

L'intervista da paratesto a testo di finzione

Questo libro analizza un fenomeno particolare: l'intervista inventata. Essa diviene un vero e proprio genere letterario, che trasforma il contesto mediatico in cui vive un autore in una convenzione di scrittura. Questa forma creativa sorge dai presupposti di un genere giornalistico: ne tradisce la sostanza e gli scopi, ma non le modalità discorsive. Iniziamo dicendo che un'intervista si riconosce da alcuni caratteri canonici: occasionalità, plurivocità, veridicità, autenticità, co-autorialità.

Innanzitutto è un processo comunicativo che avviene in un determinato tempo e spazio. Nasce da un incontro tra un giornalista e una celebrità e, come tale, è un avvenimento circostanziabile. Come vedremo, il contesto in cui ha luogo l'intervista viene spesso descritto da un prologo redatto dall'intervistatore, che alla radio e alla televisione assume poi una forma orale. Ma più in generale, anche il dialogo che si svolge reca sempre traccia del momento in cui avviene, tramite riferimenti ad avvenimenti recenti, a questioni attualmente dibattute, a testi appena pubblicati: insomma, è sempre legato alla cronaca di una società.

Poiché si costituisce principalmente di un dialogo, l'intervista si compone di (almeno) due discorsi che si alternano: le domande e le risposte s'intervallano sia all'orale che allo scritto (questo può essere il risultato di una trascrizione stenografica o di un colloquio registrato). In ogni caso, l'intervista conserva sempre questo carattere bi-vocale o addirittura plurivocale, se gli intervistatori sono più d'uno.

L'ambizione dell'intervista è fornire al pubblico un messaggio veridico. Questo non interessa tanto le opinioni dell'intervistato, che non vengono mai prese per esatte e che, anzi, il giornalista può contestare. Piuttosto, l'intera operazione presuppone una coincidenza tra l'evento del dialogo e le sue modalità di restituzione al pubblico: se non avviene in diretta radiofonica o televisiva, qualsiasi intervento di trascrizione, registrazione, montaggio non deve alterare il senso degli scambi e del discorso nell'insieme¹. Allo stesso tempo, ci si aspetta che i ruoli comunicativi non cancellino l'autenticità degli interlocutori. Ogni intervista avviene tra due persone che s'incontrano per discutere di determinati argomenti, interrogare o essere interrogate, ma si devono esprimere in quanto loro stesse: il pubblico, cioè, considera che questi individui non fingano di essere altri da sé.

Infine, se lo svolgimento dialogico implica due parlanti, di risulta il discorso licenziato appartiene all'uno e all'altro. L'intervista mediatica si può definire come la costruzione di un messaggio in comune indirizzato a un destinatario virtuale (Morin 1966, 72). Ognuno di questi si vede attribuita la sua parte di enunciati, ma nel complesso l'intervista è soggetta allo statuto di una doppia autorialità.

L'intervista immaginata può rompere ognuna di queste convenzioni, ma non tutte in una volta, pena la perdita di un rapporto di somiglianza con un'intervista vera e propria². Rispettarne alcune e tradirne altre dipende, però, dal supporto mediatico in cui l'intervista immaginata è veicolata. Come genere giornalistico, infatti, l'intervista appare su diversi media, dalla carta stampa alla radio, dalla televisione ai media digitali, passando per il palcoscenico teatrale. Con il termine di intervista «mediatica» indichiamo proprio l'insieme delle forme d'intervista giornalistica che, rispettando le caratteristiche indicate, appaiono sui mezzi di comunicazione. Pertanto la nostra ricerca, inscrivendosi nel progetto soltanto abbozzato di una «poetica dei supporti» (Thérenty 2009a), prenderà in considerazione le «matrici mediatiche» (Thérenty 2007, 49-120) con cui l'intervista

¹ «Ogni intervista scritta è la finzione di un colloquio orale, anche quando questo è “realmente” avvenuto, quando è stato registrato tra voce e orecchio (duali) e quando è stato trascritto dall'ascolto nella lettura» (Marin 1997, 13). Certamente, nell'intervista c'è un conflitto tra il discorso orale come evento e la sua trascrizione e trasformazione in un «monumento» scritto (Lévy, Laplantine 2003). D'altronde, per Walter J. Ong, le trascrizioni delle interviste sono in realtà testi «parlati» (1982, 191). Agli occhi dei lettori, questi problemi non impediscono in ogni caso di considerare le interviste come discorsi di persone reali.

² Da questo punto di vista, questo libro prosegue la ricerca dei modi di interazione tra generi letterari e non letterari che abbiamo già svolto per il saggio critico, mettendo a punto l'idea di un camuffamento degli uni negli altri, che si distingue dal concetto di ibridazione di altre teorie, secondo le quali da entrambi si produrrebbe una nuova sintesi formale (Gallerani 2019a). I generi possono stabilire tra loro una relazione parassitaria, in cui uno ne nasconde un altro per sfruttarne le potenzialità discorsive, anche se si presenta con una forma propria e distinta. Se però il saggio può camuffare un discorso letterario, l'intervista immaginata compie il processo opposto, perché propone un testo a valenza letteraria che simula un genere della comunicazione sociale.

giornalistica interagisce con questi, per poi consentirci di analizzare l'intervista immaginata in una stessa pluralità dei supporti.

Anche per quest'ultima le caratteristiche da trasgredire e quelle da adottare saranno certune sul supporto del libro, cert'altre sui dispositivi tecnologici. Ad esempio, un'intervista inventata che viene pubblicata non contiene una doppia firma, perché è redatta da un unico autore, che finge un dialogo mai avvenuto tra sé e un altro. Se quindi rifiuta la co-autorialità, nondimeno imita lo svolgimento dell'intervista (un discorso bi-vocale); simula di compiersi in un contesto preciso, che viene spesso descritto (occasionalità); si propone come una scrittura in cui l'autore espone se stesso scendendo in profondità a livello psicologico e in registri confessionali (autenticità). Tuttavia, s'affranca completamente da uno statuto veridico, perché riproduce una comunicazione mai avvenuta. Al contrario, un'intervista inventata che viene declinata nei media audiovisivi (o a teatro) può conservare la veridicità di uno scambio dialogico che è stato registrato oppure si svolge in diretta, ma si libera dal vincolo dell'autenticità dell'interlocutore, perché uno dei due è in realtà un personaggio immaginario che parla per mezzo di un attore, grazie al quale si preserva la bi-vocalità.

Da un'ottica formale, è possibile classificare tre tipologie d'intervista inventata che si riscontrano in tutti questi media. Poiché lo scopo di questo libro è studiare questo genere creativo, si è deciso di suddividere i capitoli secondo le tre modalità individuate, che appaiono, in realtà, contestualmente alla nascita dell'intervista mediatica.

L'invenzione può interessare uno solo dei due interlocutori coinvolti nell'intervista immaginata. Troveremo nel primo capitolo la finzione dell'intervistatore, creato dallo stesso autore: l'esito formale sarà l'autointervista, denominazione particolarmente appropriata per definire un'intervista che uno scrittore intrattiene con se stesso. Nel secondo, osserveremo l'altro interlocutore diventare un personaggio fittizio, perché l'autore veste i panni dell'intervistatore che discorre con un intervistato immaginario (ad esempio un fantasma del passato oppure un eroe mitologico): chiameremo questa intervista «immaginary», poiché lo scrittore conserva sempre la sua riconoscibilità pubblica, ma s'intrattiene con un interlocutore che non può esistere nel momento del dialogo e, invece, viene convocato alla presenza dell'altro (un effetto che mette in crisi il principio dell'occasionalità, della circostanza proprio dell'intervista mediatica). Infine, nel terzo, vedremo come l'intervista si cala in un altro discorso, già finzionale, soprattutto di ordine romanzesco e narrativo (ma non mancheranno riferimenti alla messa in scena teatrale e alla poesia), il quale rende entrambi i partecipanti al colloquio personaggi inventati.

I riferimenti a opere e scrittori diversi, provenienti da tradizioni culturali e linguistiche molteplici, saranno inevitabilmente numerosi; ma alle opere più importanti saranno riservati specifici sotto-paragrafi. Rispettando la divisione in questi sottotipi, ogni capitolo interagirà con problematiche storiche e medio-logiche, trattando le apparizioni dell'autointervista, dell'intervista immaginaria e dell'intervista finzionale nei supporti mediatici precisati.

Da un'ottica storica, invece, il nostro oggetto di studio è una specola per osservare il cambiamento dello statuto dell'autore nel tempo. Il dispositivo³ più importante che ha regolato la presenza dello scrittore nella società moderna, fin dall'Ottocento, è stato infatti la pratica dell'intervista, in cui le domande dell'intervistatore – rappresentante del pubblico – implicano le risposte dell'altro. A partire dagli anni Trenta del secolo, la conversazione tra giornalisti e uomini pubblici si trova riprodotta sulla stampa, inizialmente con le parole di una personalità d'interesse collettivo che vengono citate in un articolo⁴, poi nella vera e propria forma del dialogo, che divide le domande dalle risposte e riporta entrambe diffusamente (seppur fin dall'inizio, inevitabilmente, la costruzione del discorso sia sempre sottoposta a omissioni, correzioni, alterazioni del colloquio svolto).

Fagocitato dagli ingranaggi della stampa periodica, anche la figura dello scrittore deve negoziare la sua posizione di privilegio all'interno di gerarchie sociali mutate, al pari degli altri rappresentanti della moderna «celebrità» (Lilti 2014, 116; Roach 2018, 83; Ponce de Leon 2002, 6-7). Lo scrittore diventa, da un lato, un esemplare emblematico dell'individualismo borghese: come Lucien de Rubempré in *Illusions perdues*, lo vediamo dibattersi in una folla di giornalisti e scrittori per ottenere la fama, il successo personale, una posizione sociale; dall'altro, egli viene sottoposto a una forza inedita, quella delle leggi del mercato e dei gusti collettivi che la stampa insegue e tenta di controllare, quella «superiorità delle masse» che, se il giornalista s'illude d'«illuminare» con le sue parole, finirà per rendere la «grandezza dell'individuo più difficile» (Balzac 1962, 295) e per travolgere «tutto ciò che è differente, singolare, individuale, qualificato e selezionato» perché ormai la massa è «tutto il mondo» (Ortega y Gasset 1962, 11-2). L'autore non significa più soltanto uno statuto sociale privilegiato che interagisce con le classi al potere, ma nell'epoca dell'industria culturale osserva la sua immagine divenire merce di consumo, essere servita in una mistificazio-

³ Ricostruendo come il concetto di dispositivo sia «termine tecnico decisivo nella strategia del pensiero di Foucault», Agamben lo definisce come «qualunque cosa abbia in qualche modo la capacità di catturare, orientare, determinare, intercettare, modellare, controllare e assicurare i gesti, le condotte, le opinioni e i discorsi degli esseri viventi» come «il linguaggio stesso, che è forse il più antico dei dispositivi» (2006, 5, 20). Nella nostra metodologia, insisteremo maggiormente sul ruolo di mediazione (protesi) rappresentato dal dispositivo dell'intervista e, in generale, dal linguaggio giornalistico, piuttosto che sulla desoggettivazione dell'autore ad opera dei dispositivi.

⁴ La data di nascita dell'intervista viene fatta risalire ad Anne Royall che interroga il presidente statunitense John Quincy Adams in un giorno imprecisato del 1831: «La fortuna del racconto apocrifo in cui una donna tiene in scacco il presidente degli Stati Uniti non si spiega infatti se non in riferimento alla capacità di rappresentare allegoricamente i cambiamenti della professione del giornalista». Siamo di fronte «all'invasività del quarto potere»; «l'intervista, manifestamente, è la sua nuova arma» (Fastelli 2019, 41). Nel 1836, James Gordon Bennett intervista sul *New York Herald* una prostituta che ha scoperto l'omicidio di una collega. In realtà non si tratta di un'intervista vera e propria, perché le risposte della donna appaiono in un discorso riportato. Il genere dell'intervista, con parole non parafrasate ma citate direttamente, diventa comune sui giornali solo a partire dagli anni Settanta e Ottanta dell'Ottocento (Ponce de Leon 2002, 53-4).

ne⁵: dai ritratti alle caricature poste in frontespizio o pubblicate sui giornali illustrati dell'Ottocento, che costituiscono oggi degli oggetti immancabili nelle case-museo degli scrittori, fino al coinvolgimento nella pubblicità, nelle inserzioni sulle riviste, nei cartelloni stradali; per arrivare, oggigiorno, a un'immagine espansa che partecipa anche al turismo culturale, il quale fornisce specifici prodotti – guide per il cosiddetto «turismo letterario», biopic, oggetti di merchandising, ecc. – al lettore-spettatore. Se guardiamo al presente, oggi più che mai la 'persona' dello scrittore è un «feticcio istituzionalizzato» (Puech 1985, 279), che viene sfruttato ben oltre l'«opera ufficiale» e circola all'interno di un flusso mediatico composto da fiction e non-fiction, letteratura alta e paraletteratura, arti visive e web-lit.

Se già nell'Ottocento è possibile individuare il germe di questo fenomeno della 'mercificazione' dello scrittore come pratica di massa, questa subisce un ulteriore giro di vite con l'avvento dei media audiovisivi, come la radio e la televisione, con cui nel Novecento la vita privata e la figura dello scrittore sono coinvolte in vere e proprie situazioni di performance in spettacoli d'intrattenimento. La sua voce e il suo corpo, da un lato, attraversano le distanze sociali e penetrano nel microcosmo privato, nelle case dei radio- e telespettatori; dall'altro, s'aggiungono alle immagini dell'autore come suoi ulteriori feticci, da consumare secondo le norme della fruizione radiofonica e televisiva⁶.

Come altre figure della notorietà, lo scrittore inizia a venire intervistato negli Stati Uniti tra il 1830 e il 1890 e poi in Europa, a partire dai primissimi anni del Novecento⁷. L'innovazione della *Penny Press* modifica non solo le condizioni materiali di produzione del giornale, ma anche il rapporto tra pubblico e privato

⁵ Come scrive Roland Barthes nelle *Mythologies* «le tecniche del giornalismo contemporaneo si adoperano ogni giorno di più per dare dello scrittore un quadro prosaico. Ma si avrebbe torto a voler vedere in questo uno sforzo di demistificazione. È esattamente il contrario» (Barthes 2002a, I, 695).

⁶ Secondo Philippe Lejeune, il lettore ha sempre tentato di colmare l'assenza del corpo dello scrittore sulla pagina stampata scrivendo all'autore, sia per incontrarlo, sia per accedere alla sfera della sua scrittura; prima dell'audiovisivo, questa «tendenza feticista» veniva soddisfatta dall'inserimento sui giornali di suoi ritratti (poi fotografie) e di facsimili della sua grafia; successivamente, con la radio, la voce stessa dello scrittore diventa un «manufatto sonoro» e «all'autografo si aggiunge l'autofono» (Lejeune 1980a, 112). A titolo d'esempio, possiamo citare la rivista *The Paris Review* che, fondata nel 1953, accompagna le sue interviste con riproduzioni dei manoscritti degli autori incontrati.

⁷ In Francia, la legge sulla libertà di stampa del 1881 abolisce l'autorizzazione preventiva alle pubblicazioni periodiche. Potendo stampare senza depositi cauzionali, i costi delle edizioni dei giornali si abbassano considerevolmente. In questo quadro, dal 1884 *Le Petit Journal*, *Le Matin* e *L'Éclair* pubblicano interviste condotte sul modello americano. Per quanto riguarda l'Italia, i quotidiani maggiori raggiungeranno la metà delle tirature francesi di fine secolo (*Le Petit Journal* raggiunge il milione di copie) solo negli anni Venti (Ragone 1999, 21; Jeanneney 1996, 117-8). Anche il termine «intervista» arriverà da noi con un certo ritardo: se appare nel lessico Fanfani-Arlia nel 1877 (Fastelli 2019, 39), la prima intervista giornalistica esce sul *Giornale d'Italia* nel 1901, proprio in concomitanza con l'esplosione del numero dei periodici tra il 1885 e il 1905 (da 1459 testate si passa a 3068).

che la stampa codifica e rende palese agli occhi di tutti. Da un lato, la possibilità di abbassare i costi di produzione della carta, ora più economica perché resa più deperibile, significa la diffusione dei quotidiani in forme commercialmente più appetibili e di facile reperibilità per il pubblico. Il giornale invade letteralmente le strade⁸. Dall'altro, come mai prima di questo momento, la vita quotidiana si fa cronaca e notizia. La strada diventa l'argomento del giornale. L'evento particolare, il personaggio del giorno, le opinioni transitorie assumono il rango di argomenti capaci d'attrarre i lettori, perché la sfera dell'interesse si situa ormai nel tempo circoscritto della giornata e le notizie rilevanti pronte a essere eclissate da quelle della mattina successiva.

Dal canto suo, l'intervista mediatica deriva da un'altra modalità di presentazione pubblica dell'autore, che aveva funzionato efficacemente per presentare i grandi personaggi sulla stampa: il ritratto scritto. Sviluppatosi negli anni Trenta, dopo aver ottenuto credito letterario con Sainte-Beuve intorno al 1846, il ritratto scritto decade tra il 1883 e il 1889, sospinto ai margini dei generi giornalistici dall'intervista e, parallelamente, dalla pubblicazione di riproduzioni fotografiche delle celebrità (Thérenty 2009b⁹). A differenza della fotografia, l'intervista non ottiene il successo in virtù di una pretesa rappresentativa. Vince perché porta al pubblico non solo l'immagine, ma il processo dell'incontro con quelle personalità. Come ogni altro di fronte alla massa dei lettori, anche lo scrittore è un individuo che la stampa non vuole più soltanto 'raccontare', ma anche 'incontrare' (Wrona 2021, 178-91). L'intervista offre sulla carta un esempio concreto dei nuovi modi con cui il pubblico negozia con il privato. Grazie alla forma dialogica, mostra questa relazione in azione, in un avvenimento concertato dal giornalista e da un suo sottotipo, che inizia a specializzarsi in questa funzione: l'intervistatore. La natura stessa dell'incontro esige che il giornale si palesi come soggetto mediatore davanti al pubblico attraverso l'intervistatore, sua incarnazione momentanea, così come il dialogo che ha luogo nell'intervista costituisce la forma espressiva e documentabile di questa mediazione.

Gli anni Ottanta dell'Ottocento rappresentano il decennio definitivo dell'affermazione dell'intervista. Nei dieci mesi passati negli Stati Uniti durante il 1882, Oscar Wilde ne rilascia oltre novanta (Hofer, Scharnhorst 2010; Martino 2015; Marcowitch 2010). In Francia, nel 1884 Joris-Karl Huysmans viene intervistato con clamore in occasione dell'uscita di *A rebours* (Seillan 2002, 19; 2004; 2012). Dieci anni dopo, in una pagina dei *Taccuini* (3 febbraio 1894), Henry James si interroga (creativamente) sull'opportunità di rappresentare la figura contemporanea del celebre artista e riconosce che la propria epoca è ormai *an*

⁸ Negli anni Trenta, i giornali statunitensi sono distribuiti per strada a un penny, a fronte di un costo precedente di 6-8 penny tramite abbonamento (Fastelli 2019, 40).

⁹ Ad esempio, quando nel 1842 il più famoso scrittore inglese, Charles Dickens, compie il suo primo viaggio negli Stati Uniti, i giornali ne consegnano bozzetti e ritratti fisici sotto forma scritta o grafica (Fay 2013, 15-43).

*age of interviewing*¹⁰. L'intervista non rinuncerà più all'incarico di rappresentare la mediazione tra il pubblico e lo scrittore, anche quando a metà Novecento la lettura del giornale, fino a quel momento «la preghiera del mattino dell'uomo moderno» (Hegel 1981, 63), viene sostituita dai media audiovisivi, che formano un nuovo «orologio sociale» (Ortoleva 2009, 470) e di cui il primo misuratore sarà il «tamburo tribale» (McLuhan 2008, 268-76) rappresentato dalla radio e dall'informazione a onde medie. Piuttosto, la gerarchia dei ruoli inizia a cambiare, e a svantaggio dell'autore, perché questi, d'ora in poi, non leggerà più i reportage ammirati di coloro che gli hanno tributato visita tra le mura domestiche per strappare una conversazione da riportare sui quotidiani, ma dovrà lui stesso entrare (virtualmente) nelle case degli ascoltatori: dapprima con la voce, interagendo con il mezzo radiofonico e lo studio di registrazione con la stessa pazienza con cui i suoi predecessori si ponevano davanti all'obiettivo fotografico (Maunsell 2016, 38); in seguito, con tutto il proprio corpo, costretto a imparare le leggi della telegenia per adoperarle, se non a suo profitto, almeno con un minimo di cognizione mediatica. Tuttavia, come la tecnologia del secolo precedente, anche l'audiovisivo non esercita soltanto una forza inibitrice sugli scrittori, ma anche un'opposta azione di esibizione con cui proiettarsi verso il pubblico (Morin 1966, 70¹¹). Questa valenza, insita nei media moderni, consente la messa a punto di modalità espositive nuove, anche declinate in maniera personale, e che permangono nelle forme dell'intervista inventata.

In virtù di una facilità di diffusione su vari supporti, le interviste finiscono per sostituire tutti quei discorsi che ne occupavano in precedenza lo spazio sulle riviste o sui quotidiani¹²: ad esempio sul fronte accademico funzionano sempre più come contenuti validati direttamente dall'autorità dello scrittore, evitando allo studioso il ricorso al rigore logico del saggio critico (Williams 2019, 7; Gelshorn 2012¹³); come genere giornalistico, si presentano come composizioni di frammenti e di 'cartucce' di vita che sottraggono la scrittura al più complesso compito della composizione biografica¹⁴, in particolare in riviste come *New Yorker*, *Rolling Stone*, *Playboy* (Fay 2013, 143).

¹⁰ «Non si potrebbe cavare qualcosa dall'idea del grande (dell'insigne, del celebre) artista – nella fattispecie dovrà essere un letterato – che viene spaventosamente adulato, *festeggiato*, contattato per iscritto per ottenere autografi, ritratti, ecc., mentre con la sua opera, in quest'epoca di pubblicità e giornalismo, quest'epoca di interviste, nessuna delle persone interessate ha benché la minima domestichezza? Avrebbe se non altro il merito di corrispondere a una realtà immensa – una realtà che mi colpisce ogni giorno che passa» (James 1986, 201).

¹¹ Morin si riferisce all'apparizione del magnetofono nel 1948, che permette di registrare la parola orale degli scrittori.

¹² Le interviste pubblicate nelle riviste sono anche un modo per sfruttare il prestigio degli scrittori senza dover pagare i diritti per la riproduzione di altri testi già stampati (Lewis 2008; Wilbers 2008).

¹³ In ambito critico, spesso si preferisce «parlare di conversazioni critiche invece che di interviste, per sottrarre all'espressione quel certo che di provvisorio, di superficiale, di soggetto a smentite» (Camon 1973, 9).

¹⁴ L'espressione «cartuccia biografica» è utilizzata da Wrona per descrivere stralci di eventi organizzati per date che diventano una forma della scrittura giornalistica (2012, 199-205).

Negli anni Ottanta del secolo scorso l'intervista domina ormai tutti i media. Com'è stato scritto: «Le interviste vanno [...] più di moda dei video musicali» (Bawer 1988, 422). All'apparizione dei media digitali, poi, il principio della fruizione pubblica del corpo e del pensiero di un autore estende il campo in cui si svolge la «lotta per la visibilità», tra moltiplicazione delle sue immagini sociali sulla rete digitale e apparizioni nei canali istituzionali della stampa (Voirol 2005, 109-16): individuare chi interpreta il ruolo del mediatore è sempre più difficile, perché questo si trova abolito dal diritto esteso a tutti di farsi al contempo intervistati e intervistatori. Ogni scrittore deve assumere una mentalità imprenditoriale in proprio e giocare la sua partita senza ricorrere a strumenti di mediazione e legittimazione esterni¹⁵. Si apre un'altra fase in cui la visibilità mediatica si rinnova in uno spazio comunicativo che segue leggi proprie, ormai affrancate dal sistema prima dominante, quello dei giornali e dei media audiovisivi tradizionali.

Il caso di uno scrittore coinvolto in un'intervista si distingue da quello di altre celebrità per la peculiarità del suo discorso pubblico: ciò che dice nel dialogo si connette spesso con il discorso già prodotto nelle sue opere. La critica non ha sempre considerato la particolarità di questa situazione. Per studiare il genere dell'intervista mediatica si è tentato di interpretare il comportamento dello scrittore nei modi di una performance, intesa come un'estensione dell'arte dell'interpretazione teatrale alla vita in società. Secondo questa concezione, derivata in larga parte dagli studi di Erving Goffman sui ruoli interpretati dagli individui nella sfera pubblica¹⁶, l'intervista all'autore è un atto performativo svolto davanti al pubblico (Rodden 2001, 6; 2013). I limiti di questa ricostruzione sono subito evidenti, perché non permettono né di riconoscere una specificità all'intervista rispetto a tutte le altre performance sociali che processiamo ogni giorno (Fastelli 2019, 34), né di tenere in conto i rapporti tra esposizione pubblica e scrittura letteraria.

Un'altra metodologia consente di analizzare da vicino questa relazione. La nozione di postura letteraria (Meizoz 2007a; 2007b; 2016¹⁷) permette di descrivere in maniera relazionale effetti testuali e comportamenti sociali prendendo in esame le strutture retoriche, le forme discorsive, le scelte di genere e di enunciazione che troviamo nei testi, e non solamente i modi di apparizione dello scrittore nei 'contesti' pubblici. L'insieme delle immagini con cui l'autore si rappresenta o si lascia rappresentare¹⁸ non sono insomma disgiunte dallo sti-

¹⁵ Queste riflessioni saranno sviluppate in 2.4.

¹⁶ L'attrazione esercitata dalla nozione di Erving Goffman nell'ambito degli studi sulla performance autoriale è notevole: la sua applicazione dei modelli dell'interpretazione teatrale all'interazione quotidiana (1956, 8) ha determinato una concezione performativa e attoriale delle apparizioni degli scrittori.

¹⁷ La nozione aggiorna e comprende tutte le precedenti, che partono da quella di *ethos* autoriale di Alain Viala, a sua volta elaborata da quella di *habitus* di Bourdieu (Viala 1993).

¹⁸ Secondo José-Luis Diaz, la scenografia autoriale indica l'autore al contempo soggetto e oggetto di rappresentazione e si aggiunge alle funzioni dell'autore reale (descritte da Michel Foucault, 2004) e dell'autore operatore testuale (Diaz 2007).

le che questi costruisce nella propria opera (Amossy 2009, 4). A questo secondo modello ci riferiremo nel corso del nostro studio, proprio perché la nozione di postura non perde di vista la relazione tra le forme letterarie e le modalità di rappresentazione dei media e le riconduce, spesso, a medesime leggi.

Se ci rivolgiamo invece all'intervistatore, possiamo infine comprendere le motivazioni che conducono gli scrittori a impegnarsi nella stesura d'interviste immaginate. L'intervistatore diviene il più importante intermediario tra il pubblico di cui rappresenta gli interessi e l'autorità, la reputazione o il prestigio dello scrittore cui ha accesso. L'intervistatore è appunto il garante pubblico dell'avvenimento e dell'efficacia del dialogo. Ora: egli è in origine un giornalista, una nuova figura inizialmente in bilico tra quella di letterato e quella di emissario del quarto potere. L'ambiguità in cui egli opera si riverbera anche nel suo ruolo di mediatore. Fin dalla nascita della stampa, egli cerca di ritagliarsi una posizione letteraria, prendendosi spesso delle libertà che esulano dal suo ruolo e che sembrano, al contrario, prerogative di uno scrittore. Talvolta l'intervistatore non si accontenta di alterare, magari sotterraneamente, le parole dell'intervistato, ad esempio durante la trascrizione del dialogo che ha precedentemente annotato. Egli vuole rivaleggiare proprio sulla facoltà riservata agli scrittori con cui si trova faccia a faccia: l'immaginazione.

In sostanza, la tendenza all'invenzione non si esprime soltanto nel caso estremo delle interviste fittizie, totalmente inventate, che appaiono ne *La Vie Parisienne* a fine Ottocento (Melmoux-Montaubin 2004¹⁹). Già nell'intervista mediatica, sono disponibili mezzi retorici con cui l'intervistatore può dare sfogo alla sua ambizione e far risaltare la propria qualità di scrittura. Non serve mettere in bocca all'altro ciò che non ha detto; basta includere le sue parole dentro una gabbia compositiva, che scritta dal giornalista di proprio pugno evidenzia la sua presenza, rivendica il suo controllo sul dialogo, porta il suo stile in primo piano. Partiamo da quanto scrive Giuseppe Gallico alla fine degli anni Venti del secolo scorso, nel momento in cui riconosce che l'intervista è, per i giornalisti, un viatico per diventare scrittori.

Per alcuni scrittori, poi, il momento del passaggio alla notorietà coincide con quello in cui da intervistatori sono stati promossi a intervistati [...] l'intervistatore capace ha l'abilità di parlar poco ma far parlare molto il suo uomo e affidare alla memoria o, più prudentemente, ad un taccuino gli alti pensieri del filosofo, riservando per sé un posticino per il cappello – qualche nota di colore sul cielo o la tappezzeria della stanza, o il vestito o l'occhio dell'intervistato, qualche accenno ai lineamenti del volto: capelli, quando non mancano, bocca, labbra con la classica piega agli angoli che è di prammatica descrivere anche quando non c'è (Gallico 1929, 311).

¹⁹ Nel 1903, un intervistatore, non riuscendo a farsi raccontare una storia di stregoneria da Husymans, ne compone addirittura una di propria penna dentro l'intervista (Thérenty 2009b).

La descrizione del contesto in cui si svolge il dialogo e del modo di apparire dello scrittore è riservata (soprattutto prima dell'avvento della fotografia) a un cappello introduttivo, redatto direttamente dall'intervistatore. Questa aggiunta personale finirà per diventare una norma condivisa, un codice stilistico, com'è normale per un genere inserito nel ciclo dell'informazione periodica. La parola dell'intervistato si ritrova così inquadrata dalla penna di un altro, in una scena che, a partire dall'Ottocento, è ispirata chiaramente ai modelli della narrazione naturalista (Lavaud, Thérenty 2004b, 7-25). L'autore è incontrato, certo, ma – ribaltando la precedente citazione di Wrona – l'intervista è sempre, almeno al suo principio, raccontata, e proprio da un concorrente dell'autore. Per tutti questi motivi uno scettico dell'intervista come Émile Zola (e proprio in virtù della sua assidua frequentazione del genere) propone che essa venga tolta dalle mani dei giornalisti e messa in quelle dei romanzieri²⁰:

L'intervista è una cosa molto complicata, estremamente delicata, per nulla facile. Per evitare gli inevitabili tradimenti in questo genere di articoli, dove la sincerità è la prima qualità, ci sarebbe la stenografia. Ma la stenografia è fredda, secca, non trasmette le circostanze, né i giochi di fisionomia, gli scherni, l'ironia. I giornali dovrebbero quindi affidare le interviste a scrittori di prim'ordine, ad abilissimi romanzieri che saprebbero mettere tutto a posto. Ma ecco: gli uomini di grande talento sono occupati in tutt'altro... Per loro fortuna! (Zola 1990)

Zola riconosce non solo la possibilità di un uso strumentale dell'intervista da parte dei giornalisti, ma anche tutte le caratteristiche tecniche che avvicinano il genere alla forma di una scrittura romanzesca. Per capire il genere dell'intervista inventata, questo nesso è rivelatore. Scrittori, romanzieri e poeti esplorano senza reticenze l'interiorità dei personaggi o gli strati più soggettivi del proprio io lirico. Questo sguardo indiscreto trova il suo corrispettivo nell'intervista mediatica, la quale risponde a sua volta a un principio più generale della vita pubblica: la richiesta d'indiscrezione che il giornalismo avanza verso quelle figure della celebrità che sono gli scrittori²¹. Alla nascita dell'intervista, il medium della stampa è l'ammiraglia di questo processo sul fronte della lettura quotidiana e dell'informazione. Nello stesso secolo in cui l'intervista s'afferma, le scritture moderne (romanzo e poesia tra tutte) stanno già mostrando l'efficacia di que-

²⁰ All'epoca lo scrittore più intervistato di Francia, Émile Zola colleziona 314 interviste (Speirs, Signori 1990).

²¹ «A partire dalla metà dell'Ottocento chiunque fosse coinvolto o associato a una notizia o a un'istituzione regolarmente trattata dalla stampa era un legittimo candidato alla pubblicità giornalistica e ad essere trasformato in una figura pubblica: le vittime, i responsabili e i testimoni dei crimini; chiunque coinvolto in qualche scandalo o in un caso giudiziario degno di nota; altre persone che i giornalisti incontravano mentre seguivano le loro piste, specialmente chi dirigeva importanti organizzazioni politiche, economiche e civili; e ancora altri che i giornalisti ritenevano ferrati su determinati argomenti di pubblico interesse; perfino soggetti ignoti il cui lavoro, una volta portato all'attenzione della stampa, diventava la base per storie umane interessanti e variopinte» (Ponce de Leon 2002, 48).

sto principio nel campo della letteratura: il personaggio quotidiano e gli eventi ordinari che lo riguardano devono essere indagati in profondità e strappati dal loro anonimato civile, dalla loro opacità psicologica, perché possiedono un valore, adesso, agli occhi dei lettori. L'intervista inventata non è altro che il genere in cui questo principio d'indiscrezione, che rende il privato leggibile da parte del pubblico, trova un'opportunità espressiva altrimenti disgiunta in due contesti comunicativi: da un lato le forme della stampa, dall'altro le scritture letterarie. Discutere questa convinzione sarà l'obiettivo delle nostre conclusioni.

La concorrenza tra giornalisti e scrittori si riscontra anche in un altro fenomeno, che intercetta il più vasto piano del campo editoriale. Gli intervistatori iniziano, fin dai tempi di Jules Huret, a raccogliere le loro interviste apparse sui quotidiani in volumi autonomi. Così questi giornalisti possono proporsi sulla scena letteraria come scrittori in proprio, accedendo, grazie al supporto editoriale del libro, alla legittimazione della letterarietà (Martens, Meurée 2015a, 116). Il passaggio alla forma libro offre loro un macrotesto, oltretutto già convalidato come genere letterario, con cui radunare le interviste pubblicate in precedenza: il reportage, che discende più dalla narrativa naturalista che dalla cronaca giornalistica. Il reportage può infatti prendere la forma di un'indagine di costume, da estendersi a un gruppo selezionato di scrittori, come avviene in Jules Huret e Ugo Ojetti²². Lo scrittore subisce la riduzione a una specie antropologica, da studiare nel suo ambiente 'naturale', affinché il reporter possa classificarlo, affiancare scrittori diversi in una sequenza di figure e personaggi e rivendicare, se non un dominio attraverso la propria scrittura, almeno un'autonomia intellettuale. Anche grazie a questa rifunzionalizzazione delle interviste, il giornalista mira ad autovalorizzarsi nel mondo delle lettere, smarcandosi da un ruolo ancillare per accedere a uno statuto più prestigioso. Tra intervistatori e scrittori, si configura così un conflitto proprietario, che investe la parola e si combatte sul terreno dell'intervista. Se i primi hanno acceso la scintilla, i secondi metteranno a punto l'arma dell'intervista immaginata per rispondere all'offensiva.

Allo stesso tempo, il supporto del libro ci consente di chiarire i rapporti che l'intervista intrattiene, da un lato, con tutti i supporti mediatici, cioè i mezzi tecnici di comunicazione con cui viene veicolata; dall'altro, con gli altri testi licenziati dall'autore. L'idea dell'intervista come testo secondario rispetto a un altro, concepito come vero nucleo creativo e punto di arrivo editoriale di uno scrittore, è stata elaborata per la prima volta da Gérard Genette. In *Soglie*, l'intervista viene inclusa da Genette in quelle forme di paratesto che regolano gli scambi tra un autore e il suo pubblico nel momento della ricezione dell'opera²³. E come

²² Nel reportage, l'intervista è usata «da un reporter come strumento veridittivo, con funzione probatoria di una certa notizia o dimostrativa delle diverse opinioni su di essa» (Fastelli 2019, 16). I casi più citati sono il reportage *expérimental* di Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire* (1891), che ospita 64 interviste apparse tra il marzo e il luglio dello stesso anno sull'*Écho de Paris*, e l'applicazione in area italiana che ne fa Ugo Ojetti, *Alla scoperta dei letterati* (1895), che raccoglie le 26 interviste apparse precedentemente su *La Sera*.

²³ Più precisamente epitesto pubblico (Genette 2002, 361-7).

ogni paratesto, anche l'intervista diventa elemento accessorio di un testo 'principale' di cui essa parla. La relazione tra testi e paratesti comprende, insomma, un oggetto colto nella sua presunta autonomia e tutto ciò che lo circonda, cioè uno 'spazio' canonico dove si collocano le opere e uno 'spazio' associato che comprende i testi che accompagnano queste opere (Maingueneau 2004, 113-6).

Riguardo le interazioni tra le scritture letterarie e i loro supporti materiali, Genette si è però concentrato soprattutto sul libro. Nel corso degli ultimi trent'anni, gli studi sul paratesto hanno contribuito alla nostra comprensione della paratestualità verbale su supporti visivi come la proiezione cinematografica, l'home video (DVD) e gli e-book (Gallerani *et al.* 2019). La maggior parte di queste ricerche interpreta il paratesto come qualcosa che è materialmente contiguo al testo, che è spazialmente – e forse anche temporalmente – più vicino a esso, come la copertina, il titolo, una prefazione o – sui supporti digitali – i collegamenti tra i metadati e le diverse modalità di visualizzazione. Più minoritari, gli studi sull'intervista hanno espresso la tendenza a confinare questo genere a un tipo di paratesto che, separato comunque dal testo, entra in campo soltanto nel momento della ricezione dell'opera²⁴.

Eppure, come per tanti altri prodotti editoriali, l'industria culturale ha fatto dell'intervista un oggetto autonomo, un testo separabile e indipendente, attraverso due operazioni: le ha estratte dalla serialità tipica della stampa (le interviste di un giornalista a più autori, le molte interviste a un singolo scrittore) convogliandole nella forma libro, i libri-interviste; ne ha enfatizzato il carattere documentario raccogliendo le interviste in un altro supporto meta-testuale, l'archivio, entro cui le interviste assumono il ruolo di testimonianze e di fonti per esaminare un certo periodo storico (Masschelein *et al.* 2014a, 32-3²⁵). Per questi fenomeni, la frangia di specialisti che studia l'intervista parla di de-paratestualizzazione: l'intervista perderebbe la sua funzione accessoria rispetto alle opere degli autori. In realtà, si tratta di un'interpretazione discutibile, perché tanto la forma del libro-intervista quanto quella dell'archivio di interviste si liberano dell'originario supporto materiale (l'origine di un'intervista sul giornale, ad esempio), ma non del loro ruolo di sostegno al prodotto letterario (cioè il paratesto come funzione, su cui insiste a più riprese Genette).

La dimostrazione viene dalle possibilità di ricollocare le singole interviste, una volta prelevate dal supporto originario e risistemate in volume. Spesso le interviste riacquisiscono la funzione di paratesto accessorio e contiguo alle opere (peritesto) quando vengono inserite nelle edizioni delle opere complete degli autori, come nel caso – per menzionare due scrittori che troveranno spazio in

²⁴ In alternativa, riprendendo un altro termine di Genette (1982, 11), le interviste vengono considerate metatesti, cioè testi che commentano altri testi (Del Lungo 2009, 110). Oppure occupano una zona intermedia, un *espace d'étayage*, tra i testi degli autori e i saggi critici su di essi (Delormas 2018; Martens 2020, 86).

²⁵ Il numero contiene anche un'importante bibliografia ragionata (Masschelein *et al.* 2014b). Per le collezioni di libri-intervista, si veda Cornuz 2016; sull'archivio di interviste, si veda Yanoshevsky 2018a, 257-62.

questo volume – di Roland Barthes e Primo Levi. Per quanto riguarda l'archivio, poi, le interviste agli scrittori conservano sempre, indipendentemente dal supporto materiale di conservazione, quella stessa funzione di complemento critico, storico, sociologico: restano altrettante fonti del mondo dell'autore o del contesto letterario da cui scaturivano e che ora dovrebbero contribuire a spiegare²⁶.

La critica tedesca ha riservato il termine di de-paratestualizzazione per indicare processi più radicali, come le interviste fittizie²⁷. Simili trasformazioni non privano l'intervista immaginata della funzione paratestuale, perché il discorso inventato può manifestare l'intento di orientare la ricezione di testi pubblicati o promuoverne altri in uscita. Ma non più limitata a essere soltanto un paratesto, questa forma letteraria consente l'emergere di relazioni intertestuali con il resto di un'opera, oltre che autonomi contenuti di rappresentazione e, in particolare, di personaggi fittizi. Allo stesso tempo, l'intervista inventata non si libera completamente di una forma mediatica. Non solo perché anch'essa si veicola attraverso i media (l'industria culturale assorbe tutte le forme discorsive, anche quelle letterarie), ma anche perché imita l'intervista giornalistica nella sua apparenza: a seconda dei casi, riproduce l'alternanza del dialogo, descrive situazioni e incontri, finge una bi-vocalità, mette in scena maschere dell'autore immediatamente riconoscibili, cerca di penetrare nel suo autentico io. Eppure, il mancato rispetto di qualcuno dei codici dell'intervista mediatica colloca immediatamente quella inventata fuori dall'ordine della comunicazione pubblica operata dai mezzi di comunicazione di massa. Diventa così un altro modo con cui uno scrittore gestisce la sua esistenza in società, il processo della sua socializzazione. Se egli non può non avere una vita esposta, se è costretto a relazionarsi con i media della sua epoca, con l'intervista immaginata cerca di svincolarsi dalla mediazione giornalistica, ma senza negarla, anzi simulandone la struttura discorsiva. Dietro l'imitazione della forma dell'intervista, quella letteraria tenta di ritornare nell'alveo di una comunicazione di tipo diverso, che instaura un canale diretto con i suoi lettori o spettatori e segue leggi che ben conosce: in sostanza, aggira la mediazione della stampa fingendo di accettarla.

²⁶ In realtà, la maggior parte delle interviste mediatiche non sarebbe utilizzabile in sede storiografica, perché generalmente esse non rispettano un protocollo standard esplicitato preventivamente (Boddy 1998).

²⁷ *Entparatextualisation*: negli anni Ottanta in Germania le interviste, fittizie o meno, diventano una forma testuale o artistica indipendente, da classificare orizzontalmente, e non sopra o sotto, gli altri generi artistici, siano di narrazione, dialogici o teatrali (Hoffmann 2011, 316).

THE GREAT AMERICAN INTERVIEWER.



He starts with energy only known to the true American.



He urges on his wild career. "Who cares, who dares."



"Diphtheria? Eh?"



"You overheard their conversation?"



"Do you handle it safely?"



A stirring affair. "And does the family really dine on that?"



"At last, I've got it."



"Can this be the bottle?"



A tall effort.



One of his occasional collapses.



Another. But he gets used to them.



"I can't see anything—but, that voice! It must be—"



"There's no smoke without a fire. Perhaps—"



Another view of it.



Searching the depths.



"I'll call again."

'The Great American Interviewer', Puck, 3 marzo 1877, p. 7. Fonte: University of Iowa. Public domain, digitized by Google.