

Cahiers d'études romanes

Revue du CAER

38 | 2019 :

Territoires de la non fiction

Non fiction

« Tutto era innominabile ma niente era inimmaginabile »

The White Album di Joan Didion

CINZIA SCARPINO

p. 129-145

Résumés

English Italiano

Joan Didion's «The White Album» – the key essay of the 1979 nonfiction book of the same name – offers the reader a reflection on the ethical and aesthetic predicament of chronicling the countercultural Zeitgeist of 1960s California by imposing a narrative line on «stories without a narrative». To do so, Didion hones her authorial persona as survivor and witness to the end of a decade that finds its metaphorical climax in the Manson Murders. «The White Album» is therefore by all means a narrative of survival: Didion survives her life in «a senseless killing neighborhood» in L.A., the paranoia of her time, her own multiple sclerosis diagnosis, and her overexposed subjectivity. This essay looks at some of the stylistic devices through which Didion weaves her narrative by juxtaposing disparate and highly idiosyncratic images of that season.

Nel saggio « The White Album » da cui prende il nome l'omonima raccolta del 1979, Joan Didion mette a fuoco la propria riflessione etica ed estetica circa la difficoltà epistemologica di raccontare la controcultura californiana della fine degli anni Sessanta in un frangente in cui nessun evento sembra seguire alcun disegno conosciuto. Per farlo Didion mette a punto una voce autoriale che trova legittimazione nel proprio statuto di sopravvissuta e testimone a un decennio finito metaforicamente sui Manson Murders. «The White Album» è la narrazione di una sopravvissuta: Didion sopravvive al «quartiere di omicidi insensati» in cui vive a L.A., alla paranoia del proprio tempo, alla propria diagnosi di sclerosi multipla, e alla propria soggettività sovraesposta. Questo saggio guarda ad alcuni dei procedimenti stilistici usati da Didion per imbastire la propria narrazione giustapponendo le immagini disparate e idiosincriche di quella stagione.

Entrées d'index

Keywords : Non fiction, essay, Didion (Joan), The White Album, Manson (Charles), new journalism, hippies, Sixties

Parole chiave : Non fiction, essai, Didion (Joan), The White Album, Manson (Charles), new journalism, hippies, Sixties

Index géographique : Los Angeles, États-Unis

Index chronologique : XXe

Texte intégral

- 1 Tra le scrittrici più celebrate del nostro tempo, Joan Didion (1934), la cui fama è rimasta a lungo associata alla produzione di *nonfiction* degli anni Sessanta e Settanta, è tornata al centro del panorama letterario americano a partire dal 2005, con lo straordinario successo di critica e di pubblico del memoir *The Year of Magical Thinking (L'anno del pensiero magico)*, best – e long-seller premiato con il National Book Award¹. La fortuna commerciale di un libro nato come resoconto a un tempo chirurgico e terapeutico della perdita – la morte del marito, John Gregory Dunne, e la malattia della figlia, Quintana Roo Dunne – *The Year of Magical Thinking* porterà a un «rinascimento» dell'opera e dell'immagine pubblica di Didion. Se a livello editoriale, nel 2006 la Knopf deciderà di ripubblicare nella Everyman's Library tutta la *nonfiction* in un omnibus dal titolo *We Tell Ourselves Stories in Order to Live: Collected Nonfiction*, a livello istituzionale nel 2013 il Presidente Barack Obama le conferirà la National Medal of Arts and Humanities, mentre nel 2015, a suggello dell'eterna eleganza di un'icona di stile, Céline ne farà la modella di una pubblicità di occhiali da sole². Il recentissimo documentario del 2017 *Joan Didion. The Center Will Not Hold*, girato dal nipote Griffin Dunne e prodotto da Netflix, contribuirà a sancire la popolarità anche mediatica dell'autrice ormai ottantatreenne, scalfendo l'aura di impenetrabilità che la circonda da sempre.
- 2 A distanza di un decennio dagli ultimi contributi significativi degli anni Novanta (John McClure, Sharon Felton, Alan Nadel e Janis Stout)³, anche la critica sembra oggi tornata a Didion, con una fioritura di singoli saggi apparsi su riviste accademiche, gli atti della tavola rotonda dedicata dalla Modern Language Association nel 2016, una raccolta di interviste a cura di Scott F. Parker, la biografia (non autorizzata) di Tracy Daugherty, diversi elzeviri e un influente articolo apparso sul *New Yorker* di Louis Menand⁴.
- 3 Pur nella versatilità narrativa di un'autrice capace di passare dalla nonfiction d'autore alle sceneggiature cinematografiche e teatrali, dai romanzi ai *memoir*, e a dispetto delle necessarie differenze etiche ed estetiche che sottendono la commistione di letteratura, commento politico e autobiografia di una produzione così varia nel tempo, non è difficile individuare alcune ossessioni tematiche e stilistiche ricorrenti. Ossessioni radicate nella geografia culturale della California a cui Didion, nativa di Sacramento e discendente in linea diretta dalla spedizione dei pionieri del Donner-Reed Party, torna incessantemente nella propria opera: dai primi romanzi (*Run River, Play It As It Lays*) a gran parte della nonfiction (*Slouching Towards Bethlehem, The White Album, After Henry*), fino al *memoir* del 2003 *Where I Was From*, trattazione lucida e struggente delle ambiguità, ideologiche e politiche, del mito californiano. Della storia passata e presente dell'ultima frontiera americana del primo Novecento – luogo in cui finisce, letteralmente, il continente⁵ – Didion restituisce una mappatura tesa a decostruire le narrazioni di un West intraprendente e impavido individuando negli ingenti sussidi federali alle politiche idrogeologiche e agricole dello stato la matrice storica ed economica di quel mito. Ma è proprio in virtù della inestricabile combinazione di mito ed esperienza storica che la California – «un posto dove una mentalità da boom e un senso di perdita cechoviano si incontrano in una sospensione inquietante» – diventa il terreno in cui le contraddizioni delle grandi narrazioni nazionali si fanno più vivide⁶.
- 4 È così che lo sguardo implacabile di Didion si sofferma sulle varie strategie di evasione degli americani di fronte allo sgretolarsi di quelle *narratives*, dalla proliferazione di sette, culti e movimenti hippy degli anni Sessanta e Settanta all'ipocrisia delle nuove frontiere reaganiane nel decennio successivo. Nonostante alcuni apparenti rovesci di fronte politico nel corso di una carriera longeva – dal voto convinto al candidato repubblicano Berry Goldwater nelle presidenziali del 1964 alle

scoperte simpatie per Obama nel 2008 – l'affilata ironia di Didion non appartiene né all'area *liberal* né a quella conservatrice, intenta com'è a svelare la natura costruita, ovvero «situata» negli interessi economici e politici che muovono la stampa e i media americani, di tutte le narrazioni nazionali.

5 Soprattutto nella *nonfiction* degli anni Sessanta e Settanta, Didion smonta quelle cronache per rimontarle, attraverso spezzoni giustapposti cinematograficamente, in un nuovo racconto fondato a sua volta sull'inadeguatezza dichiarata di narrare una storia in modo intellegibile. Ne nasce una sorta di *narrazione delle narrazioni*, già esistenti, di eventi, fatti, personalità celebri, movimenti culturali o politici. La prospettiva non è soltanto personale ma *testimoniale*: Didion ricomponi i fotogrammi di quelle *narratives* a partire dal proprio coinvolgimento fisico, emotivo e antropologico nella congiuntura micro- o macro-storica a cui appartengono gli eventi, i personaggi o i fenomeni che racconta.

6 È nel saggio *The White Album* (1968-78), da cui prende il nome l'omonima raccolta del 1979, che Didion mette a fuoco la propria riflessione etica ed estetica circa l'urgenza di raccontare e raccontarsi delle storie per vivere («We tell ourselves stories in order to live») e la difficoltà epistemologica di farlo in un frangente in cui nessun evento sembra seguire alcun disegno conosciuto⁷. Strutturato intorno alla studiata incertezza di una voce che cerca legittimazione nel proprio statuto testimoniale, *The White Album* si offre al lettore quale riscrittura terapeutica, e accanitamente personale, di una stagione in cui «tutto era innominabile ma niente era inimmaginabile⁸». Non sono i singoli fotogrammi scelti da Didion a restituire l'esperienza «più elettrica che etica» di quegli anni ma la loro disposizione o, meglio, il loro «montaggio⁹».

Joan Didion e il New Journalism

7 Secondo la teorizzazione che ne farà notoriamente Fredric Jameson in una serie di scritti poi confluiti nell'imprescindibile *Postmodernism. Or, the Cultural Logic of Late Capitalism* (1991), il contesto culturale degli anni Sessanta e Settanta sarebbe caratterizzato dalla sopraggiunta impossibilità di conoscere la storia in una prospettiva temporale diacronica e teleologica¹⁰. Passato e presente, non più conoscibili ma solo *rappresentabili*, diventerebbero così accessibili in forme narrative che assemblano discorsi privati e parziali e azzerano la presunta distanza di obiettività tra «fact» e «fiction», scrittura narrativa e resoconto giornalistico, prosa romanzesca e saggio politico¹¹. L'uscita nel 1966, di *In Cold Blood (A sangue freddo)* di Truman Capote, ricostruzione romanzesca di una vicenda di cronaca e opera definita dal suo stesso autore come *nonfiction novel* («romanzo non-narrativo»), anticipa, precorrendone molte delle strategie stilistiche, una serie di opere ibride di Norman Mailer, Tom Wolfe e Joan Didion (per citare qui solo i nomi maggiori). Non a caso il sottotitolo di *The Armies of the Night (Le armate della notte, 1968)* di Norman Mailer reciterà *History as a Novel/The Novel as History (La storia come un romanzo, il romanzo come storia)*, a segnare la mutazione del *racconto della storia* in *racconto del discorso* – personale, contraddittorio, frammentario, situato – *sulla storia*.

8 La lunga gestazione di *The White Album* – i cui primi nuclei compositivi risalgono al 1968, pubblicati in forma di articoli sul *Saturday Evening Post*¹² – coincide con l'affermarsi sul panorama letterario americano della prosa non-narrativa, o *New Journalism*, secondo la celebre definizione di Tom Wolfe¹³. Ed è indubbio che la caduta della distinzione tra generi e linguaggi diversi (letteratura, giornalismo, saggistica, storiografia) da cui scaturisce un romanzo come *Ragtime* (1975) di E. L. Doctorow – portando lo stesso autore ad affermare «There is no *fiction* or *nonfiction* as we commonly understand the distinction: *there is only narrative*¹⁴» – costituisca una chiave di lettura utile per la produzione *nonfictional* di Joan Didion, scrittrice formatasi tra un'educazione universitaria all'insegna del *New Criticism* a Berkeley e un apprendistato giornalistico newyorchese a *Vogue*. Analogamente ad altri esponenti della stagione del *New Journalism*, Didion mantiene, almeno fino agli anni Novanta, un doppio canale, giornalistico e narrativo, firmando pezzi ben pagati su riviste come il

Saturday Evening Post, *Esquire* e *Life* (nonché sceneggiature per il cinema) da un lato, e pubblicando romanzi e libri di *nonfiction* (che raccolgono, spesso rielaborandoli ed espandendoli, i singoli contributi apparsi sulle riviste) dall'altro. Una cifra radicata dunque non tanto – o non solo – in una vocazione estetica, quanto in un mestiere.

- 9 Mestiere che Didion si ritaglia addosso proprio sul finire degli anni Sessanta in California, mentre racconta in presa diretta i cortocircuiti della controcultura hippy nel quartiere di Haight Ashbury di San Francisco, le contraddizioni dei leader delle Black Panthers, i limiti del movimento studentesco, la proliferazione incontrollata di culti pseudoreligiosi, sette New Age e organizzazioni politiche paramilitari, e la tragica insondabilità dei cosiddetti Manson Murders, la catena di omicidi losangelini dell'estate del '69 su cui sembra chiudersi non solo un decennio ma un'epoca. Sintomi dell'«atomizzazione» sociale e culturale americana di quegli anni, i diversi frammenti del «disordine» collettivo con cui Didion, intellettuale e scrittrice, deve «venire a patti», sono recuperati a una linea narrativa fondata sull'autoreferenzialità di un'autrice che si presenta come sopravvissuta al proprio tempo ¹⁵.

***The White Album*: da « We » a « I »**

- 10 «We tell ourselves stories in order to live» ¹⁶. L'incipit di *The White Album* ha tutte le caratteristiche di una dichiarazione di intenti, un patto narrativo forte, all'insegna dell'urgenza di chi scrive di raccontare storie a sé stessa e ai lettori, in un gesto che suona inevitabile e condiviso, scolpito tra una prima persona plurale («Noi») astratta e intangibile e l'infinito «vivere» a chiusura di una preposizione finale dal significato totalizzante. Sebbene l'uso della prima persona plurale – scelta assai insolita per Didion – venga mantenuto per tutto il paragrafo di apertura del saggio, la successiva giustapposizione di istantanee apparentemente disconnesse tenute insieme da quel «we» scalfisce il tono assertivo dell'incipit, collocando la narrazione in un territorio di incertezza epistemica e di casualità interpretativa:

Cerchiamo la predica nel suicidio, la lezione sociale e morale nell'omicidio di cinque persone. Interpretiamo ciò che vediamo, selezioniamo la più praticabile delle scelte multiple ¹⁷.

- 11 A ridimensionare ulteriormente l'asserzione iniziale arriva, alla stregua di un continuo aggiustamento in corsa volto a eroderne la qualità apodittica, l'ultima parte del paragrafo. Qui la transizione dall'imperativo assoluto al proposito temporaneo si misura soprattutto sul passaggio dalla prima persona plurale alla prima singolare:
- 12 E, soprattutto se siamo scrittori, viviamo grazie all'imposizione di una linea narrativa sulle immagini più disparate [...]. *O quantomeno lo facciamo per un po'.* Sto parlando di un periodo in cui ho iniziato a dubitare delle premesse di tutte le storie che mi fossi mai raccontata, una condizione comune, ma che trovo preoccupante. Suppongo che questo periodo sia iniziato verso il 1966 per continuare fino al 1971 ¹⁸.
- 13 Il repentino cambiamento di pronomi sembra offrire una focalizzazione invertita dell'approccio del giornalista-osservatore dei «photo-essay books» in voga negli anni Trenta. Tra le convenzioni formali di quel genere innervato dall'afflato inclusivo del giornalismo riformista del New Deal c'è infatti il ricorso, alla fine di un testo in terza persona, all'uso di un «we» utopico in grado di unire idealmente le masse subalterne, di solito rurali, agli scrittori e ai lettori borghesi. Sarà *Let Us Now Praise Famous Men* (1941), di James Agee e Walker Evans, libro anti-documentario che chiude la stagione del genere a cui pure appartiene denunciandone i limiti etici ed estetici, a rompere tanto con la narrazione fattuale e giornalistica in terza persona quanto con l'anelito comunitario sotteso dall'uso della prima plurale. La prima persona singolare, tirannica e sovraesposta, di James Agee decreta l'impossibilità, e in ultima analisi l'ipocrisia, di qualsivoglia resoconto documentario sedicente obiettivo sulle condizioni della popolazione rurale colpita dalla crisi ¹⁹. Non a caso *Let Us Now Praise Famous Men* – un'opera eccentrica ed eccessiva che stravolge ogni convenzione formale del genere del libro foto-documentario incorporando linguaggi e discorsi eterogenei e presentandosi

quindi quale « quintessenza del postmoderno » *avant la lettre* ²⁰ – sarà letteralmente riscoperto dopo vent'anni di oblio proprio negli anni Sessanta quando, grazie a una nuova edizione, diventerà un classico. Certo, la prosa di James Agee è fluviale, barocca e ipotattica, mentre quella di Didion nervosa, reticente e paratattica, ma l'istanza monologica che domina le quasi cinquecento pagine *Let Us Now Praise Famous Men* – dove, vale la pena di ricordare, ai poveri fittavoli dell'Alabama non viene, salvo pochissime eccezioni, *mai* data la parola – sembra costituire un referente per molti versi irrinunciabile nella messa a punto del registro neo-documentario degli anni Sessanta ²¹.

14 Non solo Didion fa parlare ben poco i personaggi che compaiono in *The White Album* ma un raffronto comparativo tra la versione del 1979 e i tre articoli apparsi sul *Saturday Evening Post* tra il 1968 e il 1969 dimostra quanto la rielaborazione strumentale delle parole degli altri – anche quando sono riportate sotto forma di discorso diretto – sia uno dei cardini della poetica dell'autrice ²². Se la manomissione, parziale e consapevole, delle fonti contraddistingue tutta l'opera di Didion, nelle prime due raccolte di *nonfiction* essa viene implicitamente presentata quale portato inevitabile dell'associazione tra un presunto fallimento ermeneutico e linguistico e la cronaca autobiografica di un quadro neurologico compromesso. Una strategia tanto sistematica da essere individuata già nel 1973 da Alfred Kazin, secondo cui Didion « [...] ha spesso costruito un pezzo perfetto attorno alla paura di un esaurimento nervoso senza mai averne uno ²³ ». Assai meno lusinghiere, ma simili nella sostanza, le parole con cui Martin Amis stroncherà *The White Album* cogliendone la cifra « diffidente e imperiosa », « personale eppure categorica », « riluttante-apatia e, al tempo stesso, sottilmente egocentrica »; segni della debolezza con cui Didion, fagocitata dal proprio psicodramma individuale, si sottrarrebbe a un confronto reale con l'esperienza storica: « “How she feels” has become, for the time being, how it is ²⁴ ». Ma è nella studiata interferenza tra i due piani – la posizione defilata con cui Didion sembra guardare in maniera un po' astratta agli eventi storici del proprio tempo e l'intensità emotiva e nevrotica con la quale si situa, come persona e come donna, all'interno di essi – che *The White Album* rappresenta una delle riflessioni culturali e storiografiche di quegli anni più riuscite della letteratura americana coeva.

15 Paradigmatica, in questo senso, la studiata giustapposizione dei vari piani della narrazione nelle prime pagine del saggio, tutte giocate sulla dichiarata inadeguatezza interpretativa, narrativa e performativa dell'intellettuale Didion di fronte all'avvicinarsi di eventi traumatici (l'assassinio di Robert Kennedy, il massacro di My Lai, un oscuro fatto di cronaca nera):

[...] avrei dovuto avere una sceneggiatura, e l'avevo smarrita. Avrei dovuto avvertire i segnali, e non li sentivo più. Avrei dovuto conoscere la trama, ma ciò che sapevo era quel che vedevo: una serie di flash in sequenza variabile [...] ²⁵.

16 Uno *script* perduto (campo semantico associato alla recitazione – poche righe prima troviamo il termine « performance »), *cues* che sfuggono alla percezione (dimensione a metà strada tra la psicologia cognitiva e la *detective story*) e, infine, l'impossibilità di conoscere una trama, « plot », che organizza l'intermittenza di « flash pictures » in un disegno narrativo. È a questo punto che Didion dispone – sullo stesso piano storiografico – l'assassinio di Robert Kennedy, il massacro di My Lay e un fatto di cronaca locale che ha come protagonista una ventiseienne colpevole di aver abbandonato la propria bambina di cinque anni su un guardrail autostradale. Se accostare eventi ufficiali e aneddotica non ufficiale è una strategia ricorrente nelle convenzioni narrative postmoderne, in Didion i due livelli storiografici si innestano sempre, per così dire, su un terreno espressamente personale. Il paragrafo – che termina con una variazione sul tema « Alcune di queste immagini non rientravano in nessuna narrazione [*narrative*] che conoscevo » – è seguito così da un'intera pagina contenente un referto neurologico in corsivo introdotto dalle parole « Another flash cut: » e concluso dal commento:

La paziente a cui si riferisce questo referto psichiatrico sono io. [...] L'unico commento che posso offrire è che, ripensandoci adesso, un attacco di vertigini e di

nausea non mi sembra una reazione inappropriata all'estate del 1968 ²⁶.

- 17 Solo alla fine di *The White Album*, nella sezione 14, l'autrice ritorna sulla propria malattia, aggiungendo alcuni elementi per il lettore, tra cui la diagnosi di sclerosi multipla: un nome che «non significava niente» (locuzione ripetuta con leggerissime varianti per tre volte in cinque righe). I due riferimenti testuali al danno neurologico dell'autrice incorniciano così tutti gli eventi e gli incontri del resto del saggio all'insegna della loro resistenza a qualsiasi tentativo di interpretazione e di narrazione pregressa:

« Cerchi di fare una vita semplice » consigliò il neurologo. « non che faccia molta differenza, per quanto ne sappiamo ». In altre parole, era un'altra storia senza narrazione [*another story without a narrative*] ²⁷.

- 18 Non sorprende inoltre che nella partitura testuale di un saggio calibrato sul ritorno ellittico di alcuni segmenti lessicali e sintattici, il richiamo a « script » e « cues » (ma non a « plot ») comporti una variazione significativa. Nella sezione 7, tra la parte dedicata alle Black Panthers e quella dedicata al movimento studentesco, Didion infila una lista – divenuta poi una delle sue pagine più citate – delle cose da mettere in valigia prima di partire per un reportage, « una lista stilata da una persona [...] decisa a interpretare il proprio ruolo come se avesse la sceneggiatura [*script*], sentisse i segnali [*cues*], conoscesse la narrazione [*narrative*] ²⁸. Da « plot » a « narrative », come se la trama, nel senso di fabula, fosse definitivamente inglobata da un intreccio espanso e onnivoro. L'illusione che il ricordo di un dispositivo romanzesco possa ricomporre un quadro il cui « centro non tiene » è così polverizzata dalla certezza che solo una narrazione personale versata nel controllo formale della nevrosi possa riuscirci.

Franklin Avenue: «inerzia sinistra»

- 19 La nevrosi personale e collettiva descritta in *The White Album* trova un suo osservatorio privilegiato nel quartiere di Los Angeles in cui Joan Didion, il marito e la figlia vivranno cinque anni, tra il 1966 e il gennaio 1971. Si tratta di una casa di sette stanze in stile neo-greco al 7406 di Franklin Avenue, la lunghissima arteria che parte da Los Feliz e taglia Hollywood passando per il Runyon Garden Park (prossimo al 7406) e terminando al limitare di Wattles Garden Park, non lontano da Laurel Canyon.

- 20 È esattamente nella parte dedicata all'evocazione dell'atmosfera di Franklin Avenue che Didion prepara e anticipa il climax – metaforico e narrativo – dell'intero saggio, ovvero i Manson Murders. È qui che Didion dissemina di segni ominosi la propria *narrative* sulla fine apocalittica del decennio, leggendo nella cronaca del quartiere e della città una parabola della storia nazionale di quegli anni. Al centro del microcosmo di Franklin Avenue – « a senseless killing neighborhood », dove « killing » sembra riferirsi tanto agli « omicidi insensati » a cui il quartiere fa da teatro, quanto alla qualità intrinsecamente letale del luogo – Didion colloca la grande casa in cui abita in affitto, un edificio in cui « la vernice si scrostava dentro e fuori, le tubature si rompevano, i telai delle finestre si sbriciolavano e il campo da tennis non veniva rullato del 1933 ²⁹ ». Descritta come sospesa in una sorta di limbo indolente e infausto, schiacciata tra ciò che deve essere stata (zona di ambasciate e magioni hollywoodiane) e ciò che è (ricettacolo di rock band allo sbando e sospette comuni terapeutiche), quella di Franklin Avenue è un'area in attesa di essere abbattuta e poi riqualificata in un nuovo disegno immobiliare.

- 21 La distruzione, materiale e metaforica, del quartiere è avvertita come « imminente » ma « non immediata », ed è in questo iato, in questa frattura non ancora consumata ma di cui sono visibili tutte le crepe, che si incunea la narrazione di Didion. Esemplici, in questo senso, le storie di tre degli edifici più significativi dei dintorni restituite con ironia impassibile. La casa di fronte alla strada che, appartenuta alle sorelle Talmadge (tre star del cinema muto degli anni Venti) e trasformata in consolato giapponese negli anni Quaranta, si presenta ora « occupata da un buon numero di adulti non imparentati tra loro che sembravano formare una specie di gruppo terapeutico ³⁰ ». Poi la casa accanto, proprietà del Synanon – un'organizzazione fondata nel 1958 come centro di

riabilitazione dalla tossicodipendenza ispirato alle sessioni di gruppo che assumerà sempre più le caratteristiche di un culto confessionale al centro, tra gli anni Settanta e gli anni Ottanta, di una serie di scandali. E, ancora, girato l'angolo, un edificio di ventotto stanze, un tempo consolato canadese, in affitto « solo su base mensile e non ammobiliato » in cui alloggiano estemporaneamente soltanto da rock band e gruppi di terapia. A questi due segmenti di popolazione, Didion aggiunge anziani portati sulle sedie a rotelle dalle loro infermiere e « mio marito, mia figlia e me ³¹ ».

22 È a questo punto che il saggio presenta uno stralcio della testimonianza di Paul e Thomas Ferguson al processo per l'omicidio, consumato la notte del 30 ottobre 1968 a Laurel Canyon, del celebre attore Ramon Novarro. Luogo di attraversamenti automobilistici e di omicidi nella Los Angeles chandleriana di *The Big Sleep* (1939), negli anni Sessanta Laurel Canyon è un epicentro della vita bohémien di musicisti rock come Frank Zappa e The Mamas & the Papas, immortalata nel 1968 dalla canzone dei Doors *Love Street* ³². Non è un caso che l'omicidio della star del cinema Novarro per mano dei due giovanissimi Paul e Thomas Scott Ferguson – « hustlers » che gli offrivano prestazioni sessuali – arrivi poco prima del riferimento a Linda Kasabian, figura di spicco dei Manson Murders, nonché della sezione 3 dedicata ai Doors, e della sezione 4, che si apre su un aneddoto personale riguardante Janis Joplin.

23 Jim Morrison e Janis Joplin incarnano una stagione della musica americana tanto leggendaria quanto dannata, propiziata dall'abuso di droghe, dal « sesso apocalittico » e da quella che Didion tornando sui Manson Murders più avanti chiama « flirt mistico con l'idea del “peccato” » ³³. Entrambi moriranno, come è noto, a soli ventisette anni tra il 1970 e il 1971. Ma la scomparsa, per overdose, di Janis Joplin, il 4 ottobre 1970 avverrà, coincidenza stranamente non rilevata da Didion che pure termina il saggio nel 1978, nella stanza n. 105 del Landmark Motor Hotel, al 7047 di Franklin Avenue.

24 « L'aura di morte » ³⁴ che una babysitter legge nel futuro dell'autrice risuona quindi dell'atmosfera sinistra di un quartiere abitato per lo più da associazioni con propositi riabilitativi e gruppi musicali dediti a un anticonformismo spesso autodistruttivo. Il binomio hippy-musica raggiunge un punto di non ritorno con i Manson Murders che implicano, come per l'omicidio Novarro, una vittima del mondo del cinema, Sharon Tate Polanski. Le premonizioni che Didion legge ovunque nel quartiere di Franklin Avenue sono infatti legate da un filo conduttore musicale – a volte scoperto, altre più implicito – inestricabile dalla fantasmagoria hollywoodiana. « Ci sono molte persone sole in questa città ³⁵ », le parole con cui, durante il processo, Paul Ferguson commenta il proprio ruolo di « hustler » (abbindolatore e prostituto) di Novarro sembrano compendiare, nella narrazione generale di Didion, non solo senso di vuoto, perdita e fallimento connotato alla storia di Los Angeles (e più in generale della California), ma la doppia logica survivalista-messianica che, negli anni Sessanta, presiede il moltiplicarsi di culti, sette e comuni ispirate al recupero spirituale.

25 Lo stesso titolo del saggio, *The White Album*, è una citazione del nono album dei Beatles, inclusivo della traccia *Helter Skelter*, uscito nel 1968 e diventato un culto per Charles Manson, guru della « Manson Family » dalle velleità musicali. Negli omicidi di Rosemary e Leno LaBianca del 10 agosto 1968 (che seguono di una notte quelli in Cielo Drive), le parole *Helter Skelter*, mantra dell'ossessione apocalittica del mandante ed esecutore, sono scritte col sangue delle vittime sul frigorifero della casa a Los Feliz. Se gli omicidi plurimi perpetrati dai membri della Manson Family tra l'8 e il 10 agosto 1969 nelle case di Sharon Tate Polanski e dei LaBianca costituiscono il cuore simbolico del saggio di Didion, la strategia narrativa con cui sono rievocati non potrà che essere all'insegna di una ricostruzione per presagi. Non un racconto retrospettivo dei crimini a processo concluso, ma un'anticipazione profetica studiatamente imprecisa dei segni di « disastro, disagio e morte violenta » intorno a quei fatti ³⁶.

Cielo Drive Murders: « Lo sconosciuto alla porta »

26 Testimone chiave del processo con cui il procuratore distrettuale della Contea di Los Angeles Vincent Bugliosi accusa Charles Manson e i suoi adepti di aver premeditato ed eseguito i sette efferati omicidi (cinque a Cielo Drive, due a Los Feliz) che sconvolgono la città nell'estate del 1969, Linda Kasabian è anche il personaggio intorno al quale Didion sceglie di costruire la propria narrazione dei Manson Murders ³⁷. Il primo riferimento testuale a Kasabian e al suo coinvolgimento nella Manson Family arriva nella sezione 2, subito dopo l'omicidio Navarro. Didion scrive qui di averla conosciuta di persona ma non fornisce al lettore alcun dettaglio sulle circostanze dell'incontro, organizzando il paragrafo da una prospettiva a un tempo prolettica (anticipazione di ciò che sarà di Linda Kasabian dopo il processo) e retrospettiva (conoscenza di ciò che l'ha portata al processo stesso). Flashforward e flashback sono delimitati da due riferimenti spaziali, lo Spahn Movie Ranch, dove i membri della Manson Family si erano accampati, spostandosi da San Francisco a Los Angeles, tra il 1968 e il 1969, e il Sybil Brand Institute for Women, il carcere femminile in cui Kasabian finisce con «l'accusa, poi lasciata cadere, di aver partecipato agli omicidi di Sharon Tate Polanski, Abigail Folger, Jay Sebring, Voytek Frykowski, Steven Parent, e Rosemary e Leno LaBianca ³⁸». I due luoghi sono accomunati, nella domanda quasi retorica di Didion a Kasabian, da una «sequenza apparentemente casuale di eventi». La replica di quest'ultima – «Tutto doveva insegnarmi qualcosa» – risponderebbe a «una teoria delle probabilità legata al gioco dei dadi» a cui l'autrice stessa afferma di essersi affidata in quegli anni ³⁹.

27 Il primo riferimento ai Manson Murders arriva dunque sotto forma di spazializzazione di una vicenda individuale iscritta tra un ranch cinematografico e il carcere. Al paragrafo racchiuso tra i luoghi- simbolo della narrazione su Kasabian, seguono una serie di ricordi dell'autrice che rimandano a un'esperienza, personale e collettiva, di spazializzazione della paura:

Nel mio quartiere in California non benedicevamo le porte che si spalancavano per gli sconosciuti [...] Paul e Tommy Scott Ferguson erano gli sconosciuti alla porta di Ramon Navarro, su a Laurel Canyon. Charles Manson era lo sconosciuto alla porta di Rosemary e Leno LaBianca, a Los Feliz ⁴⁰.

28 «Lo sconosciuto alla porta» è per Didion, il tropo del presagio ⁴¹. Nella Los Angeles di fine anni Sessanta qui evocata, la soglia di casa diventa infatti il luogo in cui la dimensione privata e quotidiana è interrotta per sempre non solo dall'azione criminale ma dall'attesa, paranoica, che questa si manifesti nelle forme più strane. I tentativi dell'autrice di convivere con la paranoia – per esempio annotarsi tutte le targhe dei camion e delle auto parcheggiate insolitamente sulla via – sono peraltro annichiliti dall'impossibilità di controllare le persone che le capita di ospitare, senza nemmeno conoscerle, a seguito di pranzi e cene nella casa di Franklin Avenue. Le insidie dall'esterno arrivano anche attraverso il telefono, altra «soglia» ricorrente. È un quasi sconosciuto il musicista che chiama Didion «da un Ramada Inn di Tuscaloosa» per convincerla a salvarsi «grazie a Scientology ⁴²». La nota su cui si conclude la sezione 2 è il fallimento dell'autrice di ricostruire la fenomenologia di questi incontri, di cercarvi una logica possibile se non quella «onirica ⁴³». Un'ammissione di indicibilità sulla quale, dopo le prime undici pagine di saggio, la narrazione dei Manson Murders si interrompe. Le sezioni dalla 3 alla 9 presentano infatti, come già detto, una riscrittura dei tre articoli pubblicati tra il 1968 e il 1969 sul *Saturday Evening Post* collegati da tre brevi intersezioni (la 4, la 7, la 8) ⁴⁴.

29 È sull'immagine dei «gelsomini sulla veranda della grande casa di Franklin Avenue» che si riapre, al principio della sezione 10, la rievocazione dell'estate losangelina del 1969. La bellezza di quel semplice dettaglio domestico è subito intaccata dal ritorno dei segni di sventura:

[...] succedevano cose strane in giro per la città. C'erano voci. C'erano storie. *Tutto era innominabile ma niente era inimmaginabile.* [...] Una folle e seducente tensione vorticosa stava montando nella comunità ⁴⁵.

30 Ed ecco, finalmente, il racconto di come Didion apprende per la prima volta la notizia dei Cielo Drive Murders. Non è il crimine in sé a riempire la scena ma la narrazione

situazionale che l'autrice ne fa:

Il 9 agosto 1969, ero seduta nella parte poco profonda della piscina di mia cognata a Beverly Hills, quando lei ricevette una telefonata da un'amica che aveva appena saputo degli omicidi di Sharon Tate Polanski in Cielo Drive ⁴⁶.

31 Il resoconto prosegue su un elenco suggestivo di dettagli associati alle « misinformation » di quelle ore: « hoods » (cappucci), « chains » (catene), « black masses » (messe nere), « bad trips » (cattivi trip), e un numero di vittime che varia a ogni nuova telefonata. Particolari che Didion seleziona con precisione – li ricorda « chiaramente » – senza mai correggerli, o anche solo integrarli, con la versione ufficiale dei fatti. La narrazione dei Manson Murders in *The White Album* è d'altronde a tal punto profetica, a tal punto predeterminata, da eludere alcun riferimento oggettivo ai « fatti » specifici di un crimine indicibile eppure immaginabile: « [...] e ricordo anche questo, e vorrei tanto non ricordarlo, ricordo che nessuno era sorpreso ⁴⁷ ».

32 Il ritratto di Linda Kasabian a cui è dedicata la sezione successiva risponde allo stesso intento autoriale. L'interiorizzazione della paranoia è completa, così come la sua familiarizzazione: della donna che fa da « palo » nelle mattanze di Cielo Drive e Los Feliz, Didion restituisce infatti l'apparente normalità. Dall'aspetto pulito – « i capelli con la riga in mezzo e niente trucco » – a quella che sembra una storia come tante altre: « i passatempo e le delusioni dell'infanzia di Linda, i suoi amori alle superiori, la preoccupazione per i suoi bambini ⁴⁸ ». Quasi che gli aspetti psicologici ed emotivi del coinvolgimento, anche solo parziale, di Kasabian nella follia omicida di Charles Manson rientrino per l'autrice nella sfera, « strana e inquietante » di ciò che, pur indicibile, è fin troppo immaginabile.

33 Ciò che il lettore non immagina è invece l'incastro di casualità su cui si ricompone l'intera narrazione, ritornando alle premesse iniziali. L'intarsio « sentimentale » tra autobiografia e storia (« In this light all narrative was sentimental »), il loro sovrapporsi in una serie di coincidenze personali e pubbliche, trova concrezione simbolica in un dettaglio, il dettaglio che racchiude, per l'autrice, l'intera narrazione:

[...] la mattina della morte di John Kennedy nel 1963, stavo comprando un abito corto di seta per il mio matrimonio. Qualche anno dopo, a una cena a Bel Air, questo mio abito fu rovinato da Roman Polanski che per sbaglio ci rovesciò sopra un bicchiere di vino. Anche Sharon Tate era a quella cena, sebbene lei e Polanski non fossero ancora sposati. Il 27 luglio 1970 andai al Magnin-Hi Shop [...] e scelsi, dietro richiesta di Linda Kasabian, il vestito con il quale avrebbe iniziato la sua testimonianza sugli omicidi a casa di Sharon Tate Polanski in Cielo Drive. ⁴⁹

34 Ma i collegamenti che potrebbero unire i dettagli in un disegno narrativo intellegibile sono offerti al lettore come « ugualmente significativi e ugualmente assurdi ». Ovvero, la narrazione come scelta multipla tra le coincidenze. Un azzardo vitale e necessario.

Notes

1 Joan Didion, *The Year of Magical Thinking*, New York, Knopf, 2005; trad. it. L'anno del pensiero magico, Milano, il Saggiatore, 2006.

2 Joan Didion, *We Tell Ourselves Stories in Order to Live: Collected Nonfiction*, Introduction by John Leonard, New York, Knopf, 2007.

3 John McClure, *Late Imperial Romance*, New York, Verso, 1994; Sharon Felton, a cura di, *A Critical Response to Joan Didion*, Westport, Connecticut, Greenwood Press, 1994; Alan Nadel, « Failed Cultural Narratives: America in the Postwar Era and the Story of « Democracy », *Boundary 2*, Vol. 19, n° 1, Spring 1992, pp. 95-120; Janis Stout, *Strategies of Reticence: Silence and Meaning in the Works of Jane Austen, Willa Cather, Katherine Anne Porter, and Joan Didion*, Charlottesville, University of Virginia Press, 1990.

4 *Conversations with Joan Didion*, a cura di Scott F. Parker, Jackson, University Press of Mississippi, 2018; Tracy Daugherty, *The Last Love Song: A Biography of Joan Didion*, New York, St. Martin's, 2015; Louis Menand, « Out of Bethlehem: The Radicalization of Joan Didion », *New Yorker*, 24 August 2015.

5 J. Didion, « Osservazioni di una figlia nativa », *Verso Betlemme*, Milano, il Saggiatore (trad. Delfina Vezzoli), 2008, p. 150.

6 *Ibidem*. Difficile trovare una traduzione italiana per la parola inglese *narrative* che significa racconto nel senso di rappresentazione, narrazione di una storia. Vista la sistematicità e la precisione con cui compare in questo saggio di Joan Didion, utilizzerò sempre «narrazione» (per evitare sovrapposizioni con racconto e storia) per tradurla, segnalando comunque tra parentesi quadre l'originale e lo scarto, in nota, dalla traduzione di Delfina Vezzoli.

7 Joan Didion, *The White Album*, New York, Simon & Schuster, 1979; trad. it. di Delfina Vezzoli, *The White Album*, Milano, il Saggiatore, 2015.

8 Ivi, p. 39.

9 Ivi, p. 13.

10 Fredric Jameson, *Postmodernism. Or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991, p. xii.

11 Si veda Cristina Iuli, «Postmodernismo: una lunga modernità», in, C. Iuli, P. Loreto (a cura di), *La letteratura degli Stati Uniti. Dal Rinascimento americano ai nostri giorni*, Roma, Carocci, 2017, p. 295-317.

12 Le sezioni 3, 5, 9 del saggio sono infatti riscritture dei pezzi usciti sulla rubrica di J.G. Dunne e Didion «Points West» del *Saturday Evening Post*, rispettivamente: «Waiting for Morrison», 9 marzo 1968; «Black Panther», 4 maggio 1968; «The Revolution Game», 25 gennaio 1969.

13 Tom Wolfe, *The New Journalism*, New York, Harper, 1973. Si tratta di un'antologia, a cura dello stesso Wolfe e di E. W. Johnson, di pezzi rappresentativi della voga neo-giornalistica che, nelle parole di Wolfe, costituirebbe la risposta all'impasse del romanzo americano coevo. Vi figurano pezzi di Tom Wolfe, John Gregory Dunne, Gay Talese, Hunter S. Thompson, Norman Mailer, Michael Herr e, di Joan Didion, «Some Dreamers of the Golden Land» («Stili di vita nella terra dorata»), uscito originariamente nel 1966 sul *Saturday Evening Post* e poi confluito nel già citato *Verso Betlemme*.

14 E. L. Doctorow, «False Documents», *New American Review*, 26, 1978, p. 231, miei i corsivi («Non esiste più la distinzione tra fiction e nonfiction nella loro accezione commune, esiste solo la narrazione »).

15 J. Didion, «Una Premessa», *Verso Betlemme*, cit., p. 11.

16 J. Didion, *The White Album*, New York, Simon & Schuster, 1979, p. 11.

17 J. Didion, *The White Album*, Milano, il Saggiatore, 2015, p. 11.

18 Ivi, pp. 11-12, miei i corsivi. Per una lettura dell'incipit di «*The White Album*» si veda anche Joel Alden Schlosser, «Joan Didion and the American Dream», *Raritan*, Vol. 37.4, p. 28-51.

19 Si veda Cinzia Scarpino, «La narrativa degli anni Trenta tra impegno e mercato», in C. Iuli e P. Loreto, a cura di, *La letteratura degli Stati Uniti. Dal Rinascimento americano ai nostri giorni*, cit., p. 211-227.

20 Paula Rabinowitz, «Voyeurism and Class Consciousness: James Agee and Walker Evans, «Let Us Now Praise Famous Men». *Cultural Critique* 21 (Spring 1992), p. 156.

21 In realtà non risultano dichiarazioni di Didion che attestino della sua conoscenza del testo di Agee – così come mancano eventuali riferimenti al giornalismo documentario degli anni Trenta che pure costituisce un raffronto necessario per gli sviluppi della stagione del New Journalism. D'altro canto va ricordato che negli anni Cinquanta – quando Didion si forma a Berkeley – le università americane, immerse nelle metodologie antistoriciste del New Criticism, opereranno una vera e propria rimozione del realismo robusto di tanta parte della letteratura impegnata della Grande Depressione. Sull'opportunità di leggere la nonfiction di Didion in relazione agli anni Trenta – soprattutto alla produzione californiana di John Steinbeck – si veda, di Tracy Daugherty, il già citato *The Last Love Song*, cit., p. 25.

22 Si vedano le parole attribuite ai leader della Black Panthers nella sezione n. 5 di *The White Album* e il nucleo originale di quella parte, il già citato «Black Panther», nota 11.

23 Alfred Kazin, *Bright Book of Life: American Novelists and Storytellers from Hemingway to Mailer*, Boston, Little Brown and Company, 1973, p. 190.

24 Martin Amis, «Joan Didion's Style. *The White Album*, *London Review of Books*, Vol. 2, n° 2, 7 February 1980, p. 3-4.

25 J. Didion, «The White Album», *The White Album*, New York, Simon & Schuster, 1979, p. 13. Mia qui la traduzione.

26 J. Didion, «The White Album», *The White Album*, Milano, il Saggiatore, 2015, p. 13-15.

27 J. Didion, «The White Album», *The White Album*, New York, Simon & Schuster, 1979, p. 47.

28 Ivi, p. 35.

29 J. Didion, «The White Album», *The White Album*, Milano, il Saggiatore, 2015, p. 15.

30 *Ibidem*.

31 Merita una segnalazione il fatto – in sé non poco singolare – che a partire da metà anni Settanta la stessa casa abitata dai Didion al 7406 di Franklin Avenue sarà occupata da «

un'organizzazione spirituale », Shumei America, che si propone di « promuovere la salute, la felicità e l'armonia ».

32 Si veda Michael Walker, *Laurel Canyon. The Inside Story of Rock-and-Roll's Legendary Neighborhood*, New York, Faber & Faber, 2006.

33 J. Didion, «The White Album», *The White Album*, Milano, il Saggiatore, 2015, p. 39.

34 Ivi, p. 19.

35 Ivi, p. 17.

36 Franny Nudelman, «Reporting Nuclear Dread: The Stranger at Didion's Door», *Auto/Biography Studies*, 31:3, 2016, p. 593.

37 Il libro in cui Bugliosi ricostruirà il processo, intitolato *Helter Skelter. The True Story of the Manson Murders* (1974), resta a oggi il best-seller dei libri basati su una storia di cronaca. Il secondo più venduto nel genere è *In Cold Blood* di Truman Capote. Esecutori degli omicidi ordinati da Manson saranno Tex Watson e le « ragazze » Susan Atkins, Patricia Krenwinkel, Leslie Van Houten, Linda Kasabian (poi scagionata grazie anche alla testimonianza che le varrà l'immunità).

38 J. Didion, «The White Album», *The White Album*, Milano, il Saggiatore, 2015, p.17.

39 *Ibidem*.

40 Ivi, p. 18.

41 Nel saggio che continua per certi versi «The White Album», ovvero «Girl of the Golden West», dedicato alla vicenda di Patricia Campbell Hearst (erede del magnate Hearst rapita nel 1974, a Berkeley, dal Symbionese Liberation Army, gruppo paramilitare di estremisti radicali) e pubblicato per la prima volta nel 1982, ricompare, significativamente, «lo sconosciuto alla porta»: «...lavò i piatti; si mise a studiare, ma il campanello suonò; fu portata via con una pistola puntata alla tempia e tenuta bendata per i successivi cinquantasette giorni da tre uomini e cinque donne che si dissero membri dell'Esercito di liberazione simbionese». Joan Didion, «La golden girl del West», *Nel paese del Re pescatore*, Milano, il Saggiatore, 2017, p. 77.

42 J. Didion, «The White Album», *The White Album*, Milano, il Saggiatore, 2015, p. 19.

43 «So many encounters in those years were devoid of any logic save that of the dreamwork», J. Didion, «The White Album», *The White Album*, New York, Simon & Schuster, 1979, p. 19.

44 Sia chiaro, la scelta di non soffermarmi in queste pagine sulle sezioni centrali dedicate alle Pantere Nere e alla rivolta studentesca di San Francisco State è dovuta soprattutto a limiti di spazio. Queste parti non vanno lette infatti come estranee all'atmosfera descritta fin qui, tutt'altro. Ma la loro analisi merita un saggio a sé stante.

45 J. Didion, «The White Album», *The White Album*, Milano, il Saggiatore, 2015, p. 39. Miei i corsivi.

46 *Ibidem*.

47 Ivi, p. 40.

48 Non a caso, forse, *The Girls*, il best-seller del 2016 di Emma Cline ispirato alle « ragazze » della comune di Charles Manson, sceglierà di raccontare quella stagione dal punto di vista di un'adolescente che, a seguito di un'iniziazione tanto liberatoria quanto pericolosa, si sottrae a un destino criminale per pura casualità.

49 J. Didion, «The White Album», *The White Album*, Milano, il Saggiatore, 2015, p. 42.

Pour citer cet article

Référence papier

Cinzia Scarpino, « « Tutto era innominabile ma niente era inimmaginabile » », *Cahiers d'études romanes*, 38 | 2019, 129-145.

Référence électronique

Cinzia Scarpino, « « Tutto era innominabile ma niente era inimmaginabile » », *Cahiers d'études romanes* [En ligne], 38 | 2019, mis en ligne le 18 octobre 2019, consulté le 15 décembre 2019.
URL : <http://journals.openedition.org/etudesromanes/9052> ; DOI : 10.4000/etudesromanes.9052

Auteur

Cinzia Scarpino

Università degli Studi di Torino

Droits d'auteur



Cahiers d'études romanes est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.