

Gianni Bonina

Diversi autori

Copyright © 2026 Gianni Bonina

Tutti i diritti riservati.

Independently published

Meglio una notizia falsa scritta bene
che una vera scritta male
Alessandro Baricco

Una piccola verità è meglio
di una grande bugia
Leonardo da Vinci

Indice

Capitolo 1	
Buoni e cattivi vicini di casa	5
Capitolo 2	
Su il racconto, giù il resoconto	11
Capitolo 3	
Storia di una tecnica speciale	18
Capitolo 4	
I giornali? Sono richiesti i codici	27
Capitolo 5	
Leggere? Un problema	36
Capitolo 6	
Virgola e due punti, un rebus	45
Capitolo 7	
Virgolette, licenzia di confondere	55
Capitolo 8	
Mettiamoci un punto. Anzi no	67
Capitolo 9	
Essenziale, eccessivo e superfluo	78
L'autore	89

Diceva Rousseau che «nulla di grande può uscire da una penna venale» e che «per potere osare grandi verità non bisogna dipendere dal proprio successo». Da un lato apprendiamo che non si possono avere capolavori letterari se l'attività di scrittore diventa un mestiere e da un altro che le “grandi verità” possono venire quando non sono ricercate e indipendentemente dalle proprie qualità.

Rousseau, l'ultimo degli illuministi e il primo dei romantici, scriveva *Le confessioni* nel 1782. Cinquantacinque anni dopo, Balzac pubblicherà *Le illusioni perdute* e concepirà un altro ben diverso teorema, lo stesso che nel 1885 Guy de Maupassant preciserà nel suo *Bel-ami* indicando proprio nella ricerca del successo, soprattutto sociale prima che economico, lo spirito dello scrittore. Che deve anzichenò farsi un professionista dedito unicamente a un lavoro bene in grado di assicurargli un futuro e di consentirgli nello stesso tempo l'affermazione del proprio talento: un lavoro che sembra tagliato su quello di giornalista.

Il balzachiano Lucien Chardon e il maupassantiano George Duroy, due provinciali che a Parigi ardiscono affermarsi nel bel mondo con l'arte della scrittura, cambiano il proprio cognome, il primo in de Rubempré e il secondo in Du Roy, per potere giustappunto brillare in società. E cosa viene loro consigliato? Al giovane arrivista di Balzac che vuole farsi

scrittore di chiudersi in una mansarda e uscirne solo con un romanzo sottobraccio, mentre all'altro arrampicatore deciso a diventare giornalista di sedurre la moglie dell'editore. In sostanza a Chardon viene detto «Vuoi avere successo? Scrivi un romanzo» (mentre oggi il verbo si è mutato nel suo contrario: «Vuoi scrivere un romanzo? Diventa prima personaggio di successo») e a Duroy di tramare in casa dell'editore, che «si serviva soltanto di gente che egli avesse fiutato, provato, scandagliato, che giudicasse scaltra, audace e duttile». Per Maupassant il successo si ottiene quanto più ci si avvicini a chi può assicurarlo, per Balzac invece tanto più ci si estranei dal mondo.

Contemporaneo e compagno dei due *parvenus* è il Julien Sorel di Stendhal, altro giovane ambiziosissimo e senza arte, che affida la sua fortuna alla scelta tra il rosso e il nero, la Chiesa e lo Stato, preferendo il mezzo dell'intrigo lobbistico-politico all'attività intellettuale dello scrittore e alle tresche ruffiane del giornalista. Ma non segna una terza via, perché integra e amalgama le altre due che trovano così un punto d'incontro. De Rubempré deve prima o poi uscire dalla mansarda con il romanzo pronto e brigare per trovare uno stampatore e prima ancora chi in qualche salotto glielo segnali, mentre Du Roy deve blandire non solo la moglie dell'editore ma il suo *entourage* per conquistare l'attenzione del primo.

Narratori e giornalisti sono allora il dritto e il rovescio della stessa moneta, ma hanno facce diverse: si definiscono a vicenda nel precetto, imposto da Rousseau, di osare grandi verità, ma il giornalista deve ricercarle per obbligo professionale dove il narratore ambisce consegnarle al mondo.

In realtà il confronto tra Du Roy e de Rubempré è più complicato, ma le due figure valgono come ipostasi del giornalismo e dello scrittore, nel postulato però che le regole che presiedono al giornalismo possono giovare al romanzo mentre non può avvenire il contrario: il giornalista deve esprimersi nel minore spazio possibile (o tempo se parla alla radio e in televisione), mentre lo scrittore non deve essere troppo succinto per non apparire concitato – come capitò ad Alessandro Manzoni che, per chiudere *I promessi sposi*, accelerò e abbreviò risultando alquanto maldestro e sbrigativo. Diciamo che il giornalista deve guardare al Leonardo da Vinci scienziato e dunque alla natura, la cui azione «è generata nel più breve modo che trovar si puote», mentre lo scrittore al Leonardo da Vinci artista e perciò alla cultura, che opera cesellando con pazienza e attenzione.

Questa equazione fu resa plastica dal direttore del Messaggero Vittorio Emiliani che, al posto della foto del presidente della repubblica, teneva affisso al muro dietro la poltrona l'avviso «Prima di usare un aggettivo o un avverbio chiedetemi il permesso». Aggettivi e avverbi valgono lo scalpello dello scultore e il pennello del pittore, che sono strumenti di accrescimento della bellezza e non della verità. A tal proposito viene in taglio Friedrich von Grimm, enciclopedista tedesco, che sull'amico Denis Diderot, autore di bellissime e sofisticate lettere che amava poi rendere semplici, diceva che chi avesse trovato per strada le prime avrebbe detto «Che belle» e per le altre «Quant'è vero». Le une gli sarebbero sembrate di un *poète*, le altre di un *cronicheur*.

Si potrebbe allora pensare che nel secondo Diderot si ritrovasse il giornalista incline a farsi comprendere da tutti e dire la verità mentre nel primo il letterato rivolto a un pubblico esteta e ricercato. Ma non è affatto da escludere che sia l'uno che l'altro Diderot si precisassero in due aspetti della stessa sfera intellettuale. Sciascia avrebbe convenuto senz'altro al momento di chiedersi cos'è la verità: «Si è tentati di rispondere che è la letteratura». La quale dunque può osare anch'essa le "grandi verità" prospettate da Rousseau. E può farlo decorando il testo di aggettivi e avverbi, cioè qualificandolo. Ma è un'altra cosa.

Benché anche in narrativa sia stata tentata la via dell'impersonalità giornalistica (dal naturalismo zoliano allo sperimentalismo di Flaubert, dal verismo italiano all'*école du regard* francese), possiamo certamente convenire che qualificare un fatto significa prendere posizione ed esprimere un'opinione, ciò che è – o dovrebbe essere – precluso al giornalista, mentre è proprio il giudizio dello scrittore, o quantomeno il suo punto di vista, che reputiamo necessario al racconto e al riconoscimento letterario, condizione questa che nemmeno gli eccessi vincolistici dello strutturalismo (conta il testo, che una volta definito prescinde dal suo autore) hanno potuto negli anni Settanta dell'antiromanzo superare davvero.

Le regole che fondano il giornalismo, di obiettività e imparzialità, non sono dunque le stesse che disciplinano l'attività creativa, la quale può dirsi di invenzione mentre quella giornalistica di variazione: invenzione dal nulla e variazione della realtà. Eppure le due discipline hanno molto in comune e ricordano i porcospini di Schopenhauer che per il

freddo si avvicinano in cerca di calore per poi respingersi perché si pungono. Assomigliano a due pianeti in rotta di collisione che si attraggono, si scontrano e si distaccano in una specie di danza cosmica senza fine.

De Rubempré e Du Roy sembrano allora lanciarsi continuamente le cime da due imbarcazioni accostate che vanno nella stessa direzione e qualche volta si scambiano pure di posto. In effetti ci sono scrittori, Flaubert innanzitutto (che sognava un romanzo che si scrivesse da solo), Zola, Hemingway, Dos Passos, Sciascia, i quali amano essere essenziali e sfrondare il testo mentre ci sono giornalisti inclini ad allentarsi il nodo e trattenersi più a lungo e comodamente sul testo assumendo un passo narrativo: e ciò fanno sfogliando il manuale di retorica in cerca di forme di ipotassi buone a scombinare l'ordine del periodo, rimescolando proposizioni principali e subordinate, o servendosi non solo di aggettivi e avverbi ma anche di termini dismessi o specialistici (travisati per mascherati, "gyps fulvus" per avvoltoio) e tecnici (neoplasia anziché tumore), contravvenendo così alla regola per cui più si è persone comuni e migliori giornalisti si diventa, talché la bravura consiste nel conoscere il linguaggio specialistico e nel tradurlo nel parlato comune. Indro Montanelli ed Enzo Biagi ne sono stati chiari esempi, insieme con nomi quali Curzio Malaparte, Dino Buzzati, Giorgio Bocca e molti altri.

Diciamo allora che letteratura e giornalismo sono in rapporti equivoci, vicini di casa dai confini mai definiti seriamente. Si detestano ma condividono territorio ed eventi. In altrettanta indeterminazione si trovano attività intellettive

complementari quali il saggismo, la trattatistica, il diarismo cui compete la ricerca e non la creazione. L'*invenio* allora è la chiave del giornalista e dello scrittore speculativo, la *poiesis* quella del narratore creativo. Ma la storia ci dice che le due figure si contaminano e tendono ad assimilarsi, anche se è proprio la storia ad averle distinte.

Il successo, negato da Rousseau e raccomandato da Maupassant, Balzac e Stendhal come da tutti i romantici, si offre dunque come cartina di tornasole per definire la natura di entrambe le attività. Lo persegue il narratore per vocazione e volontà, mentre lo raggiunge il giornalista, anche suo malgrado, quando esce dal coro, quando cioè veste i panni dell'ipocrita che nel teatro greco antico fonda la nascita dell'attore, la figura che lascia il coro e si eleva a interprete dei fatti, ipocrita essendo letteralmente "colui che risponde". Il giornalista che anziché riferire i fatti li spiega, travalicando i limiti della sua funzione sociale, non fa dunque che avvicinarsi al narratore, all'attore attico che si rivolge al pubblico e dice la sua. In sostanza fa come il carabiniere che nel suo rapporto alla Procura non si limita a riportare i fatti ma ad indicare indebitamente, usando aggettivi e avverbi, anche colpe e responsabili.

Chi dice allora la verità? La letteratura o il giornalismo? Più che all'una e all'altro, verrebbe da pensare alla storia – a non dare ragione a Flaubert secondo il quale “essere storiografi significa bere un oceano e pisciare una tazza”, intendendo che raccontare i fatti a distanza di tempo è come guardare un panorama infinito e dipingerne solo un angolo. Ma è anche vero che vedere le cose da lontano è come non essere a teatro in prima fila, da dove si scorgono i dettagli ma si prendono anche gli sputi degli attori. Lo storiografo è peraltro uno studioso e non un autore quale può dirsi sia il giornalista che il narratore. Non racconta la verità ma la ricostruisce e in ogni caso offre una versione personale dei fatti, allo stesso modo del giornalista imperfetto e del narratore inattendibile.

Volendo rilasciare alla storia la patente di oracolo, il grande storico Leopold von Ranke propugnava l'applicazione dei metodi della filologia dopo aver letto un romanzo di Scott che trovava con orrore pieno di inesattezze. Quelle inesattezze si chiamano però “adattamenti” e si legittimano nello spirito del romanzo, sia pure un romanzo storico alla Scott, e non già della storia.

Nella generalità dei casi lo sforzo cui assistiamo oggi da parte degli storici è di smettere i panni di Senofonte, testimone e coprotagonista dei fatti che vive e poi racconta, per indossare quelli di Erodoto, interprete incline a forzare le notizie per

renderle credibili con l'uso di un linguaggio meno filologico e più enfatico, adatto a proporre appunto "storie". Erodoto è uno storico che sta con un piede nel romanzo ed è in antitesi con Tucidide, la cui disciplina è di stabilire la verità ricostruendo la storia comprovata, con il distacco dai fatti che l'assenza personale dalla scena comporta. Tucidide, padre della storia, interviene quando i campi di battaglia sono ormai scacchieri di nuove strategie militari, oggetto di studio: ma invece che andare a raccogliere reperti tra le macerie, recupera documenti scritti custoditi in archivio. Così affidandosi a fonti lasciate generalmente dai vincitori.

La verità non può essere dunque data dalla storia ("che sarebbe una bella cosa" diceva Tolstoj "soltanto se fosse vera"), come nemmeno dalla scienza, soggetta com'è al principio di falsificazione stabilito da Popper per il quale nessuna scoperta può essere definitiva in vista di quella successiva che la supererà. Nemmeno la religione dice la verità, essendo subordinata alla fede e dovendo fare i conti con la sua molteplicità e diversità. Resta la letteratura, universale nel tempo e nello spazio. Ma di per sé è la meno affidabile perché è retta sulla menzogna: parola di Manganelli, come anche di García Márquez che proponeva di "pensare alla letteratura come al miglior giocattolo che si fosse inventato per burlarsi della gente".

Vero e falso, verità e menzogna, sono – a ben vedere – i punti cardinali anche dell'attività onirica e i cardini della vita. Ogni giorno esperiamo questa dualità dovendo in ciascuna circostanza decidere cosa è vero e cosa non lo è. Giuseppe Bonaviri individua così nello stato di dormiveglia la vera

natura dell'uomo, quella condizione in cui per pochi secondi ogni mattina non riusciamo a capire se siamo nel sogno o siamo tornati nella realtà. Questa sensazione immediata e momentanea, di chi si ritrovi in un non-luogo temporale e spaziale, è quanto la letteratura tende a rendere stabile e duraturo, stendendo un lungo e reale “bagnasciuga” tra due opposti che si alternano e si combinano: asciutto e bagnato, terra e acqua, caldo e freddo. Ma anche vero e falso.

La letteratura, come il sogno, è un'iride che vediamo da svegli nella quale distinguiamo i colori ma non riusciamo a indicare dove finisce uno e comincia l'altro. Essa soltanto, come il sogno, può interrogarsi su cosa sia vero e cosa falso e prescindere nello stesso momento dal darsi una risposta. Inventa fatti che nulla importa se siano accaduti o meno, ma che possono essere creduti veri nello stesso tempo in cui essa stessa li definisce falsi. La letteratura – ed eccoci ad una prima definizione: paradossale e dunque verosimile – è un gioco di “carte” le cui regole sono stabilite da ciascuno dei partecipanti. Il solo obbligo fatto a tutti è quello di barare. Vince chi dice meno verità.

E allora? La letteratura è finzione, ma dando una rappresentazione del mondo e della vita ne offre i processi invisibili, le dinamiche sottese, in una parola l'anima. Si costituisce al contrario del giornalismo che del mondo e della vita propone una riproduzione analogica presentandone i rivolgimenti apparenti e manifesti, gli accadimenti esteriori, in un'altra parola il corpo.

Se le cose stanno così, ne consegue che la letteratura, esplorando l'animo dopo aver registrato l'atto, supera il

giornalismo – che si ferma all'apparente, giusta la regola di Camus ne *La peste*: “A un cronista spetta solo di dire ‘è successo questo’ se questo è davvero successo” – assicurando una verità più compiuta. “In hinteriore homine veritas” scrive Sant’Agostino.

Ma a chi spetta la primogenitura? Né al giornalismo né alla letteratura perché sono nati insieme in maniera indistinta quando l’uomo primitivo, per spiegarsi i fenomeni del creato, dall’eclissi agli uragani, “ristà”, come dice Vico, colmo di meraviglia. Un’emozione che diffonde informando, con buona dose di esagerazione, e nello stesso raccontando, con altrettanta parte di esaltazione.

Ma già nella Genesi troviamo che racconto e informazione vanno a braccetto e si confondono: Eva racconta al serpente del divieto posto da Dio e il serpente la informa che se invece mangia frutti dell’albero della conoscenza diventa come Lui. Mente il serpente, ma mente anche Eva che aggiunge al divieto di mangiare anche quello di toccare l’albero in mezzo al giardino. Fanno letteratura pensando di fare giornalismo. Pessimo giornalismo. Né si riabilita e prende le distanze dal racconto quando offre la prima vera informazione nella storia dell’uomo, se storia può dirsi quella raccontata dalla Bibbia: l’informazione che la colomba dà a Noè che il Diluvio è cessato.

Ma sono distanze ancora molto timide, se Oreste, travestito per non farsi riconoscere, porta a Clitennestra la falsa notizia della propria morte e agisce da giornalista, che però mente, mentre Ulisse si fa narratore raccontando ai Feaci le proprie avventure, incline a dire il vero, pur sapendo di non poter

essere smentito e rendendosi quindi inattendibile. Per moltissimi secoli, il giornalismo, come il racconto, involge una questione di sincerità e di affidabilità. Ma anche di tempi necessari alla divulgazione. Ancora nel 1516 il viceré di Sicilia Ugo Moncada, temendo una rivolta popolare, riesce per molti anni a tenere nascosta la morte di Re Ferdinando il Cattolico, confidando negli effetti di un fenomeno che è connaturato al mondo della comunicazione: il ritardo. Non c'è giornalismo se i destinatari di una notizia, non uno ma una pluralità, sono presenti. C'è invece il racconto. Che così prevarica sull'informazione sostituendosi ad essa nella rappresentazione della realtà e diventando esso stesso mezzo di comunicazione. Ma distorto, viziato dalla personalità del narratore che, per quanto si mantenga aderente alla realtà, non può non vederla se non con i propri occhi.

Di qui l'affermarsi della *post-verità* e soprattutto dello *storytelling* che premiano la forma sulla sostanza, l'*appeal* della notizia alla verità fattuale, l'interpretazione suggestiva alla mera ricostruzione. La ricerca degli elementi che colpiscono di più l'immaginario, come anche la *pruderie*, trova anche la stampa più autorevole maggiormente interessata rispetto alla registrazione di un'arida realtà. Lo *show don't tell* richiesto a un narratore diventa per questa via un principio anche del giornalista: "mostrare, non riferire" è la prima lezione impartita nelle scuole di scrittura creativa, ma anche il primo tradimento del giornalismo, che per sua natura deve riportare le notizie nei modi a cui solo le agenzie di stampa oggi si attengono: periodi brevi, paratassi, asciuttezza, concisione, stretta aderenza ai fatti, rispetto delle fonti.

Invale invece, con il traino della televisione che chiama anche i dibattiti in studio “talk show”, il giornalismo testimoniale, reso in prima persona come esperienza che per essere tale viene raccontata. E “narrazione” è il termine invalso oggi per definire, anche in campo giornalistico, proprio la ricostruzione di un caso o di una vicenda.

Ma mentre in passato il giornalismo di questo tipo, esercitato da testimoni del tempo quali Terzani, Fallaci, Barzini, Buzzati, Parise, si faceva letteratura nella forma della prosa d’arte e concepiva il reportage come elzeviro (modello di giornalismo-saggismo miseramente tramontato), oggi eredi ed epigoni si fermano al resoconto scialbo e piatto, né mordace né tantomeno salace, ma straripante di “cravattini neri”, quelli che in un’intervista Salinger si lamentava di non riuscire a eliminare per potere scrivere semplice come voleva: “La mia mente è tutta piena di cravattini neri e, anche se li sto buttando via non appena li trovo, ne resterà sempre qualcuno”.

“Discorso uguale, secondo chi lo fa, muta di peso” fa dire Euripide a Ecuba. I fatti insomma possono essere riferiti in modalità divergenti secondo chi ne sia artefice. Una modalità emula il racconto, l’altra richiama il rapporto. Fra le due, preminente è la prima, per modo che Pamuk può dire che “l’arte del romanzo è nella capacità di raccontare le nostre storie come se appartenessero ad altri e le storie degli altri come se fossero le nostre”. Questa regola non vale però per il giornalista, il quale è tenuto a riportare *sic et simpliciter* “le storie degli altri” chiamandosi fuori da ogni storia, perché più si implica in essa e più induce il lettore o il telespettatore a pensare a un racconto e non a un resoconto.

Come a un sacerdote che somministra l'eucarestia non si guardano le mani se le ha sporche perché è ministro di una liturgia che si compie comunque (la transustanziazione eccepita da Sciascia), così al giornalista non si legge nella testa che pensieri gli passino essendo agente di una funzione che si raccomanda per essere impersonale. Diceva Niccolò Tommaseo, giornalista di forte impegno civile, oltre che scrittore, che “prima di mettersi a scrivere conviene avere in capo la forma del bello”. Esaltava il belletterismo molto in voga. Ma un giornalista deve avere in testa innanzitutto e soprattutto la forma del vero. Il bello viene da solo, se ce n'è.

La stampa costituisce il più bizzarro fenomeno sociale mai osservato. Trae funzione e potere (il quarto nella graduatoria) in proporzione al numero di persone cui è capace di fare conoscere un fatto avvenuto, cioè una notizia – che è il portato della presa di conoscenza collettiva appunto di un evento. Il potere non deriva dalla circostanza per cui una persona venga informata di un fatto, ma dalle reazioni che l'informatore riesce a suscitare in una pluralità di persone, creando la cosiddetta “opinione pubblica”. È questa che detiene il potere, la stampa essendo la sua ragione e la sua arma. Ma non può esserci quella se non c'è questa. Di qui il paradosso di una realtà dell'epoca moderna che ha avuto un'evoluzione anch'essa *sui generis*.

A partire dalla rivoluzione scientifica, colombi viaggiatori, corrieri e navi postali portano ai destinatari informazioni che, contenute in lettere private e dispacci, vengono poi condivise con altri destinatari diventando notizie, il nucleo dal quale nasce un'opinione non più individuale ma comune. Tale opinione si forma necessariamente in ritardo rispetto ai fatti oggetto della notizia, perché le comunicazioni richiedono tempo: e, come una stella di cui vediamo la luce quando magari essa non esiste più, gli eventi possono aver già reso superata la notizia benché diventata fonte di opinione.

È proprio tale ritardo ad aver creato uno stile originale, perché obbliga il mittente a servirsi dell'imperfetto nel presupposto che il momento della scrittura possa essere annullato da quello della lettura. L'imperfetto è, come stabilisce Genette, un tempo della narrazione (e non del discorso) ed è per questa via che il giornalismo nasce in guisa di racconto, anche perché l'informazione è ancora ben lontana dall'essere concepita in forma asettica e impersonale, perché mutua i gangli della comunicazione raccontata e cioè la responsabilità: chi diffonde una notizia attraverso canali pur privati deve infatti garantirne la veridicità, motivo per cui deve spendersi e impegnare il proprio nome, finendo così per approfondirsi in considerazioni, analisi, previsioni che sono elementi del racconto e non certo del giornalismo.

Perché dal passato remoto il racconto arrivi ad adottare quello prossimo, a misura dell'accorciamento dei tempi tra scrittura e lettura, occorrerà molto tempo. E ancora di più ne servirà per arrivare al presente storico e quello indicativo che sono forme di espressione piuttosto diffuse oggi nella stampa soprattutto periodica in sede soprattutto di ricostruzione di una vicenda.

Agli inizi, i tempi narrativi, che facevano procedere giornalismo e racconto a braccetto, tenevano conto appunto del momento della scrittura, quello nel quale il giornalista scriveva il suo articolo: che, proprio per avere il senso di un resoconto relativo a fatti avvenuti e forse superati, conteneva due codici rimasti in vita fino a una ventina di anni fa: la provenienza e la data. I due elementi indicavano non il luogo dove i fatti erano

accaduti e il giorno, bensì luogo e giorno nei quali il giornalista scriveva.

Tale modello induceva il lettore a compiere un'operazione mentale di regressione temporale al momento del fatto e della sua rappresentazione, mentre oggi i tempi usati dai giornali, con l'accresciuta immediatezza, tengono viceversa presente il momento della lettura e dunque è il giornalista a compiere l'operazione mentale contraria di avanzamento nel tempo.

Questa variazione cronodromica ha via via determinato un rovesciamento dei modelli di riferimento separando il giornalismo dalla narrativa e incoraggiando due canoni inversi di scrittura: il primo fondato sull'incertezza data dal ritardo di comunicazione e il secondo sulla determinatezza dei fatti consolidati – l'incertezza di una notizia suscettibile di aggiornamenti e la determinatezza di un racconto non più soggetto a rettifica perché definitivo – per modo che è la letteratura a dire “grandi verità” e non il giornalismo.

Tale ambivalenza si mantiene anche quando i ritardi di trasmissione delle notizie si riducono e la comunicazione diventa sempre più tempestiva fino a essere oggi simultanea, dacché più rapidamente la notizia segue il fatto e più è soggetta ad aggiornamenti immediati. Scompare l'imperfetto e invale il passato prossimo. Viceversa, più un racconto si storicizza, cioè diventa datato, e più si cristallizza e si ammantava di autenticità, assumendo stabilmente i tempi del passato storico e del trapassato. Diciamolo diversamente: una notizia, proprio perché resa pubblica sempre più in concomitanza con i fatti, è suscettibile di essere smentita o aggiornata da un'ora all'altra, mentre la storia raccontata in un romanzo non può mai

cambiare. Sappiamo tutto ciò che c'è da sapere di Ulisse, ma ben poco di un nostro qualsiasi contemporaneo, dal papa in giù.

In sostanza la prossimità ai fatti rende la notizia dubbia e mina la sua certezza (che nella stampa dovrebbe invero essere elemento essenziale), Trump potendo dire la mattina quanto a mezzogiorno ritratterà, sicché la sera stessa gettiamo via il giornale, mentre la distanza da essi, quanto più è grande tanto più li consacra alla storia (a meno di revisioni e nuove scoperte) e massimamente alla letteratura, per cui leggiamo l'*Odissea* o *Guerra e pace* nella verità definitiva del racconto.

Giacché le cose stanno così, dovremmo avere giornali nei quali non siano espresse opinioni, perché precarie e momentanee, e invece sappiamo bene che ad altro i giornali non servono ai loro proprietari che a fare notizia, orientare cioè l'opinione pubblica proprio a ridosso dei fatti, così da dirigerli e formare una pubblica opinione, integrando un esercizio di condizionamento che riguarda anche i modi come gestire la notizia, se divulgarla e con quale risalto - un conto essendo la prima pagina e un altro un titolo basso all'interno.

I pareri che leggiamo nei cosiddetti "fondi" o "editoriali" da parte di "opinionisti" hanno un linguaggio che non è quello degli "articoli", opera dei giornalisti. Un linguaggio tutto proprio che ha una sua storia e che nasce da esigenze oggettive. È la tecnica che crea lo stile.

È stata infatti un'esigenza tecnica a forgiare in origine il modello di composizione di un articolo, differenziato rispetto alla relazione, al rapporto, al pamphlet, al documento. L'esigenza è quella imposta dai processi di stampa del tempo.

Quando ancora i computer erano fantascienza, nelle tipografie tradizionali impregnate dell'odore acre del piombo fuso, veniva chiamata "composizione" il lavoro che faceva a caldo la linotype, dalla quale uscivano linee di piombo incise in sommità dei caratteri che componevano appunto un rigo di testo. Le barrette venivano poste una sotto l'altra dentro una griglia rigida, il telaio, a comporre infine una pagina del giornale - una griglia nella quale non era materialmente possibile aggiungere una sola linea in più, cioè un rigo non previsto. Facile era imbattersi nel cosiddetto "pesce", l'inversione cioè di due righe frutto dello scambio di due barrette di piombo.

In questo sistema, se il giornalista, per riservarsi magari una bella chiusura ad effetto e colpire il lettore, avesse scritto un articolo lasciando alla fine le notizie più importanti, sarebbe stato certo di perderle, a meno di fare ricomporre alla linotype l'ultima parte del testo. Data la concitazione con cui, in poche ore, un giornale veniva allestito nella fase della preparazione delle lastre destinate alla rotativa, regola inderogabile era quella, applicata severamente dal proto, il capo della tipografia, di eliminare in ogni articolo esorbitante sempre e soltanto le ultime linee in eccesso.

La redazione sapeva dunque che gli articoli andavano richiesti agli autori e poi "passati", cioè trattati e mandati materialmente in tipografia, secondo un criterio di importanza delle notizie, lasciando in fondo quelle che potevano essere eliminate senza danni sostanziali.

Il linguaggio giornalistico, che impone di entrare subito *in re*, cioè in argomento, risultando concisi e paratattici, evitando

pleonasmi, ripetizioni e favorendo periodi semplici, senza molte incidentali e proposizioni subordinate, nei modi dei rapporti dei carabinieri, scarni e asciutti, ma non certo altrettanto protocollari, è stato il frutto di una necessità oggettiva anziché l'elaborazione di una ricerca stilistica e di lessici originali. Una necessità rimasta invariata anche nella successiva fase, negli anni Settanta, della composizione a freddo.

Eliminate nelle tipografie le micidiali e rumorosissime linotype, furono introdotte le silenziose e innocue fotocompositrici che anziché barrette di piombo producevano strisce di celluloidi stampate da incollare nella pagina millimetrata posta sul tavolo luminoso. Questo processo non modificò l'esigenza che gli articoli non dovessero relegare alla fine gli elementi più importanti perché si continuò a ridurre i "pezzi" tagliandone, ancora per ragioni di tempo, inesorabilmente le code, essendo rimasto irrisolto il problema di "fare chiudere i pezzi" su misura.

Soltanto con l'avvento dei cosiddetti "sistemi editoriali", cioè dei computer, fu possibile, lavorando il giornalista la pagina "masterizzata" direttamente e personalmente in video, che un articolo potesse essere composto senza il timore che "uscisse fuori". Ma cambiata la tecnica, non cambiarono, almeno in teoria, le regole generali, essendosi ormai consolidata l'abitudine del lettore a leggere un articolo nella certezza che, scorrendolo, percorresse come una scala scendendo la quale sarebbe arrivato a informazioni sempre meno interessanti, tali da potersi fermare prima e interrompere

la lettura o cominciarla anche da metà, dove era certo di trovare i particolari della notizia.

Senonché queste regole di vecchia data si sono andate nel tempo snaturando. La tranquillità di poter intervenire nel testo e rivolgerlo a piacimento ha significato una crescente libertà concessa ai giornalisti di scrivere articoli più accattivanti, più studiati e intesi a piacere al lettore non per quanto contenessero ma per come fossero scritti. La forma cominciava a prevalere sul contenuto, diventando possibile adottare finali ricercati, “attacchi” stimolanti e gestire le notizie nel corpo del testo non più secondo la loro importanza ma seguendo criteri di suggestione, perlopiù diretti a creare attesa e attenzione, quindi con un crescendo emotivo. Il giornalista non era più legato a un canovaccio immutabile e inderogabile ma poteva crearsi uno stile personale. Uno stile narrativo.

Inevitabilmente la personalizzazione degli articoli ha via via mortificato la notizia, che oggi non sembra più come fatta da sé, essendo manipolata con largo impiego di aggettivi, digressioni, considerazioni e costrutti stilistici. Le vecchie regole sono comunque rimaste vive nel trattamento delle agenzie di stampa, dove tutt’oggi possono ritrovarsi testi che rispondono ai dismessi criteri di impersonalità, oggettività e grado di importanza delle notizie, essendo davvero molto raro trovare in flash d’agenzia aggettivi e avverbi o giri sintattici tesi a introdurre opinioni personali o preziosismi stilistici.

La nascita dei social ha tuttavia relegato le agenzie di stampa a un ruolo sempre più marginale, giacché a un soggetto di cronaca che prima si rivolgeva all’Ansa o all’Agi basta oggi un post sui social per fare arrivare una propria dichiarazione

non solo alla stampa ma anche al pubblico. La proliferazione poi di giornali online, di siti web e di blog, unita al linguaggio conviviale ed estemporaneo assunto dalla televisione e dalla radio, ha contribuito a una maggiore *deregulation* del modello di espressione giornalistica e ad avvicinarne il linguaggio a forme di comunicazione quali lo *storytelling*, il *brand journalism* e la cosiddetta “narrazione”, un concetto sempre più utilizzato al posto dei vecchi termini di “pastone”, “resoconto”, “servizio”: un concetto che subdolamente induce a credere che, come la narrativa osa grandi verità imm modificabili, anche il giornalismo, accostandosi formalmente ad essa, ricerca la verità incontrovertibile.

I ruoli si sono rovesciati, sicché mentre era la narrativa a volersi un tempo fare giornalistica nel senso di mostrarsi realistica e analogica, oggi è il giornalismo ad ambire a una veste narrativa. Un articolo di cronaca, quale che sia il genere, nera, bianca, politica, sportiva, può infatti essere concepito in due modi antitetici: sintetico e analitico. Nel primo caso comincia con la sintesi della notizia e si articola sviluppando via via i vari elementi offrendo sempre maggiori dettagli meno importanti. Questo metodo permetteva un tempo di tagliare l’articolo in qualsiasi punto, nel presupposto di sacrificare parti meno significative e oggi consente al lettore di abbandonarlo sapendo di aver avuto l’essenziale. L’altro metodo consiste nel dividere la notizia in sezioni cominciando a sviluppare quella più importante e così via. In questo modo viene privilegiata la narrazione con il vantaggio di instillare nel lettore interesse e di chiudere l’articolo con un colpo ad effetto, una sorpresa o un epilogo. Se in un recente passato era il sintetico il metodo

preferito, con l'organizzazione del proprio lavoro dovuta ai sistemi editoriali che consentono al giornalista di scrivere secondo una misura data, negli ultimi anni è invalso quello analitico, con l'esaltazione quindi del criterio narrativo e diegetico.

Operando sulla forma, si incide nondimeno sul contenuto, avendosi quanto viene chiamata "post-verità", la strada che porta infine alla fake news. Il classico linguaggio giornalistico, fatto di cose e non di parole, è così destinato ad assimilarsi a quello diegetico, cioè narratologico. E "racconto" oggi molti giornali intestano infatti quello che era il reportage, mentre i capiredattori richiedono non più articoli ma narrazioni.

La lettura di un giornale richiede certamente uno sforzo minore rispetto a un libro, anche perché facilitata – almeno in teoria - dall'uniformità del linguaggio, la quale è figlia di una regola che, ripensando alla scuola, ricorda la differenza tra l'album da disegno geometrico e quello ornato: scrivere per farsi capire e non per farsi piacere. Gli antichi Greci avevano inventato una figura, il *parresiaistes*, colui che parla chiaro e dice la verità, per distinguerla dai sofisti che amavano le circonvoluzioni del discorso e apparire eloquenti, l'eloquenza essendo l'arte con la retorica di avere ragione giocando con le parole.

Parlare chiaro e dire la verità erano viste invece come funzioni integrate che agli albori anticipavano la forma di espressione giornalistica. La quale è essenziale. Peraltro lo stile nominale dei giornali che, soprattutto nella titolazione, elimina quasi sempre i verbi al passato (non “Il sindaco si è dimesso” ma “Dimissioni del sindaco”) aiuta il lettore ad accostarsi ad essi con più familiarità e fiducia.

Ma anche i giornali richiedono la comprensione di codici impliciti propri e dunque di strumenti d'accesso come è oggi per l'utilizzo di uno smartphone. Allo stesso modo dei piccoli lettori di “Topolino” che riconoscono in fonemi quali “gnam” o “gulp” le esclamazioni di chi ha fame e si sorprende, incomprensibili a chi non avesse abitudine con i fumetti,

occorre svolgere alcune funzioni essenziali per leggere i giornali, cominciando dal capire l'importanza delle notizie dal loro rilievo nella pagina e dalla precedenza nella foliazione (così come la successione cronologica delle notizie ne indica in un telegiornale l'interesse graduale), pur non riconoscendo il posizionamento gerarchico se di apertura, di spalla, di taglio medio o basso, ma i soli effetti riprodotti secondo l'equazione visibilità uguale preminenza.

Un codice di base è la presunzione di conoscenza, per cui lo sviluppo di un fatto esclude il fatto stesso. Per fare un esempio, a un nuovo delitto di mafia si dà per certo che il lettore conosca gli antecedenti, nel presupposto che acquisti il giornale per essere unicamente aggiornato e non istruito. Un altro codice è quello cui si accennava: l'indicazione del luogo e i riferimenti temporali. Quanto alla prima, la cosiddetta "provenienza" non è più relativa (come in un primo passato, quando scarseggiavano gli inviati) al luogo teatro del fatto ma a quello dal quale il giornalista scrive e trasmette: se la provenienza indica Gerusalemme e l'articolo riguarda Teheran, occorre dedurre, in base a una convenzione tacita, un codice appunto, che il giornalista si trovi a Gerusalemme essendogli stato impossibile entrare in Iran. Ma non è una regola consolidata, perché nei quotidiani locali la provenienza continua a indicare il luogo dove il fatto è avvenuto perché si servono prevalentemente delle agenzie.

Quanto ai riferimenti temporali, al contrario ancora di un tempo, il giornalista chiama il lettore a stabilire un secondo patto tacito in forza del quale gli si rivolge come se gli parlasse direttamente, cosicché i tempi del discorso sono quelli del

lettore e non più del giornalista: che perciò scrive “ieri” riferendosi al proprio “oggi” e “in mattinata si riunirà il governo” presumendo che il giorno dopo il lettore leggerà il suo articolo di mattina. Questo mutamento di focalizzazione del tempo è stato possibile, anzi si è reso necessario, per la progressiva riduzione di distanza tra il fatto e la notizia, ma rimane una convenzione, uguale a quella in voga precedentemente: con la differenza che quella nuova si basa su un infingimento, giacché il lettore sa bene che l’articolo non può che essere stato scritto il giorno prima.

È stata la diffusione dei mezzi radiotelevisivi, cui si deve l’adozione del tempo reale, fino all’uso di espressioni precluse ai giornali quali «fra un’ora» o «pochi minuti fa», a spingere la stampa a cercare rimedi virtuali così da potersi accostare ai mass media e fronteggiare una concorrenza che, con l’arrivo poi del web, si è fatta insostenibile ed è oggi è sostanzialmente persa.

Si tratta, in questo come negli altri casi, di convenzioni che richiedono da parte del lettore un’educazione all’uso del giornale che non è quella necessaria per il libro, il quale si serve di un’altra gamma di codici, molto più complessi. Il lettore di un giornale deve dunque essere provvisto di mezzi diversi da quelli richiesti al lettore di un libro: deve sapere, fra le altre cose, che un articolo scritto in corsivo indica un’opinione (modello oggi abbandonato); che un articolo posto a sinistra di inizio pagina, il “fondo”, è scritto da un editorialista, colui cioè che generalmente esprime la posizione dell’editore, o da un opinionista, figura esterna al giornale ma autorizzata a pubblicare un commento personale; che il titolo

è composto da elementi diversi, ognuno dei quali svolge una sua funzione complementare: l'occhiello indica l'argomento, il titolo contiene la notizia e il sommario comprende una specificazione della notizia o un'altra notizia dello stesso fatto ma di diverso tenore – elementi che possono in parte mancare secondo il progetto grafico di ogni giornale fino a ridursi al solo titolo.

Deve anche sapere, grazie all'esercizio della lettura, che la fotografia non serve più a illustrare un articolo ma anche, a fini esclusivamente grafici, a corredare e colorare l'intera pagina, dove oggi perlopiù campeggia una foto più grande ed esornativa, sempre suggestiva e molto cromatica, che opera in funzione decorativa ed elemento attrattivo al pari e forse più dei titoli. Deve inoltre sapere che i titoli di una pagina parlano tra di loro, nel senso che in alto può trovarsi un articolo con un titolo del tipo "Pensionato aggredito e rapinato" e in basso un altro articolo con un titolo apparentemente inappropriato come "Ma il questore rassicura: nessuna psicosi", dove la congiunzione avversativa iniziale richiama e approfondisce la prima notizia e che, se letta autonomamente, induce disorientamento. Deve imparare che ogni rigo di un elemento del titolo ha un senso compiuto ed essere letto come se fosse il solo, senza segno finale di punteggiatura che non sia il solo punto interrogativo, e senza che vada a capo com'è in un testo (regola che però sta venendo sempre meno per la violazione sistematica che ne fanno i giornali online). Deve anche fidelizzare con il proprio giornale, accettandone il costume, ovvero il *mood*, a cominciare dalla titolazione, sicché il lettore

abituale di Libero o del Manifesto si aspetta titoli gridati o *tranchant* che non troverebbe mai sul Corriere della sera.

Un tempo questa esigenza di fidelizzazione era spinta, soprattutto nei quotidiani locali, al punto che certe “rubriche” di servizio (cioè gli appuntamenti fissi) occupavano sempre la stessa pagina, per modo che il lettore sapesse dove cercare subito gli annunci economici o i necrologi, le partenze dei treni, la programmazione cinematografica o le farmacie aperte.

La fidelizzazione riguarda anche l’uso che il proprio giornale fa delle maiuscole e delle minuscole, accettandone il cosiddetto “calepino”, nel quale è stabilita, a uso finale del lettore, la ricorrenza uniforme non solo delle iniziali ma anche dei nomi comuni, delle virgolette, delle sigle, degli acronimi eccetera. Il lettore deve accettare che in un giornale può trovare scritto “Ministero dell’ambiente” e in un altro “ministero dell’Ambiente”, oppure “Pd”, “PD” o “pd”. Si tratta di scelte di base che cambiano di testata in testata e che nei giornali online non sono quasi mai preordinate, perché lasciate alla discrezione di ogni articolista, secondo una logica che può spiegarsi per l’estemporaneità del fenomeno che ignora ogni regolamento. I calepini valgono anche nelle case editrici, ciascuna delle quali adotta un proprio canone formato da “norme redazionali”, con cui disciplina il ricorso a virgolette, corsivi, accenti, maiuscole, trattini e ogni altro segno.

Ne deriva che leggere un giornale o un libro non è, nella fruizione formale, lo stesso che leggerne un altro e che soprattutto ogni giornale è diverso da ogni libro. Passare da quello a questo equivale a staccare la spina da una presa e

collegarla ad un'altra. Significa cioè trasferirsi da un campo codificato ad uno diversamente strutturato.

Facciamo l'esempio di chi stia leggendo un romanzo di José Saramago, che usa come segno di punteggiatura solo la virgola e più raramente il punto, e che lo lasci per prendere in mano un giornale. Si troverà improvvisamente di fronte a un uso della virgola che assolve a compiti del tutto diversi, in grande misura usata per segnare le pause della lettura anziché definire le incidentali.

Un approccio congruo che il giornale richiede riguarda la diffusione della notizia, la quale cambia non solo secondo l'interpretazione e la rappresentazione, soprattutto ideologiche, che ne fa il giornale con cui fidelizziamo, ma anche in base al mezzo di diffusione. Chiunque ha fatto l'esperienza di uscire la mattina di casa e di ascoltare in auto la radio. Gli può quindi capitare di sentire, in una rubrica di viabilità che precede il radiogiornale, che la strada che sta per imboccare è intransitabile per via di una manifestazione di protesta, della quale nulla gli viene detto perché ininfluenza ai fini viari. Poi il radiogiornale lo informa di un blocco stradale a opera di metalmeccanici in sciopero, aggiungendo che il traffico è rimasto paralizzato, diventando la transitabilità una notizia minore. Infine, dopo il radiogiornale, una trasmissione di approfondimento del tipo "Radio anch'io" affronta la vertenza dei metalmeccanici dal punto di vista politico-sindacale e accenna solo fuggacemente al blocco stradale.

Quindi, sebbene il radioascoltatore sia sempre lo stesso, nel giro di pochi minuti è costretto a mutare veste per iniziativa altrui: da automobilista a persona informata a cittadino

partecipe. La natura del mezzo determina il suo target, cioè il destinatario dell'informazione.

Non solo ascoltando la radio ma anche leggendo un giornale si cambia veste girando pagina. Si può essere automobilisti, utenti, pazienti, passanti, elettori, lavoratori, iscritti, cittadini, fedeli, spettatori, consumatori, lettori, abbonati, clienti e via sezionando secondo persino l'articolo che stiamo leggendo. Ogni volta esercitiamo una funzione attiva, acquisendo le notizie che apprendiamo per regolare le nostre reazioni, così concorrendo alla formazione della pubblica opinione, ma nello stesso tempo assumiamo una posizione passiva, sicché il rischio è di credere di informarci quando in realtà veniamo influenzati ad assumere un preciso atteggiamento. Per questa via lo *storytelling*, nato in ambito letterario, ha determinato una forma di giornalismo chiamato *brand journalism*, che è una micidiale combinazione di informazione e pubblicità radicalmente vietata dal codice deontologico della stampa ma fortemente in crescita. Un esempio di *brand journalism*? Un ampio reportage sulla Val Camonica e le sue bellezze architettoniche e paesaggistiche partendo da un complesso turistico dove fare base.

Questo tipo di giornalismo è parente di un'altra forma degenera, invalsa nel web, dove il numero dei visitatori è il metro di valutazione di un sito: per accrescerlo e quindi per stimolare l'accesso, i titoli sono di tipo "civetta" (non diversi per la verità da quelli in uso nelle copertine dei rotocalchi, ma molto differenti da quelli tradizionalmente di "vetrina" adottati dalla stampa quotidiana) e anziché dare la notizia del fatto adducono curiosità su di esso. Così, se su un giornale leggiamo

“Dimissioni del sindaco perché inquisito”, su una testata online il titolo diventa “Ecco perché si è dimesso il sindaco”. Con il calo di diffusione dei giornali e la crescita dei siti, la prospettiva è che il modo canonico di fare giornalismo venga stravolto. Di conseguenza anche il modo con cui ci informiamo è soggetto a mutazioni epocali. Potrebbe realizzarsi la legge di Rousseau, secondo il quale non conta dire la verità ma farla credere. E potremmo così ritrovarci in una realtà più letteraria, con effetti clamorosi di “grandi verità” nel lungo tempo e di piccole menzogne nel breve. Non è una questione astratta.

Con il miglioramento delle ricerche scientifiche, la crescita esponenziale dell’alfabetizzazione, la moltiplicazione dei mezzi di diffusione, il patrimonio invenzionale di storie finte e appunto letterarie sta infatti aumentando sempre più soprattutto nel campo della produzione cinematografica e televisiva. Viviamo perciò in un mondo che si va popolando più di personaggi che di persone, protagonisti di storie che, sebbene immaginarie, condizionano i nostri modelli di comportamento sociale al pari dei sogni, capaci quindi di turbare o rallegrare la nostra vita quotidiana non diversamente dagli accadimenti reali. Di questo passo la letteratura potrebbe superare la storia, il falso prevalere sul vero, così da vivere tutti dentro una fiaba o un’ipostura.

Il giornalismo insegue dunque la letteratura non solo nel linguaggio che si fa sempre più “ornato”, non solo nella ricerca di un modo di dire la verità che sia definitivo e intangibile, ma anche nel contenuto dei fatti stessi, che il lettore deve imparare a giudicare nella loro attendibilità. Ed è forse questo il codice

più difficile da applicare, non ancora del tutto divenuto di dominio pubblico.

È stato il giornalismo ad imprimere alla letteratura una svolta radicale contribuendo a determinare il passaggio dalla lettura ad alta voce, indiscreta, a quella “nella propria testa”, discreta. Oggi leggiamo un libro da soli e in silenzio, cioè mentalmente, ma ogni altra attività ricreativa di genere anche culturale ci piace svolgerla in compagnia: dall’andare al cinema al visitare una mostra al vedere un talk show o una partita in televisione.

Per millenni però, fino ai primi decenni del Novecento, la lettura è stata collegiale, nel senso che un lettore era rivolto a un uditorio, non solo perché pochi sapessero leggere e lo facessero per gli altri come mestiere, o che nelle scuole e nelle funzioni religiose costituisse un atto obbligato, ma anche per il fatto che la lettura di un testo mutuava la forma di spettacolo più antica e diffusa, cioè il teatro, una cui *pièce* si poteva, unico caso di fruizione intellettuale, sia ascoltare e vedere che leggere.

Quando, nell’alto Medioevo, il teatro fu però bollato come pratica anticristiana e divenne invisibile alla Chiesa, cominciò a essere guardato con un certo favore l’esempio dei monaci, i soli a osservare una lettura muta o sottovoce, a ragione della loro missione. Oggi la lettura mentale è divenuta prevalente e troviamo naturale, senza rimando alcuno a costumi claustrali, leggere in raccoglimento e stando zitti. Cosa è successo per essersi determinato un mutamento così radicale?

Il decadentismo seguito nel Novecento al romanticismo, con il tramonto della “declamazione” e l’insorgenza di un

gusto letterario rivolto all'introspezione dell'io che invitava all'interiorità; la fine del "dicitore"; la chiusura dei salotti sinonimo di società mondana; il declino dell'opera lirica, dei *feuilleton* e dei grandi romanzi epocali che creavano immedesimazione come oggi una serie Tv; l'avvento della radio e del cinema: sono questi i fenomeni che hanno decretato, insieme soprattutto con la crescita dell'istruzione, il passaggio da una lettura indiscreta e collettiva a un'altra discreta e individuale.

A contribuire soprattutto a questa mutazione anche di costume è stata la diffusione dei giornali, i quali hanno imposto, a differenza dei libri, una selezione degli articoli da leggere e diversificato quindi gli interessi. Dalla lettura solitaria dei giornali, divenuta tale anche nei circoli e nei luoghi di aggregazione come i bar, l'uso della fruizione mentale è arrivato ai libri, rinverdendo una pratica, quella monacale e clericale a sfondo religioso, alla quale nei secoli si è poi opposta un'attitudine alla lettura discreta di tipo essenzialmente laico ma scoraggiata e rimasta per moltissimo tempo minoritaria.

Il libro, nella specie soprattutto del romanzo (e prima ancora della poesia, del poema e della tragedia, generi non di studio, come la manualistica e la trattatistica, ma di diletto), nasce per essere letto in pubblico a voce alta. Dagli aedi greci che cantano Achille e Odisseo a Torquato Tasso che legge la sua *Gerusalemme liberata* a Eleonora d'Este fino al salotto del principe di Salina dove la sera si leggono romanzi intimi, storici e sociali (i tre generi in voga), la lettura è partecipazione e convivialità perché mezzo per tenere unite più persone su sentimenti ed emozioni condivise.

Chi sa come leggere - in salotti dove la nobiltà disdegnava la volgarità anche di scrivere, ma non il buon gusto - vale quanto chi sa cantare o suonare al pianoforte appartenendo a una *élite* di favoriti ricercati e privilegiati, benché relegati a un basso rango sociale. La lettura ad alta voce è anche la conseguenza dell'enorme grado di analfabetismo per cui la gran parte della gente, anche di ceto elevato, può solo ascoltare qualcuno che legga, così come ascolta chi canti e chi suoni.

Ascoltando, il pubblico esprime un giudizio e di conseguenza induce l'autore ad adattare, di esibizione in esibizione, la propria opera come fa oggi un cabarettista. Nell'alto Medioevo canterini e cantimpanca modificano all'infinito i "cantari" novellistici, sicché un libro non è mai, al tempo della lettura ad alta voce, considerato finito, ma passa attraverso ripetuti rifacimenti. Fin nel letto di morte, Goethe modifica infatti il suo *Faust* ancorché pubblicato da tempo. E ciò fa soddisfacendo il gusto del pubblico in forza degli effetti sortiti dalla lettura indiscreta. La quale diventa così un'attività di massa mentre quella discreta un esercizio di pochi, al punto che Sant'Agostino si stupisce quando vede Sant'Ambrogio leggere in silenzio. Anche per lui la lettura mentale è infatti inconcepibile perché nella coscienza comune suona come segreta e quindi sospetta. La regola è, al suo tempo e per molti secoli ancora, la lettura corale.

Già gli antichi Romani avevano istituito la figura dell'*anagnostes*, amando durante i pranzi che uno schiavo istruito leggesse un libro in papiro ai commensali. Il servo di una certa inventiva poteva perciò modificare il testo assumendo la veste dell'autore oltre che quella dell'esecutore. Seneca, nell'*Epistola a Lucilio*, riferisce di un patrizio romano che assegna ad ognuno dei suoi schiavi più colti il compito di

studiare un autore greco o latino cosicché a richiesta possano non solo recitarli ma anche parlarne.

Potendo imporre una sua verità, l'*anagnostes* deteneva lo stesso potere che l'invenzione della stampa introdurrà nei rapporti tra quanti sapessero leggere e gli altri che potevano solo ascoltare. Chi sa leggere esercita un potere che è un'arma di persuasione di massa. In *Farhenheit 451*, il romanzo diventato metafora della lotta contro questo tipo di deficit, Ray Bradbury immagina persone comuni che imparano, alla maniera degli antichi *anagnostes*, testi a memoria che poi ripetono a voce alta perché non si perdano, così da aggirare l'editto che ne impone la distruzione e l'oblio.

Il silenzio introdotto come regola nei monasteri ha via via determinato la prevalenza della lettura mentale che è oggi la sola in uso: il libro viene letto tra sé e per sé, senza parlare né gesticolare né muoversi, e l'autore non vi apporta generalmente alcuna modifica, perché non può saggiare la reazione di un pubblico. Prende quindi conoscenza del suo lettore-modello pubblicando nuove edizioni che si valgono delle critiche mosse alle precedenti le quali fungono così da letture ad alta voce.

Espandendosi l'alfabetizzazione, chi ha imparato a leggere ha imparato anche a scrivere, attività questa che i Greci tenevano in ubbia perché rompeva il legame comunicativo soltanto orale tra autore e pubblico. Nel *Fedro* Socrate, esaltando l'oralità, bolla la scrittura accomunandola alla pittura: «Anche le immagini sembrano vive, ma se si chiede loro qualcosa tacciono con molta solennità».

Imparare a scrivere ha comportato di conseguenza una maggiore valorizzazione della parola. Che se ha molte più accezioni in riferimento al parlare che allo scrivere

(pronunciare, dire, sussurrare, esclamare, mormorare, bisbigliare, gridare...) è perché la parola detta è sempre stata più diffusa di quella scritta, purché pronunciata ad alta voce.

Chi parlava infatti sottovoce suscitava sempre diffidenza, perché ricordava il cospiratore e il delatore, mentre chi volesse farsi sentire da tutti veniva assimilato al predicatore, colui che generalmente porta la “buona novella”, cioè la parola. Le immagini iconiche sono da un lato Giuda che parla all’orecchio del sommo sacerdote e da un altro Gesù che arringa la folla nel Discorso della montagna. Ma l’arrivo della lettura discreta ha stravolto la sensibilità comune incidendo profondamente sulla sfera anche etica: chi parla ad alta voce è diventato uno che grida, apparendo anche volgare, mentre chi parla piano o, meglio ancora, legge mentalmente denota serenità d’animo, creanza e buoni modi. Zittiamo perciò chi, in treno con noi, legge indiscretamente un libro e disturba, perché ci sembra che mugugni e parli da solo, segno di instabilità mentale. L’uomo taciturno diviene invece persona riservata, composta, appunto “monacale”, mentre il predicatore veste i panni del provocatore, dell’invasato, dell’esagitato.

Cambiano i costumi sociali e cambia perciò l’approccio alla parola e alla lettura. Parlare pacato è indice di capacità di persuasione e leggere concentrati un libro è diventata la posizione più bella ed elegante che una persona possa assumere. Il lettore dei secoli della lettura indiscreta era asseverativo di essa, quello della lettura discreta è oggi assorto in essa. Ed ha cambiato comportamento: non legge declamando in sé e sé, non gesticola per dare peso alle parole, non si dà un tono, ma impara piuttosto tecniche di lettura rapida e si prefigge di arrivare alla fine velocemente,

esattamente come fa se legge un giornale, dal quale ha infatti mutuato l'educazione alla lettura discreta, che significa soprattutto rapidità. Così facendo ha perso il piacere della lettura fine a se stessa e più che alla forma bada al contenuto, immedesimandosi in esso.

La lettura silenziosa ha cambiato il mondo, tanto da supporre che abbia contribuito al tramonto della poesia, della tragedia, dell'epica e della "prosa d'arte" (generi letterari squisitamente declamatori) o ne sia stata conseguenza. Piuttosto è successo che, cambiando l'orizzonte culturale e lo sguardo con il quale vediamo il mondo, è stato naturale adattare ai nuovi schemi i mezzi in uso per la loro fruizione. Ma non si tratta, come sempre del resto, di dinamiche valide in assoluto. Poemi e tragedie continuano ad essere scritti, come ad essere letti, e ogni persona si avvicina ai libri con un proprio bagaglio di aspettative e strumenti personali.

Gli effetti della lettura discreta sono stati rivoluzionari, incidendo forse anche sulle forme di scrittura, che evolvono più velocemente di quelle orali, ma da misurare nel lunghissimo tempo, di secolo in secolo. Sono cadute in disuso espressioni ottocentesche quali *invegnacché*, *imperrocché*, così come è stata dismessa la prosa d'arte primonovecentesca, letteristica e di stampo dannunziano.

Leggere mentalmente non ha favorito il bello scrivere, per cui oggi scriviamo in maniera meno ricercata, più analogica e vicina ai modi dell'epistola e dell'oralità. Sono venuti meno i generi letterari classici mentre sono invalsi gusti anglosassoni piuttosto di maniera. Si scrive sempre più come si parla, secondo una prassi che suscita apprezzamento, quando un tempo una cosa era scrivere e tutt'altra parlare. Ha finito per contare di più la seconda capacità, in grande considerazione

nell'antica società greco-romana, ma poi relegata nel conto del sospetto e adesso tornata di enorme rilievo con il boom dei mezzi di comunicazione radiotelevisivi e telematici.

Sinonimo di spigliatezza e considerato una dote naturale, il parlare “a braccio” vale molto più che lo scrivere “bene” ed è visto anche come gesto di cortesia, per cui apprezziamo chi tenga un discorso orale e disapproviamo chi legga un proprio testo scritto, mentre dovrebbe essere più gradita la seconda modalità, che assicura accuratezza, studio e consapevolezza e che è divenuta quella protocollare, richiesta negli interventi ufficiali e solenni.

In collegamento telefonico a “Zapping”, trasmissione radiofonica Rai, una signora fu zittita dal conduttore perché stava leggendo un testo preparato. Avrebbe detto le stesse cose anche senza leggerle, forse addirittura meno precise ed esaurienti, senonché ciò che contava per il conduttore e per il pubblico era non il “cosa” dire ma il “come” dirlo. Prima della sigla de “L'Istruttoria”, talk show di un tempo, Giuliano Ferrara si preoccupò di chiedere a un ospite se sapesse parlare in televisione, nulla importandogli cosa avesse da dire in diretta.

La scuola ha dal canto suo favorito questo modello: dopo l'epoca romana non ha infatti più insegnato l'eloquenza, la forma di espressione orale più vicina a quella scritta. Conta saper parlare in pubblico e non al pubblico. Eppure Cicerone valutava una persona secondo come parlasse, ma teneva in prioritario conto cosa dicesse, dando quindi più importanza alla retorica che all'eloquenza. Sciascia dimostrò con la sua opera che conta molto più sapere scrivere. In realtà era la timidezza a impedirgli letteralmente di parlare in pubblico e la

volta in cui allo Stabile di Catania, per il suo *L'Onorevole*, fu invitato sul palco lasciò di corsa la prima fila e scomparve.

Riesce ad avere successo in pubblico non chi affascini parlando sapientemente ma chi sappia attirare l'attenzione, anche valendosi di mezzi quali la mimica, la voce, la veemenza, l'aspetto. Cosicché chi scrive e pubblica libri rimane uno studioso destinato ad essere anonimo, mentre chi sa parlare (pur avendo pochi titoli per farlo) assurge alla dignità di personaggio, al di là di quello che dice.

Parlare e non leggere un testo scritto, ecco il nuovo talento. Cosicché al dicitore si è sostituito il conferenziere, al godimento della lettura collettiva quello dell'ascolto (quindi preferiamo vedere un film tratto da un romanzo piuttosto che leggere il romanzo), allo stile ricercato la parlata fatta di vocaboli poveri e priva di una sintassi elaborata, ma diretta e di facile comprensione.

Eppure per secoli saper parlare è stata una pratica per legulei, imbonitori, logorroici, un mestiere di agitatori, politici e predicatori, mentre un'arte è stata ritenuta il sapere scrivere, qualità che richiedeva peraltro l'alfabetizzazione. Ma oggi è tornato in voga il piacere di parlare e ascoltare, con la differenza che non prestiamo orecchio a un leggitore, che tantomeno declami, ma ad arringatori che pontificano urlanti (il primo Sgarbi docet), mentre abbiamo imparato a scrivere *currenti calamo* e leggere *currenti oculo*.

La letteratura è diventata così intrattenimento, vista perlopiù come soggettistica per future trasposizioni cinematografiche e televisive, ancella di una musa cresciuta come un mostro divoratore. La realtà è che se non induce il piacere di leggere, un romanzo si riduce a sceneggiatura, nel grande timore che sia proprio il mercato a volere così.

Insieme con il bello scrivere è venuta di conseguenza meno anche la cura nello scrivere, a cominciare dalla punteggiatura. L'uso della virgola e dei due punti, così come vedremo per le virgolette, è mutato in abuso generalizzato.

Rispetto al libro, l'uso della virgola è piuttosto diverso in un giornale nella cui titolazione svolge una funzione a sua volta distinta che nel testo: non quella di definire una proposizione incidentale, ma di designare l'argomento (fungendo da occhiello), com'è nel titolo

Rai, nominato il nuovo presidente

dove la costruzione, propria dei giornali, è data dal bisogno di concentrare più parole in uno spazio ristretto. La virgola fa dunque da barra obliqua, da *slash*, e nella titolazione giornalistica segna una sospensione.

L'esempio più evidente ed elegante nel quale la virgola si esibisce come pausa sospensiva (e non come occhiello) lo troviamo nell'epitaffio di Leonardo Sciascia

Ce ne ricorderemo, di questo pianeta

Qui la virgola serve per creare un'attesa e passare da un enunciato a una specificazione che ha il senso di una apostrofe: una sorpresa che altri avrebbero resa più canonica con tre puntini di sospensione, ma Sciascia, non volendo addurre ilarità, bensì un senso tragico della vita, ricorre superbamente alla virgola, nobilitandola. È tuttavia pleonastica, perché eliminandola il significato della frase non cambia.

Molte volte però muta la frase. Scrivere “Una giornata difficile da dimenticare” evoca un bel ricordo, ma “Una giornata difficile, da dimenticare” richiama un incubo. In questo secondo caso è però possibile trovare i due punti anziché la virgola, secondo un loro uso divenuto molteplice e in funzione consequenziale.

La virgola e i due punti giocano infatti molto spesso insieme cambiandosi di posto. In rete circola un sapientino scolastico con il vecchio Pierino che per dispetto scrive alla lavagna sotto dettatura

Pierino ha detto: il maestro è un asino

quando avrebbe dovuto invece scrivere

Pierino, ha detto il maestro, è un asino

Una questione di pause in un mix combinatorio, come si vede, giusto il fatto che la punteggiatura è ancora oggi intesa – meglio: malintesa – quale mezzo per scandire il tempo, modalità propria di un’epoca nella quale il libro (nato enormemente prima del giornale) veniva letto esclusivamente ad alta voce. La lettura è diventata silenziosa, ma è rimasto l’uso “teatrale” della punteggiatura: così nell’esempio di Pierino appare evidente che la trascrizione di una frase espressa a voce può assumere un senso addirittura opposto se letta riposizionando la punteggiatura.

Riprendiamo il titolo giornalistico di prima per avere un’altra prova dell’uso diverso di virgola e due punti:

Rai, nominato il nuovo presidente

Si comprende che il giornale dà notizia che in Rai è cambiato il vertice. Ma se il titolo fosse

Rai: nominato il nuovo presidente

quel che capiremmo è che la Rai ha emesso un comunicato stampa per rendere noto che c'è stato un avvicendamento al vertice. Si tratta di un infortunio ricorrente. Caso limite quello capitato a La Repubblica che in prima pagina titolò in un catenaccio (la parte sottostante il titolo grande)

Russo decapitato: “Mosca non avrà pace”

A stare all'interpunzione, un russo cui è stata mozzata la testa ha dichiarato che la propria capitale non avrà pace. Abbiamo così un morto che parla e lo fa contro la sua patria oppure preconizzando flagelli. Per quanto abbiamo già detto, il titolo andava invece articolato così:

Russo decapitato, “Mosca non avrà pace”

dove si apprende che sul caso del russo decapitato (fatto noto al lettore in base al codice di presunzione di conoscenza già incontrato) è stata lanciata una minaccia arrivata necessariamente da chi gli ha tagliato la testa. Senza bisogno di sapere chi è stato, il lettore informato, cui non serve che il giornale faccia a ogni notizia il riassunto dei fatti precedenti, desume che è stata l'Isis a lanciare la minaccia, perché è solo l'Isis che martirizza con tale ferocia, che la Russia sta

guerreggiando contro l'Isis e che un soldato russo è stato effettivamente sgozzato dall'Isis.

Errore analogo è commesso anche dall'Ansa, che nel titolo di una notizia scrive

Siria: Mosca, raid fatto pericoloso

Sembrerebbe che la Siria giudichi pericoloso il raid commesso e accusi Mosca, mentre a leggere il testo appare chiaro che è Mosca a muovere l'accusa alla Siria, responsabile dell'attacco. Senonché la virgola risulta fuorviante perché può fare intendere anche che Mosca sia stata la città teatro del raid. Posizionando correttamente la punteggiatura, senza aggiungere ovviamente altre parole, la formula preferibile sarebbe stata:

Mosca: Siria, raid fatto pericoloso

intendendo che il raid si è avuto certamente in Siria e lasciando alla presunzione di conoscenza l'intuizione che responsabile è stato il governo siriano. Ma invero, essendo metodo abituale dell'Ansa indicare il tema o la "provenienza" con il segno dei due punti ed essendo le agenzie destinate a un pubblico non di lettori ma di giornalisti che sono più avvezzi ai codici, il problema rimane teorico, tuttavia la scelta costituisce un'eccezione.

Tra chi scrive un libro o un articolo di giornale e il lettore è necessaria la stipula di un patto d'intesa circa i codici speciali che sono virgola e due punti. A differenza che nella titolazione e nell'età della lettura indiscreta, in un testo la virgola risponde alla regola generale di designare una frase subordinata, sicché

dove ce n'è una deve essercene un'altra a chiusura dell'incidentale, ma può anche aversene una sola in presenza di una proposizione che chiude il periodo. Sia nel primo che nel secondo caso, la subordinata si riconosce facilmente perché eliminandola il discorso si regge lo stesso, ovvero la proposizione principale non perde il significato sostanziale; soltanto viene meno qualche elemento di specificazione. Così è nell'esempio seguente:

Il marchese di Belmonte, che amava molto spostarsi
in carrozza, fece preparare il cavallo e partì al galoppo

dove l'incidentale relativa può essere soppressa senza che ne risentano né il marchese né il suo cavallo. Volendo mantenere l'amore per la carrozza, la relativa deve mutarsi in concessiva e una virgola può tranquillamente sparire:

Sebbene amasse molto spostarsi in carrozza, il marchese
di Belmonte fece preparare il cavallo e partì al galoppo

Questa costruzione sintattica (chiamata tecnicamente ipotassi, perché la subordinata precede la reggente, contrapposta alla paratassi che ordina in maniera regolare le proposizioni) si offre però a un diverso significato se la concessiva non anticipa ma segue la principale e anziché una seconda virgola trova un punto, giacché si avrebbe

Il marchese di Belmonte fece preparare il cavallo e partì al
galoppo, sebbene amasse molto spostarsi in carrozza

Si può pensare che il marchese non sarebbe partito di gran carriera in carrozza o che una carrozza non possa correre quanto un cavallo. Ad ogni modo, tolta l'incidentale, ovunque cada, la proposizione principale non subisce danni. Ma può capitare che eliminandola non si comprenda appieno il significato della frase, come in questo esempio:

Il marchese di Belmonte, pur non avendo mai cavalcato,
fece preparare il cavallo e partì al galoppo

Senza la subordinata non si coglie la drammaticità della decisione del nostro marchese. Dunque, la regola va meglio definita: la proposizione incidentale, indicata da una virgola iniziale e un'altra finale, è quella che – sottintesa o eliminata – assicura comunque un senso compiuto alla principale e la serve come arricchimento.

Del tutto sbagliato è perciò quanto in *La portalettere* scrive la Giannone:

Il giorno prima, aveva visto Giovanna in paese, che camminava a testa bassa,

Ecco ancora due esempi di uso della virgola che nello stesso articolo (di Pierluigi Battista sul Corriere della sera del 3 giugno 2018) risultano il primo assolutamente perfetto e il secondo clamorosamente sbagliato:

Adesso, con Salvini che sposa i 5 Stelle e con la base di Forza Italia tentata dalla migrazione disordinata sotto le bandiere della Lega, il centrodestra della «rivoluzione liberale», della

guerra (almeno verbale) al torchio fiscale, del «popolo della libertà», dell'antistatalismo, dei discorsi trionfali al Congresso degli Stati Uniti e all'omaggio berlusconiano all'«american flag», dell'adesione al Partito popolare europeo, quel centrodestra dovrà, se vuole avere ancora un futuro, ripensarsi profondamente.

Nonostante l'articolata complessità, il testo si legge con scorrevolezza grazie proprio all'impiego esatto, come in un solfeggio, della virgola. Non così in questo passo, dove c'è una virgola davvero inopportuna:

Una storia si è conclusa, il mantra del centrodestra unito attorno al suo indiscusso leader e fondatore, appare un'invocazione vuota.

L'articolista pone la seconda virgola dopo “fondatore” perché il brano gli sembra lungo per non avere alcuna punteggiatura e conta di far riprendere fiato, pensando a una pausa, senza però rendersi conto di due cose: avendo posizionato una virgola dopo “conclusa” (dove in realtà andrebbe un bel punto, o semmai il vecchio punto e virgola), ha creato una incidentale che in realtà è la principale; e al contrario, non avendo posto una virgola dopo “centrodestra”, non ha creato una incidentale per cui non si spiega più la funzione di quella che leggiamo.

La virgola dunque va maneggiata o manipolata con estrema attenzione, perché causa di imbarazzanti equivoci, come capitò a Matteo Renzi quando scrisse una lettera al direttore de La Repubblica per affermare a proprio merito la cessazione del

trattino in riferimento all'avvento del centrosinistra e al tramonto del centro-sinistra: «Come lei sa, non da ora, sono tra quelli che hanno favorito e accelerato la fine dell'era del trattino». Le due virgole sembrano una porta girevole e offrono una doppia interpretazione: che il direttore non da ora sappia e che non da ora Renzi è tra quelli che hanno favorito la morte del trattino. Occorreva toglierne una per designare il senso voluto. Lasciandole tutt'e due, Renzi ha stabilito entrambe le versioni ottenendo un doppio equivoco, forse voluto ma molto più probabilmente capitato.

Generalmente si abbonda nell'uso della virgola, anche solo per circoscrivere una sola parola, perlopiù un avverbio. Prendiamo una frase del tipo

Dopo aver pranzato, il curato si concesse,
naturalmente, un riposino

In gioco c'è l'abitudine irrinunciabile del curato di riposare dopo pranzo e di contro una forma di riposo particolare, nei modi della natura. Il risultato della doppia virgola è un altro doppio senso, quando quello corretto è certamente il primo. Meglio dunque non servirsene.

In un passo che ho scritto prima e che ricopio

Si ricava che un russo cui è stata mozzata la testa ha
dichiarato che la propria capitale non avrà pace

ho scelto di ignorarla del tutto, ma sono certo che altrove la vedrei dopo “russo” e dopo “testa”: ciò che sarebbe anche corretto, trattandosi di una incidentale, senonché la lettura dell'intero passo, non prestandosi ad equivoci, non richiede

segnali per aiutarne la comprensione, funzione che è quella svolta proprio dalla punteggiatura. Vale dunque come regola generale il principio di comprensione, per il quale i segni di punteggiatura come anche le parole sono inutili (a differenza del tempo della lettura ad alta voce quando scandivano le pause) se il periodo scorre anche senza cartelli segnaletici. Insomma la virgola va vista come pietra d'inciampo.

In giornalismo, lingua costituzionalmente semplificata, anzi da rendere semplice in tutti i modi, purché non sciatta, “togliere” è il verbo da considerare al pari di un credo. Ma attenzione a togliere, perché un caso è dire “Il rapinatore Mario Rossi si è consegnato spontaneamente” e un altro “Il rapinatore, Mario Rossi, si è consegnato spontaneamente”, giacché nella seconda versione il soggetto risulta, giustamente dopotutto, un mero *quisque de populo*.

Alziamo piuttosto il livello e, per vedere alcune serie complicazioni, riconvochiamo il signor marchese, che chiamiamo Cesareo Costamagna:

Il marchese di Belmonte, Cesareo Costamagna,
fece preparare il cavallo

Le due virgole rendono appunto il marchese uno sconosciuto, giacché di un solo nobile certamente noto può essere proprietà il marchesato di Belmonte. Ma se nondimeno si lascia la frase senza virgole, il rischio è che il marchese risulti signore, oltre che di Belmonte, anche di Cesareo e Costamagna quali ulteriori possedimenti. Né si rende omaggio al marchese mutando così la frase:

Cesareo Costamagna, marchese di Belmonte,

fece preparare il cavallo

perché il titolo dato come specificazione appare una *deminutio*, non essendo peraltro il nome preceduto da alcun attributo onorifico. Né se ne esce eliminando ogni virgola e posponendo nome e titolo, perché la frase

Il marchese Cesareo Costamagna di Belmonte

postula che possa esserci un altro marchese Cesareo Costamagna che non sia di Belmonte. La soluzione è nella necessità di diversificare, per cui io scriverei

Il marchese di Belmonte fece preparare il cavallo

preoccupandomi per tempo, in un precedente e ravvicinato contesto di citare del marchese il nome e il cognome, Cesareo Costamagna. Così otterrei di nominare il marchese nel valore di una antonomasia e di non fare apparire necessario precisare il marchesato trattandosi di un aristocratico comunemente noto per essere il signore di Belmonte. Insomma risolverei la questione della virgola non usandola. Cosa che comporta invero il miglior impiego che possa farsene.

Chiamiamo virgolette gli apici e i caporali (termini diffusi in ambito giornalistico) che nelle case editrici sono detti invece virgolette francesi e inglesi. Indicate con i segni tipografici rispettivamente «...» e “...”, ricorrono insieme nel dialogato dove le prime riportano citazioni contenute nelle seconde, così come in questo esempio:

«Ricordo che si avvicinò e mi disse: “Amico mio, sto partendo”. Era triste»

In circostanze come questa, molte case editrici anche italiane sostituiscono le virgolette con il trattino lungo sia in apertura che in chiusura, con il risultato di creare forti difficoltà di comprensione:

– Ricordo che si avvicinò – fece titubante lo sconosciuto – e mi disse: – Amico mio, sto partendo. – Era triste, ma io sono certo che tornerà.
– L’uomo disse questo sapendo di mentire.

In molti casi però il trattino di chiusura manca e la comprensione del testo viene affidata a un punto finale e a un ritorno a capo, cosicché si ha:

– Ricordo che si avvicinò – fece titubante lo sconosciuto – e mi disse: – Amico mio, sto partendo. – Era triste, ma io sono certo che tornerà.

L'uomo disse questo sapendo di mentire.

Quest'ultima modalità, che comporta un allungamento dell'intero testo, è preferita nel caso in cui si voglia accrescere il volume per aumentare il prezzo di copertina. Ad ogni modo, il trattino è poco usato, anche perché inelegante se preceduto da un segno di punteggiatura: . –

Molte volte, per guadagnare spazio, il trattino non è posto ad apertura del parlato e appare così nel racconto “Ultimo viene il corvo” di Italo Calvino, dove la comprensione diventa a senso:

Allora s'avanzò il ragazzo che li stava a guardare, un ragazzotto montanaro, con la faccia a mela. – Mi dà, – disse e prese il fucile a uno di quegli uomini. – Cosa vuole questo? – disse l'uomo e voleva toglierli il fucile.

Le virgolette sono comunque di gran lunga più diffuse del trattino anche perché agevolano la comprensione del testo pure nei casi di sua compressione. Nei giornali sono la regola. Una regola che più ballerina però non potrebbe essere. Nella titolazione sono più diffusi gli apici solo perché occupano meno ingombro, mentre nel testo ricorrono di più i caporali, ma ci sono testate che ne fanno un uso indifferenziato: non solo nel parlato (le dichiarazioni raccolte, cioè le citazioni) ma anche e soprattutto nel traslato, cioè nel significato che si intende dare a una parola perché assuma un senso non letterale

– le virgolette svolgendo essenzialmente proprio questa duplice funzione: citare e traslare.

Dire una cosa per intenderne un'altra è un esercizio retorico che appartiene ai campi della metafora, della metonimia e della sineddoche, dove occorre muoversi con la massima prudenza. In un talk show televisivo una ospite che parlava dell'opportunità di «riunire il tavolo» si è esposta alle accuse di Vittorio Sgarbi che le ha aspramente rimproverato un uso improprio della lingua italiana, dal momento che è impossibile vedere un tavolo riunirsi. Sgarbi si proponeva di contestare un linguaggio che, così figurato e in continua espansione, è invalso proprio nel campo giornalistico dove espressioni come “caccia all'uomo”, “correre da soli”, “scendere in campo”, “attaccare la profondità”, fino ad astrazioni funamboliche, nate in ambito politico, come “smacchiare il giaguaro” e “avere la mucca nel corridoio” di fattura bersaniana, sono il portato di un codice che, per la sua conformazione, non può essere inteso da tutti. Nei sottotitoli dei film i non udenti non trovano infatti mai scritto quanto dicono i personaggi ma le versioni letterali: «Siamo fortunati» al posto di «Siamo a cavallo».

Le virgolette assolvono il compito di dire appunto una cosa per un'altra, a volte fungendo da litote e a volte da antifrasi. In italiano indicano una citazione e rispondono alle domande equipollenti “come dicono altri?”, “com'è noto?”, sottendendo quindi il “cosiddetto”. Nella saggistica il cosiddetto equivale al barbarismo e al tecnicismo, per la cui terminologia viene utilizzato il corsivo, forma nella quale compaiono le parole straniere e quelle scientifiche. Nel giornalismo il cosiddetto è reso invece con le virgolette, allo scopo di dare una definizione che appartiene a un altro lessico. Così in un saggio (quello con le note a piè pagina, per intenderci) troviamo

L'avvoltoio più comune è chiamato *gyps fulvus*

mentre in un giornale leggiamo

L'avvoltoio più comune è chiamato “*gyps fulvus*”

ma in un romanzo troveremmo la frase non virgolettata, perché non c'è niente di più estraneo delle virgolette in un testo narrativo che sia invenzionale e quindi finzionale.

Tuttavia anche nei giornali si possono ritrovare i termini scientifici in corsivo, così come i titoli dei libri, delle canzoni e dei film, le parole straniere, i nomi delle band musicali. Ma prendiamo la frase

Il grifone più comune è il *gyps fulvus*

In un saggio, che ha un pubblico più avvertito, il grifone può rimanere com'è, anche non corsivato, ma in un giornale a larga diffusione, cioè destinato a ogni tipo di lettore, non è per nulla scontato che tutti sappiano cos'è il grifone, sicché è necessario comprendere anch'esso tra virgolette, sicché abbiamo due coppie di virgolette

Il “grifone” più comune è il “*gyps fulvus*”

e questo può succedere anche quando si precisasse che il grifone è un avvoltoio. Senonché potremmo avere una sarabanda di virgolette nel caso in cui scrivessimo

Il “grifone” più comune è il “gyps fulvus” che in Sicilia viene chiamato “vuturuna”

Non è certo un bel vedere, eppure tutte le virgolette indicano parole che appartengono a campi semantici e sfere lessicali di grado diverso e superiore rispetto a quelli di massa, ovvero di tipo giornalistico. Quali è allora opportuno eliminare per non creare una batteria pirotecnica, tenendo conto che sia “grifone”, sia “gyps fulvus” e sia “vuturuna” sono definizioni che soddisfano il cosiddetto tanto nel dizionario italiano quanto in quelli scientifico e dialettale? Per districarci nelle sottili differenze, immaginiamo la stessa frase con una aggiunta:

Il più comune “grifone”, cioè l’avvoltoio, è il “gyps fulvus” che in Sicilia viene chiamato “vuturuna”

Non abbiamo bisogno di virgolettare l’avvoltoio perché si tratta di un termine generalmente noto, quindi non è “cosiddetto”, appartenendo al linguaggio comune: così come non mettiamo tra virgolette o in corsivo nomi propri di città che conosciamo, a differenza di altre che sono sconosciute, per cui scriviamo sbagliando New York e “Albuquerque”, pur trattandosi comunque di località. Allo stesso modo ci serviamo degli acronimi: scriviamo Rai ed Enel, perché sono enti noti, e virgolettiamo “Arpa” e “Svimez” fino a usare il maiuscolo per tutte le lettere, se non anche le iniziali punteggiate, per sigle quali Sic (sito di interesse comunitario) o Dup (documento unico di programmazione).

Si tratta di uno scorretto procedimento linguistico dato dalla forza di penetrazione e diffusione di una parola. Diciamo maestra e presidentessa – più la prima che la seconda – perché abbiamo da decenni abituato l'orecchio alla versione femminile di parole nate di genere maschile, ma faticiamo ancora a parlare di sindaca e di ministra. Diciamo poliziotta ma non ancora carabiniere, perché l'arruolamento delle donne nell'Arma è di più recente istituzione. Da tutto ciò ricaviamo una regola: l'uso delle virgolette è legato alla sua fruizione.

Tornando al nostro grifone, il criterio di compensazione delle virgolette, quali eliminare e quali mantenere, è regolato da un principio di pre-conoscenza: prima di scrivere un articolo, devo cioè sapere dove sarà pubblicato, perché se uscirà su una rivista ecologica posso certamente eliminare le virgolette al grifone; se invece apparirà su una testata scientifica il *gyps fulvus* può figurare semmai in corsivo; e se a pubblicarlo sarà un periodico diffuso in Sicilia o dialettale o di etnologia posso svirgolettare il vuturuna.

Se dunque in una rivista medica non occorre certo che i termini scientifici siano riportati diversamente da quelli comuni, perché questi e quelli sono parimenti comprensibili ai suoi lettori specializzati, su un quotidiano generalista di informazione è opportuno invece segnalare al lettore che quel termine mutua una definizione in uso in un ambito più ristretto. Alla stessa maniera, scrivendo un articolo di cucina e chiamando i piatti con il loro nome, mi servo del corsivo e delle virgolette secondo la testata sulla quale il mio articolo apparirà.

Questa pre-conoscenza non è necessaria solo a fini formali ma anche sostanziali, per evitare fastidiosi fraintendimenti. È il caso di una frase del tipo

Il papà era il partner della figlia

Non si comprende, scritta così, il ruolo della parola “partner”, che significa per definizione alleato, compagno, ma può avere ben diversa accezione. Se la leggo su un giornale pornografico penso a un incesto, mentre in un articolo di cronaca ci vedo il sostenitore. Di conseguenza devo mettere le virgolette se esce nel primo per intendere l’alleato e nel secondo se voglio alludere allo scabroso. Questo perché il significato delle parole virgolettate è trasposto, cioè trasferito in un altro campo semantico. Cosicché nei giornali induce a interpretazioni rovesciate rispetto anche all’uso del corsivo. Se infatti scrivo che terrò una “lectio magistralis” lascio intendere cosa diversa che se scrivo lectio magistralis: in questo caso farò credere a una vera conferenza specialistica, mentre nel primo lascerò pensare a una conversazione tutt’altro che magistrale.

Un esempio perfetto di titolazione, divisa tra titolo e catenaccio, si è avuto il 23 maggio 2018 sulla prima pagina di La Repubblica:

Conte tradito dal curriculum

Il governo torna in alto mare. Nel pomeriggio

Conte riceve l’incarico

Non si vedono virgolette. Per fortuna. Nel titolo il participio virgolettato in “tradito” avrebbe supposto un’antifrasi (tradito apparentemente, ma in realtà avvantaggiato), mentre nel catenaccio il ritorno in alto mare tra virgolette avrebbe adombrato una manovra diversiva.

Ma prendiamo un titolo apparso il giorno dopo, il 24 maggio, su un quotidiano locale, La Sicilia:

Mattarella «promuove» Conte

Visto il clima di incertezza, anche da parte del capo dello stato, che quel giorno aleggiava davvero sul nome del presidente incaricato, il lettore veniva indotto dalle virgolette a credere che Conte fosse ufficialmente promosso perché compisse gli atti procedurali mentre in realtà lo aspettava una trappola. Solo letto l'articolo si capiva che non c'era alcun retropensiero e che il presidente della repubblica aveva agito nella sincera speranza di una riuscita. Perché allora le virgolette se non si vuole operare alcun traslato? Più sibillino ancora il titolo apparso anche su La Sicilia il 15 giugno 2016 in prima pagina, riferito a Siracusa:

Il municipio più “inquisito” d'Italia

Le virgolette fanno pensare che inquisito il Comune non sia affatto, ma oggetto semmai di un accanimento giudiziario; o che lo sia sì ma non dalla magistratura, oppure che non si tratti di una vera inchiesta quanto di un'indagine sotterranea e segreta. Il titolo all'interno del giornale muta “inquisito” in “indagato”, sempre tra virgolette, complicando ancora di più le cose perché confonde due diverse condizioni processuali e rende la notizia del tutto incomprensibile.

Le virgolette intervengono anche, come i puntini di sospensione, per imprimere in chi legge un tono diverso, di ironia, di sospensione, di intesa, come in un ammicco. Ma

nello stesso tempo, oltre alla pausa, esprimono una cosa per un'altra. Se leggo nelle pagine di sport

Il portiere ha preso una “papera”

quel che credo che mi si voglia fare capire è che la papera c'è stata ma per colpa altrui oppure dev'essersi trattato di un intervento molto particolare. Per pensare immediatamente a un errore del portiere devo leggere

Il portiere ha preso una papera

perché so che sto leggendo un articolo sportivo, per cui colgo insieme con la papera anche il senso del verbo “prendere” che risponde a un parlato gergale comune nel campo calcistico. Cosa diversa invece è se la stessa frase la ritrovo in un articolo che riguarda un omicidio. Non ho dubbi a pensare, anche se non capisco che c'entri nel contesto, che il portiere, del palazzo o dell'albergo, abbia per qualche motivo acchiappato una papera. Mi serve vedere tra virgolette non solo la papera ma anche la presa per immaginare che il giornalista si è voluto servire di un modo di dire calcistico per raffigurare un infortunio dell'addetto alla portineria, la papera valendo in tal caso al pari del classico granchio.

Emmanuelle Carrère, scrittore e pure giornalista, nel suo saggio romanzato *Il Regno*, ricordando il tempo in cui era stato un cattolico credente, scrive così:

Nell'autunno del 1990 sono stato “toccato dalla grazia” – dire che oggi provo imbarazzo a esprimermi così è un eufemismo, ma è così che mi

esprimevo all'epoca. Il fervore prodotto da questa "conversione" – avrei voglia di mettere virgolette dovunque – è durato quasi tre anni.

Carrère cita da un linguaggio cattolico che virgoletta perché non gli appartiene più, ma che egli stesso ammette di aver adoperato. Estraniarsi da un mondo semantico comporta dunque il ripudio di un linguaggio e l'adozione di un altro: il primo è soggetto alle virgolette, il secondo no, finché è considerato proprio. Carrère opera anche da giornalista e sa bene che in realtà niente è più estraneo al giornalismo delle virgolette, che adducono un fenomeno molto curioso di ribaltamento di senso. Virgolettare per esempio la parola "colpo" fa pensare a un fiasco mentre dire che Lucio ha fatto "colpo" su Lucia vuol dire che gli è andata male. Questo perché il linguaggio figurato, ricco di metafore, locuzioni ad hoc, modi di dire, traslati ad effetto, è nato proprio in ambito giornalistico, dove le virgolette sono dunque da utilizzare il minimo indispensabile mentre altrove, romanzi esclusi, servono appunto per creare figurazioni. Manzoni non virgoletta il nome dell'Innominato perché lo considera un nome proprio, vuole cioè che sia chiamato con il suo epiteto.

Se voglio dare notizia di un falegname che si è tranciato due dita usando la sega non posso titolare, per non farmi ridere

Si taglia due dita con una "sega"

Ma attenzione al campo semantico prevalente. Nel caso della morte di un tossicodipendente conosciuto per le sue qualità, se scrivo

Si era “fatto” da sé

faccio pensare che le sue riconosciute qualità meritassero di essere meglio indagate e perciò avanzo dubbi subliminali ricordando che da sé il tossico si era soprattutto bucato più che realizzato: mi servo di un calembour, di una figura retorica cioè che gioca su due piani di significato e che vale in duplice veste solo per la presenza delle virgolette, che fanno saltare da un campo semiologico a un altro.

In un altro esempio, una cosa è scrivere

assessore ombra alla Cultura

e un'altra

assessore “ombra” alla Cultura

Nel linguaggio politico è chiamato ministro ombra o assessore ombra chi è stato designato tale dal partito che ha perso le elezioni. Virgolettandolo lascio intendere che, ancorché all'opposizione, sia di fatto il vero assessore o in combutta con quello in carica. Essendo però questa terminologia piuttosto decaduta, giacché appartenuta alla Prima repubblica, l'espressione può prestarsi a un malinteso e le virgolette fare credere non a un'opposizione accanita, come sarebbe in loro assenza, ma di corriva facciata.

Rettificando un titolo de L'Espresso, “Saggezza, non delazione”, Sciascia scriveva:

Sembra che la delazione sia sinonimo di saggezza, mentre io di saggezza e follia parlavo tra virgolette e cioè snaturandole.

L'interpretazione dunque dipende dalla forza della parola, cioè dal suo potere di acquisizione. Quanto in definitiva sanno bene i giornalisti, ovvero che le virgolette sono mine capaci – a metterci mano – di mandare in aria il contesto, lo hanno imparato dagli scrittori, i romanzi della maggior parte dei quali non fanno uso alcuno di virgolette. Quando appaiono, tradiscono un vocabolario insufficiente. E ciò in eredità probabilmente a un millenario costume che non le poteva prevedere, essendo i libri letti ad alta voce e i lettori erano gli ascoltatori. La plurisecolare lettura indiscreta usava i segni di punteggiatura come indicatori di tono e inflessione della voce da piazzare davanti a una parentesi, a tre punti di sospensione, a una virgola, ma li considerava inservibili di fronte a significati traslati, impossibili da rendere a voce e per i quali erano e sono preferibili i punti di sospensione. In un romanzo le virgolette apposte a parole pronunciate da un personaggio sono comprensibili dal lettore e a suo beneficio, ma non sono di alcun significato per gli altri personaggi. Figurano per una lettura di tono diverso.

Secondo i sussidiari di un tempo, che mutuano la lettura ad alta voce, la punteggiatura indica la lunghezza delle pause da osservare, come quelle presenti in un pentagramma ad ogni nota: la virgola sta per una pausa breve, il punto e virgola per una poco più lunga mentre il punto segnala una fermata obbligatoria. Risuonano le sgridate della maestra: «Non vedi che c'è il punto? Devi fermarti!». Non è un modello sbagliato, perché conforme per secoli al metodo imperante di lettura indiscreta, ma è un canone non più confacente alla lettura mentale che oggi adottiamo. La punteggiatura ha assunto piuttosto una funzione sintattica (quella più congeniale alla sua funzione) anziché solfeggistica e svolge il compito di ordinare le proposizioni costruendo i periodi.

Per altri versi assomiglia alla moneta, che si inflaziona più ne circola. Abbiamo convenuto infatti che la virgola si usa il meno possibile, perché più se ne aggiungono e più strade si aprono, cioè più chiavi di senso si offrono. La sua frequenza è necessariamente in rapporto col numero di proposizioni che vengono create con l'apposizione del punto, per cui sono tantissime in Proust e pochissime in ogni giallista canonico di oggi. Stando così le cose, la virgola appare un integratore di stile, giacché riduce più punti e quindi più periodi ricorrono in una pagina, il punto essendo un addetto alle pulizie: dove appare lui scompaiono gli altri segni di punteggiatura. Al contrario, la virgola rivela un gran traffico fraseologico e quindi un accrescimento stilistico.

Almeno è così in teoria, perché proprio adesso ho usato il punto non per aprire un nuovo periodo ma per rilanciare quello

appena chiuso, utilizzandolo come fosse stato il vecchio punto e virgola o i più moderni due punti. Vedremo fra poco le tante facce del punto, secondo anche il fondamentale discrimine tra lettura a voce alta e a voce bassa che della punteggiatura in genere fa, come abbiamo visto, nel primo caso uno strumento a uso del cosiddetto “dicitore” per orientarne il tono, scandirne le pause e le sospensioni, regolarne la declamazione, mentre nel secondo sottende un mezzo di comprensione del lettore mentale.

Ribadiamo questi concetti per affermare un principio di base: chi scrive dovrebbe sapere anzitempo se il suo testo sarà letto in pubblico o in privato, perché ci sono segni come le virgolette, i corsivi, i trattini brevi, che sono impossibili da rendere in una lettura indiscreta. Ma tale presagimento – cioè della lettura da farsi – non viene oggi esercitato da nessuno al mondo, nel presupposto ormai consolidato che un testo sia letto “nella propria testa”, esattamente come un tempo era in linea di massima escluso che potesse esserci un testo non destinato, per potere essere gustato e valorizzato, a una lettura *coram populo*.

Consideriamo le virgolette apposte a una parola in un testo da leggere in pubblico. Se davanti a tre punti di sospensione, un punto esclamativo, le parentesi e proposizioni di ogni tipo, è facile darsi una particolare intonazione di voce, è invece impossibile declamare le virgolette, se non in funzione di sola citazione, come nell’esempio di Fenimore Cooper in *L’ultimo dei Mohicani*

L’esploratore scosse il capo, borbottò tra sé parole
inintelligibili, fra cui distintamente si poté cogliere
soltanto «gola» e «Irochesi»

«Gola» e «Irochesi» ricorrono tra virgolette, ma senza che richiedano alcuna speciale alterazione di voce in una lettura

collettiva, se non un'accentuazione del tono. Lo sono per essere segnalate, perché mancando si potrebbe intendere che anche «soltanto» figuri tra le parole che «si poté cogliere». Ma un significativo cambio del tono di voce è invece richiesto in un altro esempio di virgolette in funzione di citazione che troviamo in *Guerra e pace* di Tolstoj:

«E dire che voi ed io l'abbiamo sempre considerato una nullità!».

Michail Ivanovic, che proprio non sapeva quando «voi ed io» avessero giudicato a quel modo il Bonaparte, (...)

Ma fuori dall'esigenza della citazione, le virgolette sono codici del tutto esornativi nella lettura indiscreta. Dove il senso di traslato è affidato al talento del dicitore e alla sua capacità interpretativa. Le virgolette sono poi del tutto bandite nei dialoghi, essendo inconcepibili frasi del tipo

«Mi sembra tutto “fatto”»

a indicare un tossicodipendente. Volendo intendere proprio questo, l'autore avrebbe usato – se nell'Ottocento fosse mai stato possibile esprimersi così riferendosi a un drogato – i punti di sospensione per stabilire una pausa e marcare la parola in arrivo, perché la frase senza virgolette né puntini avrebbe lasciato pensare che tutto era stato compiuto, fatto.

Tuttavia ritroviamo le virgolette con il loro significato nella lettura solitaria perché virtualmente un personaggio possa assumere un diverso aspetto nella nostra mente, dove unicamente lo facciamo parlare: cosa che sarebbe stata istrionessa quando

fosse stato il dicitore a dovere mutare due volte registro e anziché lettore apparire attore di teatro con più maschere da indossare. Senonché la pratica comune ci mostra come le virgolette pullulino ovunque, persino negli slogan pubblicitari, nelle istruzioni di ogni prodotto, nei bugiardini dei farmaci, nei titoli dei telegiornali... In genere sono la spia di un deficit, perché vengono usate da chi non riesce a trovare la parola più appropriata e ricorre quindi a una equivalente o a un sinonimo. Quando non valgono in accezione traslata ci rivelano in sostanza una mancanza di proprietà di linguaggio.

Un'altra grossa differenza riguarda nel dialogato la moda odierna di lasciare il rigo in bianco, con le sole virgolette di apertura e chiusura fra tre punti di sospensione, per evidenziare il silenzio tenuto da un personaggio. L'espedito è molto frequente per esempio in Alessandro Baricco, che deliberatamente si rivolge dunque a un lettore discreto. In un romanzo letto ad alta voce sarebbe stato impossibile rappresentare il silenzio con le virgolette vuote (a meno che il dicitore non cadesse nel didascalico e segnalasse la loro presenza a voce: cosa che avrebbe mortificato la declamazione), così come inutile sarebbe stato ogni tentativo di rappresentare oralmente il "ritorno a capo", funzione oggi usata, come la virgola e il punto, per fare una sosta e cambiare marcia, mentre in realtà non dovrebbe ricorrere per esigenze grafiche e visive – rendere meno compatto il testo – ma per motivi implicati nella vicenda del testo (l'alternarsi di una conversazione, per esempio), per cui si possono avere più "a capo" ravvicinati così come si possono trovare, ai fini della lettura mentale, più segni di due punti nello stesso periodo, più parentesi e più trattini, adozione generalmente ritenuta indebita.

Ma altrettanto faticoso sarebbe stato riportare una conversazione tra due personaggi facendo a meno della

ridondanza, strumento entrato in disuso con la lettura mentale, ma canonico al tempo di quella corale, quando ripetere continuamente soggetto e verbo («Marco disse», «Giulia replicò») significava agevolare l'ascoltatore. Oggi la ridondanza è rimasta nel linguaggio parlato del telegiornale e del radiogiornale, insieme con il consequenziale uso di periodi fatti perlopiù di proposizioni principali, tali anche per rendere uniforme l'intonazione di voce perché non appaia recitativa. Un periodo con molte proposizioni costringe infatti ad assumere una modulazione vocale che era congeniale alla lettura collettiva quando in salotto leggere un testo non doveva apparire granché diverso dal suonare al pianoforte, mentre oggi sentire leggere al telegiornale una notizia cadenzata tra alti e bassi darebbe solo gran fastidio e riuscirebbe teatrale.

Per le stesse ragioni legate alla difficoltà di leggere ad alta voce parole e costrutti lessicali virgolettati, è altrettanto raro trovare in un vecchio romanzo da leggersi a voce alta un periodo nel quale figurino più proposizioni incidentali tra parentesi e trattini lunghi, perché la voce in questi casi avrebbe dovuto assumere ondulazioni così vertiginose da fare di un lettore anche un cantante oltre che un attore.

Ad ogni modo, nella loro quasi generalità gli autori di oggi prescindono dalla differenza tra lettura discreta e indiscreta, né si pongono davvero il problema, sicché scrivono come se esso non esistesse. Il risultato è di avere romanzi che vengono letti in pubblico segnalando a voce la ricorrenza dei segni di punteggiatura («aperte virgolette», «chiuse virgolette») e operando “adattamenti” costituiti da chiose aggiunte al testo, soprattutto di ridondanza e di semplificazione.

A ignorare tale differenza sono i giornalisti, la cui maggiore inclinazione, riportando dichiarazioni altrui, è di passare

disinvoltamente dalla terza alla prima persona senza altra segnalazione che non siano le virgolette, dimodoché risulta scorretto - e accessibile solo a senso - un brano di questo tipo che sentissimo leggere:

Il pilota del sommergibile raccontò che: «Fin dove
il binocolo notturno mi permetteva di vedere,
scorsi centinaia di navi»

Il passaggio dal discorso indiretto a quello diretto virgolettato è ingiustificato anche ai fini di una lettura mentale. Così anche in questo esempio appena diverso:

Il candidato primo cittadino designato dal Polo ha
dichiarato che rinuncerà all'indennità di sindaco
«perché so che avrò molto altro dalla mia città»

Per qualche ragione viene sistematicamente inosservato l'obbligo di rendere sintatticamente omogenea l'intera frase che dovrebbe quindi apparire in questo modo:

Il candidato primo cittadino designato dal Polo ha
dichiarato che rinuncerà all'indennità di sindaco
«perché - ha detto - so che avrò molto altro dalla
mia città»

oppure in quest'altro:

Il candidato primo cittadino designato dal Polo ha
dichiarato: «Rinuncerò all'indennità di sindaco
perché so che riceverò molto altro dalla mia città»

Nella nostra epoca, quantunque sia trascorso più di un secolo dal tramonto della lettura ad alta voce, le forme della scrittura non hanno ancora trovato un uso consolidato e oscillano tra vecchi e nuovi metodi. Cosicché scriviamo da un lato alla maniera sette-ottocentesca, nel senso che il testo è come se dovesse essere letto ad alta voce in pubblico, e da un altro nello stile attuale concependo testi destinati a una lettura discreta. Ove mai capitasse uno scrittore determinato a scrivere in una delle due forme, sarebbe facile scoprirlo dall'uso che facesse della punteggiatura, della ridondanza, dell'abbondanza di interpunzioni quali virgolette, parentesi, trattini, barbarismi e dalla complessità sintattica.

Va detto che la tendenza è verso la sintesi dei due modelli, processo agevolato dalla prosacizzazione continua del testo che sembra echeggiare una specie di materia oscura capace di avvicinare sempre più i generi nella prospettiva alla fine di assimilarli. Se si osserva bene il fenomeno, si nota infatti che la no-fiction assume sempre più i caratteri della fiction, la docu-fiction unisce invenzione letteraria e ricerca dal vero, il fantasy si fonde con il mystery, l'horror con il thriller, l'ucronico con l'acronico, il saggio si contamina nel romanzo, la poesia torna all'alessandrino: tutto entro un moto concentrico e convergente verso una *reductio ad unum* che sembra la cifra del nostro tempo all'insegna del cosiddetto postmoderno. Dal quale tuttavia sembra che siamo usciti (come passati dall'Era dei pesci a quella dell'acquario) e che siamo ritornati a un realismo che è neo-neo e anche post-post.

Segnale di questa deriva verso la prosa è l'uso del punto. Che sta diventando dominante e invasivo. Ha da tempo esautorato il punto e virgola che si è praticamente estinto e ha ingaggiato un

corpo a corpo con la virgola e i due punti con ottime chances di prevalere. Nei giornali è onnipresente sia nella titolazione che nei testi, a connotare non la chiusura di una proposizione ma una ripartenza (vedi il titolo di questa puntata, per esempio), cosicché i periodi appaiono legati da giunture costituite non più dagli ottocenteschi segni scanditi secondo il tempo di fermata, quanto da un solo elemento che svolge tutte le altre funzioni: a indicare il sempre più invalente avvento della lettura solitaria la cui caratteristica principale è di prescindere dalle pause. Ad esse, quali che siano, provvede il punto, che comunque continua a delimitare la lunghezza dei periodi, ma accorciandoli sempre più ed espellendo le altre interpunzioni. Il punto e virgola resiste ormai solo nell'elencazione annunciata dai due punti quando ricorrano delle virgole interne come in questo esempio:

Andando via, il capufficio lasciò dei precisi compiti da svolgere in sua assenza: che ogni mattina, anche nei giorni festivi, venisse fatta la pulizia dei locali; che la posta da firmare non venisse ritirata, anche quando si trattasse di raccomandate, perché avrebbe provveduto lui al ritorno; che al centralino rispondessero le impiegate, e non gli impiegati, perché meno occupate

Anche i due punti vanno subendo la predominanza del punto, giacché troviamo

L'uomo si sentì male per avere mangiato carne avariata. Interiora di maiale e costole di agnello

così come si è assoggettata al dominio del punto pure l'apostrofe, lo scarto finale dal periodo tradizionalmente reso da un solo trattino lungo:

Nonostante il pericolo evidente, non esitò a infilarsi nella grotta. A volere essere proprio testardi

Il punto diventa perciò sempre più onnivale, ma anche onnivoro. La scrittura giornalistica se ne è impossessata elevandolo a proprio totem e finendo per farne un uso smodato. La sua forza di semplificare il periodo riducendo le proposizioni è vista come un modello di stile nuovo, più conforme al linguaggio parlato che sta avendo dal canto suo il sopravvento su quello scritto. La scrittura saggistica di tipo divulgativo, che si serve di una terminologia meno specialistica e adotta di conseguenza forme di scrittura *mass-cult*, accessibili a tutti, ne ha scoperto l'efficacia mentre quella di tipo tecnico e la scrittura narrativa riluttano a regredire a modi di espressione che accorcino le distanze tra scritto e parlato, cosicché tengono ancora fermo il primato dello stile, del godimento della lettura, e si servono quindi molto meno del punto, amando la ricchezza del periodo, la concatenazione e l'articolazione delle proposizioni.

Ma come sempre non bisogna mai elevare a leggi generali pratiche più che altro sperimentali di cui si possono cogliere solo le sfumature. Prendiamo due brani ravvicinati de *I Miserabili* di Hugo per vedere come anche in un grande romanzo dell'Ottocento il punto possa ricoprire entrambi i ruoli contrapposti:

E ora tutti, guardie nazionali, guardie municipali, ufficiali, soldati, raggruppati all'altra estremità della barricata, lo guardavano con stupore, ritto in piedi sulle pietre, con la torcia in mano, l'ardito suo volto illuminato da una facile risoluzione, stendere la fiamma della torcia verso quel formidabile ammasso dove si distingueva il barilotto infranto, gettando quel grido terrificante

L'effetto è musicale, tale immaginando il lettore indiscreto che modula la voce tra le tante subordinate. Ma poche righe dopo troviamo quest'altro brano:

Mario, durante tutto il giorno, aveva sentito nel cervello una fornace. Ora era un turbine. Quel turbine che era in lui gli dava l'impressione di esserne fuori, e di travolgerlo

Il ritmo è totalmente diverso, sincopato e concitato, oltre che ridondante e scandito da punti in sequenza. Sembra fatto per la lettura discreta, ma risponde a un'accelerazione voluta della scena, da rendere nelle intenzioni di Hugo con una lettura più febbrile del dicitore. Ne abbiamo prova dalla presenza dell'ultima virgola che gioca da punto: non dovrebbe starci, visto che precede una congiunzione, ma figura per marcare perentoriamente una pausa e preparare un esito inaspettato.

Oggi al posto della virgola avremmo il punto per ottenere lo stesso effetto di un sipario che si apra su un abisso. E a un punto dovette pensare Hugo nel risultato sperato. Ripiegò sulla virgola perché sarebbe apparso una inspiegabile stravaganza, un eccesso dei tempi, cominciare un periodo con una congiunzione, cosa oggi

invece molto comune. Ma si può essere certi che quel brano è stato sempre letto come se ci fosse un punto.

La scrittura è sempre oscillata tra due estremi: ristrettezza e lungaggine, essenzialità e sofisticazione. Trovare il punto medio di equilibrio, soddisfacendo le due muse sempre discordi della chiarezza e dell'eleganza, è stato il progetto, ardito e velleitario, di chiunque abbia affrontato il suo mistero. Che deve fare i conti con diversi lettori: quello che cerca l'immedesimazione interna, per cui legge un romanzo senza sforzo né rendendosi conto di leggere e quello che invece predilige l'immedesimazione esterna, sicché ama la bella prosa, lo stile linguistico, la costruzione della frase non badando granché alla trama. Il problema è antico. La soluzione è difficilissima e rarissima. Quando si trovano insieme in un romanzo entrambi i modelli che riescono a fondersi si parla di capolavoro.

Cicerone, maestro di retorica, insegnava e perseguiva (con risultati anche per lui altalenanti) la *concinnitas*, la capacità cioè di rendere un discorso armonioso e nello stesso tempo semplice, benché ricco di lunghe proposizioni subordinate e coordinate: obiettivo estremamente arduo perché più un periodo è composito e più si presta alla fruizione di un pubblico ristretto, la comprensione di un testo essendo strettamente in rapporto con la sua semplicità secondo un principio generale che quanto più un prodotto diventa di massa tanto più è elementare.

L'estensione di un testo, più o meno bello e complesso, non gioca infatti mai a favore della sua diffusione giacché richiede innanzitutto non solo maggiore applicazione ma anche un'adeguata preparazione. Opera semmai in funzione del suo

godimento. Che a volte, come per *Il nome della rosa* e *Il codice da Vinci*, è assicurato da letture difficili quando offrano la possibilità di accrescere la propria conoscenza esplorando penetrali della storia o recessi esoterici. Ma è un'eccezione.

In realtà la *concinnitas* – armonia più opulenza più chiarezza – è anzichenò un ideale di scrittura e di eloquenza che male si accompagna soprattutto alla concisione, la *brevitas* che per i latini era un altro caposaldo della bella espressione, anticiceroniano sì, ma in contrapposizione non alla *concinnitas* quanto alla *gravitas*. Un testo può anche essere ornato e ricco, ma non deve essere pesante, ovvero grave se non perciò greve. Essere dunque spinti ad abbondare tenendo presente l'obbligo di contenersi è una missione impossibile. Del resto è anche molto problematico realizzare la *concinnitas* o la sola *brevitas*. Tra le due chimere, che insieme costituiscono il supremo modello vagheggiato da sempre, è comunque la prima ad offrire la gioia della lettura, mentre la seconda promette la facilità della comprensione. Che si rarefà più si scala la montagna della passione per la lettura.

Quando tuttavia si compie il miracolo della *concinnitas* e della *brevitas* ecco allora che sboccia un'eleganza formale che raggiunge una perfezione stilistica vicina ai modi della migliore poesia. Ci riesce quasi Manzoni ne *I promessi sposi* (facile, bello da leggere ma dalla trama tutto sommato da romance) e ci va vicino Proust nella *Recherche* (fascinoso, ma faticoso e autoreferenziale). Vi sono poi sprazzi, per restare al romanzo moderno, in Stendhal, Rousseau, Diderot, ma non in Balzac, Zola, Dickens né in quasi tutti gli scrittori che comunque amiamo e continuiamo a leggere con gusto impegnando la sola immedesimazione interna.

Nel secondo Novecento, con la lettura discreta e il mutamento totale delle forme espressive, il miracolo non si è più ripetuto se

non con Garcia Marquez per il suo *Cent'anni di solitudine*, magistrale e discontinua prova di sinfonia testuale. Personalmente non ho mai letto finora un romanzo che mi abbia soddisfatto appieno su tutt'e due i piani. Ma se dovessi indicarne uno direi *Don Chisciotte*, il romanzo inaugurale della letteratura moderna rimasto il primo e l'ultimo, titolo da corto circuito tra immedesimazione interna ed esterna, epperò proclive a indulgere per troppo tempo su uno o l'altro schema.

Quel che si è creato è stato ahinoi un profondo fossato tra *concinnitas* e *brevitas*, ogni autore essendo stato messo dal nuovo metodo di lettura nell'obbligo di scegliere tra l'una e l'altra misura. Né poteva essere diversamente. Si è di conseguenza determinata una naturale differenza tra testo difficile e testo facile che prima non si era mai posta, dal momento che anche il romanzo (arrivato per ultimo così come lo conosciamo) richiedeva un'attitudine alla fruizione non inferiore ai generi del poema, della lirica, della trattatistica, della tragedia.

La differenza era semmai relativa alla categoria dei destinatari mentre oggi riguarda il tipo di lettore e la sua preparazione culturale al di là dell'appartenenza di classe. Aristotele, autore certamente ostico, distingueva i suoi libri non tra chi potesse capirli o meno ma tra quanti fossero iniziati e pronti a leggerli, gli esoterici, e quanti invece appartenessero a un pubblico eterogeneo, gli essoterici, ma si ha motivo di credere che anche i primi, andati tutti perduti, avessero lo stesso stile, ancorché non lo stesso grado di comprensione.

Il giornalismo, con l'affermarsi del suo linguaggio originale e discorsivo, più esattamente "divulgativo" (termine mutuato dalle scienze che si offrano alla comprensione di massa), insieme con la prevalenza dell'oralità sulla scrittura e dell'assimilazione di questa a quella, ha dal canto suo fortemente contribuito a

indirizzare la scelta verso la concisione (sublimata dal nuovo codice espressivo della messaggeria telefonica) a danno dell'armonia, definendo un'equazione per la quale un libro scritto con ricercatezza di linguaggio è da dirsi "difficile" mentre quello in stile giornalistico è da vedere di facile accesso e diventa "godibile". Più che di un'equazione si tratta però di un equivoco fondato sul convincimento che è bello non quel che piace ma quanto si capisce, effetto questo della massificazione della letteratura e del predominio del mercato, nelle cui leggi figura il principio per cui si capisce ciò che è leggero, intuitivo, ancor più se pure divertente.

Lo stile giornalistico non è certamente quello che negli ultimi tempi va corrompendosi per via della crescente influenza del lessico del web basato su un vocabolario del tutto inusitato ("Il sindaco punge gli avversari", "Il conduttore disintegra il concorrente", "Salvini asfalta Conte"...) e su tecniche di espressione assolutamente estranee al canone. Fermandoci alla tradizione, mentre aspettiamo con angoscia il sopravvento dei "nuovi tartari", i "barbari" di Baricco, si può ben convenire che i giornali hanno suggerito un linguaggio che, proprio perché destinato al pubblico eterogeneo, non è rimasto (ed è forse il solo) circoscritto nella propria sfera, come quelli specialistici di medicina, ingegneria o diritto, ma ha piuttosto informato ogni ambito, diventando un modello persino di bella scrittura. Ad uno dei più grandi giornalisti italiani, Indro Montanelli, il merito maggiore che gli veniva riconosciuto era la chiarezza di esposizione, eretta per ciò stesso e con molta generosità a eleganza.

Tuttavia c'è stata, almeno in Italia ma non solo, una lunga stagione nella quale il linguaggio letterario e specialistico, facendosi scrittura militante e chiedendo ospitalità nei giornali,

sembrava poter piegare quello giornalistico, quando la prosa d'arte e il bello scrivere, dal primo Ottocento fino agli anni Settanta-Ottanta, fino cioè a Sciascia, Manganelli e Pasolini, era prossima a sedurre i giornalisti educandoli a una scrittura più sorvegliata e raffinata. Era la cultura che faceva i giornali. Basti ripensare alla stampa parigina dell'Ottocento la cui cronaca principale e di maggior rilievo era quella dedicata all'attività teatrale.

Poi, con l'esplosione della comunicazione radiotelevisiva e la preponderanza della lingua parlata, sono stati gli intellettuali a doversi conformare alle maniere dei giornalisti, salvo abbandonare, come è successo, i giornali e rinunciare così alla loro più grande conquista che è stato l'elzeviro, cioè l'articolo scritto sui più vari argomenti non dal giornalista ma dal letterato. Con il risultato che oggi a uno scrittore anche di fama viene raccomandato dalla redazione di scrivere categoricamente facile, dove facile significa comprensibile nel presupposto che lo sia il solo stile giornalistico e che quello specialistico debba farsi appunto "divulgativo", sortendo però lo snaturamento. Per capirci, mai neoplasia ma tumore.

Alla base del linguaggio giornalistico agisce l'interesse del lettore ad essere informato, poco importandogli le forme con le quali venga ad esserlo. Che una notizia gli sia data in rima o nel suo dialetto, per lui conta che la comprenda senza fatica. Il lettore medio che si è educato alla lettura dei giornali e poi al linguaggio dei mass-media e ora frequenta il web ha conservato, accostandosi ai libri, lo stesso approccio di chi voglia essere messo a conoscenza e non istruito, sicché non si è dato soverchie aspettative quanto ad eleganza di stile, bellezza della scrittura, formalismi e ricercatezza.

In Italia l'eccesso di successo avuto da Camilleri rivela in quest'ottica il vero spirito del lettore di massa, che è disposto a leggere libri ma a patto che siano scritti in modo semplice, come sono o dovrebbero essere i giornali. Proprio per questo egli si aspetta di leggere anche nei libri testi fatti di cose e non di parole. L'abilità dunque del nuovo narratore e del giornalista, votati alla *brevitas* e non più alla *concinnitas*, è di riuscire quanto più essenziali bandendo la *gravitas*, segno di prolissità, e soprattutto il superfluo. Per fare un esempio, è diffuso dire soprattutto nel linguaggio parlato

L'uomo risultò essere pregiudicato

ma il giornalista, ossessionato dall'impulso a sfrondare, elimina l'infinito del verbo perché constata che il senso non cambia e l'espressione risulta anche meno prosaica.

Vediamo tuttavia alcuni casi nei quali la soppressione delle parole superflue può modificare, poco o molto, il significato della frase. Se scrivo

Non sembra dunque fondato [ipotizzare l'esistenza
di] un primitivo nucleo storico

oppure

Ecco la gente [che si dispone] lungo le strade al
passaggio del re

il significato della proposizione, tolte le parole comprese tra le parentesi quadre, non cambia in nulla se non nelle sfumature. Ma nella frase

Materiali da maneggiare con cura perché
[potrebbero essere] causa di esplosioni

il senso resta pressoché uguale senza il verbo servile, ma la percezione è che in tutti i casi si abbia un'esplosione. Se poi si passa a una frase come questa

Secondo indiscrezioni di stampa, non è da escludere che il sindaco possa avere avuto contatti con l'opposizione

la sola riduzione possibile è data dalla seguente costruzione:

Secondo indiscrezioni di stampa, il sindaco avrebbe contattato l'opposizione

dove però il contatto appare poco più probabile che nel primo caso.

Ad ogni modo il verbo servile “potere”, usato oggi davvero a man bassa, è incompatibile in un articolo di giornale perché sinonimo di incertezza, mentre il lettore si aspetta notizie di fatti certamente avvenuti. In un romanzo invece esercita il dubbio, crea il “forse” e dunque accresce l'attenzione e l'attesa.

Ma anche in un libro si rischia la prolissità, che è sempre fonte di perdita di interesse al proseguimento della lettura. Occorre però tenere conto del gusto individuale. Può apparire prolisso anche Flaubert quando descrive metro per metro le stanze di Emma Bovary, se non fosse che ciò l'autore francese fa per misurare non lo spazio ma il tempo lasciandolo trascorrere in attesa di un evento: saltare la descrizione minuziosa e prolissa delle cose

circostanti significa perdere la febbre di cui il momento è gravido nonché disperdere l'aria di attesa che aleggia nella casa. Prolissi possono allora apparire pure Omero, quando nell'*Iliade* descrive gli eroi achei e le loro armature, ed Eschilo presentando i guerrieri alle porte di Tebe, così come Eco in *Il nome della rosa* quando conta addirittura i passi da un luogo all'altro dell'abbazia, ma se non lo facessero non avremmo contezza della guerra in epoca antica e del cupo clima nell'abbazia della morte.

In narrativa il prolisso (che il più delle volte coincide con la “descrizione” e non con la “narrazione”, i due elementi che insieme alla “interlocuzione” formano il romanzo moderno) non è dunque che raramente compagno del superfluo, essendo perlopiù connaturato all'essenziale, termine sul quale conviene allora intendersi bene.

Boris Tomesevskij, semiologo del formalismo russo, distingue i “motivi legati” dai “motivi liberi” per indicare le parti del racconto che sono fondamentali e quelle che, eliminandole, non arrecano danno. Ma prima ancora, l'essenzialità è riconducibile a due concetti proposti da Aristotele nella *Poetica*: la consequenzialità e l'accidentalità. Si tratta degli elementi che congiuntamente rendono una narrazione coerente e priva di inutili dettagli e divagazioni. Senonché Aristotele assume i due canoni non a fondamento del racconto, bensì della memoria, teorizzando come vengano ricordati solo i fatti che siano legati da un nesso di consequenzialità e non siano accidentali. Secondo lo Stagirita, ad assolvere meglio a questo duplice compito è la tragedia, nella quale noi oggi possiamo comprendere anche il romanzo. Che in effetti, di qualunque genere esso sia, nel racconto di un uomo che da Milano va a Roma non riporta tutte le fasi del viaggio oggettivamente accidentali e influenti, né riferisce un episodio (un incidente stradale) che non sia in rapporto di consequenzialità

con un altro (il ritardo dell'arrivo o il ferimento di un viaggiatore), ma rende "memorabili" e cioè narrabili soltanto i fatti essenziali. Cosicché diventa essenziale il caso di un personaggio che si alzi da tavola durante un pranzo e vada in cucina per mettere del veleno nel vino mentre è inessenziale e diventa accidentale e dunque superfluo il caso dello stesso personaggio che lasci la tavola per andare in bagno.

L'essenzialità dunque non è determinata da fattori oggettivi, ma da quella che Aristotele chiamava "mimesis" e che opera in funzione della verosimiglianza. Muta secondo i presupposti del racconto e, mentre in un articolo di giornale riguarda gli elementi della notizia (il contenuto) e la capacità di riportarla in maniera concisa, in un romanzo attiene alla trama ma anche alla forma, cioè alla ciceroniana e chimerica *concinnitas*. Il che significa che in un giornale occorre togliere, secondo la regola che designa il bravo giornalista nella capacità di cestinare, mentre in un romanzo bisogna sapere aggiungere e dosare allo scopo di creare eleganza e armonia, ma evitando ad ogni modo la *gravitas*.

In una delle sue *Lezioni americane* Italo Calvino proponeva una sua idea di *concinnitas* associata alla leggerezza che per lui è fatta di concretezza, ha cioè un suo peso e non è levità. Echeggiando Paul Valéry diceva che bisogna essere leggeri come un uccello e non come una piuma. Bisogna cioè pesare e non gravare. Il che può apparire un controsenso. Ma è proprio questa l'irta via imboccata dalla narrativa. L'orientamento è stato di sgravare la navicella di zavorra superflua per renderla più leggera e farla alzare più in alto, conservando a bordo solo il necessario, il concreto, l'essenziale. Ma questo atteggiamento ha reso lo scrittore inevitabilmente più povero.

Tuttavia, anche oggi che l'armonia ha lasciato il campo all'essenza del dettato e non c'è autore di bestseller che non si

ispiri al principio della massima concretezza, senza concessione alcuna ad abbondanze stilistiche e suggestioni formali, la bellezza di un testo letterario e il piacere di leggere rimangono ancora un requisito irrinunciabile e da molti, autori e lettori, ricercato contro la trascuratezza, valendo quale segno di identificazione di uno scrittore, soprattutto se di cultura europea, che da sempre si mostra più sensibile di quella anglosassone alla ricerca stilistica. Il thriller, che ha fatto propria la tecnica dell'essenzialità e che è anche nel cinema il modello vincente negli Usa, è il genere più vicino alla sfera giornalistica, anche per il senso di contemporaneità di cui è portatore.

A ragione soprattutto di esso si è avuta una scissione nel campo dell'attività creativa tra letteratura e narrativa: la prima comprende i romanzi che prediligono la ricerca formale, la "letterarietà", la seconda quelli che esaltano la trama, la "diegesi". La differenza è nata dall'affermazione del parlato e del cinema, due ambiti dove l'oralità costringe al racconto di una storia senza indulgere a compiacimenti esornativi e leziosi ma tenendo conto dell'essenzialità dei fatti. I fatti appunto: quelli che sono materia dei giornali e che corrispondono al contenuto di un libro, da distinguere dalla forma dell'esposizione.

Alla fine si tratta di scegliere, secondo il proprio gusto, tra il barocco sublime e vertiginoso di Bufalino o Arbasino, Landolfi o D'Arrigo e la concretezza mozzafiato di King o Follett. In altre parole tra il bello e il reale. Ma prima ancora si tratta di capire che lettore e che persona si è: essere escapisti, contemplativi, idealisti depone per la prima scelta; essere pragmatici, concreti, materialisti è segno di inclinazione al reale. Questa dicotomia forse spiega perché è estremamente difficile trovare oggi romanzi che soddisfino entrambe le attese. Ce ne sono, ma tradiscono una preponderanza per l'uno o l'altro *coté* che finisce per bollarli

come non riusciti. Sono i libri che ci tocca in questo tempo leggere e che ci vengono propinati come grandi capolavori.

L'AUTORE

Giornalista, vive a Modica. Note biografiche su wikipedia e treccani.it. Ha pubblicato i romanzi *Busillis di natura eversiva* (Lombardi, 1997; Barbera, 2008), *I sette giorni di Allah* (Sellerio, 2012), *Cronaca di Catania* (Mursia, 2013), *La scoperta della mafia* (Barbera, 2014), *Morte a debito* (Mesogea, 2016), *Ammatula* (Castelvecchi, 2019), *Un cuore per la signora Chimento* (Marlin, 2020), *Il tempio dell'attesa* (Bertoni, 2021) e *Gli altari di Ibla* (Genesi, 2026; Premio I Murazzi 2026); il reportage *L'isola che trema* (Avagliano, 2006; Premio Alvaro 2007), l'inchiesta *Il fiele e le furie* (Hacca, 2009); i saggi letterari *I cancelli di avorio e di corno* (Sellerio, 2007), *Maschere siciliane* (Aragno, 2007; Premio Adelfia 2007), *Il carico da undici. Le carte di Andrea Camilleri* (Barbera, 2007) e *Tutto Camilleri* (Barbera, 2009, Sellerio, 2012); per il teatro *Anno di disgrazia 1993*, con *Ragione sociale*, Premio Pirandello 2000, e *I buoni siciliani* (Lombardi, 2018); le raccolte di racconti *Fatti di mafia* (Theoria, 2019), *Per il cielo in cenere i corvi* (selfpublishing, 2018); l'autobiografia *Un pezzo di provincia* (selfpublishing, 2024). Ha curato il romanzo inedito di Serafino Amabile Guastella *Due mesi in Polisella* (Lombardi, 2000). Partecipando da aprile 2025 a concorsi letterari, ha avuto sei primi premi e altri piazzamenti e riconoscimenti. Scrive su Libero, Doppiozero e Letteratitudine. Sito web giannibonina.it

Pubblicato il 5 ottobre 2026

(IN COPERTINA UNA CREAZIONE COPILOT)