Le persone reali parlano nei miei libri». [traduzione mia]

²²⁹ *Ibid.*

di raccontarsi risale alla sua infanzia. Durante la conferenza della XXX edizione del Salone Internazionale del Libro di Torino insieme a Goffredo Fofi, Svetlana Aleksievič racconta come proprio la sua infanzia abbia determinato e orientato la sua scelta a concepire un genere di scrittura polifonico che, partendo dai dati della realtà, dia voce a chi non l'avrebbe mai avuto tra i capitoli della Storia. Cresciuta in un piccolo villaggio della Bielorussia da genitori insegnanti nelle scuole di campagna, Svetlana vive a contatto con due realtà, quella dell'*intelligenza* – come la definisce – e il mondo contadino: «La mia casa era colma di libri e ho iniziato a leggere all'età di quattro anni ma la cosa che mi interessava di più era quello che accadeva per strada»²³⁰. In un villaggio popolato prettamente da donne, la futura giornalista trascorre pomeriggi interi ad ascoltare le loro conversazioni, le loro confidenze, i loro segreti, le loro preoccupazioni e i loro desideri. La guerra, i mariti lontani, la miseria, la fame e la speranza per il futuro sono gli argomenti cardine di quelle conversazioni che da bambina soleva ascoltare senza perdere il filo, rapita e catturata dai loro racconti: «Ho imparato di più da quei discorsi che dai libri di cui era stracolma la mia casa»²³¹. Ecco la propensione all'umano e all'ascolto insito nell'indole di Svetlana Aleksievič: predisporre animo e attenzione a quelle voci ha dato vita a sei libri esemplari sulla storia dell'uomo – in particolare dell'*uomo rosso*, sovietico – toccando le corde più stridenti e intime di una Storia che è universale. Se il metodo è la cronaca e il fine è la letteratura, Lev Tolstoj diventa un maestro esemplare per la giornalista bielorusa. In *Memoria di una contadina*²³², infatti, uno degli autori russi che più avuto risonanza mondiale insieme a Tat'jana A. Kuzminskaja, pone la sua scrittura al servizio delle confessioni di una contadina: i suoi amori e i poveri rituali di matrimonio, il lavoro nei campi, le perfidie di paese, la deportazione in Siberia. La realtà di una donna semplice si coniuga con l'intento letterario, come se per la sua sensibilità e i suoi patimenti fosse un personaggio uscito da un romanzo. Quella che Lev Tolstoj e Tat'jana A. Kuzminskaja offrono alla

²³⁰ Dalla conferenza con Svetlana Aleksievič e Goffredo Fofi in occasione della XXX edizione del Salone Internazionale del Libro di Torino.

²³¹ *Ibid.*

²³² Lev Tolstoj, Tat'jana A. Kuzminskaja, *Memorie di una contadina*, Edizioni Casagrande, Bellinzona, 2008.

letteratura è però una storia vera, scaturita dalla testimonianza di una contadina nella Russia prerivoluzionaria di fine '800.

Tale metodo di scrittura che prende forma da voci nate dal basso e dagli umili da vita a un romanzo polifonico. Secondo le riflessioni di Michail Bachtin in *Dostoevskij. Poetica e stilistica* – uno dei grandi maestri per Svetlana Aleksievič – per spiegare la polifonia ricorre al concetto di dialogismo. Il romanzo polifonico riporta il *grande dialogo* ovvero rendere dialogica la struttura del romanzo nella quale i personaggi discorrono tra loro e gli episodi di richiamo vicendevolmente: «Il romanzo polifonico è tutto dialogico. Fra tutti gli elementi della struttura del romanzo sussistono rapporti dialogici»²³³. La polifonia si configura così con uno stile compositivo tramite il quale l'autore organizza e dispone più voci, orchestrandole con abilità, all'interno del romanzo nel quale nessun personaggio è oggetto della parola dell'autore ma è come *responsabile* della propria parola, esprimendo il proprio punto di vista e la propria intenzionalità.

La libertà del personaggio è un momento del disegno dell'autore. La parola del personaggio è creata dall'autore in modo che essa può fino all'ultimo dispiegare la sua interna logica e autonomia come parola altrui, come parola del personaggio stesso.²³⁴

L'esito del lavoro compositivo del romanzo polifonico è dunque l'autonomia: all'interno del romanzo vi sono personaggi che rispetto alla voce dell'autore hanno una propria coscienza, un proprio linguaggio e una logica che si estende in un grado di alterità rispetto all'autore. Goffredo Soffici parla di «inchiesta partecipata»²³⁵ per quanto riguarda il metodo della giornalista bielorusa; tale definizione si vorrebbe ampliare comprendendo l'accezione di *reportage narrativo*, andando così a includere la fondamentale componente narrativa nei suoi romanzi a partire dalla sua formazione di giornalista. Già durante gli studi liceali scrive articoli per il giornale della scuola e terminati gli studi collabora come reporter per il giornale locale della città di Narovl. Dopo aver compiuto gli studi di giornalismo all'università di Minsk viene inviata nella città di Beresa per lavorare per il giornale locale mentre

²³³ Michail Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Einaudi, Torino, 2002, p. 58.

²³⁴ *Ibid.* p. 89.

²³⁵ Dalla conferenza con Svetlana Aleksievič e Goffredo Fofi in occasione della XXX edizione del Salone Internazionale del Libro di Torino.

insegnava contemporaneamente nelle scuole. Inizialmente indecisa se continuare la tradizione di famiglia e insegnare nelle scuole oppure inseguire le sue ambizioni giornalistiche, Svetlana Aleksievič accetta l'impiego presso il «Rural Newspaper» di Minsk e imbocca definitivamente la strada del giornalismo. Negli anni seguenti viene assunta come corrispondente della rivista letteraria «Neman» e viene subito promossa a caporedattore della sezione “non-fiction”.

She tried her voice in various genres, such as the short story, essay, and reportage. The famous Belarusian writer Ales Adamovich had decisive influence on Svetlana's choice, particularly his books *I'm from the Fiery Village* and *The Book of the Siege*. He wrote them jointly with other authors but the idea behind them and its development were entirely his own, and it was a new genre for both Belarusian and Russian literature. Adamovich was looking for the right definition of the genre, calling it a “collective novel,” “novel-oratorio,” “novel- evidence,” “people talking about themselves” and “epic chorus,” to name a few of his appellations. Alexievich has always named Adamovich as her main teacher. He helped her to find a path of her own.²³⁶

Nel 1989 Svetlana Aleksievič pubblica *Ragazzi di zinco*, un libro sulla guerra sovietico-afghana che era stata nascosta al popolo sovietico per dieci anni. Per raccogliere il materiale per il libro viaggia in tutto il paese per quattro anni per incontrare le vittime di guerra, madri e veterani della guerra afghana; inoltre, si reca anche nella zona di guerra in Afghanistan. Il libro crea scandalo e riceve molte critiche dal pubblico che non poteva perdonare all'autrice l'aver de-mitizzato la guerra: i giornali militari e comunisti, infatti, hanno subito attaccato la giornalista e nel 1992 viene aperto un procedimento giudiziario – che verrà poi chiuso – a Minsk contro Svetlana Aleksievič e il suo

²³⁶ Svetlana Aleksievič in *The Nobel Prizes 2015*, The Nobel Foundation by Science History Publications/USA, division Watson Publishing International LLC, Sagamore Beach, 2016. «Ha provato la sua voce in vari generi, come il racconto breve, il saggio, e il reportage. Il famoso scrittore bielorusso Ales Adamovich ebbe un'influenza decisiva sulla scelta di Svetlana, in particolare i suoi libri *I'm from the Fiery Village* e *The Book of the Siege*. Li ha scritti insieme ad altri autori ma l'idea alla base e il relativo sviluppo erano interamente suoi ed era un nuovo genere sia per la letteratura bielorusca sia per la letteratura russa. Adamovich stava cercando la giusta definizione del genere, chiamandolo “collective novel,” “novel-oratorio,” “novel- evidence,” “people talking about themselves” e “epic chorus”. Aleksievič ha sempre chiamato Adamovich il suo maestro principale e l'ha aiutata a trovare un percorso per conto suo». [traduzione mia]

libro e solo i lettori di orientamento democratico supportano la difesa del libro e dell'autrice.

I'm in Kabul. I don't want to write about war anymore. But here I am in a real war. The newspaper *Pravda* says: "We are helping the fraternal Afghan people build socialism." People of war and objects of war are everywhere. Wartime.²³⁷

«Continuo a ripetermelo: non scriverò mai più una riga sulla guerra»²³⁸.

È il 14 giugno 1986 e il futuro premio Nobel per la letteratura (2015) Svetlana Aleksievič incontra un ragazzo reduce da Kabul, con le pupille grandi quanto gli occhi che hanno conosciuto l'orrore della guerra in Afganistan e hanno visto sfumare lentamente ogni opaco barlume di ragione. Negli esordi letterari *La guerra non ha il volto di donna* (prima edizione Minsk 1985) e *Gli ultimi testimoni* (prima edizione Minsk 1985) della giornalista bielorusa, la guerra è il comune denominatore attorno a cui gravitano le vite, le testimonianze e i racconti della narrazione. Da questi racconti di sangue, famiglie spezzate, urla disperate, speranze soffocate, ritorni impossibili, vite sconvolte da ciò che la guerra comporta, Svetlana Aleksievič vuole prendere le distanze e non vuole scrivere mai più una riga. La guerra con l'Afganistan si protrae già da sette anni e nel settembre 1988 la giornalista bielorusa non mantiene fede alla sua promessa e parte per Kabul: «La guerra. M'ero promessa di non scriverne più e invece ci sono capitata in mezzo»²³⁹. Il retroscena della guerra viene indagato dal punto di vista di coloro che l'hanno sperimentata sulla propria pelle andando oltre il tema politico del dovere internazionalista sovietico e analizzando in profondità l'aspetto totalmente umano di una guerra tanto idealizzata dal governo e così inutile e ingannevole nella realtà dei fatti: «Non voglio neanche sentire parlare di errore politico! Non voglio sapere niente! Se è stato un errore, allora restituitemi le gambe!»²⁴⁰. Dall'esperienza in prima

²³⁷ Svetlana Aleksievič, *On the Battle Lost*, lettura al Premio Nobel, 7 dicembre 2015, traduzione dal russo di Jamey Gambrell. «Sono a Kabul. Non voglio più scrivere di guerra. Ma eccomi in una vera guerra. Il giornale Pravda dice: "Stiamo aiutando il popolo fraterno afgano a costruire il socialismo." Popolo della guerra e oggetti della guerra sono ovunque. Tempi di guerra». <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2015/alexievich/25408-nobel-lecture-2015/>

²³⁸ Svetlana Aleksievič, *Ragazzi di zinzo*, E/O, Roma, 2018, p. 5.

²³⁹ *Ibid.* p. 10.

²⁴⁰ *Ibid.* p. 167.

persona, a partire dalle conversazioni ascoltate in aereo sopra Kabul, ai discorsi intrattenuti con i giornalisti alla mensa, alle strazianti richieste di aiuto ascoltate dai soldati, Svetlana Aleksievič annota tutto, andando poi a intervistare in Patria i soldati reduci da quella guerra, le loro famiglie, le vedove, le madri, i compagni, gli ufficiali.

Il libro è una raccolta, un montaggio magistrale di tutte queste testimonianze che sono state registrate durante le interviste e poi trascritte: «Ci chiamano *afgancy*. Un nome dal suono straniero... Un marchio. Un segno distintivo», coloro che indottrinati si sono immolati in nome della «grande causa patriottica e internazionalista»²⁴¹, «del sostegno della giusta lotta dei popoli per la libertà e l'indipendenza».²⁴² Un milione di ragazzi e ragazze partono nel 1979 per l'Afganistan e almeno quattordicimila di loro sono rimpatriati chiusi in casse di zinco; cinquantamila feriti e mezzo milione di vittime afgane. Gli *afgancy* sono gli intervistati da Svetlana Aleksievič e sono quei ragazzi che la guerra ha trasformato in assassini, insieme alle infermiere, alle donne soldato, alle impiegate di guerra che in nome della medesima causa patriottica sono partite al fronte; e ancora, madri, mogli, vedove, parenti, famiglie distrutte, padri, fratelli, con ognuna di queste persone, dall'Afganistan all'Urss, la scrittrice bielorusa ha avuto modo di dialogare. I ragazzi che raccontano la loro esperienza sono reduci da quella guerra di devastazione che è stata l'Afganistan, quelli che però non possono avere voce, sono i *ragazzi di zinco*, coloro che sono ritornati nelle loro case dentro una scatola di quel materiale: la vita di una persona viene rinchiusa in una scatola di zinco e ritorna a casa, in nome dell'ideale romantico di sacrificio verso la Madre Patria che si è scontrato con una realtà ambigua e sofferta. Svetlana Aleksievič percorre il territorio dell'Urss per cercare questi «malati di utopia»²⁴³ e per dare spazio a queste identità ferite nel profondo ascoltando la loro storia e il loro punto di vista. Tutte le testimonianze riportate sono in prima persona e i personaggi, a differenza di quelli presenti negli altri libri dell'autrice²⁴⁴,

²⁴¹ *Ibid.* p. 14.

²⁴² *Ibid.* p. 56.

²⁴³ Dalla conferenza con Svetlana Aleksievič e Goffredo Fofi in occasione della XXX edizione del Salone Internazionale del Libro di Torino.

²⁴⁴ Cnfr. *La guerra non ha il volto di donna, Gli ultimi testimoni, Preghiera per Černobyl* nei quali ogni testimonianza riporta nome, cognome, età e mansione svolta della persona.

non hanno un nome, un cognome o un'età ma solo un volto di disperazione, di ideali, di fragilità o di coraggio, e diventano delle icone di cui si ricorda il ruolo: soldati, impiegate, madri, infermiere, maggiori, ufficiali, tenenti.

Scopro il mondo attraverso le voci umane. Esse mi affascinano sempre, mi stordiscono, mi ipnotizzano. Ripongo molta fiducia nella vita in sé, ed è questo evidentemente il mio modo di vedere il mondo.²⁴⁵

È un modo di vedere il mondo che determina la sua scrittura corale e polifonica di grandi avvenimenti della storia. È interessante notare l'interesse a creare dei documenti storici da una diversa angolatura, più umile, umana, e dal basso. Svetlana Aleksievič annovera tra i capitoli della Storia e della letteratura quelle voci che non hanno avuto spazio, ascolta le confidenze, i segreti di chi non voleva ricordare, ripercorre con loro i sentieri di una memoria che ancora terrorizza e che accompagnerà sempre i loro incubi, diventa un'interlocutrice che sa rispettare le pause, i silenzi, quei *non-detti* così evocativi, e che con pazienza ha saputo unire tutto questo materiale per offrire alla Storia le testimonianze che la censura e la politica avrebbero taciuto. Nell'opera del premio Nobel per la letteratura 2015 si intrecciano con puntualità, rigore e sensibilità le dinamiche dell'inchiesta sociale, del giornalismo di guerra e della riflessione antropologica. Ognuna di queste prospettive sull'universo della guerra preso in analisi offre un valore aggiunto a un libro esemplare nel suo genere. Svetlana Aleksievič incentra il suo lavoro di scrittura sulle voci narranti, sull'ingente raccolta di testimonianze che la porta a riunire oltre mille pagine di materiale di interviste con 500-700 persone – per libro –, nel rispetto dell'individuo e del suo punto di vista. *Ragazzi di zinco* può essere definito un reportage narrativo di guerra, non solo un romanzo di voci, in quanto unisce l'esperienza di reporter della giornalista premio Nobel in territorio bellico con le testimonianze degli intervistati secondo un impianto narrativo in cui il narratore scompare completamente. Infatti, a raccontarsi sono le voci dei protagonisti, in un'armonica polifonia di intrecci in cui l'autrice interviene solo nell'introduzione e nell'epilogo. Nel 2002 viene conferito alla scrittrice il Premio Sandro Onofri, come riconoscimento alla sua carriera di autrice che nelle sue opere ha espresso le

²⁴⁵ Svetlana Aleksievic, *Ragazzi di zinco*, E/O, Roma, 2018, p. 253.

qualità del *reportage narrativo*. Tale genere coincide perfettamente con l'intento dei suoi romanzi polifonici ispirati da grandi maestri come Fedor Dostoevskij – per la sua attenzione ai fatti della realtà da cui traeva spunto per i suoi romanzi – e Ales Adamovich che ha sviluppato una forma ancora più specifica di romanzo-verità, definito attorno al concetto di prosa epico-corale o romanzo-testimonianza. È proprio la prospettiva corale uno dei tratti più peculiari e salienti della scrittura polifonica di Svetlana Aleksievič: non una voce unitaria e uniforme ma una moltitudine di testimonianze che esprime la propria singola voce e il proprio racconto attraverso la scrittura della giornalista che raccoglie il materiale e dà vita a una coralità di voci orchestrandole insieme, lasciando che dialoghino tra loro, offrendo ai lettori un ampio ventaglio di esperienze e di punti di vista. Il Segretario permanente dell'Accademia di Svezia, Sara Danius, ha affermato al conferimento del Nobel nell'ottobre 2015 come la sua scrittura, dedicata al mondo sovietico e post-sovietico, non riguarda propriamente la *storia degli eventi* quanto piuttosto una *storia delle emozioni*²⁴⁶. Svetlana Aleksievič nei suoi libri offre un mondo emozionale, intenso, in cui gli eventi sono come dei pretesti per indagare ed esplorare l'animo umano:

I'm searching life for observations, nuances, details. Because my interest in life is not the event as such, not war as such, not Chernobyl as such, not suicide as such. What I am interested in is what happens to the human being, what happens to it in of our time. How does man behave and react. How much of the biological man is in him, how much of the man of his time, how much man of the man.²⁴⁷

Il genere che la giornalista cerca deve essere adeguato al suo modo di vedere il mondo e deve esprimere come le sue orecchie sentono e i suoi occhi

²⁴⁶ Masha Gessen, *Svetlana Alexievich's Nobel Win*, The New Yorker, 8 ottobre 2015. «The permanent secretary of the Academy, Sara Danius, described Alexievich's work as “a history of emotions—a history of the soul, if you wish”».

²⁴⁷ Dal sito ufficiale dell'autrice, <http://alexievich.info/en/>. «Sto cercando la vita per osservazioni, sfumature, dettagli. Perché il mio interesse per la vita non è l'evento in quanto tale, né la guerra in quanto tale, né Chernobyl in quanto tale, né il suicidio in quanto tale. Quello che mi interessa è cosa succede all'essere umano, a cosa gli succede nel nostro tempo. Come si comporta e reagisce l'uomo. Quanto dell'uomo biologico è in lui, quanto dell'uomo del suo tempo, quanto uomo dell'uomo». [traduzione mia]

vedono.²⁴⁸ Tale genere letterario deve rendere giustizia e dare voce alle persone reali che abbiano vissuto i principali eventi della nostra epoca, dalla Seconda Guerra Mondiale, al disastro di Černobyl, alla caduta dell'Impero Sovietico. Tutte queste voci registrano la storia di un Paese mentre ogni persona offre un singolo punto di vista, aggiunge il tassello della propria vita per dar vita a una storia comune. In questo caso, Svetlana Aleksievič ha contribuito all'innovazione e rivoluzione in campo letterario, donando una prospettiva nuova al genere del reportage narrativo grazie alla polifonia degli interventi eclissando la voce narrante per lasciare spazio alla verità storica di ogni singolo personaggio. Se nei reportage narrativi precedentemente analizzati, il narratore, *l'io* poetico dei reporter offriva il proprio punto di vista, era *dentro* i fatti raccontati facendosi mediatore tra il contesto storico ed emotivo e i lettori, in questo caso la reporter bielorusa lascia che siano i lettori a immedesimarsi direttamente nei racconti e nelle testimonianze proposte in prima persona. Svetlana Aleksievič propone un'interessante riflessione riguardo la classificazione del genere che propone: se da una parte lo definisce romanzo di voci, e dall'altra lo si può interpretare come un esempio contemporaneo e compiuto di reportage narrativo, la giornalista bielorusa afferma come oggi, da quando l'uomo e il mondo sono diventati così sfaccettati e diversificati, il documento nell'arte sta diventando sempre più interessante mentre l'arte in quanto tale si dimostra spesso impotente. Il documento ci avvicina alla realtà mentre cattura e conserva gli originali e dichiara come l'arte non sia riuscita a capire molto sulle persone:

After twenty years of work with documentary material and having written five books on their basis I declare that art has failed to understand many things about people.²⁴⁹

Non vuole, infatti, registrare una mera storia degli eventi e dei fatti: quello che scrive Svetlana Aleksievič nei suoi libri è una storia dei sentimenti umani. Che cosa pensano, comprendono, ricordano le persone riguardo un

²⁴⁸ *Ibid.* «I've been searching for a genre that would be most adequate to my vision of the world to convey how my ear hears and my eyes see life».

²⁴⁹ Dal sito ufficiale dell'autrice, <http://alexievich.info/en/> Dopo vent'anni di lavoro con materiale documentario e avendo scritto cinque libri sulla loro base, dichiaro che l'arte non è riuscita a capire molte cose sulle persone. [traduzione mia]

determinato evento storico, in cosa credevano e in cosa non credevano, le loro illusioni e le loro speranze, le paure e le aspettative. Se è impossibile per una sola persona immaginare tutto questo materiale così sfaccettato e diverso in ogni sua declinazione, il documento storico, ovvero i racconti delle persone diventano la migliore fonte di narrazione: «Art may lie but document never does. I compose my books out of thousands of voices, destinies, fragments of our life and being». ²⁵⁰

La cronaca di Svetlana Aleksievič, composta da centinaia di voci, destini, frammenti di vita, abbraccia in questo modo la letteratura e diventa Storia, in una scrittura polifonica come monumento alla sofferenza e al coraggio nel nostro tempo.²⁵¹

CAPITOLO III

IL REPORTAGE NARRATIVO DI VIAGGIO

*You could call it, I suppose, personal reportage, because the author is always present. I sometimes call it literature by foot.*²⁵²

Ryszard Kapuściński

III.1. Oltre la narrativa di viaggio, dall'odeporica al reportage

Per conoscere bisogna esplorare ed è ben difficile, in geografia come in morale, capire il mondo senza uscire di casa propria, scriveva Voltaire. La spinta centripeta nei confronti di ciò che circonda l'uomo è alla base della sua storia, del suo nomadismo e della sua propensione alla curiosità; l'uomo non

²⁵⁰ *Ibid.* «L'arte può mentire, ma il documento non lo fa mai. Compongo i miei libri con migliaia di voci, destini, frammenti della nostra vita e del nostro essere». [traduzione mia]

²⁵¹ Dalla motivazione al conferimento del premio Nobel per la letteratura, 8 ottobre 2015. Prize motivation: «for her polyphonic writings, a monument to suffering and courage in our time».

²⁵² Ryszard Kapuściński in Michael T. Kaufman, *Ryszard Kapuściński, Polish Writer of Shimmering Allegories and News, Dies at 74*, The New York Times, January 24, 2007.

ha radici ma ha gambe per viaggiare, occhi per osservare e intuizioni per descrivere la realtà. Con ciò non si vuole confutare l'idea che l'uomo abbia un proprio centro, delle radici culturali e sociali ma sottolineare l'indole umana orientata da sempre al viaggio di scoperta e di conoscenza. Da Erodoto al contemporaneo Kapuściński, il viaggio è il comune denominatore per indagare il reale:

Il mio massimo desiderio, quello che più mi turbava, tentava e attraeva, era di per sé estremamente modesto: la pura e semplice azione di varcare la frontiera.²⁵³

E ancora: il viaggio è concepito come ricchezza, come fonte, come tesoro e si presenta come la dimensione di scrittura ideale nella quale il reporter si sente a "casa propria". Il viaggio è terreno di metafore di provenienza globale, simbolo di transizioni e mutamenti di ogni genere. Kapuściński parla di un inesplicabile e prepotente bisogno psicologico a varcare una frontiera, quale che fosse, per poi tornare indietro e raccontare.

Il viaggio è la prima azione alla base di un reportage, indica la ricerca di una verità altrimenti non conoscibile se non grazie all'esperienza, «se non andando a vederla con i propri occhi»²⁵⁴. Tema dal grande fascino narrativo, il desiderio di conoscenza si fonde con la curiosità che motiva al viaggio, al mettersi *per l'alto mare aperto*²⁵⁵; ampliare i propri orizzonti, varcare i limiti, oltrepassare con un *folle volo*²⁵⁶ le Colonne d'Ercole della limitatezza umana, rendono l'uomo non più tracotante, non colpevole di *vβρις*, ma semplicemente più *esperto*. Lo afferma l'Ulisse dantesco, emblema di quel desiderio intrinseco nella sua natura di uomo:

²⁵³ Ryzard Kapuściński, *In viaggio con Erodoto*, Feltrinelli, Milano, 2004, p. 15.

²⁵⁴ Nicola Bottiglieri, *L'esperienza del viaggio nell'epoca della sua riproducibilità narrativa*, in *Camminare scrivendo. Il reportage narrativo e dintorni*, Atti del convegno (Cassino, 9 -10 dicembre 1999), a cura di Nicola Bottiglieri, Edizioni dell'Università degli Studi di Cassino, Cassino, 2011, p. 11.

²⁵⁵ Celebre affermazione dell'Ulisse Dantesco in Dante Alighieri, *Commedia, Inferno*, canto XXVI, Calzecchi Onesti, Mondadori, Milano, «Ma misi me per l'altro mare aperto» v. 100.

²⁵⁶ *Ibid.* «E volta nostra poppa nel mattino / de' remi facemmo ali al folle volo», v. 124-125.

Vincer potero dentro a me l'ardore
ch'i' ebbi a divenir del mondo esperto
e de li vizi umani e del valore.²⁵⁷ (Inferno XXVI, vv. 97-99)

La tensione del viaggio è radicata nell'indole umana e affonda le proprie radici nella tradizione letteraria a partire dai miti antichi. In questo contesto, la prima attestazione di narrativa tematizzata sul viaggio è l'*Epopèa di Gilgamesh*, l'uomo che viaggiando «conobbe i Paesi del mondo». Ma ancor di più, opera immortale e fondante della narrazione di viaggio è l'*Odissea*. Odisseo è l'emblema del viaggio, è colui che per antonomasia anela alla conoscenza, brama di spingersi *oltre* e, nostalgico di Itaca, fa esperienza del mondo per poi ritornare a casa. La scrittura di viaggio proiettata verso il racconto mitico aprirà la via alle scritture di scoperta e descrizione dei luoghi. La testimonianza del viaggiatore-scrittore dà luogo una sorta di diari di bordo, i *Peripli* (dal greco περιπλους, lett. "circumnavigazione"): questi testi descrittivi del VI-V sec. A.C. narravano viaggi per mare, offrendo informazioni geografiche e abbozzando informazioni etnografiche e antropologiche; la stessa storiografia cerca legittimità presentandosi come basata su testimonianze raccolte direttamente attraverso percorsi nei luoghi delle vicende narrate. Sulla linea di continuità della tradizione omerica, le *Argonautiche* di Apollonio Rodio ereditano il tema del viaggio di ricerca e ancora, l'*Eneide* di Virgilio nella simbologia di un viaggio non di ritorno – il *vóστος* omerico – ma itinerario di formazione per approdare alla fondazione di una città. E ancora, la ricorrenza nel medioevo del topos del viaggio diventa ora allegoria della progressiva acquisizione di conoscenza nel percorso escatologico dantesco, ora viaggio reale con *Il Milione* di Marco Polo sino al *Diario* di Cristoforo Colombo.²⁵⁸ La soggettività del viaggiatore è guidata dalle modalità del viaggio che lo rendono «più consapevole di sé come spettatore o come osservatore di un mondo che gli passa davanti»;²⁵⁹ i modelli d'azione e il desiderio di conoscenza orientano la

²⁵⁷ *Ibid.* vv. 97-99.

²⁵⁸ Cnfr. Luigi Marfé. Oltre la "fine dei viaggi": i resoconti dell'altrove nella letteratura contemporanea, Leo S. Olschki, Firenze, 2009.

²⁵⁹ Eric J. Leed, *The Mind of the Traveler: from Gilgamesh to Global Tourism*, Basic Books, New York, 1991, p. 78. «The traveler is more aware of himself as a spectator or as an observer of a world that passes through him».

sensibilità del viaggiatore in quanto lo spingono a perseguire nel cammino, focalizzando la sua attenzione su certi aspetti a scapito di altri.

Il racconto preesiste al viaggio e ne costituisce l'impulso primario perché l'uomo è un animale mimetico; le sue azioni seguono paradigmi sedimentati. [...] Così Amerigo Vespucci "ama (...) vedersi come un Ulisse e un Dante, e leggere i propri viaggi alla luce di quelli della Commedia" (Boitani 1992, pp. 71-73); i grandi viaggi di scoperta vengono letti dai rinascimentali come il compimento di un mito, la coniugazione di un paradigma, che è quello, trasgressivamente moderno, dell'Ulisse dantesco.²⁶⁰

Nella letteratura di viaggio, il viaggiatore-scrittore racconta *l'altro* e *l'altrove* nei propri resoconti che hanno un tessuto composito, spaziando dal documento geografico al trattato antropologico, zoologico, botanico, alla scansione cronologica del diario di bordo che può assumere tratti avventurosi e leggendari. Inoltre, nella tradizione della letteratura di viaggio si affianca anche l'influenza e la coesistenza della letteratura d'invenzione:

Anche nelle sue espressioni più aride fa appello un gusto per il meraviglioso dettato non solo da esigenze conoscitive. Il meraviglioso è un fenomeno mutevole, che prenderà colori diversi a seconda dell'angolatura storico-culturale. [...] L'intento di valutare i rapporti tra letteratura di viaggio e romanzo obbliga invece a spiegare e descrivere il meraviglioso per mezzo di categorie tratte dalla teoria letteraria, per esempio riconducendolo a quell'"effetto straniamento" che è, secondo Šklovskij, tra i procedimenti basilari della letteratura d'invenzione.²⁶¹

È interessante notare come in *Oltre la "fine dei viaggi": i resoconti dell'altrove nella letteratura contemporanea* Luigi Marfé riprenda nel titolo un postulato della letteratura etnografica contemporanea di Claude Lévi-Strauss²⁶². Si denuncia la *fine* dell'epoca esplorativa del viaggio a causa dell'invadenza consumistica del turismo di massa e di conseguenza la scomparsa dell'ignoto e l'omologazione del mondo. In *Tristes topique*, infatti, Lévi-Strauss, il mondo sembra diventato troppo piccolo per l'uomo e i veri viaggi sono finiti: «Voyages, coffrets magiques aux promesses rêveuses, vous ne livrez plus vos trésors intacts. Une 107ivilization proliférante et

²⁶⁰ Riccardo Capoferro, *Frontiere del racconto. Letteratura di viaggio e romanzo in Inghilterra, 1680-1750*, Meltemi, Roma, 2007, p. 14.

²⁶¹ *Ibid.* p. 15

²⁶² Cnfr. Claude Lévi-Strauss, *Tristes topiques*, Plon, Paris, 1955.

surexcitée trouble à jamais le silence des mers».²⁶³ Nell'epoca in cui l'arte di narrare volge al tramonto poiché la saggezza viene meno insieme al lato epico della verità, il viaggio diventa lo strumento attraverso il quale gli scrittori possono rimettere in moto il percorso conoscitivo della letteratura.²⁶⁴ Il viaggio è un percorso di ricerca, un'inchiesta conoscitiva che attribuisce nuovi significati al reale: lo spazio diventa un «vestito cucito di storie» come il tempo di Paul Ricoeur²⁶⁵ e trasforma la letteratura in un terreno fertile per narrare l'incontro evocativo tra culture, popoli, usi e costumi, tradizioni. Negli ultimi tempi il viaggio sta innovando la letteratura perché le offre nuove possibilità di portare a scoperte e di intraprendere una strada «sulla quale non può che esservi una visione polifonica delle diverse culture, e che in tal senso recupera parti importanti della letteratura europea e le attualizza, invitando a ripensare le categorie dell'altrove e della diversità».²⁶⁶ Il mondo di oggi, dinamico e “sovraeccitato” come afferma Levi-Strauss, non è saturo di scoperte, ma offre ancora occasioni di ricerca, interesse e stupore. Non solo la letteratura, ma anche il giornalismo gode di nuove possibilità di indagine grazie ai viaggi contemporanei: migrazione, nomadismo, espatrio, sono solo alcune delle tipologie che, oggi come un tempo, riguardano la storia dell'uomo. Il viaggio costituisce potenziali e produttive esperienze per la narrazione che si combinano con la descrizione come allegorie tematiche che aprono a suggestioni referenziali relative alla formazione dell'individuo e al destino di una civiltà e come avventure di ritorno o di sola andata, in un potente intreccio metaforico ed evocativo nella sua spazialità e diacronia.

Se nulla può sostituirsi all'occhio umano, solo la forza dell'esperienza diretta può rendere giustizia alla descrizione di un luogo, offrendo ai lettori l'intero contesto emozionale, sociale e culturale di un determinato Paese. Diversamente dai reportage di guerra – i quali rispondono solitamente a

²⁶³ *Ibid.* p. 35. «Viaggi, scrigni magici pieni di promesse fantastiche, non consegnerete più i vostri tesori intatti. Una civiltà proliferante e sovraeccitata turba per sempre il silenzio dei mari». [traduzione mia].

²⁶⁴ Cnfr Walter Benjamin, *Il narratore. Considerazioni intorno all'opera di Nikolaj Leskov*, in *Angelus Novus*, Einaudi, Torino, 1966.

²⁶⁵ Paul Ricoeur, *Temps et récit*, Seuil, Paris, 1983.

²⁶⁶ Luigi Marfé, *Oltre la "fine dei viaggi": i resoconti dell'altrove nella letteratura contemporanea*, Leo S. Olschki, Firenze, 2009, VIII, premessa di Maurizio Bossi, Responsabile del Centro Romantico del Gabinetto Vieusseux.

esigenze redazionali di un giornale che invia in territori in conflitto i propri reporter –, il reportage di viaggio può rispondere al desiderio di un giornalista che vuole conoscere a fondo la realtà di un *altrove* lontano dalla propria cultura di partenza. Il viaggio è dunque prerogativa fondamentale per avvicinarsi alla conoscenza dell'altro, del diverso, del lontano. Gli autori che vengono definiti *di viaggio* possono essere scrittori, sociologi, antropologi ma anche, e soprattutto, reporter spinti dalla motivazione a conoscere civiltà altre, mondi lontani, per analizzarli e narrarli senza dover partire necessariamente da un evento di cronaca ma semplicemente dalla volontà di indagare un luogo per prestarlo all'attenzione dei lettori. Citando Walter Benjamin²⁶⁷, i racconti nascono da due diversi tipi di narratore: da una parte vi è colui che deve viaggiare lontano da casa per trovare fatti e racconti, ovvero il mercante o il marinaio, dall'altra vi è il contadino, quello che sta a casa a raccogliere ricordi e a distribuirli. Queste *narrazioni dei marinai* dei reporter raccontano luoghi che i lettori non avrebbero altrimenti modo di conoscere e fatti di cui non sarebbero mai stati testimoni se non grazie alla mediazione dell'esperienza dal vivo del reporter. I marinai del giornalismo contemporaneo osservano il mondo e «costituiscono la nostra unica chance di guardare da vicino terre lontane ed eventi remoti, grazie alla loro mediazione, grazie ai loro occhi»²⁶⁸. Entrando nel nodo nevralgico del rapporto metaletterario tra *storia* e *narrazione, viaggio* e *scrittura*, secondo i filosofi Deleuze e Guattari, lo spazio seguirebbe le stesse regole del discorso narrativo in quanto ordina la realtà in una sequenza cronologica²⁶⁹. Con il termine di *géophilosophie* Deleuze vede nel viaggio lo strumento per considerare l'attività del pensiero in chiave spaziale e per offrire all'uomo una tipologia di conoscenza diversa. Esso apre alla scoperta di nuovi orizzonti e a quella "saggezza del lontano"²⁷⁰ di cui parla Benjamin: grazie all'esperienza del lontano, il narratore può trovare la

²⁶⁷ Cnfr Walter Benjamin, *Il narratore. Considerazioni intorno all'opera di Nikolaj Leskov*, in *Angelus Novus*, Einaudi, Torino, 1966, pp. 236-238.

²⁶⁸ Zygmunt Bauman, *Affaire Kapuściński, Una biografia che getta una luce nuova sulla vita del più celebre reporter del '900. E qui un grande pensatore spiega la dolorosa ambivalenza della verità*, L'Espresso, 3 dicembre 2010.

²⁶⁹ Gilles Deleuze e Felix Guattari, *Mille Plateaux*, Minuit, Paris, 1980.

²⁷⁰ Walter Benjamin, *Il narratore. Considerazioni intorno all'opera di Nikolaj Leskov*, in *Angelus Novus*, Einaudi, Torino, 1966.

materia per nuove storie e grazie l'allontanamento moltiplica le sue possibilità di scoprire il mondo e le sue facoltà di raccontarlo: «Chi viaggia ha molto da raccontare», dice un detto popolare e concepisce il narratore come colui che viene da lontano»²⁷¹.

In età moderna l'intreccio metaletterario tra il viaggio e la scrittura è stato portato alla luce dalla riflessione dello scrittore e intellettuale francese Michel de Montaigne. Le sue considerazioni si sviluppano in particolare il resoconto del suo tour in Italia nel 1580; Montaigne esprime in esso la convinzione che il valore del viaggio non dipenda dalla destinazione, ma dalla possibilità di continuare a muoversi: l'azione di partire ha un'accezione simbolica semanticamente forte in quanto comporta lo stupore verso il *nuovo* e il *diverso*, e soprattutto verso nuove predisposizioni di pensiero e di vita. Il suo è una sorta di invito a cambiare idea ogni giorno, liberandosi dei pregiudizi del proprio paese, attraverso l'osservazione della realtà. Secondo Montaigne, nel momento in cui si viaggia ci si trova nella medesima condizione del lettore i cui occhi si muovono voraci tra le pagine del libro per scoprire qualcosa di nuovo:

Il disoit aussi qu'il lui sambloit estre à-mesmes ceus qui lisent quelque fort plesant conte, d'où il leur prent creinte qu'il vieigne bientot à finir, ou un beau livre; lui de mesme prenoit si grand plesir à voïager, qu'il haïsoit le voisinage du lieu où il se deût reposer.²⁷²

Così da Erodoto a Chatwin, la storia della letteratura di viaggio può essere descritta come quella di *quête*; la letteratura di viaggio è un genere – o *macrogenere* – letterario strutturato e che ha ricevuto grande attenzione e riflessione critica negli ultimi anni; essa ha contribuito ad ampliare gli sguardi sui più diversi orizzonti del sapere umano in quanto si proietta oltre la letteratura tradizionale per coniugarsi con altri campi di studio quali storia, sociologia, antropologia e geografia;

²⁷¹ *Ibid.* p. 238.

²⁷² Michel de Montaigne, *Journal du voyage de Michel de Montaigne par la Suisse & l'Allemagne en 1580 & 1581*, Le Fay, Parigi, 1774, p. 48. «Egli disse che gli sembrava essere come quelle persone che leggono un racconto molto piacevole o un bel libro e che hanno paura che il racconto possa finire presto; egli stesso provava così tanto piacere nel viaggiare, che odiava il quartiere in cui doveva riposare». [traduzione mia]

Esistono vari modi di viaggiare. [...] Per me il viaggio più prezioso è quello del reportage, il viaggio etnografico o antropologico intrapreso per conoscere meglio il mondo, la storia, i cambiamenti avvenuti, in modo da trasmettere agli altri le conoscenze acquisite. Sono viaggi che richiedono concentrazione e attenzione, ma che mi permettono di capire il mondo e le leggi che lo regolano.²⁷³

Slegandosi dunque dalla letteratura di invenzione e dal resoconto di viaggio, il reportage narrativo di viaggio coniuga giornalismo, etnografia e antropologia per interpretare il mondo e dipingere un quadro il più fedele possibile della realtà e della Storia. Le scritture in movimento dei reporter hanno origine dalla loro attrazione per i viaggi di scoperta che diventano un esercizio narrativo:

Il viaggio è da considerarsi esperienza mentale prima che fisica, spesso occasione traumatica di confronto tra noto e ignoto, interpretabile in un certo qual modo come metafora della condizione umana. Il senso specifico del reportage consiste nel percorrere la realtà non al di sopra, ma attraverso, nello scoprire la profondità della realtà che si vuole descrivere.²⁷⁴

Particolarmente interessante in questo senso è lo studio di Luigi Monga svolto presso l'Università Della Nord Carolina nel 1996 che ha proposto di catalogare gli studi sulla narrativa di viaggio sotto la definizione di odepórica secondo il calco greco dell'espressione ὀδοπορικὸς (aggettivo che deriva da ὀδοπορία, viaggio) che indica ciò che è proprio di un viaggio, che riguarda un viaggio. Per estensione, lo studio dell'odeporica è la scienza relativa allo studio del fenomeno del viaggio in letteratura, ovvero la scienza che tratta dell'universo del *travel writing*. Monga, inoltre, per giustificare ulteriormente il legame con il greco e rimarcare come il viaggio sia la fonte dell'esperienza umana, parafrasa l'incipit del Vangelo di Giovanni da Ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ λόγος²⁷⁵ a Ἐν ἀρχῇ ἦν ἡ ὁδός²⁷⁶: l'Odepórica è dunque un tema di grande produttività letteraria grazie alla sua capacità di combinare narrazione e descrizione, spazialità e diacronia.

²⁷³ Ryszard Kapuściński, *Autoritratto di un reporter*, Feltrinelli, Milano, 2009, p. 12.

²⁷⁴ Silvia Zangrandi, *A servizio della realtà. Il reportage narrativo dalla Fallaci a Severgnini*, Edizioni Unicopli, Milano, 2003, p. 34

²⁷⁵ Dal greco: in principio era il verbo.

²⁷⁶ Dal greco: in principio era la via.

La disciplina si articola in un'ottica comparata e interdisciplinare che si proietta verso l'infinito; si rende perciò disponibile a infinite sfumature di metaforicità e allegorie, di avventure dell'individuo e destino dei popoli. Si pone quindi come un magmatico sapere, [...] combinando testimonianze autobiografiche, epica, versione romanzesca e trasfigurazione lirica.²⁷⁷

Il reportage narrativo di viaggio racconta in letteratura le reali esperienze "in movimento" di giornalisti e scrittori che si rapportano con un *altrove* – lontano geograficamente o metaforicamente –, per descriverlo e analizzarlo continuando a spostarsi in coordinate temporali e spaziali per rispondere all'appello della *quête*. La curiosità del mondo che anima il reporter è definita da Kapuściński «una questione di carattere»²⁷⁸. Giornalisti determinati a indagare le forme del reale in ogni declinazione si spingono al di là delle colonne d'Ercole annotando, descrivendo e narrando. Viaggiare e narrare diventano binomi perfetti per la professione del reporter: il concetto di viaggio è quanto mai elastico e differenziato, da una parte vi è l'atteggiamento che Confucio definiva il modo migliore per conoscere il mondo, ovvero non uscire mai dalla propria casa compiendo dunque un viaggio all'interno della propria anima; dall'altra parte i reporter devono compiere un ulteriore viaggio, verso il mondo esterno, unendo le intuizioni dei due viaggi paralleli, dentro e fuori di sé. Così i reporter sono predisposti alla comprensione del nuovo, del diverso, dell'altro, e ad accoglierli nella propria scrittura, in un viaggio di ritorno verso i propri lettori. Inoltre, il reportage narrativo presenta un'associazione tra viaggio e scrittura: da sempre, il viaggio e la scrittura si servono l'uno dell'altra per definire se stessi. L'esperienza del viaggio si articola nel confronto con il diverso allontanandosi dal noto, offrendo un insieme di segni da interpretare e il procedimento di scrittura si declina secondo percezioni e intuizioni sempre nuove. Così anche i lettori viaggeranno dentro l'opera, secondo le parole di Todorov: «The process of reading imitates to a certain extent the content of the narrative: it is a journey within a book».²⁷⁹

In questo capitolo si vuole analizzare il reportage narrativo di viaggio nelle esperienze di reporter provenienti da diversi angoli del pianeta e che

²⁷⁷ Grabele Federici, *Introduzione alla letteratura di viaggio*, Academia, 2014, p. 3.

²⁷⁸ Ryszard Kapuściński, *Autoritratto di un reporter*, Feltrinelli, Milano, 2009, p. 11.

²⁷⁹ Tzvetan Todorov, *The abuses of memory*, 1996, p. 294.

hanno sempre mosso i propri passi verso territori lontani e hanno fatto del mondo il loro luogo di indagine e scoperta: il polacco Ryszard Kapuściński, l'italiano Tiziano Terzani e il britannico Patrick Kingsley. Dall'Africa all'Asia, al viaggio attraverso diciannove Paesi europei, i tre giornalisti offrono ai lettori degli spaccati di realtà in movimento, dal loro punto di vista che si confronta con culture e lingue *altre*, che si rapporta nel dialogo con la gente del posto e che permette così di saturare la distanza tra il lettore a casa e quel mondo. Grazie alle loro intuizioni giornalistiche e letterarie, questi reportage narrativi raccontano un mondo dinamico, polifonico, multiforme e straordinario per cui vale la pena interessarsi, sempre.

III.2. Ryszard Kapuściński e l'incontro con l'altro

Ryszard Kapuściński kept two notebooks when he was on the road. One was for his job as an agency reporter, haring about the world, meeting deadlines and battling to file stories whose transmission was paid for out of the pittance of worthless communist currency he received from Warsaw. The other was for his calling as a writer, making reflective, creative, often lyrical sense out of what he was experiencing.²⁸⁰

Ryszard Kapuściński è una pietra miliare per il giornalismo contemporaneo e non solo. Questo aneddoto raccontato nell'articolo di Neal Ascherson per il «Guardian» è una chiara manifestazione di come nel reporter polacco convivessero, per arricchire vicendevolmente il lavoro, due prerogative fondamentali: l'esperienza di reporter – inscindibile dalla sua vita – e l'inclinazione alla narrazione. Tale duplicità non solo di interessi, ma di naturale propensione si concretizza nella sua scelta di portare con sé durante i viaggi due taccuini, uno per annotare le notizie da inviare all'agenzia stampa di Varsavia, e l'altro per dialogare intimamente con una pagina bianca circa le sue riflessioni su quanto stesse vivendo. I procedimenti di redazione di Kapuściński come giornalista e come scrittore non costituiscono due compartimenti stagni che non si influenzano reciprocamente, ma anzi, aggiungono spessore e rilievo alle descrizioni.

«Non sono un autore di fiction, né un giornalista di quotidiani. Scrivo i miei testi, il mio genere, la mia letteratura».²⁸¹ Cominciava con questa affermazione a cristallizzarsi l'idea che in lui non vi fosse una dicotomia di scrittura o giornalistica o narrativa, ma che entrambi gli universi dialogassero continuamente tra loro, intrecciandosi indissolubilmente. L'uomo ha una tendenza manichea a rifuggire le mezze tinte delle complessità per cui tutto è

²⁸⁰ Neal Ascherson, *Ryszard Kapuściński was a great story-teller, not a liar*, *Critics of Ryszard Kapuściński's books miss the point – there is no sharp frontier between literature and reporting*, *The Guardian*, March 3, 2010. «Ryszard Kapuściński portava con sé due taccuini mentre era in viaggio. Uno era per il suo lavoro di reporter che si interessava del mondo, rispettava le scadenze e combatteva per registrare storie la cui trasmissione veniva pagata una miseria dalla valuta comunista che riceveva da Varsavia. L'altro taccuino era per la sua vocazione di scrittore che donava una connotazione riflessiva, creativa e spesso lirica a ciò che stava vivendo». [traduzione mia]

²⁸¹ Ryszard Kapuściński, *Autoritratto di un reporter*, Feltrinelli, Milano, 2011, p. 53.

nero o bianco, scriveva Primo Levi²⁸²; in questo caso, la letteratura di cui parla Kapuściński non è da intendersi come una “zona grigia”, ma come un *proprio* genere che si identifica con il reportage narrativo che Kapuściński chiama *reportage letterario*²⁸³. Esso permette allo scrittore di indagare le diverse atmosfere del mondo, le sensazioni delle persone che incontra, senza avere toni distaccati e referenziali; per questo motivo, infatti, il giornalista polacco parla di una *letteratura a piedi*, e di *reportage personali* appartenenti al genere della *creative non-fiction*.²⁸⁴ Con tale espressione intende un genere di narrazione basata su fatti reali tramite una scrittura che segue le tecniche e gli stili letterari;

To write great creative non-fiction, a writer must tell a fact-based story in an imaginative way [...] Non-fiction writers must be dedicated to preserving the truth of their stories—the who, what, why, where, when, and how. The creativity enters through the use of perspective, which, like a camera lens, allows the writer to focus the reader’s attention and engage his or her imagination.²⁸⁵

In *Autoritratto di un reporter*, Kapuściński afferma come il reportage letterario miri a descrivere il mondo, le persone, gli avvenimenti attraverso le forme della narrativa, affondando le proprie radici nel *New Journalism*. E ancora, per quanto riguarda la definizione di *reportage letterario*, la fotografa polacca Judyta Papp afferma: «Ryszard Kapuściński created his *literary reportage by mixing memory and desire of novelistic truth*»²⁸⁶. Nell’articolo sul «New York Times», Robert Mackey cita un’intervista televisiva tra Charlie Rose e Kapuściński : quest’ultimo connette esplicitamente il *New Journalism* degli anni ’60 con quello che lui definisce *literary reportage*, affermando come questo genere fosse stato inventato negli Stati Uniti d’America da scrittori come Norman Mailer, Tom Wolfe, Truman Capote e aggiunge:

²⁸² Primo Levi, *I sommersi e i salvati*, Einaudi, Torino, 2014.

²⁸³ Ryszard Kapuściński, *Erodoto: il maestro del reportage*, discorso per la premiazione dello «Lettre Ulysses Award for the Art of Reportage», Berlino 2003, «Lettera internazionale», anno XX, n. 81, III trimestre, 2004.

²⁸⁴ Ryszard Kapuściński, *Opere*, a cura di Silvano de Fanti, Mondadori, Milano, 2009.

²⁸⁵ Tilar J. Mazzeo, *Writing creative non-fiction*, The great courses, Chantilly, 2012, p. 3.

²⁸⁶ Judyta Papp in *Fact, Fiction and Kapuścińskidi* Robert Mackey, The New York Times, The Lede, 8 marzo 2010.

You take real facts, the real persons, but you are using the tools, the technique, the achievements of fiction literature – of novels. Because the reality is so rich, so colourful, that you are unable, using purely journalistic language – which is usually very poor and very shallow – you are unable to describe the richness and the variety of the situations and of the world. So... writing about real facts you have to use those technique of great novelists, who invented the way of describing the colours, the smells, the landscape, the faces, ad all these things – human beings, human psychology and all this sort of thing. That was invented in the United States in the 1960s – it was called “The New Journalism”. And the form, the genre new journalists are using, it is exactly literary reportage.²⁸⁷

Ma Kapuściński stesso vuole rifuggire le catalogazioni di genere, proponendosi di operare all’insegna della propria letteratura. Il linguaggio che deve descrivere i fatti che circondano il reporter deve adeguarsi a rendere lo spessore degli avvenimenti stessi. Come Svetlana Aleksievič, anche Kapuściński vuole concentrare l’attenzione sull’ uomo e ciò diventa possibile per lo scrittore solo adeguando il linguaggio a una forma espressiva che rifugge lo stereotipismo della mera comunicazione giornalistica – considerata povera e superficiale –, in quanto essa non permette di descrivere la ricchezza e la varietà delle situazioni. Come si evince anche dall’intervista in appendice con il giornalista de «La Stampa» Domenico Quirico²⁸⁸, nel giornalismo vi è una netta divisione tra coloro a favore di un giornalismo letterario e coloro che invece non si curano dello stile ma solo di diffondere in maniera immediata ed efficace la notizia. Il giornalismo letterario comprende il bisogno dei lettori di avere una spiegazione umana dietro gli eventi e di occuparsi degli aspetti della vita quotidiana delle persone, narrandoli in maniera coinvolgente ed appassionante:

²⁸⁷ Robert Mackey, *Fact, Fiction and Kapuściński*, The New York Times, The Lede, 8 March 2010. «Prendi fatti reali, persone reali, ma usando gli strumenti, le tecniche, i successi della letteratura – dei racconti. Perché la realtà è così ricca, così colorata, che devi essere abile nel saper unire il linguaggio giornalistico – che di solito è molto povero e superficiale – devi essere abile nel descrivere la varietà delle situazioni e del mondo. Così... scrivendo di fatti reali puoi usare le tecniche dei grandi scrittori che hanno inventato il modo di descrivere i colori, i profumi, le terre, i volti, e tutte le altre cose – l’essere umano, la psicologia umana e tutto questo genere di cose. Quello che hanno inventato negli Stati Uniti negli anni ’60 è stato chiamato “New Journalism” e il nuovo genere giornalistico usato, è esattamente il reportage letterario» [traduzione mia]

²⁸⁸ Cnfr. Intervista a Domenico Quirico, p. 168.

Today, scraps of information don't satisfy the reader's desire to learn about people doing things. [...] The everyday stories that bring us inside the lives of our neighbors used to be found in the realm of the fiction writer, while nonfiction reporters brought us the news from far-off centers of power that hardly touched our lives. The everyday stories that bring us inside the lives of our neighbors used to be found in the realm of the fiction writer, while nonfiction reporters brought us the news from far-off centers of power that hardly touched our lives. Literary journalists unite the two forms. Reporting on the lives of people at work, in love, going about the normal rounds of life, they confirm that the crucial moments of everyday life contain great drama and substance [...] Unlike fiction writers, literary journalists must be accurate. Characters in literary journalism need to be brought to life on paper, just as in fiction, but their feelings and dramatic moments contain a special power because we know the stories are true.²⁸⁹

A differenza degli scrittori di fiction, i giornalisti letterari portano sulla carta dei giornali storie, personaggi, volti e situazioni reali; il giornalismo letterario aggiunge quindi narrazione letteraria agli eventi per suscitare immedesimazione nel lettore, ma Kapuściński va ancora oltre la dimensione giornalistica, secondo lui limitata, creando libri che sono una emanazione delle sue esperienze di giornalista. In particolare, è interessante la riflessione di Kapuściński in *Lapidarium* riguardo la capacità della narrazione di saper emozionare il lettore:

... Discorso e intuizione. L'approfondimento discorsivo equivale a indagare la realtà per mezzo del pensiero logico e analitico. Il discorso è la via del ragionamento: una via paziente, faticosa, un addentrarsi attento in zone sconosciute che vogliamo penetrare, approfondire, conoscere. L'intuizione, invece, è il lampo, l'illuminazione, la percezione tutta in una volta,

²⁸⁹ Norman Sims, *The Literary Journalists*, Ballantine Books, New York, 1984, p. II-III, «Oggi, i frammenti di informazioni non soddisfano il desiderio del lettore di conoscere le persone dietro gli avvenimenti. [...] Le storie di tutti i giorni che ci portano dentro la vita dei nostri vicini fanno parte del regno dello scrittore di fiction, mentre i giornalisti di *non-fiction* ci portavano le notizie da centri di potere lontani che a malapena toccavano le nostre vite. I giornalisti letterari uniscono le due forme. Raccontando la vita delle persone al lavoro, innamorate, che fanno il giro della vita normale, confermano che i momenti cruciali della vita quotidiana contengono grande dramma e sostanza [...] A differenza degli scrittori di fiction, i giornalisti letterari devono essere precisi. I personaggi del giornalismo letterario devono essere portati alla vita sulla carta, proprio come nella finzione, ma i loro sentimenti e momenti drammatici contengono un potere speciale perché sappiamo che le storie sono vere». [traduzione mia]

istantanea, che afferra subito l'insieme: visione, scossa, forte adesione emotiva all'oggetto conosciuto e scoperto.²⁹⁰

Per questo motivo, l'autore ritiene assolutamente necessario conservare la capacità di provare emozioni per essere inclini allo stupore, alla meraviglia e continuare a essere impressionati dalle cose, dagli eventi, dalle persone. È essenziale restare immuni da quella che definisce la più terribile delle malattie: l'indifferenza. La scrittura deve rendere giustizia a questo pensiero, deve prendere le distanze da un metodo di scrittura referenziale e distaccato – indifferente – e avere la capacità di emozionare. Il reporter-scrittore, secondo il giornalista polacco, si ispira ai grandi romanzieri che hanno saputo inventare il modo per descrivere i colori, gli odori, i paesaggi, i volti, per rendere in parole scritte l'essere umano in ogni sua declinazione. Il reportage narrativo – o letterario, secondo le parole di Kapuściński – va oltre i confini di quella scrittura giornalistica che ambisce ad essere oggettiva e scientifica – ideale tanto utopico quanto irrealizzabile – e arriva dove il giornalismo si unisce alla letteratura:

D'altra parte, la letteratura ai giorni nostri si appropria costantemente del linguaggio del reportage. Si pensi anche solo a quanti reporters si sono convertiti in protagonisti di romanzi e a quanti passaggi e quanti dialoghi, consacrati come classici, sono stati scritti con lo stile del reportage.²⁹¹

Come si può desumere dalle interviste inserite in appendice alla tesi, infatti, nessun giornalista propende per questa ambizione all'impersonalità, sostenendo, invece, l'impossibilità dei reporter di potersi annullare senza mediare la notizia tramite la propria persona e sensibilità intellettuale e professionale.²⁹² Per comprendere la concezione narrativa di Kapuściński, sia giornalistica sia letteraria, è fondamentale far riferimento al suo mito, modello e maestro: Erodoto, il primo storiografo che ha percorso a piedi l'Asia minore per documentarsi e per essere testimone diretto degli avvenimenti raccolti nelle sue *Storie*. Così nasce la figura del primo reporter della storia secondo il reporter polacco: colui che ha mosso i propri passi nel mondo, spinto dalla sete

²⁹⁰ Ryszard Kapuściński, *Lapidarium: in viaggio tra i frammenti della storia*, Feltrinelli, Milano, 1997, p. 15.

²⁹¹ c, p. 51.

²⁹² Cnfr. Appendice, pp. 165-178.

di conoscenza e in nome di quel *be there* per conferire attendibilità e credibilità ai suoi scritti e che ha percepito il bisogno di viaggiare, di toccare con mano la realtà, di raccogliere dati e raccontarli. Tre anni prima della sua morte, Kapuściński pubblica *In viaggio con Erodoto*²⁹³, titolo che rimanda alla sua abitudine di viaggiare sempre portando con sé le *Storie* erodotee – il suo *livre de chevet* che gli era stato regalato dalla sua capo redattrice Tarlowska prima del suo primo viaggio come reporter in India – e che espone, come una summa del suo operato di reporter, una ricca e molteplice riflessione ripercorrendo i propri ricordi. Uno zig-zag temporale dai tempi della sua infanzia sino ai suoi viaggi in India, Africa, Cina, Egitto, Iran dove era stato inviato come corrispondente. *File rouge* della narrazione è lo storico di Alicarnasso: Erodoto non rappresenta solo il primo corrispondente della storia, ma anche il primo teorico della globalità, grazie alla sua sensibile predisposizione a voler conoscere a fondo le diverse civiltà e culture del mondo. Secondo Kapuściński non ci si deve mai stancare di studiare il mondo in quanto esso cambia costantemente; e dunque, quale il rapporto tra cronaca e storia, tra reporter e storico?

Io sono laureato in storia e fare lo storico è il mio lavoro. Mentre stavo completando il mio iter scolastico, mi trovai a dover scegliere tra il continuare i miei studi storici per diventare un professore di storia, un accademico, e lo studiare la storia del suo farsi, che è il giornalismo. Ho scelto questa seconda strada. Il giornalista descrive la storia nel suo farsi. Avere un sapere, un intuito da storico è una qualità fondamentale per ogni giornalista.²⁹⁴

Secondo Kapuściński, se la storia risponde alla domanda: *perché?*, il buon giornalismo aggiunge la descrizione dell'evento alle sue cause: «nel cattivo giornalismo invece c'è la sola descrizione, senza alcuna connessione o riferimento al contesto storico».²⁹⁵ Il buon reporter deve dunque esporre ai lettori non solo mere descrizioni di eventi, ma anche tutto il retroterra storico, quello che avviene prima, bilanciando le due componenti della notizia che, grazie al genere di reporter narrativo, valica i limiti della colonna del giornale,

²⁹³ Ryszard Kapuściński, *In viaggio con Erodoto*, Feltrinelli, Milano, 2004.

²⁹⁴ Ryszard Kapuściński, *Il cinico non è adatto a questo mestiere. Conversazioni sul buon giornalismo*, E/O, Roma, 2011, p. 52.

²⁹⁵ *Ibid.* p. 52.

potendo spaziare tra le pagine del libro. Rimaneggiando le tematiche storiche, sociali, politiche e culturali, nel libro compare come punto di riferimento la figura di Erodoto, che viaggiando e raggiungendo popoli diversi e lontani, nota come nelle differenze gli uomini abbiano storie indipendenti ma parallele: la storia dell'uomo è come un calderone in continua ebollizione dove innumerevoli particelle, ognuna nella propria orbita che si incontrano e si incrociano in una serie infinita di punti ed è impossibile definire la propria identità finché non la si è confrontata con le altre. Riconoscersi grazie al metodo comparativo, grazie alla relazione con l'*altro* è uno dei capisaldi del pensiero di Kapuściński, definitosi "autore dell'alterità":

Mi considero uno studioso dell'Alterità: di altre culture, di altri modi di pensare, di altri comportamenti. Voglio conoscere un'estraneità intesa in senso positivo, ed entrarci in contatto per capirla. La domanda è: come descrivere la realtà in modo nuovo e adeguato? A volte tale modo di scrivere viene definito come una scrittura "non di fiction". Direi piuttosto che si tratta di una scrittura "non di fiction e creativa". L'andare sui posti di persona è estremamente importante.²⁹⁶

Come reporter sempre in viaggio per scoprire e conoscere luoghi *altri* e culture *altre* e dar loro voce, per Kapuściński è fondamentale prendere le distanze da un atteggiamento di arrogante superiorità a favore di una necessaria umiltà per trattare l'altro come essere umano e non come mero oggetto di osservazione scientifica.

Ma in che modo lavora l'inviato oggi, in che modo lavora l'inviato che si reca all'estero, in un paese dove trova altre religioni, altri valori, altre culture, altre condizioni di vita? [...] È spesso molto difficile rispettare sempre e comunque le tradizioni, i valori, le convinzioni altrui. Ma, lo ripeto, per farlo dobbiamo mettere freno al nostro orgoglio, dobbiamo smettere di pensare che siamo i migliori al mondo. Un errore, quello di ritenersi superiori, che si rischia di commettere fin troppo spesso, facendo così emergere un vero e proprio complesso di superiorità. Forse questo è un carattere dei nostri tempi e della nostra società. [...] Ma a volte si è vittime di questa mentalità e da qui può emergere il fenomeno dell'integralismo, del fanatismo, dell'odio nei confronti del diverso, dell'altro. Se si decide di voler conoscere l'altro, c'è un'altra condizione necessaria ed è l'umiltà. Si tratta di un atteggiamento molto importante, perché è fondamentale trattare tutti gli altri come essere umani. Solo in questo modo è possibile

²⁹⁶ Ryszard Kapuściński, *Lapidarium: in viaggio tra i frammenti della storia*, Feltrinelli, Milano, 1997, p. 23.

un contatto, un incontro alla pari fra due esseri umani per evitare lo scontro fra due nazionalismi o il contrasto fra due razze, fra due mentalità. L'umiltà è una condizione davvero importante».

In *Ho dato voce ai poveri*²⁹⁷, il suo testamento morale, Kapuściński attua una sintesi sul senso della professione del reporter di oggi e sulla sua relazione con l'altro come focus centrale della sua attività giornalistica e di autore. L'incontro con l'*altro* è la questione umana per eccellenza secondo Kapuściński in quanto è in esso che l'uomo si definisce, si comprende e diventa sé stesso. Il reporter polacco traccia quattro tappe susseguitesi nella storia dell'uomo per la comprensione dell'altro; tappe che costituiscono occasione di approfondimento su tempi filosofici, storici, antropologici. La prima tappa è costituita dalla conquista europea di buona parte del mondo nel secolo buio del colonialismo; la seconda tappa è rappresentata dall'illuminismo e dall'umanesimo, contraddistinti dalla curiosità verso il "selvaggio", il "non-bianco", considerato anche egli come un uomo; la terza tappa riguarda l'antropologia, condividendo la teoria di osservazione partecipante di Bronislaw Malinowski, secondo cui per capire un popolo non basta una semplice osservazione sul posto, ma è necessario vivere tra la gente e con la gente; la quarta e ultima tappa dell'incontro con l'altro si esemplifica nella filosofia di Emmanuel Lévinas – quello che chiama "umanesimo dell'altro uomo" – considerata come una reazione alle esperienze della prima metà del XX secolo, ai cambiamenti e alla crisi della civiltà occidentale e, in particolare, alla crisi e all'atrofia dei rapporti interumani e delle relazioni tra l'io e l'altro.²⁹⁸ La professione di reporter ha permesso a Kapuściński di approfondire direttamente, sul campo, la relazione con l'*altro* grazie al viaggio e alla sua motivazione a spostare sempre i suoi passi, il suo interesse e la sua penna verso l'urgente bellezza della reciproca comprensione.

III.2.1. L'Africa di Ryszard Kapuściński

²⁹⁷ Ryszard Kapuściński, *Ho dato voce ai poveri. Dialogo con i giovani*, Il Margine, Trento, 2007.

²⁹⁸ Ryszard Kapuściński, *L'altro*, Feltrinelli, Milano, 2007, p. 28.

Descrivere un mondo di cambiamenti è un'operazione difficile in quanto «tutto ti scivola via da sotto ai piedi, mutano i simboli, i segni si spostano, i punti di orientamento non hanno più un luogo fisico». ²⁹⁹ Lo sguardo di chi scrive erra nei paesaggi sempre nuovi e sconosciuti mentre la sua voce si perde nel rombo della precipitosa valanga della storia. Ryszard Kapuściński si muove in questo mondo in continuo mutamento e lo sa descrivere magistralmente con uno stile e una forma sempre diversi, rinnovati e adeguati alla materia trattata. I suoi reportage narrativi di viaggio e le sue inchieste storico-politiche sono «veri e propri viaggi etnografici e antropologici, intrapresi per conoscere meglio il mondo così da poter trasmettere agli altri le conoscenze acquisite» ³⁰⁰. Kapuściński riteneva di aver bisogno della *poesia* come esercizio linguistico, in quanto essa richiede una profonda concentrazione sulla lingua che si traduce in una buona prosa; «la prosa deve possedere una sua musica, e la poesia è il ritmo». ³⁰¹ Il ritmo che il reporter polacco utilizza nei suoi libri è sempre vario; nel momento in cui decide il ritmo da dare alla narrazione, la scrittura procede poi come un fiume – afferma –, tendendo sempre alla chiarezza espositiva e cercando di adeguare lo stile al tema trattato. Ma oltre alla dipendenza fra tema e stile, vi è anche un ulteriore legame importante tra tema e materia linguistica:

I temi specifici di culture estranee alla nostra esigono un loro stile particolare, in mancanza del quale si otterrà solo un risultato artificioso. Bisogna dare l'impressione che quanto viene descritto provenga dall'interno di quel particolare clima, di quella particolare cultura e situazione. ³⁰²

Un esempio di reportage narrativo di viaggio di Kapuściński è *Ebano* ³⁰³ che non racconta solo l'Africa dal Kenya alla Nigeria, dalla Tanzania all'Etiopia e al Ruanda attraverso gli occhi del reporter polacco, ma parla delle persone che ha incontrato. Il libro va oltre la descrizione delle guerre, dei

²⁹⁹ *Ibid.* p. 11.

³⁰⁰ Natalia Pazzaglia, *L'incessante fascinazione del mondo di Richard Kapuściński*, in *Medium*, 22 settembre 2017.

³⁰¹ Ryszard Kapuściński, *Lapidarium: in viaggio tra i frammenti della storia*, Feltrinelli, Milano, 1997. p. 23.

³⁰² *Ibid.* p. 24.

³⁰³ Ryszard Kapuściński, *Ebano*, Feltrinelli, Milano, 2000.

conflitti e delle rivoluzioni che sconvolgono la calda terra africana, ma delinea il retroscena totalmente umano che vi è dietro, la vita quotidiana e ordinaria dell'uomo africano che ha visto, conosciuto e con cui ha dialogato;

Ho trascorso in Africa diversi anni. Vi andai la prima volta nel 1957 e per i successivi quarant'anni approfittai di ogni occasione per tornarvi. Viaggiai continuamente. Evitavo i percorsi ufficiali, i palazzi, i personaggi importanti e la grande politica. Preferivo chiedere occasionali passaggi, cui camion percorrere il deserto con i nomadi, farmi ospitare dai contadini della savana tropicale. [...] Questo libro non parla quindi dell'Africa, ma di alcune persone che vi abitano e che vi ho incontrato, del tempo che abbiamo trascorso insieme.³⁰⁴

Kapuściński racconta un continente troppo grande che definisce un oceano o un pianeta a sé stante, un cosmo vario e ricchissimo che per semplificazione e pura comodità viene chiamato Africa. Il risultato del libro è un reportage di viaggio frammentato che presenta diversi Paesi in diversi anni – a partire dal 1958 sino agli anni '90 –; la frammentazione riguarda anche la narrazione in quanto il libro non si articola in uno schema lineare, ma in un insieme di capitoli e trame intrecciate tra loro dal comune denominatore del racconto della vita nel continente Nero. Kapuściński, uomo bianco ed europeo si confronta con un ambiente lontano dal suo paese di origine, ma non poi così diverso: «I have always rediscovered my home, rediscovered Pinsk, in Africa, in Asia, in Latin America»³⁰⁵. Pinsk è la sua città natale, nella quale ha vissuto un'infanzia povera che gli ha permesso di comprendere meglio le disgrazie che affliggono gli abitanti africani; così, l'empatia si mostra in tutta la sua forza espressiva tra le pagine dei micro-reportage africani utilizzando uno stile e una lingua specifici che hanno avuto dietro un'attenta riflessione critica:

Parlando dell'Africa, occorre usare un linguaggio capace di esprimere l'atmosfera dei topici. [...] Sono pochi gli scrittori europei che hanno cercato di rendere l'atmosfera, il clima dell'inestricabile giungla tropicale.³⁰⁶

Dal punto di vista sintattico, Kapuściński utilizza verbi al presente, come se stesse dialogando con il lettore e lo guidasse nella lettura come in un

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 6.

³⁰⁵ Michael T. Kaufman, *Ryszard Kapuściński, Polish Writer of Shimmering Allegories and News, Dies at 74*, *The New York Times*, January 24, 2007.

³⁰⁶ Ryszard Kapuściński, *Lapidarium: in viaggio tra i frammenti della storia*, Feltrinelli, Milano, 1997, p. 24.

viaggio che si conclude con la fine del libro «Siamo alla fine del viaggio, o per lo meno alla fine del frammento fin qui descritto»³⁰⁷. È come se il reporter accompagnasse per mano a scoprire il Continente Nero di cui, dice, «la prima cosa che colpisce è la luce».³⁰⁸ I tempi volgono al passato nel momento in cui il reporter racconta le sue esperienze; con l'uso della scrittura in prima persona, l'*io* narrante si rapporta con la quotidianità africana e con *l'altro* secondo le direttive fondamentali del suo approccio: il rispetto, la curiosità e l'umiltà;

Non c'è comprensione senza condivisione. Servendosi dei rudimenti del giornalismo, usando gli strumenti artigianali del mestiere, Kapuściński offre ai lettori un'immagine diversa dell'Africa, più attenta a quei particolari che solo l'occhio esperto, di chi ha vissuto quelle stesse esperienze, può cogliere. Partecipando alla vita dei popoli più poveri del mondo, condividendone la mancanza oggettiva di tutto, il giornalista restituisce attraverso i suoi pezzi il senso reale delle cose.³⁰⁹

Proprio scoprendo il senso reale oltre l'Africa che tutti conoscono, Kapuściński va oltre la cronaca e nei suoi viaggi delinea una popolazione in eterno movimento, in continua ricerca e in perenne fuga. I suoi reportage non si muovono nei limiti delle zone protette per i giornalisti, ma dentro il cuore pulsante dei villaggi, nelle strade, in mezzo alla gente, nelle stazioni, alle fermate degli autobus. Popoli e terre che hanno cavalcato l'onda dell'indipendenza si ritrovano in ulteriori conflitti a causa dei colpi di stato, delle tensioni politiche interne e dovute alla Guerra Fredda che ha diviso il mondo in due blocchi di potere e a causa degli scontri tra tribù che lacerano da secoli il suolo africano. Kapuściński è testimone oculare di grandi sconvolgimenti come il colpo di stato del 1966 in Nigeria, la fuga di Menghistu dall'Etiopia negli anni 90, la rivoluzione a Zanzibar, la guerra civile in Sudan e in Liberia, il terribile genocidio del 1994 in Ruanda, la presa di potere in Uganda del dittatore Idi Amin³¹⁰. Temi politici che entrano a far parte delle

³⁰⁷ Ryszard Kapuściński, *Ebano*, Feltrinelli, Milano, 2000, p. 268.

³⁰⁸ *Ibid*, p. 9.

³⁰⁹ Ezio Mauro in *L'Africa di Ryszard Kapuściński* di Ingrid Fuchs, Caffè' Europa, 29 aprile 2000.

³¹⁰ Non è un obiettivo di tale lavoro comparare l'opera di Kapuściński con le critiche di John Ryle e Artur Domsłowski, i quali sottolineano come alcuni passaggi del libro siano stati enfatizzati e vi siano alcune imprecisioni geografiche, antropologiche, sociali. Nonostante queste puntualizzazioni, si ritiene che il libro sia conforme ai "canoni" del

pagine della Storia si intrecciano con le storie di uomini, donne, bambini, villaggi, clan, abitudini, modi di vivere, usanze e costumi, del loro mondo spirituale, delle loro tradizioni e della loro cultura.

Gli africani sono come l'ebano, albero forte e maestoso, da cui si ricava legno resistente. [...] L'ebano è il simbolo che racchiude la forza di questa gente, la quale sa adeguarsi alle situazioni più diverse, pur rimanendo profondamente radicata alle proprie tradizioni, alla propria storia millenaria.³¹¹

Come un diario personale che scandisce la sua permanenza in Africa, il libro si articola come un grande reportage narrativo di viaggio che offre molti spunti di riflessione su un luogo lontano al lettore, magari sconosciuto, e su culture così varie e diverse con cui potersi confrontare, e riconoscere. La condivisione e la partecipazione umana rappresentano l'aspetto centrale del modo di Kapuściński di essere cronista della storia. L'autore si ritrova così a viaggiare su una corriera affollatissima che non parte finché non sono arrivati tutti e si accorge che c'è un modo diverso di considerare il tempo: per gli africani non è un'entità astratta che scorre per conto suo e con la quale l'uomo si deve misurare, bensì è scandito dalle azioni di ogni uomo, è qualcosa di cui l'uomo stesso è misura.³¹²

III.3. «Un viandante per vocazione»³¹³: il giornalismo in viaggio di Tiziano Terzani

Tiziano Terzani, uno dei più noti reporter italiani sulla scena internazionale, è portavoce di un giornalismo all'insegna del *viaggiare* e del *raccontare*.³¹⁴ Fiorentino di nascita, inizialmente corrispondente del settimanale tedesco «Der Spiegel» a Singapore, collabora con diverse testate italiane come «Il Giorno», l'«Espresso», «La Repubblica», il «Corriere della

reportage narrativo di viaggio, per le sue caratteristiche di intreccio, per la narrazione e per i contenuti.

³¹¹ Ryszard Kapuściński, *Ebano*, Feltrinelli, Milano, 2000, p. 7.

³¹² Ingrid Fuchs, *L'Africa di Ryszard Kapuściński*, Caffè Europa, 29 aprile 2000.

³¹³ Angela Terzani Stauder, *Terzani, il viaggio come ritorno a casa*, Corriere della Sera, 27 maggio 2014.

³¹⁴ Silvia Zangrandi, *A servizio della realtà. Il reportage narrativo dalla Fallaci a Severgnini*, Milano, Edizioni Unicopli, 2003, p. 66. [corsivo mio].

Sera» e «Il Messaggero». Da Firenze a Pechino, al Vietnam, a Tokyo, a Delhi, la sua vita è orientata al movimento, al viaggio, alla scoperta e alla conoscenza di luoghi, culture e tradizioni altre. Nei suoi numerosi viaggi, Terzani non si limita a una descrizione dei luoghi raccontando la propria esperienza, ma porge ai lettori un focus di analisi sul luogo in questione insieme alle proprie emozioni e suggestioni nei confronti della realtà orientale, offrendo le chiavi di lettura di quel mondo *altro* tramite la propria sensibilità artistica e intellettuale. Vita e scrittura, viaggio e narrazione sono binomi inscindibili per entrare nelle corde della personalità di Terzani che, offrendo la propria visione del mondo, ha impresso nella storia della letteratura e del giornalismo un segno indelebile. Viaggiare è un'azione fondamentale per Terzani, per uscire dal proprio piccolo angolo e fare esperienza del mondo, per aprire le braccia e la mente verso nuovi orizzonti e conoscerli in prima persona. Essere giornalista significava secondo lui avere la possibilità per interessarsi a ogni cosa³¹⁵: studiare nazioni e storie di Paesi dall'Europa all'Asia, indagare giochi di potere, conoscere la società e l'economia di Paesi diversi e lontani, essere schierato con i soldati in prima fila in guerra. Terzani, emblema del concetto tedesco di *Sehnsucht*³¹⁶ che ha guidato tutta la sua attività giornalistica, ha dato voce all'Oriente, ai suoi mutamenti storici e alle sue manifestazioni umane culturali. Negli anni della guerra del Vietnam, Terzani è direttamente sul campo per documentare il conflitto per il periodico tedesco «Der Spiegel» e per la stampa italiana l'«Espresso» e «Il Giorno», riscuotendo successo per lo spessore dei suoi reportage che saranno poi il punto di partenza per *La pelle di leopardo*³¹⁷. Al titolo si accompagna il sottotitolo *Un diario vietnamita di un corrispondente di guerra 1972-1973* ed è la prima pubblicazione in volume di Terzani; il libro racconta il punto di vista dei vietcong, il dramma cambogiano, il suo arresto come sospetta spia degli americani nella capitale cambogiana Phnom Penh, il rischio della fucilazione, la vittoria comunista a Saigon e la fuga degli americani. Terzani si occupa inoltre della Rivoluzione Cinese, segue i khmer rossi e i vietnamiti in Cambogia, vive in della Cina del dopo-Mao, tra

³¹⁵ Gloria Germani, *Tiziano Terzani: la forza della verità. La biografia intellettuale di un saggio dei nostri tempi*, Edizioni Il Punto d'Incontro, Vicenza, 2015, p. 6.

³¹⁶ Termine tedesco che significa *brama di vedere*.

³¹⁷ Tiziano Terzani, *La pelle di leopardo*, Feltrinelli, Milano, 1973.

la povertà e la miseria, documenta la rivoluzione contro il dittatore Marcos nelle Filippine, segue gli avvenimenti nell'Indocina a fine anni '80 e all'inizio degli anni '90 compie un viaggio verso la dissoluzione dell'Impero Sovietico dopo la caduta di Gorbaciov testimoniando la fine storica dell'URSS. Nel 1994 decide di intraprendere un viaggio di natura differente nell'Asia che ha documentato da reporter su questioni politiche, economiche, belliche: in India inizia un viaggio alla ricerca della spiritualità per conoscere a fondo l'anima del Paese. L'11 settembre 2001 sancisce la fine del suo ritiro sull'Himalaya e lo indirizza verso un nuovo cammino verso l'Afghanistan: di nuovo da freelance, come all'inizio della sua carriera, vuole essere testimone e si mette in marcia, scrive articoli e riflessioni, invia reportage per il «Corriere della Sera» che offrono non solo notizie di cronaca ma anche immagini ed emozioni dell'atmosfera afgana, e raccoglierà il cuore di questa testimonianza nel volume *Lettere contro la guerra*.³¹⁸ Dove vi erano i fatti, le notizie, la Storia, Tiziano Terzani sapeva raccontarli con passione, acume e, soprattutto, un'immane sensibilità, empatia, rigore e impegno intellettuale che da sempre hanno contraddistinto i suoi scritti. La sua vita è dedicata al viaggio «fuori e dentro»,³¹⁹ consapevole del privilegio che la professione del reporter aveva da offrirgli: «Che straordinario mestiere! Vengo pagato per fare quel che molti pagano per fare: viaggiare il mondo e cercare di capirlo»³²⁰;

Da lontano si ha l'impressione di essere finalmente arrivati al cuore di un segreto mai prima svelato. Avvicinandosi, l'immagine si smitizza e il viaggiatore finalmente capisce: il senso della ricerca sta nel cammino fatto e non nella meta: il fine del viaggiare è il viaggiare stesso e non l'arrivare.³²¹

Viaggiare, conoscere e raccontare diventano la sua missione che trova nel reportage narrativo una completa realizzazione e divulgazione. Il viaggio come prerogativa fondamentale del reportage è alla base dello svolgimento della professione giornalistica di Terzani – reporter eccezionale e acuto

³¹⁸ I cenni biografici fanno riferimento all'opera di Tiziano Terzani *Che fare? E altre prose sulla pace*, a cura di Alen Loreti, Edizioni Via del Vento, Pistoia, 2011.

³¹⁹ Raimondo Bultrini, *Tiziano Terzani, una vita spesa in viaggio "fuori e dentro"*, La Repubblica, 24 luglio 2014.

³²⁰ Tiziano Terzani, *Buonanotte, signor Lenin*, Longanesi & C, Milano, 1992, p. 157.

³²¹ Tiziano Terzani, *In Asia*, Longanesi & C, Milano, 1998.

osservatore –, inoltre, la sua magistrale attitudine alla narrazione rende i suoi scritti degli esempi completi di reportage narrativi non solo di viaggio ma anche di guerra. Fin da giovane era affascinato dall'idea di essere in prima fila – il *be there* giornalistico – dove avvenivano i fatti e di poterli raccontare; così, il mestiere di reporter e il modo di vivere si arricchiscono vicendevolmente nella sua missione della testimonianza:

Quel «Largo, c'è il giornalista», detto in vari modi, in varie lingue, mi ha aperto la strada a tanti luoghi attraverso i quali passava la storia, per lo più triste, del mio tempo: al fronte di guerre inutili, alle fosse di orribili massacri, a umilianti prigioni e negli ovattati palazzi di un qualche dittatore. Ogni volta col senso di "essere in missione", di essere gli occhi, gli orecchi, il naso, a volte anche il cuore di quelli - i lettori - che non potevano essere lì. E non solo i lettori. Perché se è vero che, col giornale di ieri, oggi ci si avvolge il pesce, è altrettanto vero che il giornalismo è alla base della storia. Questa è una responsabilità che ho sempre sentito.³²²

In queste parole Terzani riassume il senso del suo essere reporter e uomo, il suo senso di responsabilità verso la verità e il dovere di cronaca, e la sua missione a mettere tutto se stesso, il suo corpo e il suo intelletto, a servizio di una realtà che vuole raccontare, percepire in ogni suo senso e manifestazione e porgerla, nei suoi libri e nei suoi reportage, ai lettori a casa. A metà strada tra genere diaristico ed epistolare, cronaca di viaggio e reportage, la scrittura di Terzani tende alla spontaneità, a una chiarezza cristallina che rifugge ombre di incomprensione e di allusione. Seguendo una prosa ritmata che aiuta il lettore a scandire la lettura, in Terzani si riscontra un'accoglienza e contaminazione di gerghi, imitazioni del linguaggio parlato, una prosa fortemente aderente ai fatti, secca e immediata con punte di letterarietà, secondo un preciso intento di comprensibilità alla base del rapporto comunicativo scrittore – lettore. Il suo linguaggio giornalistico si caratterizza per una prosa ricca di una commistione di forte aggettivazione volta a descrivere in maniera più dettagliata possibile le differenti sfaccettature del mondo che descrivere. Il suo linguaggio dinamico vuole rendere partecipe il lettore di quanto avveniva davanti ai suoi occhi all'insegna di un giornalismo culturale e

³²² *Ibid.* p. 7.

di intrattenimento; la trasversalità dei temi e dei discorsi tendono a una chiarezza espositiva nel duplice intento letterario e di cronaca;

Il giornalismo culturale di Terzani si è posto tra i suoi doveri anche quello di aggiungere alla leggerezza e alla superficialità dei resoconti radiofonici o televisivi gli approfondimenti e le riflessioni che gli sono propri. L'opera di Terzani può essere letta secondo le più svariate modalità: generalmente però viene privilegiato l'aspetto tematico – politica, pacifismo, ecologia – rischiando a volte di dare dei suoi scritti una lettura faziosa e di parte, orientando altrove il pensiero trasparente e schietto del giornalista.³²³

In particolare, è importante sottolineare come Terzani si fosse formato, nel tempo, come corrispondente estero: viaggiare, indagare, confrontarsi con realtà, culture e persone di luoghi lontani e, soprattutto, divulgare al grande pubblico quanto avesse incontrato lungo la via, erano azioni all'ordine del giorno, della sua vita e della sua professione. Il punto di vista e la scrittura di Terzani tendono il più possibile al criterio della comprensibilità, per facilitare l'assimilazione nei lettori delle tematiche proposte e interessarli, allo stesso tempo;

Tiziano comunicava ai lettori temi e concetti molto colti in maniera estremamente facile e abbordabile, e molto spesso dietro a un suo piccolo e fugace riferimento si celano moltissime e accurate letture e potenti riflessioni.³²⁴

Grazie alla forma del reportage narrativo, Terzani ha potuto superare i vincoli imposti dalla «limitazione dello spazio, la fretta delle scadenze, gli obblighi del linguaggio»³²⁵ richiesti dai criteri del giornalismo, inoltre, è riuscito a schivare due trappole insidiose del mestiere: da una parte è stato scevro dalle insidie dell'impellenza della cronaca – la fretta, lo stress, la rapidità e la sintesi –, dall'altra, dalla seduzione del potere che fagocita chi per mestiere si siede accanto ai grandi poteri, o con la sua penna determina l'opinione della gente.³²⁶ Nella sua missione alla testimonianza grazie al viaggio, il giornalismo di Terzani gli ha permesso di arricchire la letteratura

³²³ Silvia Zangrandi, *A servizio della realtà. Il reportage narrativo dalla Fallaci a Severgnini*, Edizioni Unicopli, Milano, 2003.

³²⁴ Gloria Germani, *Tiziano Terzani: la forza della verità. La biografia intellettuale di un saggio dei nostri tempi*, Edizioni Il Punto d'Incontro, Vicenza, 2015, p. 20.

³²⁵ Tiziano Terzani, *Lettere contro la guerra*, Longanesi & C., Milano 2001, p. 14.

³²⁶ Tiziano Terzani, *La fine è il mio inizio*, Longanesi & C., 2006, p. 312.

non solo italiana di grandi reportage di guerra, di viaggio e inchieste che hanno riscosso successo mondiale; in particolare, in una vita all'insegna del cammino e del viaggio di scoperta e conoscenza dell'*altro*, Terzani ha potuto far riflettere i lettori sui principali avvenimenti della storia del continente asiatico del secolo scorso, sui valori della vita e sul suo senso profondo, offrendo insegnamenti e riflessioni grazie agli spunti e alle suggestioni incontrate lungo la sua strada nel mondo.

Tiziano Terzani è stato testimone di un viaggio, attraverso i tanti viaggi fisici che ha compiuto, interiore: è partito dall'essere testimone di morte come inviato di guerra per diventare baluardo di vita e di pace. Il suo percorso personale è stato così un viaggio di coinvolgimento talmente sincero e talmente ben descritto nei suoi libri che nessuno poteva rimanervi indifferente.

La cosa davvero interessante è che il richiamo di mio marito non è un richiamo intellettuale, ma un richiamo alla coscienza e al cuore delle persone. [...] Credo che la gente si sia resa conto che è necessario ritornare a valori più umani, più sinceri, e ridefinire il mondo partendo da lì. Questo è stato l'appello di Tiziano, e mi sembra che questo sia il viaggio interiore che in fondo i suoi tanti lettori vorrebbero fare.³²⁷

E ancora:

La vita come avventura” Quanto nella vita di Terzani l'avventura è stata cercata e quanto trovata per caso o fortuna?

Tiziano è stato fin da piccolo un bambino che aveva voglia di fuggire, soprattutto da una madre molto apprensiva che lo teneva quasi sempre in casa. Poi senz'altro nell'arco della sua vita ha capito che la cosa più bella che gli potesse capitare era quella di viaggiare. Ha capito che il viaggio era importante soprattutto quando, a metà degli anni Sessanta, arrivò a fare il manager in Olivetti e cominciò a viaggiare. È stato lì che ha spalancato gli occhi verso il mondo, ha capito che era immenso e che era stupendo e si è detto: «devo inventarmi qualcosa per girare il mondo». E il giornalismo, secondo me, è stato il pretesto migliore per viaggiare.

Terzani era dunque prima un viaggiatore che un giornalista?

Sì. Un po' di tempo fa la moglie Angela ha realizzato un desiderio che Terzani aveva espresso prima di morire. Ha fatto incidere a casa loro una pietra con scritto: «Tiziano Terzani, 14 settembre 1938-28 luglio 2004, viaggiatore». Vuole essere ricordato così.³²⁸

³²⁷ Alessandra Casella, *Intervista ad Angela Terzani Staude*, 18 maggio 2005, in tizianoterzani.com.

³²⁸ Silvia Ferrari intervista Alen Loreti in *La vita come avventura è la lezione di Terzani*, Il giornale di Vicenza, 16 luglio 2014.

Terzani stesso si definisce prima di tutto viaggiatore, colui che spinge i suoi passi nelle strade del mondo secondo un «istinto nomade vorace»³²⁹ e lascia un segno indelebile grazie ai suoi scritti, ai suoi reportage e ai suoi libri. Ogni suo viaggio è contraddistinto dall'urgente desiderio di avere una Itaca a cui tornare: ogni partenza all'insegna della sua vivida sete di conoscenza era rivolta a una destinazione precisa e mai a un vagabondare senza meta, senza perdere di vista il porto sicuro a cui riportare la sua nave e dal quale avrebbe raccontato e scritto, lasciando un segno indelebile e imperituro.

III.3.1. L'Asia di Tiziano Terzani

«Arrivò a trovarsi là dove voleva essere — in Asia — e a fare ciò che voleva fare — scrivere»³³⁰: a Tiziano Terzani il viaggio non era un'azione sufficiente di per sé stessa, se non fosse stata accompagnata dalla scrittura. Egli ha sempre precipitato l'intensa responsabilità di essere «gli occhi, le orecchie e il naso»³³¹ dei suoi lettori, di viaggiare per loro come esploratore per riferire a chi non avesse avuto le sue stesse opportunità di fare grandi esperienze, di viverle grazie alle sue parole. Come reporter e scrittore che esplorava le terre lontane rispetto ai suoi lettori tedeschi e italiani, Terzani ha raccontato l'Asia tra le colonne di giornale e tra le pagine dei suoi libri; in particolare, *Un indovino mi disse*³³² può essere considerato un reportage narrativo di viaggio in quanto si compone di cronache di viaggio compiute in seguito alla “benedetta maledizione” predettagli da un indovino di Hong Kong:

Una buona occasione nella vita si presenta sempre. Il problema è saperla riconoscere e a volte non è facile. La mia, per esempio, aveva tutta l'aria di essere una maledizione. «Attento! Nel 1993 corri un gran rischio di morire. In quell'anno non volare. Non volare mai», m'aveva detto un indovino.³³³

³²⁹ Furio Colombo, *Un gran bel giro di giostra*, l'Unità, 30 luglio 2004.

³³⁰ Angela Terzani Stauder, *Terzani, il viaggio come ritorno a casa*, Corriere della Sera, 27 maggio, 2014.

³³¹ Tiziano Terzani, *In Asia*, Longanesi & C, Milano, 1998, p. 7.

³³² Tiziano Terzani, *Un indovino mi disse*, Longanesi & C, Milano, 1995.

³³³ *Ibid.* p. 4.

Era la primavera del 1976 e il 1993 era ancora lontano, ma Terzani non dimentica quelle parole, che rimangono fisse nella sua mente «come un appuntamento cui non si è ancora deciso se andare o no»³³⁴.

E poi a me l'idea di non volare per un anno intero piaceva di per sé. Soprattutto come sfida. Pretendere che un vecchio cinese di Hong Kong potesse avere la chiave del mio futuro mi divertiva moltissimo. Mi pareva di fare un primo passo in un terreno ignoto. Ero curioso di vedere dove altri passi in quella direzione mi avrebbero portato. Se non altro mi avrebbero indotto a fare, per un po', una vita diversa da quella di sempre.³³⁵

La profezia offre dunque a Terzani l'occasione – o la sfida – per viaggiare per un anno intero spostandosi solo per terra e per mare con il permesso del periodico «Der Spiegel» per cui lavorava come corrispondente estero. *Un indovino mi disse* è la raccolta delle cronache di viaggio compiute nell'anno 1993; Terzani percorre l'Asia in treno, in macchina, a piedi, sul dorso di un elefante, in nave, guardando il mondo con occhi nuovi e diversi, riscoprendo nuovi punti di vista, mimetizzandosi con i paesaggi, dialogando con la gente comune, vivendo a pieno la quotidianità di un continente senza percorrerlo dall'alto di un cielo che, per quanto meraviglioso possa essere, è sempre distaccato e lontano:

Il viaggiare in treno o in nave, su grandi distanze, m'ha ridato il senso della vastità del mondo e soprattutto m'ha fatto riscoprire un'umanità, quella dei più, quella di cui uno, a forza di volare, dimentica quasi l'esistenza: l'umanità che si sposta carica di pacchi e di bambini, quella cui gli aerei e tutto il resto passano in ogni senso sopra la testa.³³⁶

Una prospettiva dal basso si delinea in una narrazione che entra nel cuore della descrizione del continente asiatico: i redattori del settimanale tedesco comprendono infatti che quello *sfizio* del loro reporter non avrebbe costituito un limite all'apparato informativo ma anzi, avrebbe offerto ai lettori una storia diversa, «qualcosa che gli altri non avevano».³³⁷ La profezia apre a Terzani un orizzonte di possibilità, come se gli avesse aperto una specie di «nuovo occhio»³³⁸, permettendogli di conoscere gente e vedere posti che

³³⁴ *Ibid.*

³³⁵ *Ibid.*

³³⁶ *Ibid.* p. 5.

³³⁷ *Ibid.* p. 5.

³³⁸ *Ibid.* p. 9.

altrimenti non avrebbe visto, e non solo: gli salva anche la vita. Il 20 marzo del 1993 un elicottero delle Nazioni Unite in Cambogia si abbatte con quindici giornalisti a bordo, tra cui il collega tedesco che aveva preso il posto di Tiziano Terzani. *Un indovino mi disse* è un insieme di generi differenti, spaziando dall'autobiografia, alla narrazione di viaggi e ai reportage giornalistici; scritto in prima persona come il reportage narrativo *Ebano* di Kapuściński, il libro offre ai lettori l'immagine di paesi asiatici, nei loro sconvolgimenti politici, nelle loro tradizioni, nella loro organizzazione della quotidiana, dal Laos, alla Birmania, alla Cambogia, alla Cina, alla Thailandia.

Il libro è un mix equilibrato tra la storia di quei luoghi in quel periodo storico con le conseguenti mutazioni sociali e culturali, e l'analisi delle profezie dei diversi indovini che Terzani incontrerà e che cercheranno di svelargli il futuro [...] È un libro intimo nel quale l'autore decide di concedersi quasi totalmente al lettore facendosi accompagnare in quello che sarà un percorso che lo porterà a mutare: da osservatore a protagonista del mondo asiatico. Terzani denuncia come il processo di globalizzazione contribuisca alla scomparsa della tradizione in nome di una omologazione generale.³³⁹

Il reportage di viaggio diventa un genere funzionale per trattare diverse tematiche: dalla politica, all'economia, alle riflessioni filosofiche, alle domande profonde sulla vita, alle critiche sulla società, al confronto fra mondi diversi. Terzani evidenzia i cambiamenti del mondo asiatico, mettendo in luce le contraddizioni e le innovazioni – anche se spesso negative, dovute alla modernizzazione. Il fascino verso il passato trasuda dalle pagine in una devozione verso le tradizioni e le antiche abitudini che hanno reso grande e affascinante il continente; i viaggi raccontati in questo reportage narrativo sono non solo una testimonianza, ma un vero e proprio lascito ai posteri. Dal presente per raccontare il passato, nostalgia e stupore, unendo Storia e cronaca e descrivendo diversi Paesi, città e villaggi nelle loro sfumature più semplici e umane.

Il suo inveterato mestiere di cronista e attento osservatore gli fa descrivere i paesaggi, le abitudini della gente, quella gente che si sposta carica di roba,

³³⁹ Nella rubrica Tempesta di Cervelli, *Un indovino mi disse: Terzani tra divinazione, meditazione e politica*, Linkiesta, 24 ottobre 2012.

che viene spesso schiavizzata e trattata in modo brutale dai detentori del potere.³⁴⁰

L'attenzione al particolare, per arrivare empiricamente a trarre riflessioni più ampie sulla società, sui tempi moderni, passati e futuri, e sul valore dell'uomo, in questo reportage narrativo di viaggio Terzani rivela come viaggiare sia la gioia di una vita, un sogno d'infanzia che diventa una professione, un modo di vivere, sempre lo stesso ma tuttavia sempre diverso.³⁴¹

Un altro reportage narrativo di viaggio esemplare nel caso di Tiziano Terzani è *In Asia*: differente nello stile narrativo e nella forma rispetto a *Un indovino mi disse*, il libro nasce dalla selezione delle «cose puramente giornalistiche»³⁴² che Terzani ha scritto nel corso dei suoi venticinque anni in Asia, appunto. La maggior parte costituiscono una traduzione dei pezzi originali redatti in inglese o in tedesco, mentre altri sono articoli scritti direttamente in italiano; i primi scritti risalgono alla sua permanenza in Giappone nel 1965 per conto della Olivetti, e costituiscono lettere e impressioni rivolte alla moglie Angela mentre tutti i seguenti articoli dal resto dell'Asia sono rimasti inalterati rispetto la prima pubblicazione nei giornali. L'insieme di questo materiale selezionato nel 1998 compone un mosaico di reportage che diventano narrazione e che portano il lettore a muoversi all'interno della Storia di un continente grazie alle cronache giornalistiche di un reporter-scrittore che si è fatto testimone per essere gli occhi, le orecchie e il cuore dei lettori che non potevano essere lì:

Il giornalismo è alla base della storia. Questa è una responsabilità che ho sempre sentito. Da qui l'attenzione ai dettagli, il tentativo di essere preciso nei fatti, nelle cifre, nei nomi. Se i tasselli di un particolare avvenimento di cui si è stati testimoni non sono esatti, come potrà esserlo il mosaico della storia che qualcuno poi ricostruirà con quei pezzi?³⁴³

³⁴⁰ Silvia Zangrandi, *A servizio della realtà. Il reportage narrativo dalla Fallaci a Severgnini*, Milano, Edizioni Unicopli, 2003, p. 100.

³⁴¹ Cit. di Tiziano Terzani in Dieter Wild, *Tiziano Terzani, Asien, die Bühne meines Vagabundenlebens*, Der Spiegel, 21 settembre 2010; «Reisen – schreibt er – die Freude eines ganzen Lebens, ein Jugendtraum, der zum Beruf wurde, zu einer Lebensweise. Immer gleich und doch immer wieder anders».

³⁴² Tiziano Terzani, *In Asia*, Longanesi & C, Milano, 1998, p. 8.

³⁴³ *Ibid.* p. 8.

Tiziano Terzani come testimone che gira per il mondo con la pretesa di inseguire qualche piccola verità³⁴⁴, con il suo esempio porta avanti con orgoglio l'idea che il proprio mestiere di giornalista e scrittore possa continuare – nonostante i tempi, l'amoralità dilagante in ogni aspetto della vita e dei valori umani – a essere esercitato con passione e calore, e può continuare a essere visto come una missione, un servizio pubblico e un modo di vivere. Ci sarà sempre bisogno – afferma Terzani – di persone che siano presenti dove gli avvenimenti si svolgono, che viaggino ininterrottamente per vedere, annusare, commuoversi per qualche storia vicina o lontana da raccontare a chi avrà ancora voglia di ascoltare.

III.4. L'Odissea contemporanea nei viaggi-reportage di Patrick Kingsley

I hope that most readers will recognize that I've done my best to make this as accurate a portrayal of refugee's journey as I can.³⁴⁵

Patrick Kingsley, reporter di soli 30 anni e corrispondente estero per il «New York Times», nel 2015 è stato nominato *first-ever migration correspondent* dal «Guardian» ed è stato premiato Foreign Affairs Journalist of the Year in occasione British Journalism Awards; inoltre, ha vinto il Frontline Club Award nel 2013 e ha raccontato le vicende del mondo viaggiando in oltre trenta Paesi. All'inizio del 2015 il «Guardian» nomina Kingsley primo “corrispondente di migrazione”: una cronaca itinerante riguardante la questione europea che ancora oggi è tragicamente all'ordine del giorno. Attraversando l'Europa da sud e dall'est, i migranti compiono una *nuova* odissea alla ricerca di una nuova Itaca su cui poter riposare le membra e poter ricostruire il proprio futuro, lontano dalle guerre, dalla miseria, dalla fame, dalle violenze. Patrick Kingsley, munito di taccuino, intuito e una macchina fotografica segue le tracce di queste storie, di queste odissee contemporanee:

³⁴⁴ *Ibid.*

³⁴⁵ Patrick Kingsley, *The New Odyssey. The story of Europe's refugee crisis*. Guardian Books and Faber & Faber Limited, Londra, 2016, p. 329. «Spero che la maggior parte dei lettori riconoscerà che ho fatto del mio meglio per offrire un quadro accurato dei viaggi di immigrazione» [traduzione mia].

Just to reach the sea in the first place, most of them had already been on a journey that deserves to be considered a contemporary Odyssey. At a time when travel is for many easy and anodyne, their voyage through the Sahara, the Balkans, or across the Mediterranean – on foot, in the holds of wooden fishing boat, and on the backs of land cruisers – are almost epic as that of classical heroes such as Aeneas and Odysseus. [...] Just as both these ancient men fled a conflict in the Middle East and sailed across the Aegean – so too will many migrants today.³⁴⁶

Dall'esperienza di corrispondente di migrazione e dai suoi reportage nasce *The New Odyssey*; originariamente, però, il titolo pensato dall'autore era *The New Aeneid*, facendo riferimento al mito classico di Enea che fugge da una Troia in fiamme per seguire il proprio destino verso la fondazione di una nuova civiltà nel Lazio dopo il viaggio nel Mediterraneo. Nell'intervista inserita in appendice, Patrick Kingsley risponde alla domanda a riguardo³⁴⁷:

Aeneas, as well as Odysseus, has fled the war but he is fulfilling his destiny of setting up a new dynasty, finding a new home, rather than going back home as Odysseus. Why did you decide to change the first chosen title The New Aeneid to The New Odyssey?

I would have called *The New Aeneid* if more people in the English-speaking world had heard of the Aeneid. As I said in the book and as you repeat in your question, Aeneas is more a refugee than Odysseus because Aeneas is fleeing his home in search of a new one whereas Odysseus is fleeing a warzone in order to go back home. Instead of that, the reason why I didn't call *The New Aeneid* but *The New Odyssey* is that not many people have heard of *The Aeneid* but they have heard of *The Odyssey* because it is more famous in the English speaking world.³⁴⁸

Enea viene definito come un *rifugiato* che vaga per il Mediterraneo alla ricerca di una casa nuova in seguito alla fuga dalla guerra, mentre il peregrinare di Odisseo ha come fine il suo rientro a Itaca. Entrambi i personaggi del mito solcano il mare, incontrando pericoli e insidie lungo la

³⁴⁶ *Ibid*, p. 11. «Per raggiungere il mare, la maggior parte di loro aveva già intrapreso un viaggio che merita di essere considerato un'Odisea contemporanea. In un momento in cui il viaggio è per molti facile e rilassante, il loro viaggio attraverso il Sahara, i Balcani, o attraverso il Mediterraneo – a piedi, nelle stive del peschereccio di legno, e sulle parti posteriori dei land cruiser– è quasi epica come quello degli eroi classici quali Enea e Odisseo. [...] Come entrambi questi uomini antichi fuggirono da un conflitto in Medio Oriente e attraversarono l'Egeo – così anche i migranti di oggi».

³⁴⁷ Cnfr. Appendice, intervista a Patrick Kingsley, p. 178.

³⁴⁸ Cnfr. Appendice, intervista a Patrick Kingsley, p. 178.

navigazione, ma il fine del loro navigare è diametralmente opposto: ritornare e ricominciare. Per tale motivo il titolo *The New Aeneid* sarebbe stato più funzionale ed esemplificativo per il tema trattato in quanto il libro raccoglie le testimonianze e le storie di chi riteneva che il pericolo del mare fosse preferibile al rischio di rimanere nella propria patria in fiamme. L'autore afferma nell'intervista con Felix Simon³⁴⁹ come fosse più propenso a indicare nel titolo il riferimento all'*Eneide* – suo libro preferito – in quanto in esso vi è un'urgenza che non è presente nell'*Odissea*: Enea e la sua famiglia devono scappare da Troia perché è in fiamme, mentre il viaggio di Odisseo più che dall'urgenza è connotato dall'avventura.

It does not feel like it has the same urgency. However, people have heard the Odyssey, they understand that an odyssey is a difficult journey and so this name was ok, as far as I was concerned.³⁵⁰

Il suo ruolo di corrispondente di migrazione è stato pensato dalla lungimiranza del caporedattore di Kingsley che aveva compreso come la migrazione nel 2015 avrebbe costituito un fenomeno dominante nelle notizie dei giornali; nel marzo del 2015 viene affidato questo compito a Kingsley che avrebbe così assunto un nuovo ruolo di corrispondente di migrazione. Un compito però insolito in quanto non si richiede di raggiungere una posizione geografica quanto piuttosto un focus tematico: il reporter non deve raggiungere così solo un luogo, ma attraversare diversi Paesi coinvolti dal fenomeno, «I think I have now been to over 20 countries, while researching this topic».³⁵¹ Risulta interessante osservare come in questo libro che rientra nei canoni del reportage narrativo di viaggio, giornalismo e letteratura si armonizzino tra loro per dar forma a un'opera esemplare, curata in ogni minimo dettaglio secondo la precisione minuziosa della cronaca giornalistica e sia connotata da una scorrevolezza di narrazione grazie al potente punto di vista adottato. Per quanto riguarda i riferimenti geografici e cronologici, ogni

³⁴⁹ Felix Simon, *Chronicling the refugee crisis. An interview with Patrick Kingsley*, "The Guardian"'s first ever migration correspondent, Medium, 22 giugno 2016.

³⁵⁰ *Ibid.* «Non sembra che abbia la stessa urgenza. Tuttavia, quando la gente ha sentito l'Odissea, capisce che un'odissea è un viaggio difficile e quindi questo nome, per quanto mi riguarda, andava bene». [traduzione mia]

³⁵¹ *Ibid.* «Penso di essere stato in più di venti paesi mentre facevo ricerche su questo argomento». [traduzione mia]

capitolo è preceduto da una mappa rappresentante gli spostamenti narrati all'interno di esso: le strade percorse dai migranti in Europa, le rotte nel mare dalla Libia, i passaggi nei deserti africani, l'Egitto, l'Europa dell'Est, la costa occidentale turca, i confini greci e macedoni e quelli ungaro-serbi, il Nord Europa e l'Europa centrale, infine la Croazia e la Svezia. Ogni mappa anticipa i racconti del capitolo in questione e ogni sottotitolo riporta il giorno della settimana, la data e l'ora in cui iniziano gli avvenimenti. A differenza della maggior parte dei reportage narrativi precedentemente analizzati³⁵², la narrazione è in terza persona e un interessante e potente strumento del libro che Kingsley adotta è la prospettiva: i lettori sperimentano ed entrano a contatto con la situazione e il viaggio attraverso un uomo siriano, Hashem al-Souki, introdotto ai lettori nel prologo: «In the darkness far out to sea, Hahem al-Souki can't see his neighbours but he can hear them scream».³⁵³

Placed alongside Hashem, the reader gets Kingsley's message more clearly than if it were explicitly stated: *Had you been this man, you would do exactly as he did*. And nothing, up to and including a clear threat of death, would have deterred you. This shift in perspective, a literary tool, elevates the book slightly above pure journalism and toward the edge of literature.³⁵⁴

Subito, *in medias res*, il reporter-narratore catapulta i lettori all'interno di un viaggio per mare, un viaggio che ha accomunato i destini di molti, che ha avuto – tragicamente o fortunatamente – esiti differenti. Il libro fa riferimento alla crisi crescente del fenomeno migratorio in base all'esperienza del reporter nel 2015 e racconta questi viaggiatori, il motivo delle loro migrazioni e non solo: vi sono anche trafficanti, volontari, albergatori, guardia

³⁵² Cnfr. Ryszard Kapuściński, Tiziano Terzani, Oriana Fallaci, John Reed.

³⁵³ Patrick Kingsley, *The New Odyssey. The story of Europe's refugee crisis*. Guardian Books and Faber & Faber Limited, Londra, 2016, p. 3. «Nel buio lontano nel mare, Hashem al-Souki non riesce a vedere le persone vicino a lui ma può sentirle urlare». [traduzione mia].

³⁵⁴ Michael A. Clemens, *Kingsley, Patrick The New Odyssey: The Story of the Twenty-First-Century Refugee Crisis*, Population and development review. Volume 43, settembre 2017, pp. 565-568. «Accanto ad Hashem, il lettore riceve il messaggio di Kingsley più chiaramente che se fosse stato esplicitamente dichiarato: *Se tu fossi stato nei passi di quest'uomo, avresti agito esattamente come lui*. E niente, fino a una chiara minaccia di morte, ti avrebbe scoraggiato. Questo cambiamento di prospettiva, strumento proprio della letteratura, eleva il libro leggermente al di sopra del puro giornalismo puro verso il margine della letteratura». [traduzione mia]

costiere, agenti di polizia alle frontiere. Il punto di vista interno permette a Kingsley di documentare in maniera più approfondita e precisa la crisi crescente della migrazione, di essere testimone in una posizione privilegiata per indagare il fenomeno. Ma soprattutto, come sottolinea l'autore, *The New Odyssey* è la storia di una persona in particolare, Hashem al-Souki nella sua ricerca della salvezza.

His very personal narrative is juxtaposed with the narrative of the wider crisis, allowing us to cycle between the journey of an individual and that of the continent he passes through. Why Hashem in particular? He's no freedom fighter or superhero. He's just an ordinary Syrian. But that's why I want to tell his story. It's the story of an everyman, in whose footsteps any of us could one day tread.³⁵⁵

Come in un romanzo, il libro comincia con una sorta di *c'era una volta* preciso e ben definito: «Three years ago to the day, Hashem's journey begins»³⁵⁶. L'espedito letterario di concentrare la narrazione su un singolo personaggio permette a Kingsley di indagare il fenomeno migratorio offrendo un punto di vista interno. Con Hashem la storia si umanizza e assume un nome e un cognome, un volto, una famiglia, una storia: non una fredda indagine giornalistica, un'inchiesta fatta di cifre e dati, ma il racconto di un destino che accomuna Hashem a milioni di altre persone come lui, di epoche e Paesi differenti, nella ciclicità di una storia che si ripete sempre uguale a se stessa. Una cosa è sentire che le condizioni all'interno della Siria sono terribili. Un'altra cosa è guardare Hashem ripetutamente imprigionato e torturato, mentre sposta la sua famiglia in Siria più e più volte cercando per loro maggiore sicurezza. Una cosa è che gli esperti politici sostengano che la crisi è stata innescata in parte dalla mancanza di un serio piano di reinsediamento dei rifugiati. Un'altra cosa è guardare Hashem decidere di rischiare la morte in mare solo dopo aver capito di non avere altra possibilità. Un altro strumento

³⁵⁵ Patrick Kingsley, *The New Odyssey. The story of Europe's refugee crisis*. Guardian Books and Faber & Faber Limited, Londra, 2016, p. 13. «La narrazione della sua storia si contrappone alla narrazione della crisi più ampia, permettendoci di vagare tra il viaggio di un individuo e quello del continente che attraversa. Perché Hashem in particolare? Non è un combattente per la libertà o un supereroe. È semplicemente un normale siriano. Ma è per questo che voglio raccontare la sua storia. È la storia di un uomo qualunque, sulle cui orme ognuno di noi un giorno potrebbe camminare». [traduzione mia]

³⁵⁶ *Ibid.*

che il libro esercita con forza è la personificazione del legame profondo tra il passato dell'Europa come origine delle migrazioni e il suo presente come destinazione migrante. Questo legame storico è più chiaro in un passo toccante in cui Kingsley sull'isola greca di Lesbo cerca attivamente persone del posto per fornire una prospettiva anti-immigrazione ma ha difficoltà a trovarne. Molti degli attuali residenti di Lesbo – scrive – sono discendenti di Greci che sono fuggiti dall'Asia Minore in circostanze analogamente traumatiche nel 1922 e uno di loro dice a Kingsley come non siano arrabbiati e non abbiano paura in quanto anche i loro nonni sono stati costretti a lasciare la Turchia. Passato e presente, mito e Storia si intrecciano e lasciano orme e tracce di riflessione sempre attuali.³⁵⁷ Kingsley inizia in Nigeria, dove fa la coda con i trafficanti che trasportano i migranti attraverso il "secondo mare" del Sahara. Sulle fronti d'acqua della Libia e dell'Egitto, intervista i trafficanti che li radunano su imbarcazioni dirette a nord e successivamente si imbarca su una nave mercantile noleggiata da Medici senza frontiere per soccorrere i naufraghi, e visita il quartier generale della guardia costiera italiana che ha coordinato un programma di ricerca e salvataggio, il *Mare Nostrum*. Nella parte finale del libro Kingsley descrive ciò che succede mentre i migranti si fanno strada attraverso l'Europa, camminando dalla Grecia attraverso i Balcani con i rifugiati. Per pochi fortunati – in particolare Hashem la cui storia Kingsley si intreccia in tutto il libro – il viaggio termina con una residenza permanente concessa da qualche parte in Europa. Con vivacità espositiva e grandi capacità di narrazione, Kingsley offre dettagli in questo reportage narrativo di viaggio, rendendo ai lettori l'atmosfera, il terrore, la speranza, la vite e la morte che questi viaggi all'insegna della salvezza comportano: Kingsley è portavoce di questo fenomeno all'ordine del giorno, sia grazie alle testimonianze delle persone che ha intervistato, sia grazie alla sua esperienza in prima persona nei diversi Paesi attraversati. Riflessioni sulla politica, sull'economia, sulle dinamiche totalmente umane – e anche disumane – si articolano nell'opera di Kingsley che per forma e contenuti si vuole identificare come reportage narrativo di viaggio in quanto offre un punto di vista

³⁵⁷ Cnfr. Michael A. Clemens, *Kingsley, Patrick The New Odyssey: The Story of the Twenty-First-Century Refugee Crisis*, Population and development review, Volume 43, settembre 2017, pp. 565-568.

itinerante in diversi Paesi in una narrazione che si occupa non solo dei fatti di cronaca ma anche delle *human features*. «Patrick Kingsley has crafted an introduction-by-fire to the front lines of a crisis that many care about but few witness»,³⁵⁸ e così lo definisce il «Guardian»:

Kingsley has been a determined reporter, and his book captures the remarkable range of actors involved in making this migration happen. He promotes an urgent message: “It is ... not the arrival of the refugees that has caused a crisis but Europe’s heartless and brainless border management.” There is a fascinating study embedded here, for instance, of the economy of migration: what it costs to charter an inflatable Zodiac versus a fishing boat, to bribe a policeman in Niger or customs agent in Egypt, to buy a lifejacket in Izmir. Kingsley does his best to capture the lives of the refugees themselves.³⁵⁹

The New Odyssey è un reportage appassionato e dettagliato che segue una narrazione secondo i criteri letterari per raccontare il pericolo di questi viaggi attraverso il Mediterraneo mirando a valorizzare – proponendo non solo riferimenti a dati economici e politici ma raccontando le storie umane delle persone coinvolte – una virtù troppo spesso dimenticata, l’empatia. Il libro parte dalla cronaca per diventare letteratura, utilizzando le prerogative della una prosa letteraria che può appassionare maggiormente i lettori rispetto alla prosa giornalistica. Nell’intervista³⁶⁰, Patrick Kingsley motiva questa sua scelta affermando il suo preciso intento a rendere più vivida e avvincente la

³⁵⁸ Michael A. Clemens, *Kingsley, Patrick The New Odyssey: The Story of the Twenty-First-Century Refugee Crisis*, Population and development review. Volume 43, settembre 2017, pp. 565-568.

³⁵⁹ Maya Jasanoff, *The New Odyssey and Cast Away review – stories from Europe’s refugee crisis. These detailed, passionate reports from journalists Patrick Kingsley and Charlotte McDonald-Gibson of perilous journeys across the Mediterranean aim at producing better policy through empathy*, “The Guardian”, 21 maggio 2016. «Kingsley è stato un giornalista determinato e il suo libro cattura la straordinaria gamma di attori coinvolti nella migrazione. Kingsley promuove un messaggio urgente: "Non è ... l'arrivo dei rifugiati che ha causato una crisi, ma la gestione senza frontiere e senza cervello dell'Europa". C'è un affascinante studio qui incorporato, ad esempio, sull'economia della migrazione: quanto costa noleggiare un gommone gonfiabile contro una barca da pesca, corrompere un poliziotto in Nigeria o un agente doganale in Egitto, comprare un giubbotto di salvataggio a Izmir. Kingsley fa del suo meglio per catturare la vita dei rifugiati stessi». [traduzione mia]

³⁶⁰ Cnfr. appendice, intervista a Patrick Kingsley, p. 178.

narrazione nella speranza che il lettore possa sentirsi coinvolto – come in un romanzo – con la consapevolezza, però, che tutti i fatti narrati sono reali:

This decision to use a little more literally form of writing for Hashem al-Soukis' story was just an attempt to make it more vivid and engrossing and to make you feel like you are there with him, and by writing not only in a factual way but in a way that was written like a novel. I hoped that a reader might be able to identify more with him slightly more because the journalistic prose might be more alienating to the reader than the more fluid and warm-hearted literary style.³⁶¹

³⁶¹ *Ibid.* «Questa decisione di usare una forma di scrittura più letteraria nella storia di Hashem al-Soukis corrispondeva a un tentativo di renderla più vivida e avvincente e di far sentire al lettore come se fosse lì con lui, e scrivendo non solo in modo fattuale ma come un romanzo. Speravo che un lettore potesse essere in grado di identificarsi di più con lui in quanto la prosa giornalistica potrebbe essere più alienante per il lettore rispetto allo stile letterario più fluido e che sta più a cuore».

CAPITOLO IV

IL REPORTAGE NARRATIVO E L'INCHIESTA

*Democracy dies in darkness.*³⁶²

«The Washington Post»

IV.1. L'indagine sulla realtà tra reportage e inchiesta

Journalism could be said to be *non-fiction writing* (news) which relies on identifiable sources. *Investigative Journalism* might be defined as finding important news someone does not want the public to know. Journalists, as Article 19³⁶³ suggested, have professional and ethical responsibilities to look beyond what they have been told by those in authority. Investigative Journalists can as a result be seen as custodians of the public conscience.³⁶⁴

³⁶² «La democrazia muore nell'oscurità», slogan del «Washington Post» dal febbraio 2017. L'incisivo messaggio di uno dei più grandi giornali americani, e del mondo, assume inequivocabilmente connotazioni politiche e non solo. In questa affermazione, diretta e pungente, risiede il cuore dell'attività giornalistica: gettare luce nelle ombre della disinformazione e della verità oscurata. In una intervista dell'8 settembre 2017 a Repubblica, Joby Worrick, giornalista del «Washington Post» e vincitore di due premi Pulitzer (1996 Pulitzer Prize for Public Service; 2016 Pulitzer Prize for General Nonfiction), commenta così la scelta del direttore Jeff Bezos: «Non era un semplice motto. L'aveva deciso Bezos con la direzione del giornale, per descrivere la nostra missione. È il giornalismo che fa luce nelle tenebre e preserva la democrazia, anche se c'è chi fa di tutto per denigrarlo» in Antonello Guerrera, *Joby Warrick: "Sono i libri d'inchiesta i veri romanzi dei nostri anni"*, Repubblica, 8 settembre 2017.

³⁶³ The international anti-censorship organisation Article XIX (Article 19: 2000). ARTICLE 19 è un'organizzazione umanitaria internazionale che difende e promuove la libertà di espressione e di informazione in tutto il mondo. «Experience shows that when wrongdoing does take place, investigative journalists are among those best placed to expose it and ensure that justice is done».

³⁶⁴ Alan Knight, *Online investigative journalism*, <http://www.ejournalism.au.com>. «Si potrebbe dire che il giornalismo è una scrittura non narrativa (le notizie) che si basa su fonti identificabili. Il giornalismo investigativo potrebbe essere definito, invece, come la ricerca di notizie importanti che non si vuole rendere note al pubblico. I giornalisti, come suggerito dall'articolo 19, hanno la responsabilità professionale ed etica di guardare al di là di ciò che è stato loro detto dai responsabili. I giornalisti investigativi possono così essere visti come custodi della coscienza pubblica». [traduzione mia]

L'inchiesta e il reportage sono due volti importanti del servizio di informazione giornalistica; l'inchiesta mette in luce particolari problemi sociali o vicende politiche di attualità; il reportage, invece, racconta e descrive avvenimenti di rilevanza –un conflitto – oppure realtà o scenari lontani e poco conosciuti – luoghi, culture e società. Il fine dell'inchiesta non è descrivere un fatto, ma indagare su di esso ricercando le cause e le spiegazioni con l'intento di svelare ciò che è nascosto; l'obiettivo dell'inchiesta è dunque portare alla luce aspetti e circostanze ignote o si vorrebbero tenere occultate. Nell'inchiesta, infatti, la notizia non è il fatto in sé, ma ciò che vi sta dietro. L'etimologia del termine inchiesta è latina, da *inquirere*, che significa «fare domande sistematiche e minuziose per conoscere qualcosa», di qui l'accezione attuale di inchiesta come indagine per ottenere chiarimenti, informazioni, spiegazioni, per scoprire verità celate. Lo scopo e i metodi usati nelle indagini giudiziarie sono spesso i medesimi utilizzati nel cosiddetto *giornalismo d'inchiesta o investigativo*; nel giornalismo investigativo, infatti, il giornalista svolge il ruolo simile a quello del detective: interroga testimoni, confronta le dichiarazioni, analizza fonti, studia il materiale relativo al fatto in questione, indaga i dettagli, ricerca a fondo una verità per portarla alla luce. Spesso il rapporto si inverte e sono i procedimenti giudiziari che nascono in seguito all'indagine emersa dalle inchieste giornalistiche che hanno portato alla superficie scandali, episodi di corruzioni e verità scomode.

Dall'altra parte, invece, il reportage giornalistico è un resoconto che documenta e descrive fatti, eventi, luoghi o situazioni, che aggiunge informazioni circa il retroterra culturale, emozionale e sociale dietro determinati avvenimenti. Il reportage offre ai lettori un quadro di quello che succede in angoli lontani del mondo o in determinate società e si serve di parole, immagini e di una prosa descrittiva che ha spesso valore di letterarietà per saturare la distanza tra il lettore e la realtà in questione registrata da un testimone diretto che vi partecipa in prima persona. Se l'inchiesta può essere compiuta a posteriori, il reportage deve essere compiuto in itinere seguendo il corso dello svolgimento del fatto di cronaca. Entrambi i punti di vista offrono un'angolazione critica su avvenimenti di cronaca grazie ai propri strumenti di indagine.

Interviews, documents, surveillance and surveys are the tools of the investigative reporter. The reporter learns which to use at a certain time, like a golfer who knows which club to use under different conditions as he or she progresses through a course. The best investigators during the course of their investigation may draw on all of the tools at one time or another.³⁶⁵

Non solo il giornalismo di reportage può convogliare in narrativa, ma anche il giornalismo di inchiesta valica i confini dell'articolo di giornale per farsi letteratura. In questo capitolo si vogliono esaminare le caratteristiche delle opere di Nellie Bly, *Ten Days in a Madhouse* (1889) e di Svetlana Aleksievič, *Pregghiera per Cernobyl*, *Gli ultimi testimoni* e *La guerra non ha un volto di donna*. I libri in analisi offrono uno spunto di riflessione per questo genere di confine, proponendo contenuti che prendono forma dall'indagine sulla realtà riguardante aspetti della vita – e della storia – degni di essere presi in considerazione. Con accuratezza di informazioni, i contenuti sono espressi secondo dinamiche differenti ma servendosi entrambe delle tecniche della letteratura partendo dalla comune base di indagine giornalistica. Al di là dei rigidi confini di genere e alla pretesa di severa catalogazione, questi libri offrono spunti interessanti di analisi: Nellie Bly è la prima donna giornalista investigativa che per portare avanti un servizio sul manicomio di Blackwell non si limita a cercare di intervistare gli operatori sanitari, i medici o le detenute – anche a causa dell'impossibilità di accesso alla verità tramite tale operazione – ma in prima persona fa esperienza del contesto che vuole descrivere e conoscere nel profondo. Da una parte si potrebbe parlare dunque di reportage per il punto di vista interno e coinvolto della giornalista e, dall'altra, di un'inchiesta per l'acume investigativo. Svetlana Aleksievič, invece, donna di un'altra epoca ma pioniera nella letteratura, prima giornalista ad essere insignita del premio Nobel, fa esperienza diretta dei fatti che descrive tramite le testimonianze raccolte e il suo

³⁶⁵ William Gaines, *Investigative Reporting for Print and Broadcast*, Nelson-Hall, Chicago, 1998, p. 17; «Interviste, documenti, controllo e indagini sono gli strumenti del reporter investigativo. Il reporter impara quale usare ad un certo momento, come un giocatore di golf che sa quale stecca usare in condizioni differenti mentre lui o lei migliora con un corso. I migliori investigatori nel corso della loro indagine possono attingere a tutti gli strumenti in un momento o in un altro». [traduzione mia]

immenso lavoro di indagine e di collage del materiale raccolto. Punti di vista e *modus operandi* differenti che impreziosiscono la letteratura e il modo di intenderla.

IV.2. Nellie Bly, la prima giornalista investigativa

Nellie Bly was the most famous American woman reporter of the 19th century. Her investigation of conditions at an insane asylum sparked outrage, legal action, and improvements of the treatment of the mentally ill. Her trip around the world in 72 days brought her even further fame.³⁶⁶

Elizabeth Cochran è stata il primo esempio di donna nella storia del giornalismo investigativo, in particolare del giornalismo sotto copertura. La sua carriera comincia nel 1885 in Pennsylvania come reporter per il *Pittsburgh Dispatch* in seguito alla sua lettera di disappunto inviata alla redazione circa la pubblicazione dell'articolo "What Girls Are Good For" (non a molto, secondo l'articolo). Il redattore, colpito dalla sua vivacità intellettuale e capacità di scrittura, le offre il lavoro come reporter suggerendole di utilizzare uno pseudonimo; quando Elizabeth Cochran inizia a muovere i suoi primi passi nel mondo del giornalismo, infatti, era considerato inappropriato per una donna scrivere con il proprio nome e viene scelto dal suo redattore il nome di penna Nelly Bly, da una canzone di Stephen Foster. Tuttavia, per un errore di battitura, lo pseudonimo diventa Nellie Bly, nome con il quale firmerà gli articoli che le conferiranno negli anni fama mondiale. I suoi primi articoli riguardano le condizioni delle lavoratrici a Pittsburgh, la vita nei bassifondi della città e altri argomenti simili inerenti la società; in un periodo in cui il contributo di una donna ad un giornale era generalmente limitato alle *women's pages*, a Cochran è stata affidata, invece, una rara opportunità di riferire su questioni più ampie e non relegate alla cronaca rosa. Infatti nel 1886 e 1887 le viene affidato l'incarico di viaggiare per diversi mesi attraverso il Messico per documentare la situazione sulla corruzione sotto il governo di Porfirio Díaz e sulle condizioni di povertà del Paese, inviando reportage al giornale come corrispondente estera: i suoi articoli fortemente critici hanno

³⁶⁶ Kathy Nakamura, *Nellie Bly, American Journalist*, Enciclopedia Britannica, 28 Giugno 2019.

causato le reazioni dei funzionari messicani, comportando così la sua espulsione dal Paese e saranno poi raccolti nel libro *Six Months in Mexico* (1888). Nel 1887 Nellie Bly lascia Pittsburgh per New York City per lavorare al *New York World* di Joseph Pulitzer che come primo incarico le affida un'inchiesta sul Women's Lunatic Asylum a Blackwell's Island: la sua indagine in incognito sulle condizioni delle pazienti internate nel manicomio sarà raccolta nel libro *Ten days in a madhouse* (1887) che non solo suscita scalpore nell'opinione pubblica ma comporta anche dei provvedimenti per migliorare le condizioni e le cure delle detenute.

It was the beginning of a pioneering career in stunt journalism that would include pretending to be an unemployed maid, an unwed mother looking to sell her baby, and a woman seeking to sell a patent to a corrupt lobbyist. She also dabbled in elephant training and in ballet. In an era when Pulitzer and William Randolph Hearst were engaged in a journalistic arms race for the most pyrotechnics in print media, Bly was an industry darling, the woman who popularized a genre that was as robust a century ago as it is today.³⁶⁷

Simili scommesse giornalistiche l'hanno portata a documentare le situazioni nelle fabbriche sfruttatrici, nelle prigioni e anche in legislatura dove ha smascherato la corruzione nel sistema dei lobbisti. Per il suo acume investigativo Nellie Bly diventa la giornalista più famosa della sua epoca, la cui fama culmina nel 1889, quando salpa da New York per battere il record del giro del mondo in ottanta giorni di Phileas Fogg, eroe di Jules Verne. *Around the World in Seventy-two Days* (1890), sotto forma di diario e cronaca di viaggio, raccoglie i racconti pubblicati negli articoli per il "*New York World*". Il 14 novembre 1889 Elizabeth Cochran parte per un viaggio in solitaria – primo caso nella storia – di 24.899 miglia dall'Inghilterra, alla Francia, dall'Italia al Giappone, alla Cina, allo Sri Lanka:

³⁶⁷ Alice Gregory. *Nellie Bly's lessons in writing what you want to*, The New Yorker, 14 marzo 2014. «Era l'inizio di una carriera pionieristica nel giornalismo acrobatico che includeva fingere di essere una domestica disoccupata, una madre non sposata che cercava di vendere il suo bambino e una donna che cercava di vendere un brevetto a un lobbista corrotto. Si diletta anche nell'addestramento degli elefanti e nel balletto. In un'epoca in cui Pulitzer e William Randolph Hearst erano impegnati in una corsa giornalistica agli armamenti per primeggiare nella stampa, Bly era un'amante del settore, la donna che rese popolare un genere così saldo un secolo fa come lo è oggi». [traduzione mia]

What gave me the idea?

It is sometimes difficult to tell exactly what gives birth to an idea. Ideas are the chief stock in trade of newspaper writers and generally they are the scarcest stock in market, but they do come occasionally. [...] I approached my editor rather timidly on the subject. I was afraid that he would think the idea too wild and visionary.

Have you any ideas?" he asked, as I sat down by his desk.

"One," I answered quietly.

He sat toying with his pens, waiting for me to continue, so I blurted out: "I want to go around the world!"

"Well?" he said, inquiringly looking up with a faint smile in his kind eyes.

"I want to go around in eighty days or less. I think I can beat Phileas Fogg's record. May I try it?" To my dismay he told me that in the office they had thought of this same idea before and the intention was to send a man. However he offered me the consolation that he would favor my going, and then we went to talk with the business manager about it.

"It is impossible for you to do it," was the terrible verdict. "In the first place you are a woman and would need a protector, and even if it were possible for you to travel alone you would need to carry so much baggage that it would detain you in making rapid changes. Besides you speak nothing but English, so there is no use talking about it; no one but a man can do this."³⁶⁸

Il giornale riteneva che solo un uomo avrebbe potuto intraprendere il viaggio per battere il record di Phileas Fogg e invece, alla fine, parte lei; una donna che da sola compie il giro del mondo in 72 giorni 6 ore 11 minuti 14

³⁶⁸ Nellie Bly, *Around the World in Seventy-two Days*, CreateSpace Independent Publishing Platform, Scotts Valley, 2015, p. 3. «Cosa mi ha dato l'idea? A volte è difficile dire esattamente cosa dia alla luce un'idea. Le idee sono le azioni principali nel commercio degli scrittori di giornali e generalmente sono le azioni più scarse sul mercato, ma arrivano occasionalmente. [...] Mi sono avvicinata al mio editore piuttosto timidamente sull'argomento. Avevo paura che pensasse che l'idea fosse troppo selvaggia e visionaria. "Hai qualche idea?" mi chiese, mentre mi sedevo vicino alla sua scrivania. "Una", risposi piano. Si sedette a giocare con le sue penne, aspettando che io continuassi, quindi dissi: "Voglio fare il giro del mondo!". "Come?" disse, alzando lo sguardo interrogativo con un debole sorriso nei suoi occhi gentili. "Voglio andare in giro per il mondo in ottanta giorni o meno. Penso di poter battere il record di Phileas Fogg. Posso provarci?". Con mio sgomento mi disse che in ufficio avevano già pensato a quella stessa idea e l'intenzione era di mandare un uomo. Tuttavia, mi ha confortato il fatto che avrebbe raccomandato che fossi io a partire e siamo dunque andati a parlarne con il direttore. "È impossibile tu possa farlo", fu il terribile verdetto. "In primo luogo, sei una donna e avresti bisogno di una protezione, e anche se fosse possibile per te viaggiare da sola, dovresti portare così tanto bagaglio che non riusciresti a spostarti velocemente. Inoltre, non parli altro che inglese, quindi è inutile parlarne; nessuno tranne un uomo può farlo". [traduzione mia]

secondi³⁶⁹. Il nome di Nellie Bly diventa così sinonimo di «female star reporter»³⁷⁰.

Reading *Around the World in Seventy-two Days*, one gets the sense that Bly was motivated as much by curiosity and egotism as by a progressive mission. Bly's popularity, it barely needs stating, was a result less of her political ideology than of her gumption.³⁷¹

La dote che maggiormente le viene riconosciuta è l'intraprendenza che la porta a dedicarsi al suo lavoro e alla sua passione con curiosità e ambizione. Elizabeth Cochran ha saputo così ampliare non solo le frontiere della storia del giornalismo ma anche della storia al femminile, facendosi promotrice di ideali e rivendicazioni che hanno segnato il suo destino e aperto la via a nuovi orizzonti. In questa tesi si vuole prendere in analisi in particolare il suo libro *Ten Days in a Mad-house*, in quanto si ritiene essere un libro al confine tra l'inchiesta giornalistica e il reportage che nella forma e nello stile segue l'andamento narrativo proprio della letteratura.

Since my experiences in Blackwell's Island Insane Asylum were published in the *World* I have received hundreds of letters in regard to it. The edition containing my story long since ran out, and I have been prevailed upon to allow it to be published in book form, to satisfy the hundreds who are yet asking for copies. I am happy to be able to state as a result of my visit to the asylum and the exposures consequent thereon, that the City of New York has appropriated \$1,000,000 more per annum than ever before for the care of the insane. So, I have at least the satisfaction of knowing that the poor unfortunates will be the better cared for because of my work.³⁷²

³⁶⁹ Kathy Nakamura, *Nellie Bly, American Journalist*, Enciclopedia Britannica, 28 Giugno 2019. «Her time was 72 days 6 hours 11 minutes 14 seconds. The stunt made her famous».

³⁷⁰ *Ibid.* «*Nellie Bly's Book: Around the World in Seventy-two Days* (1890) was a great popular success, and the name Nellie Bly became a synonym for a female star reporter».

³⁷¹ *Ibid.* «Leggendo *Around the World in Seventy-two Days* si ha la sensazione che Bly fosse motivato tanto da curiosità ed egotismo quanto da una missione progressiva. La popolarità di Bly, è superfluo precisare, era un risultato non tanto della sua ideologia politica quanto della sua intraprendenza». [traduzione mia]

³⁷² Nellie Bly, *Ten days in a mad-house*, Editorium, Salt Lake City, 2013, Introduzione al libro di Nellie Bly. «A partire dalla mia esperienza nel manicomio di Blackwell è stata resa nota al pubblico grazie al *World*, ho ricevuto centinaia di lettere in merito. L'edizione che contiene la mia storia è finita da tempo e ho provveduto alla pubblicazione in forma di libro, per soddisfare le centinaia che ancora chiedono copie. Sono felice di poter affermare,

Il libro nasce dunque dalla sua esperienza come giornalista sotto copertura per il *World* di Pulitzer ed è scritto in prima persona, raccontando dal suo punto di vista interno le condizioni delle detenute, la gestione della struttura e i metodi utilizzati dai medici nel Women's lunatic Asylum di Blackwell's Island. Per essere sotto copertura e poter svolgere la propria indagine, Elizabeth Cochran ricorre alle sue abilità di simulazione e recitazione e si finge pazza per essere internata e poter sperimentare in prima persona le condizioni delle donne in cura.

On the 22d of September I was asked by the World if I could have myself committed to one of the asylums for the insane in New York, with a view to writing a plain and unvarnished narrative of the treatment of the patients therein and the methods of management, etc. Did I think I had the courage to go through such an ordeal as the mission would demand? I said I believed I could. [...] Could I pass a week in the insane ward at Blackwell's Island? I said I could and I would. And I did.³⁷³

L'impresa ha un tale successo che Nellie Bly deve comporre un libro per continuare a raccontare la sua esperienza. Scritto in prima persona, *Ten days in a mad-house* rifugge ogni edulcorazione della verità e racconta l'iter medico e giudiziario che precede l'internamento in manicomio. Dopo la sua messa in scena in una casa di accoglienza per lavoratrici ed essere sottoposta a una visita medica da tre dottori, Nellie Brown (il nome con cui si era presentata) viene definita: «positively demented» e aggiunge il medico: «I consider it a hopeless case. She needs to be put where some one will take care of her»³⁷⁴. Con minuziosità giornalistica Elizabeth Cochran fornisce dati, orari, informazioni precise circa i trattamenti per le degenti: stanze umide, obbligo

a seguito della mia permanenza al manicomio e delle esposizioni conseguenti, che la Città di New York ha stanziato 1.000.000 di dollari all'anno per la cura dei pazzi. Quindi ho almeno la soddisfazione di sapere che le povere sfortunate saranno i più curate in seguito al mio lavoro». [traduzione mia]

³⁷³ *Ibid.* p. 3. «Il 22 settembre mi è stato chiesto dal *World* se avessi potuto infiltrarmi in uno dei manicomi per i pazzi di New York, al fine di scrivere un racconto chiaro e non edulcorato circa il trattamento delle pazienti, dei metodi di gestione, ecc. Ho pensato, avrò il coraggio di portare a termine quella prova come mi era stato richiesto? Mi sono detta che credevo di poterlo fare. [...] Avrei potuto passare una settimana nel manicomio di Blackwell Island? Ho detto che potevo e che lo avrei fatto. E l'ho fatto». [traduzione mia]

³⁷⁴ *Ibid.* p. 24, «Positiva alla demenza. Un caso senza speranza; ha bisogno di andare in un luogo in cui abbiano cura di lei». [traduzione mia]

di lavarsi con l'acqua gelida, condizioni igieniche precarie, alimentazione insufficiente – e decisamente non sana –, dosi incontrollate di laudano per calmare le pazienti, obbligo del silenzio, divieto di possesso di quaderni, taccuini e matite. «What, excepting torture, would produce insanity quicker than this treatment?».³⁷⁵ Il quadro che ha davanti agli occhi una persona perfettamente sana ma dichiarata positiva alla demenza è una massa informe, inumana e senza senso: «one senseless mass of humanity. No fate could be worse».³⁷⁶ La giornalista in incognito osserva le altre detenute, cerca di capire le loro reali condizioni mentali e vive sulla sua pelle i trattamenti degli infermieri e dei medici. L'esperienza di Elizabeth Cochran si situa a metà tra reportage e inchiesta e diventa narrativa: la giornalista vive in prima persona gli eventi che vuole indagare per documentare in maniera più approfondita ed essere testimone diretta dei fatti oggetto della propria investigazione. Un punto di vista interno che offre un'angolazione di analisi senza pari: in primo luogo perché non sarebbe stata concessa – o sarebbe stata volutamente alterata – un'indagine da parte di una giornalista, in secondo luogo, solo ascoltando le testimonianze e intervistando il personale non avrebbe composto un quadro completo e veritiero della situazione. La conclusione è lapidaria, schietta e diretta: «The insane asylum on Blackwell's Island is a human rat-trap. It is easy to get in, but once there it is impossible to get out».³⁷⁷

Nellie Bly riuscì ad uscirne consegnata ai colleghi nel *New York World*, pronta a scrivere quello che sarebbe diventato uno dei suoi reportage più importanti. Gli articoli sul manicomio suscitarono intense reazioni sia da parte delle autorità che da parte della società: un'inchiesta confermò gli articoli della Bly e vennero stanziati fondi per migliorare le condizioni dell'assistenza ai malati di mente, mentre per la giornalista fu l'avverarsi di un sogno, diventare cioè cronista di attualità per il *New York World*.³⁷⁸

³⁷⁵ *Ibid.* p. 44, «Cosa può condurre più rapidamente all'insanita' mentale – a parte la tortura – se non questo trattamento?» [traduzione mia]

³⁷⁶ *Ibid.* p. 43, «Una massa di umanità senza senso. Nessun destino potrebbe essere peggiore». [traduzione mia]

³⁷⁷ *Ibid.* p. 56, «Il manicomio di Blackwell's Island è una trappola per topi umani. È facile entrare, ma una volta dentro è impossibile uscire». [traduzione mia]

³⁷⁸ Fabio Dalmasso, *Un film su Nellie Bly, grande maestra di "giornalismo acrobatico"*, Libertà di stampa diritto all'informazione, 8 novembre 2013.

Ogni capitolo del libro racconta avvenimenti della sua esperienza, in maniera cronologica, come la storia di un romanzo, se non fosse per i riferimenti espliciti che rimandano alla finzione messa in atto per i fini di una documentazione giornalistica. Lo stile è accurato, con una presenza dirompente di aggettivazione, riferimenti precisi, disegni per illustrare alcune scene della storia, numerose riflessioni della giornalista. Precisione giornalistica e narrazione letteraria si uniscono perfettamente per comporre un reportage narrativo di inchiesta sociale, che mira a mettere in luce verità scomode, nascoste a cui difficilmente si avrebbe avuto accesso se non grazie alla testimonianza diretta della prima giornalistica investigativa al mondo, considerata «The mother of all girls reporters» dal Wall Street Journal³⁷⁹.

IV.3. La polifonia della testimonianza in Svetlana Aleksievič

Di nuovo Svetlana Aleksievič è un esempio per le finalità di questa tesi, in quanto reporter che indaga la realtà secondo il suo stile inconfondibile tramite le voci di chi ha vissuto i fatti che vuole narrare. La sua firma sono i reportage narrativi che l'hanno accompagnata a vincere il premio Nobel nel 2015: una polifonia di testimonianze che danno alle sue indagini sull'aspetto umano dei fatti che hanno sconvolto la storia un punto di vista sempre nuovo e diverso. L'autrice lascia che siano i diretti interessati a raccontare, ponendosi dietro queste storie per cucirle insieme e per creare un quadro completo, ricco di sfumature e dalle innumerevoli sfaccettature che raccontano l'uomo.

Today when man and the world have become so multifaceted and diversified, when we finally realized how mysterious and unfathomable man really is, a story of one life, or rather the documentary evidence of this story, brings us closest to reality.³⁸⁰

³⁷⁹ Amy Gamerman, *The Mother of All Girl Reporters*, The Wall Street Journal, 16 marzo 1994.

³⁸⁰ Svetlana Aleksievic in *The Nobel Prizes 2015*, The Nobel Foundation by Science History Publications/USA, division Watson Publishing International LLC, Sagamore Beach, 2016. «Oggi quando l'uomo e il mondo sono diventati così sfaccettati e diversificati, quando finalmente ci siamo resi conto di quanto sia davvero misterioso e insondabile l'uomo, la

L'uomo e la sua storia superano il romanzo e avvicinano alla realtà che diventa oggetto di evidenza documentabile e di cui è necessario interessarsi. La narrazione corale di Svetlana Aleksievič è ciò che contraddistingue la sua prosa e il suo modo di intendere il proprio genere letterario; si distacca dal richiamo dell'invenzione letteraria e dalla mera cronaca giornalistica per proporre ai lettori una lettura di testimonianze dirette, vere, disarmanti, appassionanti, tragiche, eroiche, dallo spessore universale. Quando tiene il proprio discorso presso l'Accademia di Svezia il 7 dicembre 2015, Svetlana Aleksievič commenta così la propria proclamazione:

I do not stand alone at this podium ... There are voices around me, hundreds of voices. They have always been with me, since childhood. I grew up in the countryside. As children, we loved to play outdoors, but come evening, the voices of tired village women who gathered on benches near their cottages drew us like magnets. [...] Here are a few sad melodies from the choir that I hear ...³⁸¹

Sul podio del Premio Nobel non c'è dunque solo la voce della scrittrice premiata, ma le melodie di un coro verso il quale ha teso l'orecchio durante tutta la sua produzione giornalistica e letteraria. Solo così Svetlana Aleksievič si sente più vicina possibile a raccontare la realtà di quegli avvenimenti, quella realtà che l'ha sempre attratta e che ha voluto catturare sulla carta; per questo motivo sceglie un metodo di scrittura che si componesse di una coralità di voci, confessioni, testimonianze e documentazioni storiche. E il metodo di scrittura diventa anche il modo di percepire e vedere il mondo: un coro di voci individuali e un mosaico di dettagli quotidiani. Svetlana Aleksievič afferma come il suo universo mentale ed emozionale non possano che realizzarsi secondo questa percezione della realtà:

storia di una vita, o meglio l'evidenza documentale di questa storia, ci avvicina alla realtà» [traduzione mia]

³⁸¹ Svetlana Aleksievič, *On the Battle Lost*, lettura al Premio Nobel, 7 dicembre 2015, traduzione dal russo di Jamey Gambrell.

<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2015/alexievich/25408-nobel-lecture-2015/>
«Non sono da sola su questo podio ... Ci sono voci intorno a me, centinaia di voci. Sono sempre state con me, fin dall'infanzia. Sono cresciuto in campagna. Da bambini, amavamo giocare all'aperto, ma la sera, le voci delle stanche donne del villaggio che si riunivano sulle panchine vicino alle loro case ci attiravano come calamite. [...] Ecco alcune melodie tristi del coro che sento...» [traduzione mia]

I've been searching for a literary method that would allow the closest possible approximation to real life. Reality has always attracted me like a magnet, it tortured and hypnotized me, I wanted to capture it on paper. So, I immediately appropriated this genre of actual human voices and confessions, witness evidences and documents. This is how I hear and see the world – as a chorus of individual voices and a collage of everyday details. This is how my eye and ear function. In this way all my mental and emotional potential is realized to the full. In this way I can be simultaneously a writer, reporter, sociologist, psychologist and preacher.³⁸²

Metodo e vita si armonizzano in un unico intento, facendo di Svetlana Aleksievič una scrittrice, una reporter, una predicatrice e una psicologa. In particolare, tre dei suoi libri possono essere considerati al confine tra reportage e inchiesta: *Gli ultimi testimoni*, *Preghiera per Černobyl*, *La guerra non ha un volto di donna*. Senza pretese di catalogare secondo rigide etichette, si ritiene che tali libri possano essere definiti reportage narrativi³⁸³ in quanto uniscono l'attività di giornalista dell'autrice che ha seguito per anni le testimonianze degli intervistati e che ha raccolto materiale e condotto indagini approfondite al fine di redigere libri dall'impianto narrativo, tenendo in mano i fili del racconto magistralmente, unendo i diversi racconti e servendosi delle tecniche letterarie senza la necessità di creare una storia unica con una trama e uno sviluppo. Tutti i libri presentano micro-storie che costituiscono un'unica storia dal basso che le grandi pagine non raccontano; inoltre, si ritiene possano essere considerati al confine tra inchiesta e reportage in quanto la giornalista cerca il materiale per diversi anni, intervistando persone in luoghi diversi e documentandosi: alcuni fatti riportati non hanno coinvolto in prima persona l'autrice che non era ancora nata durante la Seconda Guerra Mondiale – che

³⁸² Svetlana Aleksievic in *The Nobel Prizes 2015*, The Nobel Foundation by Science History Publications/USA, division Watson Publishing International LLC, Sagamore Beach, 2016. «Sto cercando un metodo letterario che permetta di avvicinarsi il più possibile alla vita reale. La realtà mi ha sempre attratto come una calamita, mi ha torturato e ipnotizzato, volevo catturarlo sulla carta. Così mi sono immediatamente appropriato di questo genere di voci e confessioni umane, testimonianze e documenti. Questo è come sento e vedo il mondo – come un coro di voci individuali e un collage di dettagli di tutti i giorni. Ecco come funzionano il mio occhio e orecchio. In questo modo tutto il mio potenziale mentale ed emotivo si realizza al massimo. In questo modo posso essere contemporaneamente scrittore, reporter, sociologo, psicologo e predicatore». [traduzione mia]

³⁸³ Nel 2002 è stato conferito alla scrittrice il Premio Sandro Onofri, assegnato alla carriera di autori stranieri che hanno illustrato nelle loro opere le qualità del reportage narrativo.

fa da sfondo ai libri *La guerra non ha un volto di donna* e *Gli ultimi testimoni* – e non ha potuto essere testimone diretta dell'avvenimento come invece lo è stata per il disastro di Černobyl'.

IV.3.1. *Preghiera per Černobyl*

Di che cosa parla questo libro? Perché l'ho scritto? Questo libro non parla di Černobyl' in quanto tale, ma del suo mondo. Proprio di ciò che conosciamo meno. O quasi per niente. La storia mancata: ecco come avrei potuto intitolarlo. A interessarmi non era l'avvenimento in sé, vale a dire cosa era successo e per colpa di chi, bensì le impressioni, i sentimenti delle persone che hanno toccato con mano l'ignoto.³⁸⁴

Il 26 aprile 1986, il reattore numero quattro della centrale nucleare di Černobyl' in Ucraina, allora parte dell'Unione Sovietica, esplose e rilascia nell'atmosfera 50 milioni di curie di radiazioni, il 70% delle quali cade sulla Bielorussia. *Preghiera per Černobyl* è la ricostruzione non degli avvenimenti del disastro nucleare del 1986 ma dei sentimenti, afferma il premio Nobel. Per tre anni Svetlana Aleksievič ha intervistato persone di professioni, destini, generazioni e temperamenti diversi: credenti e atei, contadini e intellettuali per cui Černobyl' è il principale contenuto del loro mondo che ha avvelenato non solo l'acqua e la terra ma ogni cosa che avevano dentro e attorno: «questi uomini e queste donne sono stati i primi a vedere ciò che noi abbiamo solo potuto supporre. Più di una volta ho avuto l'impressione che io stessi in realtà annotando il futuro».³⁸⁵ Un reportage che unisce le testimonianze di chi ha vissuto in prima persona le conseguenze dell'esplosione della centrale nucleare di Černobyl', ascoltate da Svetlana Aleksievič che è entrata nel cuore dell'avvenimento grazie alla polifonia delle storie che ha raccolto.

The scale of the devastation and its insidious nature are perhaps beyond the power of the individual mind to imagine, which is one good reason why the polyphonic form Alexievich has made her own (and for which she won the Nobel prize for literature last year) is so appropriate. Only the voice of the witness can do the events justice, and, in *Chernobyl Prayer*, after some useful facts about the explosion and its aftermath (“travelling through the villages, one is struck by the overspill of the cemeteries”), we launch into

³⁸⁴ Svetlana Aleksievič, *Preghiera per Černobyl*, E/O, Roma, 2018, p. 39.

³⁸⁵ Ibid.

the testimony of the widow of one of the firefighters called in to deal with the explosion. The description of his death from radiation poisoning – two weeks of increasing agony – was so harrowing that I wondered if I would be able to proceed. What kept me going was the strength of her love for her husband, and the child she was carrying; the baby seemed to absorb the radiation meant for her as it was born dead.³⁸⁶

L'autrice non si pone come obiettivo quello di portare alla luce le responsabilità, le dinamiche che hanno portato all'esplosione; il libro non è un'inchiesta che vuole svelare verità scomode, ma piuttosto da intendersi reportage narrativo che vuole indagare aspetti di una società lacerata, avvenimenti storicamente rilevanti visti dal punto di vista umano, nelle testimonianze di persone di età, ceto sociale, occupazione differenti per avere una visione di insieme più varia e completa. Solo la voce della testimonianza può rendere giustizia a questo avvenimento che ha sconvolto la vita di innumerevoli persone, e solo con questa coralità di interventi – o meglio, monologhi, come riporta ciascun titolo prima della testimonianza – può creare nell'immaginario del lettore un'immagine che può avvicinarsi il più possibile alla realtà dei fatti.

The book is not so much about the Chernobyl nuclear plant disaster as about the world after it: how are people adapting to the new reality, which is already here but is not yet perceived. Post-Chernobyl people have gained new knowledge, which is of benefit for all of mankind. They live – as it were – after World War III, after a nuclear war. The book's subtitle is very significant in this respect.³⁸⁷

³⁸⁶ Nicholas Lezard, *Chernobyl Prayer by Svetlana Alexievich review – witnesses speak*, The Guardian, 27 Aprile 2016. «La portata della devastazione e la sua natura insidiosa sono forse al di là del potere dell'immaginazione della mente umana, il che è una buona ragione per cui la forma polifonica che Aleksievič ha fatto sua (e per la quale ha vinto il premio Nobel per la letteratura nel 2015) è così appropriata. Solo la voce del testimone può rendere giustizia agli eventi e, in *Pregghiera per Černobyl'*, dopo alcuni dati utili sull'esplosione e le sue conseguenze ("viaggiando attraverso i villaggi, si è colpiti dalla fuoriuscita dei cimiteri"), ci lanciamo in la testimonianza della vedova di uno dei pompieri chiamato ad affrontare l'esplosione. La descrizione della sua morte per avvelenamento da radiazioni - due settimane di crescente agonia - fu così straziante che mi chiesi se fossi riuscito a continuare. Ciò che mi ha fatto andare avanti è stata la forza del suo amore per suo marito e il bambino che stava portando in grembo; il bambino sembrava assorbire la radiazione destinata a lei poiché era nato morto». [traduzione mia]

³⁸⁷ Svetlana Aleksievič in *The Nobel Prizes 2015*, The Nobel Foundation by Science History Publications/USA, division Watson Publishing International LLC, Sagamore Beach, 2016. «Il libro non parla tanto del disastro della centrale nucleare di Chernobyl quanto del

L'approccio documentario dell'Aleksievič rende le esperienze vivide, a volte quasi insopportabili, ma è un modo straordinariamente democratico per costruire un libro. La presenza autoriale è invisibile tranne quando "l'autrice intervista sé stessa sulla storia mancata", sul significato del disastro: non possiamo continuare a credere, come i personaggi di una commedia di Čechov, che tra cento anni l'umanità prospererà, afferma e aggiunge che ciò che rimane maggiormente nella mia memoria di Černobyl' è la vita dopo: le case senza proprietari, i paesaggi senza persone. Le strade non vanno da nessuna parte, i cavi non portano da nessuna parte, per questo motivo a volte le è sembrato di registrare il futuro. Svetlana Aleksievič ritiene che se si guarda indietro a tutta la storia, sia sovietica che post-sovietica, si avrà davanti agli occhi solo un'enorme tomba comune e un bagno di sangue - un dialogo eterno dei carnefici e delle vittime. Inoltre, parla di *maledette domande russe*: cosa si deve fare e di chi è la colpa. La rivoluzione, i gulag, la Seconda Guerra Mondiale, la guerra sovietico-afgana nascosta al popolo, la caduta del grande impero, la caduta della gigantesca terra socialista, l'utopia terrestre e ora una sfida di dimensioni cosmiche - Černobyl'. Questa è una sfida per tutti gli esseri viventi sulla terra. Questa è la nostra storia. E questo è il tema dei suoi libri, il suo percorso, i suoi cerchi dell'inferno, da uomo a uomo.³⁸⁸

IV.3.2. *Gli ultimi testimoni*

Una volta, il grande Dostoevskij si era posto questo interrogativo: «Come potremmo mai giustificare il mondo, la nostra felicità e l'armonia eterna se in loro nome, nel nome della solidità dei fondamenti sui quali riposano, si dovrà versare anche solo una lacrima di bambino?» E si rispose: «Quella sola lacrima non potrà giustificare alcun progresso, alcuna rivoluzione. Alcuna guerra. Essa peserà per sempre». Quella sola piccola lacrima...³⁸⁹

Di nuovo un punto di vista altro rispetto a quello che si è abituati a leggere tra le cronache di giornale e le pagine della Storia. I bambini, vittime

mondo successivo: come si stanno adattando le persone alla nuova realtà, che è già presente ma non è ancora percepita. Le persone post-Chernobyl hanno acquisito nuove conoscenze, il che è un beneficio per tutta l'umanità. Vivono - per così dire - dopo la terza guerra mondiale, dopo una guerra nucleare. Il sottotitolo del libro è molto significativo in questo senso». [traduzione mia]

³⁸⁸ *Ibid.*

³⁸⁹ Svetlana Aleksievič, *Gli ultimi testimoni*, Bompiani, Milano, 2016.

innocenti degli eventi, sono il punto focale dell'attenzione dell'autrice che compone un libro su quello che *gli ultimi testimoni* ricordano della guerra. Piccole grandi storie di chi è sopravvissuto e che ora può raccontare come la fosse l'infanzia in tempi di guerra: Svetlana Aleksievič riporta alla luce ricordi, emozioni, sensazioni, colori, odori, profumi, paure, speranze di piccoli testimoni i cui occhi non erano mai troppo grandi per vedere il mondo. Un racconto disarmante, perché cosa può esservi di più straziante di un bambino costretto a crescere prima del tempo, solitamente senza un padre o ancora più tragicamente senza famiglia, vivendo in condizioni precarie e di terrore. Tutti i personaggi di questo libro hanno dai tre e i dodici anni: il lettore viene portato nel vivo dei ricordi, degli episodi di infanzia che più hanno segnato gli intervistati. Ogni capitolo riporta un racconto diverso; per ogni titolo l'autrice ha selezione una frase della testimonianza che più possa catturare l'attenzione del lettore e per ogni racconto, per ogni *testimone*, riporta nome, cognome, età nel momento della narrazione e il loro odierno impiego professionale. Bambini che hanno vissuto l'orrore ma sono sopravvissuti; bambini che oggi sono adulti, lavorano, vivo la loro vita quotidiana portando con sé le piaghe e le cicatrici della guerra, rimanendo per sempre custodi di una visione di un passato di cui dovremmo sempre aver memoria, con la quale tutti si dovrebbero confrontare per avere un puro, innocente e ingenuo punto di vista e poter guardare indietro con gli occhi sgranati di un bambino. Una storia orale³⁹⁰ che non si fa solo sui documenti ma si compone di innumerevoli voci, sguardi e racconti.

It is tempting to compare Alexievich's work to that of the great oral historians, such as Studs Terkel [...] but there is a special sort of clear-eyed humility to her reporting. She apparently gets entirely out of the way of her subjects and lets them do all the telling. She resists any editorial comment. Her only preface here is a pointed quote from Dostoevsky asking if ideology, revolution, war, ever justifies the tears of even one child. Alexievich's life's work, as an attentive listener to all the collected sorrows and stubborn survival of her homeland, quietly, unflinchingly and unforgettably serves to answer that question in the negative.³⁹¹

³⁹⁰ Tim Adams, *Last Witnesses: Unchildlike Stories by Svetlana Alexievich review – a masterpiece of clear-eyed humility*, The Guardian, 24 giugno 2019.

³⁹¹ *Ibid.* «È allettante confrontare il lavoro di Aleksievič con quello dei grandi storici orali, come Studs Terkel [...], ma c'è una specie di umiltà dagli occhi chiari nei suoi reportage.

Svetlana Aleksievič rifugge ogni intento editoriale a commentare la narrazione, lascia che i fatti e le sensazioni riemergano dai racconti dei testimoni. Un lavoro che nuovamente non vuole documentare gli avvenimenti storici ricercando colpevoli, delineando le cause e le conseguenze in maniera cronologica; non è un libro sulla storia della Seconda guerra mondiale ma un reportage narrativo sul contesto emozionale, personale e totalmente umano dei bambini che l'hanno vissuta e che riportano alla superficie della loro memoria i momenti più salienti – o tragici – della guerra in Unione Sovietica. Come afferma la scrittrice, il narratore è sempre in uno spazio diverso da quello di chi ascolta; ci circonda un elemento invisibile e sfuggente. Questo perché gli interlocutori sono sempre tre: la persona che racconta oggi, la stessa persona com'era all'epoca dei fatti narrati e io stessa. «Il mio scopo è anzitutto ottenere la verità di quegli anni. Di quei giorni».³⁹² Per questo motivo *Gli ultimi testimoni* può essere considerato un reportage narrativo che vuole indagare aspetti poco noti della società e della Storia e raccontarne il punto di vista umano ascoltando voci dal basso, senza commenti o ricostruzioni fittizie dell'autrice; tra cronaca e storia, Aleksievič sa donare spessore poetico e umano ad avvenimenti trattati troppo spesso come semplici dati giornalistici.

How adroitly Alexievich sticks her landings should warn readers against treating these interviews as journalistic records of raw testimony. In form and spirit they are closer to prose poems, sometimes even songs, built around repeating refrains. Alexievich is a master at employing the withheld detail to undercut the unfiltered sentimentalism of a narrator, or adding a poetic sting to an otherwise prosaic entry.³⁹³

Apparentemente si allontana completamente dai suoi soggetti e lascia che facciano tutto resistendo a qualsiasi commento editoriale. La sua unica prefazione qui è una citazione appuntita di Dostoevskij che chiede se l'ideologia, la rivoluzione, la guerra giustifichino mai le lacrime di un solo bambino. Il lavoro della vita di Aleksievič, come attento ascoltatore di tutti i dolori raccolti e la testardata sopravvivenza della sua terra natale, in silenzio, senza batter ciglio e imperdonabilmente serve a rispondere a questa domanda in negativo». [traduzione mia]

³⁹² Svetlana Aleksievič, *La Guerra non ha un volto di donna*, Bompiani, Milano, 2015. p. 15.

³⁹³ Sana Krasikov, *What Children remember from the war*, The New York Times, 13 luglio 2019. «Quanto abilmente Alexievich gestisce il materiale dovrebbe mettere in guardia i lettori dal trattare queste interviste come registrazioni giornalistiche di testimonianze crude. Nella forma e nello spirito sono più vicini alle poesie in prosa, a volte anche alle

Una prosa poetica, tra narrativa, reportage e inchiesta che cambia lo sguardo sulla storia, sul mondo, sulla guerra, sull'infanzia e sulla vita.

IV.3.3. *La guerra non ha un volto di donna*

Million women fought in the Red Army. Alexievich's project began when she read an article in a Minsk paper about a farewell party given for a senior female accountant who, as a sniper during the war, had killed 75 people and received 11 decorations. War, she realised, is seldom told from the woman's point of view, and what interested her were not tales of heroism, but of "small great human beings". What was more, there was nothing heroic about war, which needed to be shown as sickening, repulsive and insane.³⁹⁴

Cresciuta in paese di sole donne – perché la guerra aveva portato al fronte tutti gli uomini –, Svetlana Aleksievič sin da bambina era interessata con curiosità e meraviglia alle storie che raccontavano, a sentire le loro testimonianze sulla vita e sull'amore piuttosto che sulla guerra. La motivazione dell'autrice viene rivolta nuovamente a un focus particolare, poco noto e conosciuto come la donna al fronte durante la Seconda Guerra Mondiale:

Siamo tutti prigionieri di una rappresentazione "maschile" della guerra. Che nasce da percezioni prettamente "maschili". Rese con parole "maschili". Nel silenzio delle donne. Nessuno, a parte me, ha mai chiesto nulla a mia nonna, o a mia madre.³⁹⁵

I don't remember men in our village after World War II: during the war, one out of four Belarusians perished, either fighting at the front or with

canzoni, costruite attorno a ripetuti ritornelli. Alexievich è un maestro nell'impiegare i dettagli nascosti per minare il sentimentalismo non filtrato di un narratore o aggiungere una punta poetica a una voce altrimenti prosaica». [traduzione mia]

³⁹⁴ Caroline Moorehead, *The Unwomanly Face of War by Svetlana Alexievich review – for 'filth' read truth*, The Guardian, 2 agosto, 2017. «Milioni di donne hanno combattuto nell'Armata Rossa. Il progetto della Alexievich è iniziato quando ha letto un articolo in un giornale di Minsk su una festa d'addio tenuta per una donna contabile che, come cecchina durante la guerra, aveva ucciso 75 persone e ricevuto 11 decorazioni. La guerra, si rese conto, è raramente raccontata dal punto di vista della donna e ciò che la interessava non erano storie di eroismo, ma di "piccoli grandi esseri umani". Inoltre, non c'era nulla di eroico nella guerra, che doveva essere mostrato come disgustoso, ripugnante e folle».

³⁹⁵ Svetlana Aleksievic, *La Guerra non ha un volto di donna*, Bompiani, Milano, 2015. pp. 9-10.

the partisans. After the war, we children lived in a world of women. What I remember most, is that women talked about love, not death. They would tell stories about saying goodbye to the men they loved the day before they went to war, they would talk about waiting for them, and how they were still waiting. Years had passed, but they continued to wait: "I don't care if he lost his arms and legs, I'll carry him." No arms ... no legs ... I think I've known what love is since childhood ...³⁹⁶

Dopo il silenzio soffocato da una Storia raccontata dagli uomini, la guerra "al femminile" prende voce nell'incontro tra il premio Nobel per la letteratura, Svetlana Aleksievič e le donne sovietiche al fronte: *La guerra non ha un volto di donna* non parla della guerra ma delle persone nella guerra. Di nuovo, come nei libri precedentemente analizzati, non si vuole indagare il fatto in se, ma l'aspetto umano, le conseguenze che ha avuto nelle menti e nelle vite altrui. Un'inchiesta sull'aspetto sociale, un insieme di reportage che vuole indagare la presenza al femminile sul fronte della Seconda Guerra Mondiale. La Storia si umanizza: è uno spaccato di normali esistenze, vite comuni, persone ordinarie e testimoni muti di quell'orrore che è la Seconda Guerra Mondiale. Ma c'è di più: protagoniste di questa Storia sono le donne, giovani volontarie accorse al fronte in nome dei propri ideali per difendere la Madre Russia. In un meticoloso lavoro di documentazione, Svetlana Aleksievič ha raccolto centinaia di interviste e ha unito allo sguardo giornalistico, la pratica dell'ascolto. In un dialogo sincero e coinvolto, i ricordi delle donne hanno evocato la propria guerra, la propria versione dei fatti, l'impeto dello slancio, l'amore di patria, il desiderio di liberazione, la brama della Vittoria, la paura, la sofferenza e la miseria. A ogni capitolo, il lettore si imbatte nei racconti di

³⁹⁶ Svetlana Aleksievič, *On the Battle Lost*, lettura al Premio Nobel, 7 dicembre 2015, traduzione dal russo di Jamey Gambrell.

<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2015/alexievich/25408-nobel-lecture-2015/>
«Nessuno di loro aveva mariti, padri o fratelli. Non ricordo gli uomini nel nostro villaggio dopo la Seconda Guerra Mondiale: durante la guerra, uno su quattro uomini bielorussi sono morti, sia combattendo al fronte o con i partigiani. Dopo la guerra, noi bambini vivevamo in un mondo di donne. Quello che ricordo di più, è che le donne parlavano di amore, non di morte. Raccontavano storie su come dire addio agli uomini che amavano il giorno prima di andare in guerra, parlavano di aspettarli e di come stavano ancora aspettando. Gli anni erano passati, ma hanno continuato ad aspettare: "Non mi importa se ha perso le braccia e le gambe, lo porterò." Niente braccia ... niente gambe ... Penso di sapere cos'è l'amore dall'infanzia ... ». [traduzione mia]

donne diverse, nomi e cognomi seguiti dal proprio ruolo ricoperto in guerra: aviatrici, infermiere, radiotelegrafiste, combattenti clandestine, partigiane, cuciniere, lavandaie, carriste, medici, istruttrici sanitarie, addette alla contraerea e così via.

This sense of absolute directness and immediacy lies at the heart of Svetlana Alexievich's extraordinary oral history of the Russian women who fought in the second world war. Over seven years in the late 1970s and early 80s, she interviewed many hundreds of women, the pilots, doctors, partisans, snipers and anti-aircraft gunners who served on the front line, and the legions of laundresses, cooks, telephone operators and engine drivers who backed them up. Very few of those she approached refused to talk to her. One former pilot, who turned her down, told her that she could not bear to return in her mind to the three years during which she had felt herself not to be a woman. When, in the ruins of Berlin, her future husband proposed to her, she had been outraged. "How, in the midst of chaos? Begin by making me a woman," she told him. For the rest, the women poured out their memories to her, not simply recounting them, but reimagining them. The simpler the women, the more their stories were "uninfected by secondary knowledge".³⁹⁷

Il romanzo è polifonico e dà voce a chi, per anni, una voce non l'ha avuta; a chi si vergognava e ha cercato di dimenticare; a chi faticava a ricordare; a chi aveva paura; a chi è ancora oggi convinto delle proprie scelte e chi, invece, forse avrebbe agito diversamente.

«Voglio parlare! Vuotare il sacco! Finalmente vogliono ascoltare anche noi. Abbiamo taciuto per così tanti anni, perfino tra le pareti di casa!»;

³⁹⁷ Caroline Moorehead, *The Unwomanly Face of War by Svetlana Alexievich review – for 'filth' read truth*, "The Guardian", 2 agosto, 2017. «Questo senso di assoluta immediatezza è al centro della straordinaria storia orale di Svetlana Alexievich delle donne russe che hanno combattuto nella Seconda guerra mondiale. Per sette anni tra la fine degli anni '70 e l'inizio degli anni '80 ha intervistato molte centinaia di donne, piloti, medici, partigiani, cechini e cannonieri antiaerei che prestavano servizio in prima linea e le legioni di lavanderie, cuoche, operatrici telefoniche e automobiliste. Pochissime di quelle a cui si è avvicinata si sono rifiutate di parlarle. Un ex pilota, che l'ha respinta, le ha detto che non poteva sopportare di tornare nella sua mente ai tre anni durante i quali si era sentita non essere una donna. Quando, tra le rovine di Berlino, il suo futuro marito le aveva proposto di sposarsi, era stata oltraggiata. "Come, nel mezzo del caos? Inizia facendomi sentire una donna", gli disse. Per il resto, le donne le hanno trasmesso i loro ricordi, non semplicemente raccontandoli, ma reinventandoli. Più semplici erano le donne, più le loro storie erano "non infette da conoscenze secondarie"». [traduzione mia]

«Non posso. Non posso ricordare. In quei tre anni che è durata la mia guerra... non sono più stata una donna»;
«Avevamo tutte quante un solo desiderio: partire per il fronte. Se non avevamo paura? Certo che l'avevamo!»;
«Non sono un'eroina, ero una bella bambina, poi è arrivata la guerra... e non avevo nessuna voglia di morire. Sparare mi faceva paura e non avrai mai pensato che un giorno avrei imparato a sparare»;
«Il mio sarà un racconto molto semplice... Il racconto di una semplice ragazza russa, come ce n'erano tante». ³⁹⁸

Nel libro vi è un accordo di racconti differenti, con un inizio differente, una motivazione differente, un sentimento differente, un particolare differente e come unico denominatore comune a incorniciare la narrazione: la guerra. Svetlana Aleksievič offre una storia dei sentimenti in cui si racconta la vibrante contraddizione della donna al fronte: per colei che dona la vita, la custodisce dentro di sé, la culla e la porge al mondo, dispensare la morte non può essere facile. La donna al fronte smarrisce la percezione di sé stessa e la sua comprensione della guerra è ancora più carica di sofferenza rispetto alla visione “maschile”, perché quelle giovani donne erano state abituate a tenere in braccio le bambole, e non i fucili. Ciò che è stato ed è passato inosservato diventa l'argomento di questo «monumento alla sofferenza e al coraggio dei nostri tempi», come recita la motivazione dell'Accademia di Svezia al conferimento del premio Nobel nell'ottobre 2015. Svetlana Aleksievič tende l'orecchio verso quel dolore e quel coraggio e dona alla letteratura quei “dettagli inutili” che la censura e l'autocensura volevano eliminare. Dati essenziali che «costituiscono il calore e l'evidenza della vita», piccoli particolari che hanno segnato l'esistenza delle persone e che trasportano i lettori in un mondo di guerra “al femminile” che ha – afferma la scrittrice – «i propri colori, odori, una sua interpretazione dei fatti ed estensione dei sentimenti e anche parole sue»³⁹⁹.

Gli scrittori di saggistica sono vulnerabili alle accuse di invenzione e distorsione, ed è per questo motivo che Svetlana Aleksievič ha trascorso più di 40 anni a produrre la sua straordinaria versione della recente storia sovietica, basata esclusivamente su interviste messe insieme come una serie di

³⁹⁸ Svetlana Aleksievič, *La Guerra non ha un volto di donna*, Bompiani, Milano, 2015.

³⁹⁹ *Ibid.* p. 10.

monologhi, non mediati da commenti. La storia orale non è stata riconosciuta come ricerca professionale dall'Accademia delle scienze russa e i suoi libri hanno attirato ripetute critiche in un paese in cui lo stato ha mantenuto uno stretto controllo della sua storia attraverso i media e i libri di scuola, garantendo una condivisione tacita e ordinata su una memoria collettiva del passato. Per questo motivo le sue testimonianze sovversive e angosciate, prese dalla gente comune, non sono state apprezzate: quando, nel 2015, le è stato assegnato il premio Nobel per la letteratura - la prima giornalista ad essere così onorata e accreditata per aver inventato un nuovo genere letterario - è stata accolta con indignazione dai media russi controllati dallo stato, che ha giustificato la sua premiazione solo a causa delle sue opinioni anti-Putin.⁴⁰⁰ Svetlana Aleksievič è una scrittrice su cui vi è ancora poco materiale critico in letteratura, ma che simboleggia un esempio magistrale di come letteratura e giornalismo possano accordarsi con grande potenzialità narrativa ed espositiva.

⁴⁰⁰ Cnfr. Caroline Moorehead, *Last Witnesses by Svetlana Alexievich review – the astonishing achievement of the Nobel prize winner*, The Guardian, 11 luglio 2019.

APPENDICE

I. Intervista a Enrico Caporale

Enrico Caporale (Torino, 1982) è giornalista de «La Stampa», è stato redattore del sito Internet del quotidiano torinese e dal settembre 2013 membro della redazione Esteri. Nell'agosto 2014 è stato inviato in Afghanistan per descrivere la fine della missione Isaf e nel febbraio 2017 era in Etiopia per raccontare il fenomeno delle migrazioni. Nel febbraio 2015 gli viene assegnato il premio Igor Man dalla direzione de «La Stampa» per la realizzazione dell'inserito speciale *Europa*. Dal 2018 è caporedattore all'Ufficio centrale de «La Stampa».

Tre verbi per definire le azioni alla base di un reportage?

Camminare, ascoltare, emozionare.

In base alle sue esperienze di reporter, quali sono i pro e i contro del giornalismo embedded e unilateral?

Come inviato ho vissuto entrambe le esperienze. Sono stato reporter in Afganistan nel 2014 come giornalista *embedded* nell'Esercito Italiano e potendo fare un confronto con l'altra mia esperienza di reporter in Etiopia come giornalista non “intruppato” posso affermare che sono due modi di fare giornalismo differenti. Quando si è un giornalista *embedded* è l'esercito che verifica tutto il tuo lavoro, dall'organizzazione delle interviste e delle ricerche sul campo di guerra sino al controllo della redazione dei pezzi. Ci si affida completamente alla credibilità delle informazioni che vengono trasmesse dall'esercito, senza la possibilità di poterle verificare. Le informazioni sono filtrate e si può offrire un punto di vista orientato dall'esercito. Il giornalismo *embedded* nasce proprio con la guerra del Golfo, la prima guerra mediatica che ha cercato di orientare le informazioni giornalistiche secondo precisi scopi di propaganda. Nel secondo caso invece sono stato inviato in Etiopia insieme alla ONG CCM – Comitato Collaborazione Medica. Lì ho potuto scrivere un

classico reportage in autonomia, dialogando con la gente del posto, raccogliendo testimonianze e interviste, muovendomi con più libertà.

Hai dunque redatto due reportage differenti: come si costruisce un reportage? Quali sono le tempistiche necessarie e le differenze tra le tue due esperienze di reporter in Afganistan e in Etiopia?

Il reportage richiede delle tempistiche differenti rispetto ai servizi di cronaca, i tempi sono più dilatati. Prima di tutto bisogna andare sul posto, raccogliere materiale e interviste, conoscere il luogo, respirare l'atmosfera e poi in un secondo tempo, da casa, dare forma al pezzo. Nel caso invece di reportage di guerra si richiede invece un'immediatezza di corrispondenza, per aggiornare la redazione in tempo reale e con reportage giornalieri. Nel mio caso, in Etiopia ho fatto un servizio sulla migrazione, in Afganistan invece dovevo descrivere la fine della missione Isaf. Nel primo caso racconto le impressioni e le sensazioni delle famiglie dei migranti. Offro tutto quel contesto emozionale che c'è dietro il fenomeno della migrazione, e, in un secondo articolo, propongo due spunti di riflessione a partire da due focus, la forte presenza cinese ad Addis Abeba e, dall'altra parte, dell'influenza araba. In Afghanistan invece descrivo il cambio della guardia a Herat quando la missione Isaf era entrata nella sua fase finale.

Commentando le parole di Ryszard Kapuściński: «Il vero giornalismo è quello intenzionale, vale a dire quello che si dà uno scopo e che mira a produrre una qualche forma di cambiamento». Quale lo scopo e quale il cambiamento del giornalismo oggi?

Il giornalismo intenzionale deve sempre porsi uno scopo indirizzato verso un cambiamento cercando di orientare l'opinione pubblica per rendere consapevoli le persone su quanto succede nel mondo intorno a loro. È fondamentale per un giornale inviare reporter per aggiungere qualità all'informazione giornalistica. Purtroppo, oggi ci sono sempre meno fondi per inviare giornalisti all'estero: per dare forma a un reportage servono molte energie e risorse e i giornalisti freelance non hanno sempre a disposizione il materiale e i contatti che invece sono assicurati a un inviato di una testata giornalistica.

Sempre Kapuściński: «Se si è una buona persona si può tentare di capire gli altri, le loro intenzioni, la loro fede, i loro interessi, le loro difficoltà, le loro tragedie. E diventare immediatamente, fin dal primo momento, parte del loro destino». È d'accordo?

Condividere parte del loro destino e calarsi in prima persona nel contesto che si vuole descrivere è il sangue del giornalismo di reportage.

Il buon reporter non parla mai in prima persona, dov'è la sua voce in un reportage? Si ambisce all'impersonalità o piuttosto a un'osservazione partecipante?

Il buon reporter non parla mai in prima persona. In ogni reportage c'è un po' della sensibilità del giornalista che filtra tramite la sua sensibilità intellettuale e professionale le informazioni e i dati che raccoglie, è impossibile tendere all'impersonalità. C'è sempre un po' del giornalista ma non la sua voce perché in quel caso si tenderebbe all'autoreferenzialità e a porsi sopra un piedistallo.

Come diceva Enzo Biagi, un giornalista non può raccontare una storia senza offrire un punto di vista.

Esatto, e nel reportage il punto di vista sono le persone. Il reportage comporta il calarsi completamente nell'atmosfera, è essenziale che il giornalista viva l'esperienza in prima persona. Il sale del giornalismo è vivere sulla propria pelle gli avvenimenti per poter raccontare l'atmosfera, i colori, i suoni, le sensazioni, le parole della gente. Non si può pretendere di raccontare la verità ma un focus, un punto di vista, un'angolazione critica. Il reporter ricerca le storie e i fatti, osserva gli avvenimenti come testimone diretto e questo è un punto di vista privilegiato.

L'effimero della notizia giornalistica sfocia nell'immortalità - si spera - della letteratura. Quale pensa sia il ruolo della narrativa in questo periodo? Possono i due universi di giornalismo e letteratura cooperare per ampliare gli orizzonti dei lettori, renderli consapevoli sul mondo che li circonda?

Possono assolutamente cooperare. I tempi di lettura di un reportage giornalistico e di un reportage narrativo sono però più lunghi; il mondo di oggi è sempre più frenetico e comporta una perdita di attenzione da parte dei lettori, basti pensare che il tempo medio stimato per la lettura di una notizia

è di 18 secondi. Si deve cercare di catturare l'attenzione del lettore con un buon incipit. Sicuramente, sfociando nella letteratura, la cronaca assume quei caratteri di immortalità che il volume può assicurare ma dal punto di vista dei lettori dipende dalla loro predisposizione e interesse a una lettura più lunga, anche se più coinvolgente dal punto di vista della narrazione.

Il reportage narrativo è un genere che, partendo da un dato di cronaca, diventa narrazione letteraria. Secondo il tuo parere, cosa lascia maggiormente un segno, il giornalismo o la letteratura?

Il giornalismo lancia la miccia, la letteratura mantiene viva la fiamma.

II. Intervista a Domenico Quirico

Domenico Quirico (Asti, 1951) è giornalista de «La Stampa», è stato responsabile degli esteri, corrispondente da Parigi e inviato in Africa e Medio Oriente. Ha seguito in particolare tutte le vicende africane degli ultimi vent'anni dalla Somalia al Congo, dal Ruanda alla primavera araba, interessandosi dell'insorgere dello Stato Islamico e delle migrazioni, percorrendo in prima persona le tratte dei migranti ed è stato ostaggio delle forze di Assad in Siria dall'aprile al settembre del 2013. Nello stesso anno gli viene assegnato il Premio Indro Montanelli alla carriera e nel 2018 il Premio Terzani per il suo libro *Succede ad Aleppo*⁴⁰¹. Domenico Quirico ha pubblicato dei saggi storici *Lo squadrone bianco*⁴⁰², *Adua. La battaglia che cambiò la storia d'Italia*⁴⁰³, *Generali. Controstoria dei vertici militari che fecero e disfecero l'Italia*⁴⁰⁴, *Naja. Storia del servizio di leva in Italia*⁴⁰⁵, *Gli ultimi. La magnifica storia dei vinti*⁴⁰⁶ mentre dalle sue esperienze di reporter ha scritto *Primavera araba. Le rivoluzioni dall'altra parte del mare*⁴⁰⁷, *Il paese del male*.

⁴⁰¹ Domenico Quirico, *Succede ad Aleppo*, Roma – Bari, Laterza, 2017.

⁴⁰² Domenico Quirico, *Lo squadrone bianco*, Mondadori, Milano, 2003.

⁴⁰³ Domenico Quirico, *Adua. La battaglia che cambiò la storia d'Italia*, Mondadori, Milano, 2004.

⁴⁰⁴ Domenico Quirico, *Generali. Controstoria dei vertici militari che fecero e disfecero l'Italia*, Mondadori, Milano, 2007.

⁴⁰⁵ Domenico Quirico, *Naja. Storia del servizio di leva in Italia*, Mondadori, Milano, 2008.

⁴⁰⁶ Domenico Quirico, *Gli ultimi. La magnifica storia dei vinti*, Neri Pozza, Vicenza, 2013.

⁴⁰⁷ Domenico Quirico, *Primavera araba. Le rivoluzioni dall'altra parte del mare*, Bollati Boringhieri, Torino, 2011.

*152 giorni in ostaggio in Siria*⁴⁰⁸, *Il grande califfato*⁴⁰⁹, *Esodo. Storia del nuovo millennio*⁴¹⁰, *Succede ad Aleppo*⁴¹¹.

Tre verbi per definire le azioni alla base di un reportage?

Essere presente, condividere e narrare. Se non sono presente sul luogo non è reportage perché la mia condizione deve essere esattamente identica a quella di coloro che sono oggetto del mio racconto.

In base alle sue esperienze di reporter, quali sono i pro e i contro del giornalismo embedded e unilateral?

L'*embedded* non è giornalismo. Io non mi lascio intruppare da nessuno perché aggregarsi a qualcuno e farsi guidare vuol dire accettare la clausola di vedere cosa interessa loro far vedere e questa prerogativa è in contrasto con il mio modo di intendere giornalismo.

Commentando le parole di Ryszard Kapuściński: «Il vero giornalismo è quello intenzionale, vale a dire quello che si dà uno scopo e che mira a produrre una qualche forma di cambiamento». Quale lo scopo e quale il cambiamento del giornalismo oggi?

Lo scopo del giornalismo è la descrizione della realtà, non della verità. Bisogna andare nei luoghi dove avvengono i fatti e raccontare quello che si vede. Per quanto riguarda il concetto di giornalismo “intenzionale” penso sia un concetto pericoloso; come giornalista non ho bisogno di narrare gli avvenimenti per cambiare il mondo e la società, quello che scrivo sono righe su un foglio bianco che vogliono descrivere la realtà. Per fare un reportage bisogna esserci in prima persona e oggi mi chiedo se esista ancora il ruolo dell’inviato. Salvo rare eccezioni l’inviato si è estinto perché costa troppo caro; ci sono persone che ancora rischiano la vita, freelance che rischiano l’impossibile per raccontare i fatti. Oggi vi è una pericolosa deriva di coloro che vogliono fare i giornalisti da una poltrona, per cui la vecchia passione di andare in giro sembra svanita.

⁴⁰⁸ Domenico Quirico, *Il paese del male. 152 giorni in ostaggio in Siria*, Neri Pozza, Vicenza, 2013.

⁴⁰⁹ Domenico Quirico, *Il grande califfato*, Neri Pozza, Vicenza, 2015.

⁴¹⁰ Domenico Quirico, *Esodo. Storia del nuovo millennio* Neri Pozza, Vicenza, 2016.

⁴¹¹ Domenico Quirico, *Succede ad Aleppo*, Roma – Bari, Laterza, 2017.

Sempre Kapuściński: «Se si è una buona persona si può tentare di capire gli altri, le loro intenzioni, la loro fede, i loro interessi, le loro difficoltà, le loro tragedie. E diventare immediatamente, fin dal primo momento, parte del loro destino». Lei in prima persona ha viaggiato con i migranti nel mediterraneo, si è sempre calato in prima persona nel contesto che ha descritto. Il reporter ambisce all'impersonalità o piuttosto a un'osservazione partecipante?

Ritengo che il giornalista non debba mimetizzarsi o travestirsi, deve restare quello che è. Se si raccontano i fatti non bisogna mentire, porsi come quello che non si è: il giornalismo è sincerità, onestà e condivisione fino a quando è possibile. Io vado in luogo, condivido una parte del mio destino con le persone di cui voglio raccontare e poi i nostri destini si separeranno. Sono salito su un barcone di migranti come giornalista, non mi sono finto un migrante, ho condiviso con loro il viaggio attraverso il Mediterraneo e arrivati a Lampedusa sono tornato alla mia vita. Si arriva a un punto in cui indipendentemente dalla mia volontà di condividere, il mio e il loro destino si separano. Per quanto riguarda l'impersonalità, essa non esiste, nessuno può essere al di sopra delle cose e un giornalista si deve immedesimare in esse, viverle in prima persona, senza mimetizzarsi. Penso si debba ambire a una totale compresenza che si raggiunge solo se si è sul posto, e solo allora si ha il diritto di scrivere.

Il buon reporter non parla mai in prima persona; dov'è la sua voce in un reportage giornalistico e in un reportage pubblicato in volume? Se è vero che un giornalista non può raccontare una storia senza offrire un punto di vista, quale punto di vista vuole adottare nei suoi reportage e nei suoi libri?

Il punto di vista sono le persone che non sono oggetto di una osservazione scientifica, ma bisogna mettersi nelle loro condizioni per poterle descrivere. Per onestà nei confronti di chi legge penso che si debba parlare in prima persona in quanto si deve ammettere di poterli raccontare solo un frammento di realtà: «Io ero lì, io ho visto questo», senza poterli raccontare di più.

Dai suoi servizi di inviato prendono forma libri come Primavera araba. Le rivoluzioni dall'altra parte del mare, Il paese del male. 152 giorni in ostaggio in Siria, Il Grande Califfato, Esodo. Storia del nuovo millennio, Succede al Aleppo. Reportage di guerra, cronache di viaggio e di prigionia in cui l'effimero della notizia giornalistica sfocia nell'immortalità – si spera – della letteratura. Quanto pensa possa essere efficace questa cooperazione tra i due universi di giornalismo e

letteratura per ampliare gli orizzonti dei lettori e renderli consapevoli sul mondo che li circonda?

Scrivere sui giornali ha una sua unicità, il carattere dell'effimero è una qualità non è un limite. La caducità obbligata del giornalismo è un fascino, non vi è nulla di definitivo e di immortale nei giornali, dopo 24 ore la notizia è passata, le parole diventano vecchie nel momento in cui le si compongono e si deve scrivere di nuovo. La scrittura giornalistica è una vertigine, una tela da ricomporre sempre e questo è completante diverso da qualsiasi altra forma di scrittura. Il termine immortale è un termine importante, anche se riferito alla letteratura: quello che scrivo nei libri è una emanazione della mia esperienza giornalistica, una dilatazione in un tempo diverso di quello che ho visto. L'obiettivo non è influenzare la coscienza collettiva ma lasciare una testimonianza, in ogni caso.

L'obbligatorietà del racconto e della testimonianza è un comune denominatore del giornalismo e della letteratura e il reportage narrativo è un genere letterario che, partendo da un dato di cronaca, diventa narrazione letteraria. Secondo il suo parere, cosa lascia una traccia più profonda, il giornalismo o la letteratura?

Sia il giornalismo sia la letteratura lasciano una traccia. Entrambi lasciano un segno per far ricordare. Il pubblico che legge i giornali e i libri è diverso. Spesso molti considerano il giornalismo letterario come una bestemmia, io non sono d'accordo, il problema è come si scrive e bisogna scrivere bene.

Quali sono le prerogative alla base della redazione di un reportage destinato ai giornali e di un reportage invece destinato alla pubblicazione in volume? Escludendo la differenza dei limiti di battute, cosa cambia nel passaggio da reportage giornalistico a reportage narrativo? Può il giornalismo diventare narrativa?

Il giornalismo è narrazione. Io ho seguito le rivoluzioni arabe, nei giornali ho raccontato tutto questo con una cadenza quotidiana, nel libro io invece prendo i fili di una narrazione, do forma collettiva al materiale unendo gli eventi che avevo prima raccontato separatamente. Il libro mi consente di dare organicità a un evento, senza dovermi attenere al quotidiano, e la cronaca diventa una narrazione complessiva, diventa storia. Il concetto di narrazione è intrinseco

nel concetto di reportage dalla prima all'ultima riga, non solo lo racchiude ma è implicito.

III. Intervista a Fausto Biloslavo

Fausto Biloslavo (Trieste, 1961) è giornalista per le principali testate italiane tra cui «Il Giornale», «Il Foglio», «Panorama», il «Corriere della Sera»; ha realizzato servizi e produzioni televisive per Nbc, Cbs, Rai, Mediaset e Sky ed è stato uno dei fondatori del sito di reportage “Gli occhi della guerra” da cui è nato “InsideOver”, sito di approfondimenti, analisi internazionali e reportage che in pochi anni, attraverso il crowdfunding, ha realizzato oltre 250 reportage da tutto il mondo. Negli ultimi trentacinque anni è stato reporter di guerra al fronte in Afganistan, Ruanda, Ex Jugoslavia, Estremo Oriente. Nel 1987 è stato catturato e tenuto prigioniero a Kabul per sette mesi, dopo un reportage con la resistenza afghana contro l’Armata rossa. In nome di quella che definisce una maledetta passione per il giornalismo⁴¹², segue i conflitti peggiori della Storia come il genocidio in Ruanda, nei Balcani ha raccontato tutte le guerre dalla Croazia, alla Bosnia, fino all’intervento della Nato in Kosovo. Nel 1997 si imbarca nel servizio più pericoloso: liberare Mauro Gallegani, fotografo di Panorama, in Cecenia. È stato giornalista sia *embedded* sia *unilateral*; insieme a Roberto Di Matteo, nel 2014 è stato il primo giornalista italiano *embedded* tra le truppe dell’esercito afgano al fronte di Herat. È autore e co-autore di diversi libri a partire dalle sue esperienze di reporter di guerra come *Prigioniero in Afganistan*⁴¹³, *Le lacrime di Allah*⁴¹⁴, *Libia Kaputt*⁴¹⁵ e il reportage fotografico *Gli occhi della guerra*⁴¹⁶ e *Guerra Guerra Guerra*⁴¹⁷ che raccoglie l’esperienza di questi trent’anni di lavoro insieme al collega Gian Micalessin; «In quasi 30 anni di lavoro, ho vissuto tante guerre da apprezzare sempre più le cose semplici della vita e la fortuna di vivere in pace»⁴¹⁸.

⁴¹² Dalla conferenza di Fausto Biloslavo alla TED^x di Caserta, 23 febbraio 2018.

⁴¹³ Fausto Biloslavo, *Prigioniero in Afghanistan*, Sugarco Edizioni, Milano, 1989.

⁴¹⁴ Fausto Biloslavo, *Le lacrime di Allah*, Mondadori, Milano, 2002.

⁴¹⁵ Fausto Biloslavo e Armando Miron Polacco, *Libia Kaputt*, Signs books, 2019.

⁴¹⁶ Fausto Biloslavo, Gian Micalessin e Almerigo Grilz, *Gli occhi della guerra*, emme&emme, 2007.

⁴¹⁷ Fausto Biloslavo e Gian Micalessin, *Guerra Guerra Guerra*, Mondadori, Milano, 2018.

⁴¹⁸ Fausto Biloslavo su ilGiornale.it, <http://www.ilgiornale.it/autore/fausto-biloslavo.html>.

Tre verbi per definire le azioni alla base di un reportage?

Prepararsi bene prima della partenza, osare nell'andare in prima linea, riportare a casa la pelle e il pezzo.

In base alle sue esperienze di reporter, quali sono i pro e i contro del giornalismo embedded e unilateral?

Il giornalismo *embedded* è un giornalismo che va per la maggiore dopo l'11 settembre per questioni di necessità: è difficile andare nelle zone di guerra perché spesso e volentieri i giornalisti sono visti come carne da riscatto o rischiano la vita. Aggregarsi alle forze armate organizzate offre la possibilità di maggiore sicurezza e speranza di sopravvivenza ma l'angolo di visuale è ridotto a quella situazione e a quell'unità con cui si è intruppati. Il giornalismo *embedded* riflette uno spicchio di realtà del fronte e della zona di conflitto ma, anche se la visione è più ristretta, è comunque un punto di vista interessante che difficilmente si potrebbe avere da giornalista *unilateral*. Sono stato giornalista *unilateral* nel 2003 durante l'invasione dell'Iraq: ero accreditato presso le forze inglesi e americane sul campo ma avevo una maggiore libertà di movimento rispetto a dover seguire solo una unità, la sua logistica e le sue operazioni. Sono stato invece giornalista *embedded* con l'esercito americano nel 2005 in Iraq, nel periodo delle elezioni, e con i marines americani nel 2008 e in diverse occasioni ho seguito le forze italiane in Iraq e Afghanistan.

In particolare, nel 2014 lei è stato il primo giornalista italiano embedded al fronte di Herat con l'esercito afgano insieme a Roberto Di Matteo. Come siete riusciti a entrare tra le file delle truppe di Kabul? Quali costi e compromessi ha comportato questo punto di vista interno?

Il punto di vista di giornalista *embedded* tra le truppe di Kabul è interessante perché si viene a contatto con informazioni che altrimenti non si avrebbero e si comprendono meglio determinate dinamiche che difficilmente si capirebbero se non grazie a questa prospettiva interna. Si deve sempre tenere conto che loro mostrano la loro versione dei fatti e fanno la loro propaganda. Spetta sempre al giornalista capire la veridicità dei fatti. A fine settembre (2019) sono stato con loro a 50 km da Kabul, alla vigilia delle elezioni; sono subito stato

accolto molto bene dal loro esercito grazie alla guida e interprete che già conosceva i comandanti della zona e il colonnello della brigata dell'esercito governativo ci ha portato in prima linea con lui. Ero *embedded* nell'esercito iracheno impegnato nella liberazione della capitale del Califfato, Mosul, nel 2017 e ho potuto scrivere uno splendido reportage in libertà: ho visto in loro una loro una maggiore apertura per la divulgazione delle informazioni perché ognuno era impegnato a svolgere il proprio compito, chi il soldato e chi il reporter. Per quanto riguarda la censura, è relativa; se si accetta la clausola della visione limitata alla propria unità, grazie al giornalismo *embedded* si possono vedere molte cose ugualmente. Una delle poche volte in cui sono stato censurato risale al 2004 in Afghanistan, quando «Il Giornale» ha pubblicato il mio articolo sulla missione ma non la foto – drammatica, stile Vietnam – che ritraeva una vittima, un giovane alpino avvolto in un telo mimetico.

Commentando le parole di Ryszard Kapuściński: «Il vero giornalismo è quello intenzionale, vale a dire quello che si dà uno scopo e che mira a produrre una qualche forma di cambiamento». Quale lo scopo e quale il cambiamento del giornalismo oggi?

Non credo nella visione messianica del giornalismo. Non siamo missionari del giornalismo che devono cambiare il mondo, ma dobbiamo riportare quello che succede nel mondo; mi reputo un cronista, vado dove i fatti accadono e racconto quello che vedo, quello che sento, racconto l'odore della guerra e della morte così come lo vivo. Il mio reportage è finalizzato all'unico obiettivo di essere una cronaca e di parlare al lettore delle realtà che ho visto in prima persona.

Sempre Kapuściński: «Se si è una buona persona si può tentare di capire gli altri, le loro intenzioni, la loro fede, i loro interessi, le loro difficoltà, le loro tragedie. E diventare immediatamente, fin dal primo momento, parte del loro destino». È d'accordo? Il reporter ambisce all'impersonalità o piuttosto a un'osservazione partecipante?

Il reporter non è detentore della verità e in quasi trentacinque anni di guerra ho imparato che il mondo non è diviso in bianco o in nero; il mondo dei conflitti ha tante piccole verità e storie. Nei miei reportage racconto le storie della gente del luogo, dei soldati sul campo di battaglia, dei carnefici e cerco sempre

di andare oltre un'unica verità apparante per indagarne altre, più piccole, nascoste, e dar loro voce. Per quanto riguarda l'impersonalità, ogni giornalista porta con sé il suo passato, la sua storia, i suoi sentimenti e non si può essere impersonali di fronte alle atrocità che si incontrano; piuttosto, si può cercare di essere obiettivi, per quanto possa essere difficile in certe situazioni. Il reporter non è una macchina da guerra, è umanamente impossibile rimanere distaccati di fronte a una collina di cadaveri, di fronte ai massacri e alle atrocità della guerra e talvolta è addirittura impossibile per il reporter rimanere completamente lucido. È importante che in ogni reportage vi siano le emozioni e i sentimenti: i reportage non posso essere senza umanità.

Il buon reporter non parla mai in prima persona; dov'è la sua voce in un reportage giornalistico e in un reportage pubblicato in volume? Se è vero che un giornalista non può raccontare una storia senza offrire un punto di vista, quale punto di vista vuole adottare nei suoi reportage e nei suoi libri?

Il mio punto di vista sono le storie. Storie di persone, di una battaglia, di un villaggio, di una città o di un posto di blocco. Racconto le storie che sono nel contesto di un conflitto e che costituiscono piccole realtà che, forse, alla fine messe insieme riflettono la grande storia. Da allievo di Montanelli ho sempre pensato che solo lui potesse scrivere in prima persona un reportage. La storia che si deve raccontare non è quella del giornalista al fronte, ma di tutto ciò che gli sta attorno.

Dai suoi servizi di inviato sono nati libri come Libia Kaputt, Guerra Guerra Guerra, Gli occhi della guerra, Le lacrime di Allah, Prigioniero in Afganistan. Dal reportage di guerra, al reportage fotografico della guerra, alla cronaca di prigionia, l'effimero della notizia giornalistica sfocia nell'immortalità – si spera – della letteratura. Quanto pensa possa essere efficace questa cooperazione tra i due universi di giornalismo e letteratura per ampliare gli orizzonti dei lettori e renderli consapevoli sul mondo che li circonda?

Il lettore va alla ricerca del racconto, deve immedesimarsi in quello che legge ed esserne coinvolto e il reporter di guerra deve vivere la situazione in prima persona, capire cosa sta succedendo al fronte e descriverlo per il lettore. Il mestiere di giornalista e di scrittore è differente. Quando attaccherò il giubbotto antiproiettili al chiodo mi piacerebbe scrivere storie di *fiction*, non

bisogna però mescolare le cose. Nei miei libri mi attengo esclusivamente a raccontare quello che ho visto e le storie che ho vissuto come reporter. Giornalismo e letteratura posso cooperare nel momento in cui nel libro si può avere più spazio per raccontare un conflitto oltre la cronaca. Ho una allergia nei confronti di quella cronaca che definisco *spicciola* e cerco sempre di dare una chiave di lettura.

Quali sono le prerogative alla base della redazione di un reportage destinato ai giornali e di un reportage invece destinato alla pubblicazione in volume? Escludendo la differenza dei limiti di battute, cosa cambia nel passaggio da reportage giornalistico a reportage narrativo?

Lo spazio è tiranno. Quando ho iniziato a lavorare a *Guerra Guerra Guerra* con Gian Micalessin, arrivare a trecento pagine ci sembrava una enormità mentre alla fine ci siamo ritrovati a dover eliminare molti passaggi. Il numero di pagine di un libro non è il numero di battute di un articolo quindi si può fornire al lettore un approfondimento; dal giornale ai libri e viceversa, i lettori è come se seguissero lo stesso filone della storia. La differenza principale tra i nostri reportage e il libro in questione riguarda l'uso della prima persona, dovuto a una scelta editoriale per rendere meglio i sentimenti e le emozioni in prima linea. In questo libro la realtà supera il romanzo: ci siamo attenuti alle nostre esperienze di reporter nel tentativo di raccontare una storia vissuta in prima persona. Mi ritengo un giornalista e non uno scrittore e penso ci siano modelli di giornalisti come Hemingway con cui è inevitabile e necessario misurarsi nel momento in cui un giornalista si decide di scrivere un libro. Dovremmo tendere al risultato ottenuto da Hemingway quando ci cimentiamo nella narrazione.

Il giornalismo può diventare narrativa? Definirebbe il Suo libro un Reportage narrativo che unisce quindi i due universi di letteratura e giornalismo?

Sì, il giornalismo può diventare narrativa e sono d'accordo sull'espressione di *reportage narrativo*, ma penso che non dovrebbe essere un genere circoscritto e ospitato solo tra le pagine dei libri. Si potrebbe anche tornare all'antico, alla terza pagina, all'elzeviro, per tornare a sperimentare tra le pagine di giornale.

L'intento alla base del nostro progetto "Gli occhi della guerra" è proprio quello di rendere narrativi i fatti che sono oggetto del reportage.

L'obbligatorietà del racconto e della testimonianza è un comune denominatore del giornalismo e della letteratura e il reportage narrativo è un genere letterario che, partendo da un dato di cronaca, diventa narrazione letteraria. Secondo il suo parere, cosa lascia una traccia più profonda, il giornalismo o la letteratura?

Oggi stiamo andando verso una fruizione delle notizie differente rispetto a prima, che tende al multimediale. Non basta più l'articolo scritto su un foglio di carta perché molti leggono sul sito internet e non bastano più nemmeno le parole ma ci vogliono immagini e non solo quelle fisse. Si può arricchire la notizia con video e con registrazioni vocali di momenti topici, in cui in sottofondo si sente il rumore della guerra. In ogni caso, la carta non credo sparirà mai. Come dicevamo prima, la letteratura ha quel carattere di eternità che il giornalismo non ha. Il libro lascia una traccia più lunga, passando dall'effimero della notizia all'immortalità. Tutto questo dà un imprinting diverso. Se l'articolo dura lo spazio di un giorno, il libro no, e quando noi giornalisti ne scriviamo uno, bisogna farlo bene, alla Hemingway.

IV. Intervista a Patrick Kingsley⁴¹⁹

Patrick Kingsley (Londra, 1989) è corrispondente degli affari esteri per il «New York Times» dal 2017 ed è stato precedentemente giornalista per il «Guardian» che lo ha nominato primo corrispondente di migrazione nel 2015. Nello stesso anno è stato premiato come giornalista dell'anno per gli affari internazionali in occasione dei British Journalism Awards ed è autore dei due libri *How To Be Danish*,⁴²⁰ un viaggio di esplorazione nel cuore della cultura danese contemporanea e *The New Odyssey*⁴²¹, ritratto dell'odierna crisi dell'immigrazione su cui verte la seguente intervista.

The title of your book is The New Odyssey. The Story of Europe's refugee crisis. What's the reason that led you to compare the classic epic to the contemporary European migration crisis?

There are two main reasons: the first reason is that the journey that Odysseus goes on from a war, torn apart Asia minor, through dangerous adventures in the east of the Mediterranean towards Greece. It is obviously very similar to the journey that lot of refugees are making in 2015 and indeed continue to make today. Refugees are leaving from Turkey not too far actually from where Troy was supposed to have been built a thousand of years ago. They are attempting to get to a Greek island not unlike Odysseus was trying to reach the Greek Island Ithaca. And the second reason is an editorial reason: by framing migrants as Greek heroes I hope someone shift the narrative about who these people are or why they are moving. In certain sections of public opinion migrants are often considered bad and problematic, but I wanted to show how in another light what they are doing is heroic.

Aeneas, as well as Odysseus, has fled the war but he is fulfilling his destiny of setting up a new dynasty, finding a new home, rather than going back home as Odysseus. Why did you decide to change the first chosen title The New Aeneid to The New Odyssey?

⁴¹⁹ L'intervista pubblicata sul sito Culturecompare.it.

⁴²⁰ Patrick Kingsley, *How to be Danish*, Marble Arch Press, New York, 2014.

⁴²¹ Patrick Kingsley, *The New Odyssey. The story of Europe's refugee crisis*. Guardian Books and Faber & Faber, Londra, 2016.

I would have called *The New Aeneid* if more people in the English-speaking world had heard of the Aeneid. As I said in the book and as you repeat in your question, Aeneas is more a refugee than Odysseus because Aeneas is fleeing his home in search of a new one whereas Odysseus is fleeing a warzone in order to go back home. Instead of that, the reason why I didn't call *The New Aeneid* but *The New Odyssey* is that not many people have heard of *The Aeneid* but they have heard of *The Odyssey* because it is more famous in the English speaking world.

To what extent Aeneas and Odysseus represent the refugee experience and how? You said that central narrative in The Aeneid is about a refugee called Aeneas. Is Odysseus then, in your opinion, a different symbol of the migration experience?

Aeneas and Odysseus are both on the move and they shared the travel experiences – tough experiences – but one of them, Odysseus, is going home, and the other, Aeneas, is leaving home and trying to find a new one, and that is much more comparable to the contemporary migrants experience. I don't think Odysseus journey has a particularly close contemporary comparison, maybe you might compare Odysseus' journey home to a migrant in Libya who decides, instead of going to Italy, to go back home but going back through the Sahara desert is just as dangerous as trying to go through the Sahara in the first place, and trying to get to Libya. So maybe one might compare their experience: an African migrant experience trying to get back to Nigeria or Senegal to Odysseus and his journey back to Ithaca, but I don't think it is a particularly close resembles.

Your reporting is based on a thematic focus, rather than one geographical location. What are the pros and cons of this specific focus?

I think it does look at themes that make me to go to specific geographic locations like Libya, Egypt, Niger, Greece, Italy, Turkey and I would hope that by exploring themes you do actually get a good sense about placing and about the environment in which people are coming from and do some moving through.

Your text is a narrative report about travel and emigration, offering its readers a clear and detailed full experience of nowadays emigration. What's the book genesis?

I was the migration correspondent for "The Guardian" and I had the opportunity to see the refugee crisis of 2015/16 and I was able to travel through several countries: from Sahara to Niger, from Sweden, to Turkey, from Italy to Greece. In the end for the book I choose 17 countries but in the course of my report I poorly went to 24/25 and during my reporting, I felt that I had the privilege to see the crisis in more detail than most other people. I wanted to be able to put all the things that I have learnt in a single narrative that hopefully might open some people's eyes to a more new understanding of why people are on the move and how they move in the first place, and it was an attempt to use all the things that I have learnt to help enhance public discuss.

Your book moves from report to literature, using prose's characteristics while fulfilling the facts and the reality though Hashem al-Soukis's story. Is there any editorial aim behind this choice? Or does it specifically want to show a connection between one single life to a universal common destiny?

This decision to use a little more literally form of writing for Hashem al-Soukis' story was just an attempt to make it more vivid and engrossing and to make you feel like you are there with him, and by writing not only in a factual way but in a way that was written like a novel. I hoped that a reader might be able to identify more with him slightly more because the journalistic prose might be more alienating to the reader than the more fluid and warm-hearted literary style.

CONCLUSIONI

La realtà è punto di riferimento della rappresentazione mimetica: in letteratura gli scrittori si sono sempre interrogati sul rapporto tra realtà e rappresentazione artistica, secondo quel processo per cui i fatti si trasformano in narrativa. Il rapporto tra realtà e racconto letterario chiama in causa le due categorie di realismo e di imitazione: *mimesis*, rispecchiamento, rappresentazione e verosimiglianza sono termini con cui si indica l'azione di riprodurre in letteratura la sfera del reale tramite la mediazione del linguaggio. Su questo orizzonte verte la riflessione di Auerbach sull'interpretazione della realtà per mezzo della rappresentazione letteraria o *imitazione*⁴²²: il punto di partenza è stata la questione posta da Platone nel X libro della *Repubblica*⁴²³, in cui si parla della μίμησις come «copia della copia della verità»⁴²⁴. Il prodotto artistico sarebbe, secondo la sua tesi, una imitazione del mondo empirico che a sua volta è imitazione delle idee. Aristotele, invece, intende la *mimesis* come un istinto di natura comune a tutti gli uomini e che li distinguerebbe dagli altri esseri viventi in quanto solo l'uomo sarebbe incline all'imitazione:

In senso generale, due cause paiono aver dato origine alla poesia ed esse sono naturali. In effetti, l'imitare è connaturato agli uomini fin da bambini, e per questo essi differiscono dagli altri animali, dal momento che l'uomo è un animale massimamente incline a imitare e si procura i primi insegnamenti per mezzo dell'imitazione; per altro verso, il fatto che tutti provano piacere per gli oggetti raffigurati. (IV, 1448b, 4-20)⁴²⁵

Secondo la critica letteraria, il romanzo è considerato lo strumento migliore per rappresentare la complessità del reale: dal '700 ad oggi, esso mostra ambienti, personaggi, contesti in cui i lettori possono riconoscere la propria e ritrovare le dinamiche concrete del reale. Nel momento in cui lo

⁴²² Eric Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi, Torino, 2000, p. 339.

⁴²³ Platone, *Repubblica*, Laterza, Roma – Bari, 2007.

⁴²⁴ Ibid.

⁴²⁵ Aristotele, *Poetica*, IV 1448b 4-20, a cura di Marcello Zanatta, UTET, Torino, 2015.

scrittore diventa un mediatore tra i fatti e il racconto, con una sorta di lente di ingrandimento analizza il mondo e lo rappresenta in letteratura secondo criteri di oggettività, di osservazione, sospensione del giudizio, fedeltà all'esperienza concreta, verosimiglianza e prospettiva critica. Così i grandi romanzieri, da Gustave Flaubert a Honoré de Balzac, da Lev Tolstoj a Charles Dickens rappresentano nei loro romanzi la realtà come appariva loro tramite la finzione letteraria, con l'ideazione di storie e personaggi verisimili ma frutto della loro sensibilità artistica. Angelo Guglielmi⁴²⁶ riflette su come dall'800 a oggi il reale dialoghi con la finzione narrativa e, in particolare, su come oggi si tenda a un "ritorno alla realtà" e a storie che nascono dalla cronaca e dall'attualità. In questo orizzonte di analisi sul rapporto tra realtà – intesa nella sua accezione di cronaca – e letteratura si inserisce il reportage narrativo che, nonostante sia un genere in ascesa e goda i favori di un vasto pubblico, non ha ricevuto adeguata attenzione critica in quanto «si è convinti che si tratti di una paraletteratura o addirittura di un sottogenere della più blasonata letteratura di viaggio».⁴²⁷ Silvia Zangrandi afferma come il reportage narrativo nasca «da una costola del giornalismo»⁴²⁸ e per tale motivo sarebbe dunque considerato in subordinazione non solo rispetto ad altri generi letterari – quali la saggistica –, ma anche rispetto al giornalismo stesso.

La proposta di questo lavoro è stata di dimostrare il valore artistico del reportage narrativo come genere letterario che trae origine dal giornalismo, ma rivendica la propria credibilità e autonomia letteraria secondo precise peculiarità stilistiche e contenutistiche. La cronaca, dall'effimero della notizia, si modula secondo un'architettura più articolata per adattarsi alla narrazione. Come ho cercato di dimostrare, le tendenze stilistiche degli autori non sono omologabili ma presentano delle sfumature differenti dal punto di vista della struttura, della narrazione e delle tematiche. Nei reportage narrativi il lettore si trova di fronte a una serie di sequenze di narrazioni indipendenti nelle quali il linguaggio risente da una parte dell'immediatezza giornalistica e

⁴²⁶ Angelo Guglielmi, *Il romanzo e la realtà. Cronaca degli ultimi sessant'anni di narrativa italiana*, Bompiani, Milano, 2010.

⁴²⁷ Silvia Zangrandi *A servizio della realtà. Il reportage narrativo dalla Fallaci a Severgnini*, Edizioni Unicopli, Milano, 2003, p. 35.

⁴²⁸ *Ibid.*

dell'incisività informativa e, dall'altra, della prosa letteraria. La lingua utilizzata dai reporter-scrittori per trasporre in volume i fatti di cronaca è tendenzialmente vicina all'oralità, priva di abbellimenti retorici, veloce e scorrevole; nei casi presi in analisi, spesso si ricorre a una sovrapposizione di registri linguistici, all'uso della lingua parlata, della lingua comune e dei dialetti e di particolari espressioni linguistiche che mirano a rendere la fedeltà del contesto, della cultura, dell'ambiente e dei personaggi – reali e mai di finzione – presenti nei libri. Il linguaggio distaccato del documento, della divulgazione schietta e immediata si intreccia con la complessità della narrazione: si hanno dunque digressioni, descrizioni, riflessioni e dialoghi che costituiscono tratti tipici della prosa letteraria. Da una parte l'autore-reporter può scegliere di rimaneggiare il materiale affidando a ciascun capitolo lo sviluppo di una tematica o di una sequenza cronologica, oppure raccogliere in successione i propri scritti giornalistici secondo l'ordine di pubblicazione sul giornale; dall'altra, può invece raccogliere interviste e affidare la narrazione a ciascuna testimonianza. Nei casi presi in analisi in questo lavoro, gli autori hanno rimaneggiato il proprio materiale giungendo ad esiti stilistici differenti: dal resoconto di guerra di John Reed all'inchiesta puntuale di Nellie Bly, al diario romanzato di Oriana Fallaci, ai romanzi corali di Svetlana Aleksievič sino alle narrazioni di viaggio di Ryszard Kapuściński, Tiziano Terzani e Patrick Kingsley. Si evince come gli autori siano giunti a scelte differenti anche dal punto di vista dell'esposizione dei fatti narrati: chi predilige l'uso della prima persona descrivendo gli avvenimenti che ha vissuto e che aveva precedentemente raccontato sui giornali, come John Reed, Oriana Fallaci, Ryszard Kapuściński, Tiziano Terzani e Nellie Bly, e chi, invece, ricorre all'uso della terza persona oppure affida la narrazione ai personaggi intervistati come nel caso di Svetlana Aleksievič e Patrick Kingsley. Alla luce di questi esempi, emerge come la scelta prevalente ricada sull'uso della prima persona e sulla volontà di dire *io* nella narrazione, come per assicurare ai lettori che tutto ciò che leggeranno è stato vissuto personalmente dall'autore. La scelta, però, può avere motivazioni editoriali, oltre che personali: nell'intervista, Patrick Kingsley⁴²⁹ afferma come la scelta di raccontare la storia di Hashem al Souki

⁴²⁹ Cnfr. Appendice, intervista a Patrick Kingsley, p. 178.

avesse lo scopo editoriale di coinvolgere i lettori. Così, il fenomeno dell'immigrazione assume un volto, un nome, una storia, la cronaca si umanizza in Hashem al Souki e i lettori possono maggiormente immedesimarsi e interessarsi; il giornalista offre in questo modo un punto di vista che unisce il particolare di una vita e l'universale di un destino comune a molti. Giornalisti come Domenico Quirico e Fausto Biloslavo, invece, hanno descritto i fatti cronaca nei loro libri utilizzando il loro *io* narrante: secondo Quirico il giornalista deve dire *io*, assicurando in questo modo ai lettori la propria testimonianza diretta, mentre Biloslavo ha seguito i consigli dell'editore, prediligendo da parte sua una narrazione in terza persona in quanto ritiene che il suo punto di vista siano le storie che si svolgono accanto a lui. Sia alla luce delle analisi dei libri presentati in questa tesi, sia dalle interviste condotte, si evince come si ricorra alla prosa letteraria, comune denominatore delle narrazioni, in quanto considerata più coinvolgente rispetto alla prosa giornalistica.

Il reportage narrativo è dunque un genere letterario eterogeneo e ibrido che mette in crisi secondo Roberto Baronti Marchiò la tradizionale distinzione tra *fiction* e *non-fiction*, tra mimesi e invenzione e «rende evidente la tensione tra soggetto che osserva e l'oggetto osservato. Il reportage nasce proprio dalla fusione di questi due diversi elementi e la narrazione che ne risulta intreccia l'esperienza personale (e dunque non oggettiva) con il viaggio come circostanza esteriore del soggetto»⁴³⁰. Se si eccede nella presentazione oggettiva ci si dirige verso la cronaca, l'osservazione scientifica, sociologica o antropologica; se si eccede invece nella narrazione personale si va verso l'autobiografia, il resoconto diaristico o il racconto di finzione.⁴³¹ Il reportage narrativo nella sua natura ibrida assume un diverso atteggiamento epistemologico nei confronti del rapporto tra realtà e finzione: la registrazione dei fatti non è sufficiente per rendere la complessità del reale e ad essa si aggiungono le opinioni, le emozioni, le sensazioni, le testimonianze che vanno a costruire l'architettura

⁴³⁰ Roberto Baronti Marchiò, *Journey without maps in Camminare scrivendo. Il reportage narrativo e dintorni*, Atti del convegno (Cassino, 9 -10 dicembre 1999), a cura di Nicola Bottiglieri, Edizioni dell'Università degli Studi di Cassino, Cassino, 2011, p. 53.

⁴³¹ Cnfr. Tzvetan Todorov, *The Journey and its Narrative*, in Chloe Chard e Helen Langdon, *Transports: travel, pleasure, and imaginative geography, 1600-1830*, New Haven, 1996, pp. 287-296.

del testo. Si crea così quella storia «attenta alle piccole cose»⁴³² di cui parlava Kapuściński, attenta ai dettagli e agli umori e che ricerca le diverse verità dietro i fatti. Come afferma Fausto Biloslavo nell'intervista⁴³³, la realtà non si può ridurre a un'unica verità; nessun giornalista o scrittore può pretendere di raccontare un'unica, vera, e sola versione dei fatti, ma deve rendere la polifonia del reale che sottende l'esistenza di innumerevoli sfumature di verità. Un aspetto fondamentale del reportage narrativo è infatti il punto di vista interno agli avvenimenti che offre ai lettori – pur senza pretese di assoluta obiettività –, un racconto originale dei fatti, come affermava Oriana Fallaci:

Scrivo per coloro che non conosco, partendo dal presupposto che si tratti di gente che sa ed ha bisogno o desidera d'essere informata. Quindi li informo con tutta l'umiltà possibile, 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.⁴³⁴

Un giornalista non può raccontare una storia senza offrire un punto di vista: i reporter-scrittori presentati raccontano fatti di cronaca ed eventi collocati tra le pagine della Storia offrendo un punto di vista interno grazie alla loro testimonianza diretta, tendendo l'ascolto alle voci della gente comune che ha vissuto quegli avvenimenti. Il reportage narrativo non ha come mero obiettivo la notizia, ma si pone come fine il racconto della realtà tramite la cronaca, affrontandola grazie agli strumenti della letteratura. Commentando il conferimento del Nobel a Svetlana Aleksievič come una rivoluzione culturale, Roberto Saviano afferma:

[Svetlana Aleksievič] sa che la realtà supera di gran lunga l'immaginazione e accetta di farsene megafono, amplificatore. La sua

⁴³² Ryszard Kapuściński, *Il cinico non è adatto a questo mestiere. Conversazioni sul buon giornalismo*, E/O, Roma, 2011, p. 9.

⁴³³ Cnfr. Appendice, intervista a Fausto Biloslavo, p. 172.

⁴³⁴ Oriana Fallaci, *La lingua "effimera" di Oriana Fallaci* a cura di Marisa Milani in *La battana*, N.25, 1971, p. 25.

grandezza sta proprio nel coraggio letterario, non farsi irreggimentare dalla prassi di lavoro che impongono i giornali.⁴³⁵

La realtà supera la fantasia e Svetlana Aleksievič ha deciso di farsene interprete, e non solo: tutti i giornalisti presentati in questo lavoro hanno scelto uno strumento differente dal quotidiano e dalla loro prassi di lavoro per amplificare i temi trattati nei limiti delle colonne di giornale. Il reportage narrativo consente così ai lettori di approfondire quei temi di cronaca, dilatando non solo la profondità della descrizione ma anche il tempo di lettura. Infatti, il reportage narrativo presenta racconti a più dimensioni, donando spessore alla cronaca e oltrepassando la sua immediatezza; in esso, l'analisi mira a portare alla luce tratti d'ombra celati, a raccontare la sfera invisibile delle sensazioni, il punto di vista umano della notizia e ad aggiungere realtà all'opera. Tale genere letterario intende riportare i fatti all'interno di un romanzo-documento in cui ogni singola parola deve essere vera, dall'inizio alla fine.⁴³⁶ La realtà viene trascritta secondo il principio creativo-letterario della sensibilità artistica e intellettuale degli autori e il suo esito narrativo risulta scevro da manipolazioni e deformazioni. A differenza della *non-fiction*, il reportage narrativo presenta storie di cui si sia fatta esperienza in prima persona – o tramite i racconti degli intervistati – senza ricorrere a ricostruzioni a livello interiore e psicologico dei personaggi e all'ideazione – seppure verisimile – dei loro pensieri. Ambienti, contesti, condizioni di vita, dialoghi, profili della gente del luogo sono descritti secondo un'attenta documentazione e testimonianza diretta:

Un reportage narrativo si rivolge a chi non è attratto dalla asettica ufficialità della notizia pura, a chi cerca il grande evento storico nei piccoli fatti, a chi tenta di cogliere il disegno intelligibile della storia in avvenimenti sparsi e apparentemente disordinati, a chi è interessato a comprendere le conseguenze di tali eventi sulla gente comune, con quel

⁴³⁵ Roberto Saviano, *Così il Nobel della realtà rivoluziona la letteratura*, Repubblica, 12 ottobre 2015.

⁴³⁶ Truman Capote, *In Cold Blood. Truman Capote's Hot Book*, Newsweek, 24 gennaio 1966; «It's a completely factual account and every word is true».

senso di meraviglia, di avventura e di ricerca che il reportage narrativo mutua sia dalla *romance* sia dall'autobiografia dal libro di memorie.⁴³⁷

Nuovamente si evince come tale genere vada oltre rigidi confini di definizione e condivide caratteristiche sia con altri generi letterari come l'autobiografia, il genere epistolare e diaristico, sia con il giornalismo. Il reportage narrativo è la narrazione della realtà, emblema di quel "ritorno al reale"⁴³⁸; il racconto della realtà, secondo le regole di verità di cronaca, è arricchito dalla profondità di analisi della poesia, dagli espedienti che la letteratura offre per catturare l'intensità degli eventi e raccontare il cuore delle vicende. Questo genere va così oltre la pura esposizione degli avvenimenti, racconta ciò che è oltre il visibile: le emozioni, le sensazioni, gli stimoli, i colori, le suggestioni. Il metodo è la cronaca, il fine è la letteratura⁴³⁹: la cronaca viene utilizzata per i fini letterari e per offrire ai lettori un contesto reale, multiforme e dalle molteplici declinazioni e manifestazioni.

L'obiettivo delle interviste inserite in appendice⁴⁴⁰ mira a offrire punti di vista differenti di chi ha indirizzato le proprie parole nella direzione tracciata dal reportage narrativo. Come afferma Enrico Caporale⁴⁴¹, il reportage giornalistico ha alla base tre azioni: *camminare*, *ascoltare*, *emozionare*, ma quando il reportage sfocia nella narrativa tutto si amplifica. Giornalisti come Domenico Quirico, Fausto Biloslavo e Patrick Kingsley hanno scelto di unire i tasselli dei loro reportage per creare un mosaico narrativo, senza proporsi un fine specificatamente letterario in quanto si definiscono prima di tutto giornalisti, ma piuttosto prefiggendosi l'obiettivo di dare alla loro indagine più spazio, svincolandosi da quello «spazio tiranno»⁴⁴² delle colonne di giornale. Si ricostruisce così il *file rouge* della realtà di cui si sono fatti portavoce; se da una parte la caducità del giornalismo comporta il fascino

⁴³⁷ Roberto Baronti Marchiò, *Journey without maps in Camminare scrivendo. Il reportage narrativo e dintorni*, Atti del convegno (Cassino, 9 -10 dicembre 1999), a cura di Nicola Bottiglieri, Edizioni dell'Università degli Studi di Cassino, Cassino, 2011, p. 53.

⁴³⁸ Cnfr. Angelo Guglielmi, *Il romanzo e la realtà. Cronaca degli ultimi sessant'anni di narrativa italiana*, Bompiani, Milano, 2010.

⁴³⁹ Roberto Saviano, *Così il Nobel della realtà rivoluziona la letteratura*, Repubblica, 12 ottobre 2015.

⁴⁴⁰ Cnfr. Appendice, pp. 165-178.

⁴⁴¹ *Ibid.*

⁴⁴² Cnfr. Appendice, intervista a Fausto Biloslavo, p. 176.

dell'effimero⁴⁴³, per cui nulla è definitivo e immortale e la notizia vive il tempo di una giornata, la letteratura si fa amplificatrice di quella realtà. La narrativa si articola così in uno spazio più dilatato, il libro, e in un tempo più esteso, ovvero in quell'ambizione all'immortalità che da sempre contraddistingue la letteratura.

Come una sorta di profezia, un anno prima del conferimento del Nobel a Svetlana Aleksievič, Philip Gourevitch sul *New Yorker* afferma quanto sarebbe stato rivoluzionario se l'Accademia di Svezia le avesse assegnato il Nobel per la letteratura: «Nonfiction deserves a Nobel»⁴⁴⁴, scrive nel titolo, e così è stato un anno dopo. Nell'articolo sostiene come la visione del mondo dell'autrice russa, il suo stile e il suo metodo per raccontare la realtà, sfuggano spesso a ogni catalogazione e ricevano scarso riconoscimento critico. La scrittura non finzionale rivestirebbe solo un ruolo secondario nel panorama editoriale secondo Gourevitch e, citando Gay Talese, scrive:

Gay Talese summed up the experience of such snubbing in an interview with *The Paris Review* by saying, “Nonfiction writers are second-class citizens, the Ellis Island of literature. We just can’t quite get in. And yes, it pisses me off.”⁴⁴⁵

Editori e librai sarebbero responsabili, secondo il giornalista, di considerare gli scrittori di *non fiction* come cittadini di seconda classe e sarebbero complici, insieme agli altri custodi del canone, di riservare l'etichetta “letteratura” alle copertine e agli scaffali di opere di fiction.⁴⁴⁶ “Letteratura” è solo un termine di invenzione per indicare la scrittura, scrive Gourevitch a chiusura dell'articolo: «Literature is just a fancy word for writing»⁴⁴⁷. Il suo compito, qualsiasi sia la sua declinazione di genere, è quello

⁴⁴³ Cnfr. Appendice, intervista a Domenico Quirico, p. 168.

⁴⁴⁴ Philip Gourevitch, *Nonfiction Deserves a Nobel*, *The New Yorker*, 9 ottobre 2014

⁴⁴⁵ *Ibid.* «Gay Talese riassume l'esperienza di questa scarsa considerazione in una intervista al *The Paris Review* dicendo, “Gli scrittori di non fiction sono cittadini di seconda classe, l'Ellis Island della letteratura. Semplicemente non riusciamo a entrare. E sì, questo mi fa arrabbiare”».

⁴⁴⁶ *Ibid.* «Publishers and booksellers are complicit with other keepers of the canon in the philistine derogation of great documentary writing by reserving the label “literature” on book jackets and store shelves only for works of fancy».

⁴⁴⁷ *Ibid.*

di ampliare la consapevolezza e l'esperienza del nostro mondo e del nostro essere con la sua voce, la sua essenza, la sua urgenza e la sua saggezza:

By its voice and its substance, its soul and its urgency, its truth and, above all, its wisdom— [literature] enlarges our understanding and experience of our world and our being.⁴⁴⁸

L'uomo ha un'innata propensione alla tassonomia, alla classificazione e alla nomina e in questo lavoro ho cercato di definire i metodi, i contorni e le prerogative di un genere letterario che non è più secondario e che inizia ad avere sempre maggiore riflessione critica. In questa tesi, alla luce degli esempi riportati e delle interviste condotte, ho voluto dimostrare come il reportage narrativo sia un genere artisticamente valido con le proprie esigenze formali, quali la fedeltà alla realtà documentabile, il punto di vista interno ai fatti, l'osservazione profonda e attenta e la trasposizione del contesto culturale, sociale, storico ed emozionale. Il reportage narrativo assume così il fine di creare un affresco artistico dal valore letterario valido e riconosciuto e di andare oltre i confini dei due universi di letteratura e giornalismo per indagare e descrivere il reale, per ampliare gli orizzonti, le esperienze esistenziali, per formare le coscienze e le menti e arricchire gli animi.

⁴⁴⁸ *Ibid.*

BIBLIOGRAFIA

- Albero Papuzzi, *Letteratura e giornalismo*, Laterza, Roma – Bari, 1998.
- Alberto Papuzzi, *Professione giornalista: Tecniche e regole di un mestiere*, Donzelli, Roma, 2010.
- Alfonso Berardinelli, *La ragione critica: prospettive nello studio della letteratura*, Einaudi, Torino, 1986.
- Angelo Guglielmi, *Il romanzo e la realtà. Cronaca degli ultimi sessant'anni di narrativa italiana*, Bompiani, Milano, 2010.
- Angelo Ventrone, *Piccola storia della Grande Guerra*, Donzelli Editore, Roma, 2005.
- Anton Čechov, *Scarpe buone e un quaderno di appunti. Come fare un reportage*, Minimum fax, Roma, 2004.
- Aristotele, *Poetica*, a cura di Marcello Zanatta, UTET, Torino, 2015.
- Arthur Ponsonby, *Falsehood in Wartime*, Allen & Unwin, Crows Nest, 1928.
- Benedetto Croce, *Il giornalismo e la storia della letteratura in Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana*, Laterza, Roma – Bari, 1910.
- Brian Cathcart, *The News from Waterloo*, Faber & Faber, Londra, 2016.
- Claude Lévi-Strauss, *Tristes topiques*, Plon, Paris, 1955.
- Claudio Fracassi, *Bugie di guerra: l'informazione come arma strategica*, Mursia, Milano, 2003.
- Claudio Fracassi, *Sotto la notizia niente. Saggio sull'informazione planetaria*, Editori Riuniti, Roma, 1994.
- Claudio Marabini, *Letteratura bastarda. Giornalismo, narrativa e terza pagina*, Camunia, Milano, 1995.
- Clotilde Bertoni, *Letteratura e giornalismo*, Carocci, Roma, 2015.

- Curzio Malaparte, *Kaputt*, Adelphi, Milano, 2014.
- Daniel C. Hallin, *The uncensored war. The Media and the Vietnam*, University of California Press, Berkeley, 1989.
- Daniel W. Lehman, *John Reed and the Writing of Revolution*, Ohio University Press, Athens, 2002.
- Domenico Quirico, *Esodo. Storia del nuovo millennio*, Neri Pozza, Vicenza, 2016.
- Domenico Quirico, *Il grande califfato*, Neri Pozza, Vicenza, 2015.
- Domenico Quirico, *Il paese del male. 152 giorni in ostaggio in Siria*, Neri Pozza, Vicenza, 2013.
- Domenico Quirico, *Primavera araba. Le rivoluzioni dall'altra parte del mare*, Bollati Boringhieri, Torino, 2011.
- Domenico Quirico, *Succede ad Aleppo*, Laterza, Roma – Bari, 2017.
- Enrico Paccagnini, *Letteratura e giornalismo in Storia della letteratura italiana. Il Novecento. Scenari di fine secolo*, a cura di Cecchi-Sapegno, Garzanti, Milano 2001.
- Eric Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi, Torino, 2000.
- Eric J. Leed, *The Mind of the Traveler: from Gilgamesh to Global Tourism*, Basic Books, New York, 1991.
- Falqui Enrico, *Giornalismo e letteratura*, Mursia, Milano, 1969.
- Fausta Schillaci, *PNL e scrittura efficace: Fallaci e Terzani tra forma e contenuto*, ed.it, Catania, 2007.
- Federico Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Einaudi, Torino, 2007.
- Furio Colombo, *Fine del Villaggio globale. Notizie di guerra*, PL Promozione Libri, Milano, 1999.

Furio Colombo, *Ultime notizie sul giornalismo: manuale di giornalismo internazionale*, Laterza, Roma 1995.

Gérard Genette, *Fiction et diction*, Seuil, Parigi, 1991.

Gianfranco Bettetini, *Mass media ed etica, in Deontologia dell'informazione: una questione morale?*, atti del convegno dell'Ente dello spettacolo (La Maddalena, 29-30 maggio 1987), Bulzoni, Roma 1987.

Gilles Deleuze e Felix Guattari, *Mille Plateaux*, Minuit, Paris, 1980.

Giovanni Gozzini, *Storia del giornalismo*, Mondadori, Milano, 2000.

Giuseppe Nori, *Ai piedi della Torre: Emerson e il reportage trascendentalista*, in *Camminare scrivendo. Il reportage narrativo e dintorni*, Atti del convegno (Cassino, 9 -10 dicembre 1999), a cura di Nicola Bottiglieri, Edizioni dell'Università degli Studi di Cassino, Cassino, 2011.

Gloria Germani, *Tiziano Terzani: la forza della verità. La biografia intellettuale di un saggio dei nostri tempi*, Edizioni Il Punto d'Incontro, Vicenza, 2015.

Greg McLaughlin, *The War Correspondent*, PlutoPress, Londra, 2016.

György Lukács, *Essays on Realism*, a cura di Rodney Livingstone, Lawrence and Wishart Londra, 1980.

Gyorgy Lukács, *Narrare o descrivere?*, in *Il marxismo e la critica letteraria*, Einaudi, Torino 1957.

Indro Montanelli, *Dentro la Storia*, Rizzoli, Milano, 1992.

Indro Montanelli, *La mia eredità sono io*, Bur, Milano, 2008.

John Reed, *Ten days that shook the world*, Boni & Liveright, New York, 1919.

Karl Von Clausewitz, *Della guerra*, Bur, Milano, 2013.

Laurie Blank, Gregory P. Noone, *International Law and Armed Conflict: Fundamental Principles and Contemporary Challenges in the Law of War*, Wolters Kluwer Law & Business, 2014.

Luigi Marfé, *Oltre la "fine dei viaggi": i resoconti dell'altrove nella letteratura contemporanea*, Leo S. Olschki, Firenze, 2009.

Mara Logaldo, *Cronaca come romanzo. Truman Capote e il new journalism*, Arcipelago edizioni, Milano, 2003.

Marc Bloch, *Apologia della storia*, Einaudi, Torino, 2009.

Marc Bloch, *Storici e storia*, Torino, Einaudi, 1997.

Massimo Chiaia, *Menzogna e propaganda. Armi di disinformazione di massa*, Lupetti, Milano, 2007.

Mauro Forno, *Informazione e potere. Storia del giornalismo italiano*, Laterza, Roma – Bari, 2012.

Max Eastman, *Heroes I Have Known: Twelve Who Lived Great Lives*, Simon and Schuster, New York 1942.

Michael Schudson, *Discovering the news. A social history of American newspapers*, Basic books, New York, 1981.

Michail Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Einaudi, Torino, 2002.

Michel de Montaigne, *Journal du voyage de Michel de Montaigne par la Suisse & l'Allemagne en 1580 & 1581*, Le Fay, Parigi, 1774.

Milli Buonano, *Faction. Soggetti mobili e generi ibridi nel giornalismo italiano degli anni Novanta*, Liguori, Napoli, 1999.

Mimmo Candito, *I reporter di guerra. Storia di un giornalismo difficile da Hemingway a Internet*, Baldini & Castoldi, Milano, 2002.

Mimmo Candito, *Il reportage di Guerra in Camminare scrivendo. Il reportage narrativo e dintorni*, Atti del convegno (Cassino, 9 -10 dicembre 1999), a cura di Nicola Bottiglieri, Edizioni dell'Università degli Studi di Cassino, Cassino, 2011.

Nellie Bly, *Around the World in Seventy-two Days*, CreateSpace Independent Publishing Platform, Scotts Valley, 2015.

Nellie Bly, *Ten days in a mad-house*, Editorium, Salt Lake City, 2013.

Nicola Bottiglieri, *Camminare scrivendo. Il reportage narrativo e dintorni*, Atti del convegno (Cassino, 9 -10 dicembre 1999), a cura di Nicola Bottiglieri, Edizioni dell'Università degli Studi di Cassino, Cassino, 2011.

Nicola Bottiglieri, *L'esperienza del viaggio nell'epoca della sua riproducibilità narrativa in Camminare scrivendo. Il reportage narrativo e dintorni*, Atti del convegno (Cassino, 9 -10 dicembre 1999), a cura di Nicola Bottiglieri, Edizioni dell'Università degli Studi di Cassino, Cassino, 2011.

Noam Chomsky, *Manufacturing Consent: The Political Economy of the Mass Media*, Pantheon Books, New York, 2002.

Norman Sims, *The Literary Journalists*, Ballantine Books, New York, 1984.

Oliviero Bergamini, *La democrazia della stampa. Storia del giornalismo*, Laterza, Roma, 2006.

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

Oriana Fallaci, *Il mio cuore è più stanco della mia voce*, Rizzoli, Milano, 2014.

Oriana Fallaci, *Il sesso inutile*, Rizzoli, Milano, 2015.

Oriana Fallaci, *Niente e così sia*, Rizzoli, Milano, 2016.

Oriana Fallaci, *Un cappello pieno di ciliege*, Rizzoli, Milano, 2015.

Paolo Murialdi, *Storia del giornalismo italiano*, Il Mulino, Bologna, 1996.

Patrick Kingsley, *The New Odyssey. The story of Europe's refugee crisis*, Guardian Books and Faber & Faber Limited, Londra, 2017.

Paul Ricoeur, *Temps et récit*, Seuil, Paris, 1983.

Riccardo Capoferro, *Frontiere del racconto. Letteratura di viaggio e romanzo in Inghilterra, 1680-1750*, Meltemi, Roma, 2007.

Roberto Baronti Marchiò, *Journey without maps in Camminare scrivendo. Il reportage narrativo e dintorni*, Atti del convegno (Cassino, 9 -10 dicembre 1999), a cura di Nicola Bottiglieri, Edizioni dell'Università degli Studi di Cassino, Cassino, 2011.

- Rodolfo Walsh, *Operazione Massacro*, La Nuova Frontiera, Roma, 2011.
- Ryszard Kapuściński, *Autoritratto di un reporter*, Feltrinelli, Milano, 2011.
- Ryszard Kapuściński, *In viaggio con Erodoto*, Feltrinelli, Milano, 2004.
- Ryszard Kapuściński, *Lapidarium: in viaggio tra i frammenti della storia*, Feltrinelli, Milano, 1997.
- Ryszard Kapuściński, *Opere*, a cura di Silvano de Fanti, Mondadori, Milano, 2009.
- Ryszard Kapuściński, *Ebano*, Feltrinelli, Milano, 2000.
- Ryszard Kapuściński, *Il cinico non è adatto a questo mestiere. Conversazioni sul buon giornalismo*. E/O, Roma, 2011.
- Sergio Lepri, *Professione giornalista*, Milano, Etas, 2005.
- Silvia Santini, *Il prezzo della verità. Professione inviato di guerra*, Argot Edizioni, 2017.
- Silvia Zangrandi, *A servizio della realtà. Il reportage narrativo dalla Fallaci a Severgnini*, Milano, Edizioni Unicopli, 2003.
- Stefania Ricciardi, *Gli artifici della non-fiction. La messinscena narrativa in Albinati, Franchini e Veronesi*, Transeuropa, Massa, 2011.
- Stefano Brugnolo, Davide Colussi, Sergio Zatti, Emanuele Zinato, *La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento*, Roma, Carocci, 2016.
- Stella Renato, *L'immagine della notizia, nuovi stili giornalistici nella società dell'informazione*, FrancoAngeli, Milano 2004.
- Svetlana Aleksievič in *The Nobel Prizes 2015*, The Nobel Foundation by Science History Publications/USA, division Watson Publishing International LLC, Sagamore Beach, 2016.
- Svetlana Aleksievič, *Gli ultimi testimoni*, Bompiani, Milano, 2016.
- Svetlana Aleksievic, *La Guerra non ha un volto di donna*, Bompiani, Milano, 2015.

- Svetlana Aleksievič, *Preghiera per Černobyl*, E/O, Roma, 2018.
- Svetlana Aleksievič, *Ragazzi di zinco*, E/O, Roma, 2018.
- Tilar J. Mazzeo, *Writing creative non-fiction*, The great courses, Chantilly, 2012.
- Tiziano Terzani, *Che fare? E altre prose sulla pace*, a cura di Alen Loreti, Edizioni Via del Vento, Pistoia, 2011.
- Tiziano Terzani, *Buonanotte, signor Lenin*, Longanesi & C, Milano, 1992.
- Tiziano Terzani, *In Asia*, Longanesi & C, Milano, 1998.
- Tiziano Terzani, *La fine è il mio inizio*, Longanesi & C, Milano, 2006.
- Tiziano Terzani, *Lettere contro la guerra*, Longanesi & C., Milano 2001.
- Tiziano Terzani, *Un indovino mi disse*, Longanesi & C, Milano, 1995
- Tom Wolfe, *The Purple Decades*, Penguin Books, Londra, 2005.
- Tom Wolfe e E. W. Johnson, *The New Journalism. With an Anthology*, Harper & Row, New York, 1973.
- Truman Capote, *In Cold Blood*, Random House, New York, 1966.
- Truman Capote, *Truman Capote: conversations*, a cura di cura di M. Thomas Inge, University Press of Mississippi Jackson and Londra, 1987.
- Tzvetan Todorov, *The uses and abuses of memory*, in *What Happens to History: The Renewal of Ethics in Contemporary Thought*, a cura di Howard Marchitello, Routledge, New York, 2001.
- Umberto Eco, Livolsi Marino, Panozzo Giovanni, *Informazione, consenso e dissenso*, Il Saggiatore, Milano 1979.
- Vincenzo Maria Mastronardi, *Mass media e fango: I clamorosi falsi delle più note testate nazionali*, Armando Editore, 2015.
- Walter Benjamin, *Il narratore. Considerazioni intorno all'opera di Nikolaj Leskov*, in ID., *Angelus Novus*, Einaudi, Torino, 1966.

Walter Gieber, *People, society and Mass Media Communication* a cura di L.A. Dexter e D.M. White, New York Free Press, New York, 1964.

Walter Lippmann, *Public Opinion*, Harcourt, San Diego, 1922.

Waugh Evelyn, *L'inviato speciale*, Guanda, Parma 2004.

William Gaines, *Investigative Reporting for Print and Broadcast* Nelson-Hall, Chicago, 1998.

William Katovksy e Timothy Carlson, *Embedded: The Media at War in Iraq*, Lyons Press, Guilford, 2003.

ARTICOLI

Alessandra Casella, *Intervista ad Angela Terzani Staude*, 18 maggio 2005, in tizianoterzani.com

Alice Gregor, *Nellie Bly's lessons in writing what you want to*, The New Yorker, 14 marzo 2014.

Amy Gamerman, *The Mother of All Girl Reporters*, The Wall Street Journal, 16 marzo 1994.

Angela Terzani Stauder, *Terzani, il viaggio come ritorno a casa*, Corriere della Sera, 27 maggio, 2014.

Antonello Guerrera, *Joby Warrick: "Sono i libri d'inchiesta i veri romanzi dei nostri anni"*, Repubblica, 8 settembre 2017.

Anna Zafesova, *Svetlana Aleksievič : "Popolo russo, alzati: smettita di fare la vittima"*, La Stampa, Tutto libri, 16 luglio 2016

Caroline Moorehead, *Last Witnesses by Svetlana Alexievich review – the astonishing achievement of the Nobel prize winner*, "The Guardian", 11 luglio 2019.

Caroline Moorehead, *The Unwomanly Face of War by Svetlana Alexievich review – for 'filth' read truth*, The Guardian, 2 agosto 2017.

Dieter Wild, *Tiziano Terzani, Asien, die Bühne meines Vagabundenlebens*, Der Spiegel, 21 settembre 2010.

Fabio Dalmasso, *Un film su Nellie Bly, grande maestra di "giornalismo acrobatico"*, *Liberta' di stampa diritto all'informazione*, 8 novembre 2013.

Falqui Enrico, *Il reportage come inchiesta*, Il Tempo, 27 gennaio 1964

Felix Simon, *Chronicling the refugee crisis. An interview with Patrick Kingsley, The Guardian's first ever migration correspondent*, Medium, 22 giugno 2016.

Furio Colombo, *Un gran bel giro di giostra*, l'Unità, 30 luglio 2004.

Gabriele Federici, *Introduzione alla letteratura di viaggio*, Academia, 2014.

Gabriele Federici, *Studi Odeporici*, Academia, 2014.

Gay Talese, *Joe Louis: The King as a Middle-aged Man*, Esquire, New York, 1 giugno 1962, pp. 92-99.

George Plimpton, *The Story Behind a Nonfiction Novel*, The New York Times, January 16, 1966.

Giuseppe Carrara, *Svetlana Aleksievič, giornalismo narrativo da Nobel*, Cultweek, 12 Ottobre 2015.

Giuseppe Culicchia, *Tra preghiere e dicerie l'infinita agonia di Černobyl*, La Stampa, Tuttolibri, 9 gennaio 2002.

Goffredo Fofi, *Parola di Svetlana*, Messaggero di Sant'Antonio, 28 Giugno 2016

Hakan Alp, *Embedded Journalism Within the Framework of Changing Ownership Structure of the Media in Journalism and Mass Communication*, June 2015, Vol. 5, No. 6, Istanbul University, Istanbul, Turkey.

Ilaria Bruni, *Quando Hemingway e Orwell scrivevano dal fronte spagnolo*, Repubblica, 2 febbraio 2010.

Ingrid Fuchs, *L'Africa di Ryszard Kapuściński*, Caffè Europa, 29 aprile 2000.

Isabella Corrado, *"I ragazzi di zinco" del premio Nobel 2015*, Critica letteraria, 27 novembre 2015.

Jane Howard, *Horror spawns a masterpiece. Truman Capote's bestseller masterpiece*, *Life*, 7 gennaio 1966.

Kathy Nakamura, *Nellie Bly, American Journalist*, *Enciclopedia Britannica*, 28 Giugno 2019.

Kylie Tuosto, *The "Grunt Truth" of Embedded Journalism: The New Media/Military Relationship*, *Stanford Journal of International Relations* Vol. X | No. 1 • 31, 2008.

Marco Gaetani, *Roberto Saviano, il Nobel e la «non-fiction»*, *Poliscritture*, 23 Dicembre 2015.

Marisa Milani, *La lingua "effimera" di Oriana Fallaci*, *La battana*, N.25, 1971.

Masha Gessen, *Svetlana Alexievich's Nobel Win*, *The New Yorker*, 8 ottobre 2015.

Matteo Nucci, *Il Giornalismo narrativo di Rodolfo Walsh*, in *Minima&Moralia*, 17 aprile 2012.

Maya Jasanoff, *The New Odyssey and Cast Away review – stories from Europe's refugee crisis*, *The Guardian*, 21 maggio 2016.

Michael A. Clemens, *The New Odyssey: The Story of the Twenty-First-Century Refugee Crisis*, *Wiley Online Library*, 27 luglio 2017.

Michael T. Kaufman, *Ryszard Kapuściński, Polish Writer of Shimmering Allegories and News, Dies at 74*, *The New York Times*, 24 gennaio 2007.

Natalia Pazzaglia, *L'incessante fascinazione del mondo di Richard Kapuściński*, *Medium*, 22 settembre 2017.

Neal Ascherson, *Ryszard Kapuściński was a great story-teller, not a liar, Critics of Ryszard Kapuściński 's books miss the point – there is no sharp frontier between literature and reporting*, *The Guardian*, 3 marzo 2010.

Nicholas Lezard, *Chernobyl Prayer by Svetlana Alexievich review – witnesses speak*, *The Guardian*, 27 Aprile 2016.

Philip Gourevitch, *Nonfiction Deserves a Nobel*, *The New Yorker*, October 9, 2014.

Raimondo Bultrini, *Tiziano Terzani, una vita spesa in viaggio "fuori e dentro"*, La Repubblica, 24 luglio 2014

Robert Mackey, *Fact Fiction and Kapuscisnki*, The New York Times, 8 marzo 2010.

Roberto Saviano, *Così il Nobel della realtà rivoluziona la letteratura*, Repubblica, 12 ottobre 2015

Roberto Saviano, *Fiction o no, è sempre letteratura*, La Repubblica - Robinson, 12 marzo 2017

Ryszard Kapuściński, *Erodoto: il maestro del reportage, discorso per la premiazione dello «Lettre Ulysses Award for the Art of Reportage»*, Berlino 2003, «Lettera internazionale», anno XX, n. 81, III trimestre 2004.

Sana Krasikov, *What Children remember from the war*, The New York Times, 13 luglio 2019.

Silvia Ferrari, *La vita come avventura è la lezione di Terzani*, Il giornale di Vicenza, 16 luglio 2014.

Stanley Kauffman, *Capote in Kansas. Stanley Kauffman's original review of Truman Capote's "In Cold Blood"*, The New Republic, January 22, 1966.

Svetlana Aleksievič, *On the Battle Lost*, © THE NOBEL FOUNDATION 2015, 7 dicembre 2015.

Tim Adams, *Last Witnesses: Unchildlike Stories by Svetlana Alexievich review – a masterpiece of clear-eyed humility*, The Guardian, 24 giugno 2019.

Tiziano Terzani, *Pol Pot, non mi piaci più*, La Repubblica, 29 marzo 1985.

Tom Wolfe, *The birth of "The New Journalis"; Eyewitness Report*, New York Magazine, 14 febbraio 1972.

William L. Nash, *The Military and the Media in Bosnia*, Sage Journals, 1 settembre 1998.

Zygmunt Bauman, *Affaire Kapuściński*, L'Espresso, 3 dicembre 2010.

RINGRAZIAMENTI

Ringrazio la Professoressa Chiara Lombardi per avermi seguita in questo lavoro con costanza e interesse.

Ringrazio Enrico Caporale per la disponibilità e i preziosi consigli, Domenico Quirico e Fausto Biloslavo per il tempo che hanno dedicato a rispondere alle mie domande e il Management Department del New York Times e Patrick Kingsley per aver accettato la mia intervista. È stato un onore poter dialogare con loro, ascoltare le loro storie di reporter e confrontarmi con la loro opinione in merito all'argomento della mia tesi.

Ringrazio il Circolo dei Lettori di Torino, per la meravigliosa esperienza non solo lavorativa, ma anche umana. Perché penso che non ci sia ambiente di lavoro più bello di quello circondato dai libri e dalla cultura. Un ringraziamento particolare a Franco Vanni, per avermi sempre motivata a perseguire nella mia passione.

Ringrazio la mia Mamma, perché non c'è mio articolo pubblicato che prima non le abbia fatto leggere. Perché non c'è pagina di questa tesi che non sia passata sotto i suoi occhi che da sempre si prendono cura di me e di quello che scrivo. Non c'è riga che lei non abbia letto, non c'è virgola che non abbia corretto, non ci sono errori che non mi abbia fatto notare con la pazienza che la contraddistingue. Ringrazio il mio Papà per i suoi sacrifici che mi hanno permesso di arrivare fino a qui. Ringrazio le sue attente cure che, dalle piccole cose alle più importanti, accompagnano ogni istante della mia vita. Ringrazio i miei genitori e i loro consigli che spero di riuscire a seguire, anche barcollando, e il loro esempio, che spero un giorno potrà avere forma concreta anche nel mio futuro.

Ai miei meravigliosi fratelli va uno dei miei ringraziamenti più grandi. A Davide, fratello maggiore e possente spalla destra sempre pronta a sorreggermi, perché so che, qualsiasi cosa succeda, potrò sempre trovare sostegno in lui. A Chicca, la parte migliore di me, la persona che più mi completa e mi capisce, e nonostante i miei occhi la vedranno sempre piccola mi ha dimostrato di essere una roccia pronta a parare i colpi della vita con me. Il regalo più bello che ho avuto dalla vita è stato crescere insieme a voi.

Ringrazio zia Antonia, per essere partecipe di ogni mio movimento, con la sua allegria e il suo interesse; zia Pina, per avermi pensata prima di ogni esame; zia Nenè per il suo affetto che mi ha sempre abbracciata anche a distanza e Lella, la

zia che ha fatto della sua passione un lavoro che ammiro con occhi colmi di meraviglia e che cerco di seguire in ogni occasione; ringrazio le mie cuginette (perché per me saranno sempre tali!) Elisa, per il grande aiuto e Chiara, per essere qui con me oggi.

Ringrazio Nonno Umberto che mi ha insegnato l'arte della dolcezza e del silenzio dietro a un sorriso (anche se su questo punto devo ancora lavorare molto!) e Nonno Beppe da cui ho imparato l'importanza dell'impegno e della perseveranza, grazie al vivo ricordo di tutta la famiglia. A loro sguardo, da un "lassù" un po' troppo lontano, affido i miei prossimi passi. Ringrazio Nonna Maria per aver dimostrato di essere sempre così orgogliosa di me. Non c'è un riconoscimento per me più importante della sua commozione e delle sue parole «Sono fiera di essere tua Nonna». Ringrazio Nonna Tere che finalmente potrà tirare un sospiro di sollievo ora che ho terminato gli studi; ringrazio di cuore tutti i suoi incoraggiamenti nei lunghi pomeriggi di studio in cui la voglia e la determinazione mancavano e lei era sempre lì, vicino a me, a battere un pugno sul tavolo e a ricordarmi «Yes, We Can!»: sì, potevamo farcela. Questo traguardo lo devo a lei, la mia più grande insegnante.

Grazie a Lauletta (anche se non le piace sentirsi chiamare così!), il mio porto sicuro dopo la tempesta, la spensieratezza dopo le preoccupazioni, l'orizzonte che mi accoglie quando mi allontano; lei, più di una cugina, più di una sorella, più di una migliore amica, che coglie al volo ogni mio pensiero, ancora prima che io stessa lo comprenda. Ringrazio il suo sorriso che ha sempre saputo accogliere e la comprensione che ha sempre avuto nel ricevere ogni mio sguardo.

A Giorgia, una delle mie più grandi debolezze. Ai suoi occhioni in cui trovo sempre il più caro e commosso dei conforti. A lei, l'amica con cui sono cresciuta e con cui ho salito, dandole il braccio, almeno un milione di scale, ogni gradino della nostra istruzione, dai bei tempi delle medie, agli anni turbolenti del liceo, sino all'ultimo grande passo dell'università. Ringrazio la nostra amicizia che mi ha dimostrato che alcune cose possono davvero durare per sempre.

A Serena, per essermi sempre accanto nella nostra caotica quotidianità. Ringrazio le splendide avventure che abbiamo sempre condiviso e che ci hanno fatte crescere, insieme. Ringrazio i pensieri che ho sempre potuto condividere con lei, come se stessi parlando con me stessa, e soprattutto, ringrazio la sua importante

presenza nei momenti più belli e nei momenti in cui avevo più bisogno, perché anche quando vento soffiava più forte, era lì per non farmi cadere.

A Letizia, il regalo più bello che questa università mi abbia donato. A lei che mi ha guardata negli occhi, tenendomi la mano, e mi ha dimostrato di esserci, sempre. Ringrazio il conforto che la sua presenza mi ha sempre assicurato, la certezza che la nostra amicizia mi dimostra e tutti i suoi consigli e l'ascolto che ha sempre rivolto verso ogni mia felicità, ogni mia preoccupazione, ogni mia paura e ogni mia speranza.

Ringrazio Davide, il mio secondo fratello per scelta, che mi è sempre stato vicino in tutti questi anni e i miei migliori amici, Margherita, Andrea, Neto, Angelo, Cafa e Simone, fondamentali per sorridere alla vita. Un dolce ringraziamento va alla piccola (e bellissima) Viola, che ha portato un sospiro di allegria nelle mie giornate di studio e nella sua meravigliosa ingenuità mi ricordava quando tutto fosse semplicemente bello. Grazie anche a Sveva, la mia “piccola” sorella acquisita, perché ci siamo sempre spronate a vicenda in tutti questi anni, nei momenti belli e nei momenti difficili, e con lei ho imparato cosa voglia dire insegnare e ricevere moltissimo in risposta.

Un grande ringraziamento va al Professor Carlo Bavastro per avermi fatta appassionare alla letteratura e alla Professoressa Rossana Levati perché sono convinta che se studio Lettere è grazie a loro. Ringrazio l'oratorio della Torretta e tutte le persone che ho incontrato in quella mia meravigliosa parentesi di vita. Ringrazio tutti i campi estivi e la Bordighera porterò sempre nel cuore, le Estate Ragazzi e tutti i momenti trascorsi tra quelle mura che mi hanno vista crescere, aiutandomi a farlo nel migliore dei modi. Un caro ringraziamento va a Don Rodrigo e Don Paolo, per la loro disponibilità e il loro generoso ascolto.

Alla fine di questo cammino – che non è un punto di arrivo ma solo una partenza – ringrazio con tutto il cuore chi ha camminato accanto a me. Ringrazio chi ha sorretto ogni passo anche se poi ha imboccato al bivio una strada opposta alla mia; ringrazio chi ha incrociato con me i suoi passi, anche se non fino a questo punto, anche se solo per un tratto. Ringrazio ogni persona che mi ha accompagnata lungo la strada, con cui ho vissuto momenti indimenticabili di questo viaggio, i cui ricordi mi accompagneranno sempre, ovunque io vada. Con tutto il cuore ringrazio chi ho incontrato lungo la via e ha saputo starmi accanto e oggi, in questo mutevole e transitorio oggi, è rimasto qui insieme a me.