

IL «CORRIERE DELLA SERA» SECONDO FLAIANO:
IL MEDIUM È IL MESSAGGIO

1.1 Flaiano e le parole drammatiche

«Viviamo in un'epoca drammatica che usa parole drammatiche». Nel corso della sua collaborazione con il «Corriere della Sera», Flaiano non si limita a registrare i cambiamenti in atto sul piano sociale e culturale, ma esamina e interpreta l'impatto della medialità del suo tempo sulle interazioni quotidiane, sulla scorta delle innovazioni simboliche stimulate dall'industria culturale. Fondamentale l'apprendistato svolto sotto l'ala di Pannunzio e Longanesi, che «rappresentarono uno stimolo attivo alla scrittura, un autorevole modello professionale, un pungolo concreto per superare anche malinconie e insicurezze» (Ruozzi 2012: 258). La spettacolarizzazione e la drammatizzazione cinematografiche fanno il paio con la resa popolare di avvenimenti e personaggi operata dai giornali, così come evidenziato sul piano mediale da Marshall McLuhan ne *La sposa meccanica* (1951) e sul piano semiologico da Roland Barthes in *Miti d'oggi* (1957).

McLuhan fu tra i primi a comprendere il meccanismo mediale (desunto anche dal romanzo storico contemporaneo) secondo cui i personaggi risultano tanto più vicini allo spettatore, quanto più la loro esistenza può essere osservata dal “buco della serratura”. Il processo di umanizzazione dei personaggi è una delle problematiche affrontate da Flaiano sul «Corriere della Sera», nell'ambito di una rubrica, *La solitudine del satiro*, in cui di volta in volta egli analizza schegge di realtà e frammenti

di esperienza, quasi sempre focalizzati sugli effetti sociali dei media. La crisi del romanzo coincide con quella dei suoi personaggi, come lo stesso Flaiano ha modo di sperimentare in *Tempo di uccidere*, in cui il tema dell'esotico e della crisi esistenziale si innestano sulla presenza di una medialità riflessa, specchio del mondo della civiltà e della tecnica (Lombardinio 2018). La stessa inafferrabilità stilistica dello scrittore, inestricabilmente sospeso tra cinema, giornalismo, letteratura e teatro, è il segno di un'inquietudine creativa che non sembra conoscere soluzione di continuità, nonostante il successo di *Tempo di uccidere*, vincitore della prima edizione del premio Strega nel 1947 (Longoni 1995).

Flaiano ha avuto un'esistenza problematica, contrassegnata da un'attività di scrittura altrettanto problematica. Il suo profilo creativo è accostabile a quello di Marcello Rubini, cronista insoddisfatto ne *La dolce vita*, e di Guido Anselmi, regista in crisi di ispirazione in *8½*, entrambi afflitti da uno stato di incompiutezza, esistenziale e creativa. In primo piano emergono spesso le sfide della scrittura, sia essa giornalistica, sia essa narrativa o cinematografica. La scrittura pone alcuni problemi, soprattutto in termini semiotici: quale pubblico e quale committenza deve soddisfare lo scrittore? Come far coesistere immaginazione e realtà, in tempi in cui la "società dello spettacolo" rende evanescenti i paradigmi simbolici della modernità pre-bellica? A quell'altezza temporale né la televisione, né il cinema avevano ancora modellato gli immaginari collettivi di una società in cerca di evasioni di massa (Fogarcs/Gundle 2007).

Le «parole drammatiche» cui Flaiano fa riferimento sul «Corriere della Sera» l'8 gennaio 1970 sono le stesse che permeano le narrazioni di ogni livello e grado, al netto dell'influenza culturale che il cinema esercita in quegli anni grazie al mito di Hollywood e al fermento di Cinecittà. Tra queste «parole drammatiche» ve ne è una dal forte sapore escatologico: «La parola problema è la più disperante: tende a elevare a problema ogni questione o opinione e, in un certo senso, a comunicargli un sospetto di insolubilità. Così viviamo circondati da problemi superflui, che non si porrebbero se si osasse cambiare la parola per definirli correttamente. Ma non si osa. Non sembrerebbe serio» (Flaiano 1996: 314-315). Si prenda il caso di Goldoni – osserva Flaiano – che preferiva la parola «smania» a «problema», nel Settecento riferibile a questioni scientifiche e matematiche, come attesta l'opera *Le smanie della villeggiatura*.

Problemi vecchi e nuovi sembrano affliggere l'osservatore caustico di una società proiettata verso una standardizzazione emozionale risultante da consumi accelerati, come Baudrillard mette in evidenza sfruttando la semiotica di Barthes e la mediologia di McLuhan: «La verità dei media di massa è dunque la seguente: essi hanno per funzione quella di neutralizzare il carattere vissuto, unico, fattuale del mondo, per sostituirvi un universo multiplo di media omogenei gli uni agli altri, i quali si significano e si rinviano l'un l'altro» (Baudrillard 2010: 138). Sul finire degli anni Sessanta la parola "consumo" sembra acquistare una valenza epistemologica a tutto tondo, tanto più significativa sul piano sociale quanto più riferibile ai nuovi simulacri medialità

derivanti dalla collaborazione tra scrittori e registi. Si pensi a scrittori-sceneggiatori del calibro di Brancati, Flaiano, Moravia, Guerra, o a scrittori-registi del rango di Malaparte, Pasolini, Soldati (Zanchini 2013: 28-34). A legare le loro esperienze è una visione a tutto tondo della scrittura, adattata alle istanze rappresentative di una società resa sempre più dinamica dalla tecnologia. Se ne ha un saggio negli articoli di Flaiano pubblicati postumi ne *La solitudine del satiro*, e negli articoli pasoliniani editi, anch'essi postumi, ne *Gli scritti corsari*, in gran parte apparsi sul «Corriere della Sera». Entrambi i volumi sono ispirati all'analisi dei vecchi e nuovi aneliti di consumo che modellano una società in rapida trasformazione. La loro esperienza conferma che il giornalismo riveste un ruolo essenziale in questo processo di sedimentazione simbolica della realtà.

In questo senso, le esperienze giornalistiche di Manganelli, Gadda, Piovene, Buzati (solo per citarne alcuni) attestano il rapporto molto stretto tra medium giornalistico e sperimentazione letteraria, nel segno del progressivo tradimento della missione estetica dell'artista.

I quotidiani più forti e ricchi entrano, tuttavia, in una fase di relativa espansione per due fattori concomitanti: l'aumento del numero delle pagine e dei servizi e lo svecchiamento della formula da un lato; le tensioni e le aspettative suscitate dall'evoluzione della situazione politica sul piano internazionale e su quello interno, dall'altro lato (Murialdi 2006: 228).

A differenza del libro, il giornale propone una forma di «confessione di gruppo che presenta una partecipazione di gruppo», come McLuhan (2008: 191) rileva a proposito della struttura a mosaico della carta stampata: «Se il telegrafo abbreviò le frasi, la radio abbreviò gli articoli, e la tv iniettò nel giornalismo un atteggiamento interrogatorio» (McLuhan 2008: 200). L'evoluzione dei media implica non solo l'avvento del villaggio globale dell'informazione, ma anche la compenetrazione tra il medium e il suo messaggio. Letto in quegli anni anche da Umberto Eco in riferimento a *L'amante di Lady Chatterley*, McLuhan fornisce una efficace chiave di lettura della complessità mediale costruita dalla convergenza di scrittura e immagini: «Lo stile del racconto è non di rado inquinato da manierismi decadenti, e consiglieremmo all'autore di non rifarsi così pedissequamente ai discutibili aforismi di Marshall McLuhan per condurre la sua analisi sulla società contemporanea» (Eco 2016: 124). L'aforisma «il medium è il messaggio», lungi dal configurarsi come puro slogan, esprime la compenetrazione semiologica tra il contenente e il suo contenuto, in linea con quell'approccio sinestetico e multisensoriale che il giornalismo assume con l'avvento della televisione (Morcellini 2011: 5-20; Valentini 2012: 43-81).

Ancora McLuhan: «Il film, con la semplice accelerazione della componente meccanica, ci ha indotti a passare dal mondo della sequenza e delle connessioni a quello della configurazione e della struttura creativa. Il messaggio del medium consiste nella transizione dalle connessioni lineari alle configurazioni» (McLuhan 2008: 33-34). Il passaggio dall'era tipografica a quella elettrica ha implicato una rivoluzione espres-

siva di cui proprio i poeti e gli scrittori si sono fatti portavoce: dai simbolisti francesi a Poe, Joyce, Pound e T.S. Eliot, il medium scrittura ha saputo esprimere quella multisensorialità che si estrinseca nel passaggio dalla linearità pre-industriale alla dinamicità per «configurazioni» che il medium elettrico ha prodotto su scala globale (De Kerckhove 2009). Nell'analisi McLuhaniana convergono determinismo, sociologia e critica letteraria, secondo un impianto filosofico ancora oggi oggetto di discussione: «McLuhan propone dinamicamente, con la sua analisi, le ulteriori enormi possibilità di uno sviluppo concepito e realizzato come architettura di momenti relazionali e partecipativi, cioè di nuovi servizi resi possibili ed operanti dalle moderne tecnologie» (Gamaleri 2013: 42-43).

Non è dunque così sorprendente che uno dei più importanti scrittori per il cinema del secondo Novecento, Ennio Flaiano, abbia riflettuto sull'aforisma di McLuhan sulle colonne del «Corriere della Sera» in due diversi articoli, pubblicati il primo nel 1967, il secondo nel 1969, che immortalano l'immagine del satiro solitario, o meglio dello «spettatore addormentato», alle prese con la decrittazione dei misteri simbolici del medium cinematografico. La riflessione a mezzo stampa sull'aforisma di McLuhan è la testimonianza non solo della diffusione della sua lezione sociologica, ma anche la prova che il giornalismo può assurgere a sede privilegiata di critica sociale, senza rinunciare ai tratti ironici e sarcastici di una prosa sospesa tra ragione e immaginazione. Ecco dunque che tra le «parole drammatiche» denunciate da Flaiano viene ad annoverarsi il sostantivo «messaggio», in un'era in cui i media elettrici iniziano a svelare i rischi della comunicazione mainstream, tanto sul piano valoriale, quanto su quello linguistico ed espressivo (Borrelli 2012; Miconi 2011).

1.2 McLuhan e il «delirante marinismo» dei media

Gli elzeviri pubblicati da Flaiano sul «Corriere della Sera» si configurano come spazio di riflessione sulla società del boom economico e sui cambiamenti sociali in atto, anche per effetto del mainstream: «In questa chiave, i media in quanto tramiti della comunicazione divengono a loro volta insieme aspetti caratterizzanti della modernità e fondamento di una lettura, media-centrica appunto, delle fasi anche più remote della storia» (Ortoleva 2011: 199). Da scrittore prestato al cinema, Flaiano forgia un meta-linguaggio in grado di descrivere la semiosi del reale impressa dalla televisione, dal cinema, dalla radio, dal giornalismo, nel segno di un processo sinestetico che tende ad attribuire alla scrittura un ruolo di secondo piano rispetto alle immagini. Ma Flaiano è uomo di cinema, oltre che di letteratura, e del cinema ha compreso sin dall'inizio poiesi e forza comunicativa. Anche grazie alle teorie di McLuhan intuisce il senso profondo della metaforizzazione cinematografica, fondata sull'interscambio tra «realtà generale» e «realtà particolare». Le narrazioni del grande schermo obbediscono a reticolati retorici del tutto particolari, finalizzati alla rarefazione narrativa e alla mimesi rappresentativa, secondo calcolate oscillazioni tra immaginazione e realtà, come Flaiano ha modo di sperimentare durante il suo primo apprendistato

cinematografico a Roma (Natalini 2005: 27-40).

«Il medium è il messaggio» è un aforisma che non ha mai smesso di destare interesse e che si presta alle più svariate interpretazioni, come Flaiano dimostra nei due articoli pubblicati sul «Corriere della Sera», rispettivamente il 21 dicembre 1967 e il 1° marzo 1969. Sul più importante quotidiano italiano sviluppa una serie di considerazioni sul funzionamento della macchina cinematografica, non senza quella strisciante vena di ironia che caratterizza la sua scrittura:

Due serate trascorse al cinema, un film di violenza e un altro di sensualità contemporanea. Nella noia, capisco di colpo la verità che è nell'aforisma di McLuhan, il medium è il messaggio. Cioè, è il Cinema che andiamo a vedere, non il Film: quella realtà generale, non la particolare. Non ci siamo ancora rimessi dalla sorpresa del treno dei fratelli Lumière, ridiamo sempre per *L'Innaffiatore annaffiato*. Sedotti dall'enfasi, dall'iperbole, dalle tautologie che sono alla base del linguaggio cinematografico, e senza le quali ci sembra ormai di non capire la vita (Flaiano 1996: 302-303).

La comparsa di un nuovo medium implica il riposizionamento funzionale e percettivo degli attori. Consapevole di questi effetti funzionali, Flaiano intuisce la verità profonda che si cela nell'asserto di McLuhan, che è molto più di un gioco retorico, quasi un passepartout epistemologico per comprendere appieno lo straniamento generato dall'onnipresenza delle immagini in movimento, sul grande e piccolo schermo. Il fenomeno non avrebbe una grande rilevanza, se non fosse per gli effetti espressivi, comportamentali, cognitivi che cinema e televisione hanno su scala globale: «In questo modo la tecnologia è dunque magica e le tecnologie mediali sono tecnologie dell'incantamento» (Silverstone 2002: 49). La riflessione giornalistica di Flaiano documenta tanto la diffusione del pensiero di McLuhan sul finire degli anni Sessanta in Italia, quanto gli interessi di lettura dello scrittore, che condivide con i lettori del giornale una prospettiva mediologica ispirata al «metalinguaggio di un mondo assente», per usare una definizione di Baudrillard (1970: 139). La dicotomia tra realtà generale e realtà particolare sembra preludere alla costruzione di quella iperrealtà modellata dai consumi e dai simulacri mediali che lo stesso Baudrillard sonda sulla scorta della lezione di McLuhan. Non è un caso che ne *La società dei consumi* (1970) un paragrafo sia intitolato proprio «Medium is message», a conferma della vivacità del dibattito in atto tanto in Italia quanto in Francia (Baudrillard 1970: 137-140).

Flaiano vi prende parte a mezzo stampa, senza timori reverenziali al cospetto di McLuhan, impostosi all'attenzione del mondo grazie ai suoi libri e alle numerose interviste. Flaiano comprende l'inversione metonimica che è alla base dell'ipnosi cinematografica, fondata sul dominio del contenente sul contenuto o, per meglio dire, del significante sul significato. Affermare che il medium è il messaggio significa essere consapevoli della portata semiotica dell'esperienza mediale, soprattutto sul piano psicologico. In un momento di noia visiva, Flaiano intuisce non tanto l'illusione percettiva che scaturisce dalla visione di un film, quanto l'effetto metaforizzante della tecnologia, che ha il potere di trasferire le dinamiche narrative da un piano esperien-

ziale ad un altro. Un meccanismo spiegato lucidamente da McLuhan nel capitolo de *Gli strumenti del comunicare* intitolato “Il medium è il messaggio”:

L'effetto del medium è rafforzato e intensificato dal fatto di attribuirgli come “contenuto” un altro medium. Il contenuto di un film è un romanzo, una commedia o un'opera. Ma l'effetto della forma cinematografica non ha nulla a che fare con il suo contenuto programmatico. Il “contenuto” della scrittura e della stampa è il discorso, ma il lettore è quasi totalmente inconscio della stampa o del discorso (McLuhan 2008: 38).

La chiave di lettura epistemologica adottata da McLuhan concerne la presunta inconsapevolezza semiotica degli utenti, immersi in reticolati retorici che celano la funzione persuasiva del discorso costruito dalla stampa o della televisione (Gordon 2010; Genosko 1999). E nel momento in cui al cinema si rappresentano un romanzo o un dramma, esso ne fagocita la struttura discorsiva per riformularne l'impianto diegetico secondo il linguaggio proprio. Il medium sta al messaggio come la forma sta al contenuto, in ottemperanza a tecniche di montaggio che attribuiscono al linguaggio significazioni formali plurime e conferiscono ai media una loro precisa «logica» (Altheide/Snow 1979). Se lo spettatore cinematografico può essere addormentato, il lettore può essere inconsapevole delle tecniche retoriche applicate sia alle parole che alle immagini (Lombardinio 2018).

In netto anticipo rispetto alle intuizioni di Baudrillard sulle specificità delle tecniche di montaggio di ogni medium, Flaiano si sofferma sul grado di dipendenza simbolica che gli attori mediali hanno maturato davanti al grande schermo, nel segno della pervasività del linguaggio cinematografico e delle sue retoriche ammiccanti. Non solo l'enfasi, l'iperbole, la tautologia, ma anche il climax, l'iperbato, la litote contribuiscono alla costruzione di un prontuario retorico che mira alla piena metaforizzazione del reale e alla costruzione di immaginari sociali ispirati a sagaci meccanismi metonimici. L'ambiguità delle immagini si innesta sulla rarefazione delle parole, secondo un processo osmotico tra scrittura e immagini. Non è un caso che Flaiano definisca tutto questo come un «delirante marinismo», ponendosi sulla scia degli studi sul dramma barocco di Benjamin (1999) e anticipando il ricorso al barocco proposto da Baudrillard in riferimento alla cospirazione dell'arte in epoca contemporanea: «Riuscire il proprio suicidio è l'arte della sparizione, è saper dare a questa sparizione tutte le suggestioni dell'artificio. Come il barocco, che fu esso pure una grande epoca della simulazione, e che fu ossessionato allo stesso tempo dalla vertigine della morte e da quella dell'artificio» (Baudrillard 2012: 31).

Il marinismo diventa «delirante» grazie all'ascendenza sociale della moda, alle nuove forme di narcisismo contemporaneo e al fenomeno del divismo cinematografico, amplificato da quella società dello spettacolo sui cui Debord (1968) focalizza l'attenzione proprio negli anni in cui Flaiano propone ai lettori del «Corriere della Sera» i suoi elzeviri, che palesano una struttura argomentativa a mosaico che sembra riflettere la composizione grafica della pagina di giornale. Nessun filo rosso sembra

legare le varie parti del discorso, tenute insieme da un'istanza illuministica tesa a stigmatizzare le aporie comportamentali e comunicative della società del mainstream. Prova ne sia l'incipit dell'articolo pubblicato il 1° marzo 1969:

Il medium è il messaggio. Se abbiamo ben capito, professore, è inutile aprire le lettere, è il postino che dobbiamo leggere. L'immaginazione al potere. Ma quale immaginazione accetterà di restarvi? La crisi della cultura. C'è sempre stata: Shakespeare non sapeva il greco e Omero non sapeva l'inglese. La crisi del romanzo nasce dalla sicurezza dei suoi personaggi, che aspettano soltanto nuovi miglioramenti. La parola verità non significa nulla da quando la menzogna è diventata inutile (Flaiano 1996: 304-305).

La dicotomia tra realtà particolare e generale implica una metaforizzazione della realtà ispirata all'oscillazione perpetua tra verità e finzione. Con la consueta cifra corrosiva, Flaiano prende le distanze dagli immaginari fatui costruiti da un'industria culturale che ha volutamente smarrito le radici del passato, al netto della permanente attualità delle narrazioni storiche e dei racconti mitici. Di qui la critica alla crisi del romanzo, enunciata da una prospettiva redazionale sospesa tra il frammento e il racconto (Barberi Squarotti 2003). Il tutto svelato sulle colonne del giornale di via Solferino, nel segno di una meta-discorsività mediale imperniata sull'uso mainstream della scrittura. Del resto Flaiano amava definirsi un semplice cronista, e così «sintetizzava la propria opera e il proprio punto di vista» (Ruozzi 2012: 255). Sullo sfondo si stagliano le fenomenologie della cosiddetta «cultura sottile» (Colombo 1998), contrassegnata dalle schegge diffuse di una medialità pervasiva.

1.3 Flaiano cronista, tra marinismo e gongorismo

L'uso che Flaiano fa dello spazio concessogli dal giornale di via Solferino testimonia la versatilità di un giornalismo che sarebbe riduttivo definire semplicemente culturale. Se è vero che il medium è il messaggio, è altrettanto vero che un grande giornale ha il dovere di veicolare non solo notizie, ma anche riflessioni e analisi, come nel caso di Flaiano, che conferisce ai suoi elzeviri una inconfondibile cifra argomentativa. La sua è una critica sociale (e culturale) fondata sulla necessità di evidenziare gli effetti dei media attraverso la loro resa comunicativa. Sfruttando la scrittura giornalistica e cinematografica in chiave meta-linguistica, Flaiano modella un vero e proprio discorso critico sulla società dei consumi, che non coinvolge soltanto il «Corriere della Sera», ma anche «il Mondo», «l'Europeo», «Panorama», «il Corriere d'Informazione».

In quegli anni il giornale gode di una diffusione così ampia da non temere l'ascesa della televisione, stante la forza economica del cinema, di cui Flaiano critica talvolta le strutture retoriche che lo ispirano. Un aspetto colto su «l'Europeo» qualche anno prima rispetto alla riflessione dedicata a McLuhan del 1967, in cui Flaiano si sofferma sui lucori retorici della macchina da presa. Prima di parlare di «delirante marinismo» Flaiano aveva definito «gongorismo» la tecnica di amplificazione delle immagini operata da Fellini sul set de *La dolce vita*. L'articolo è del 29 luglio 1962, ma

risale al giugno 1959, ed è dedicato alla morte di Vincenzo Cardarelli, «il più grande poeta morente»:

Fellini a Cinecittà sta girando finalmente *La dolce vita*. In un teatro di posa ha fatto ricostruire un pezzo di via Veneto, non l'angolo abitato dal poeta, quello più recente e affollato del Café de Paris. Davanti a quell'implacabile ricostruzione m'è venuto da ridere e subito dopo m'è presa una malinconia canina. In proiezione ho visto alcuni brani del film. Il gongorismo, l'amplificazione di Fellini nel ritrarre quel mondo di via Veneto fa pensare al museo delle cere, alle immagini del quaresimalista quando descrivono la carne che si corrompe e imputridisce (Flaiano 1996: 275).

Ancora una volta, la comunicazione si lega alla retorica, nella misura in cui ogni medium si caratterizza per specifiche traiettorie espressive. Gongorismo e marinismo sono le parole chiave di un mondo, quello felliniano, meravigliosamente sospeso tra finzione e realtà, ispirato alla possibilità di riprodurre a Cinecittà strade e quartieri di Roma, come nel caso de *La dolce vita*, o intere porzioni di Venezia, come per il costosissimo *Casanova* (Bertozzi 2021). Il richiamo al barocco è molto più di un riferimento storico o intellettuale: esso esprime una modalità dell'esistenza, fondata sull'accumulo, sull'enfasi, sull'opulenza estetica, come lo stesso Benjamin aveva evidenziato, e come lo stesso Baudrillard puntualizza a proposito della sparizione dell'arte. Flaiano utilizza il medium giornalistico per denunciare la deriva barocca di un cinema apparentemente finto, fondato sui fulgori di una realtà generale alimentati dalle dinamiche narrative della realtà particolare (Trubiano 2010; Russo 2005).

Ai suoi lettori Flaiano suggerisce una prospettiva di lettura differente, e lo fa attraverso un meta-discorso mediale che sfrutta per l'appunto la versatilità illuministica della scrittura giornalistica. L'immagine del museo delle cere coglie lo spirito estetico e sociale del film di Fellini, specchio di un mondo in decadenza, simboleggiato dal ritratto di Vincenzo Cardarelli. Il giornalista, il poeta, il regista possono essere considerati una triade in grado di esprimere le diverse polarità creative della società dello spettacolo degli anni Sessanta, ispirata a quel senso del decadimento (e del disfacimento) che il barocco ha colto anche con tinte forti. Di qui il quesito posto dal cronista con divertito sarcasmo: «Fellini quaresimalista? È un'ipotesi tentatrice» (Flaiano 1996: 275).

2.1 Sulla lingua e sulle fonti letterarie del Flaiano giornalista del «Corriere della Sera»

Leggere Ennio Flaiano giornalista è un'esperienza avvincente. I suoi articoli scritti per il «Corriere della Sera» e raccolti nel volume *La solitudine del satiro* (Flaiano 1996) scardinano lo stile che tutti ci aspetteremmo in ambito giornalistico e si direzionano in un ricco e variegato repertorio linguistico di grande interesse. Una lettura di questa portata rappresenta un valore aggiunto da analizzare e suggerisce la riscoperta di un autore che ha destato solo in parte l'interesse critico che avrebbe meritato.

Lo stile delle pagine flaianee è sapientemente condensato nelle parole di Emma

Giammattei (2008) e di Alberto Arbasino (1959) i quali parlano di un «Flaiano critico dei costumi contemporanei, ma dall'interno di un sistema e con le armi rovinose dell'ironia e della gaiezza scatenata» (Giammattei 2008: 163). Il topos imprescindibile che emerge negli articoli di Flaiano è infatti il riferimento al costume contemporaneo saggiamente accompagnato con uno stile piacevole, alto, ricco di riferimenti culturali e intellettuali. Si comprende la ragione per cui il giovane Arbasino volesse «arrivare a scrivere, un giorno» come lui (Giammattei 2008: 163).

In effetti lo stile della scrittura di Flaiano rappresenta un *unicum* nella nostra letteratura per una serie di peculiarità che tenterò di mettere in luce in questo paragrafo; in prima battuta colpisce la forte attenzione che Flaiano concede alla lingua e alle sue varietà. Si prenda ad esempio questo passaggio: «Da quando alla televisione sente parlare i cronisti delle autorità anche lui non arriva più: giunge. Non sta più a sentire: ascolta. Non aspetta: attende. E poi: esamina, fa presente, prende provvedimenti, si intrattiene cordialmente, auspica l'intervento, dà la preminenza [...] e tutto questo con le persone di famiglia» (Flaiano 1996: 301).

L'intellettuale abruzzese esercita le sue capacità *espressive* illustrandoci uno spaccato interessante di sociolinguistica: pone l'accento sul fatto che la lingua stia cambiando (su tutti si veda Renzi 2012), ironizza sul burocratese e su certe espressioni affettate, un po' sulla scia del famoso *Antilingua* di Italo Calvino e, *last but not least*, evidenzia il forte influsso della televisione e il ruolo dei media nell'ambito comunicativo. Propone quindi la dicotomia fra registro alto e registro basso, registro formale e registro informale, così come è stato messo in risalto da alcuni studi di sociolinguistica che evidenziano la sintesi perfetta della varietà diafasica dell'italiano (Berruto 2018: 23-29; Bonomi 2016: 412-414). A tal proposito Giuseppe Antonelli (2011: 15) ha opportunamente sottolineato che «la modernità linguistica comincia in Italia con gli anni Sessanta [...]. Gli anni dal 1958 al 1963 – quelli del *boom* economico, della televisione che entra nelle case degli italiani, della prima vera scolarizzazione di massa – sono anche per la lingua un periodo di rapido cambiamento». Cambiamento che Flaiano coglie con la sua solita perspicacia e che condivide con i suoi lettori; si tratta di una delicata fase della «nuova questione della lingua» (Antonelli 2011: 15) che pone i prodromi del decennio di svolta della storia dell'italiano individuato da Cortelazzo (2000: 22) negli anni Settanta; del resto, il ruolo della televisione è stato determinante per modellare una nuova lingua e una nuova forma di comunicazione (Bonomi 2016; Alfieri/Bonomi 2008; Alfieri/Bonomi 2012). Sono alcuni di quegli elementi che riscontriamo all'interno dello stile di Flaiano e che ritroveremo in *exempla* tratti dalla *Solitudine del satiro*.

Tornando all'articolo di Flaiano sopra citato, si possono cogliere tutte le caratteristiche della sua scrittura: periodi monoproposizionali (Gualdo 2007), stile nominale (Mortara Garavelli 1971), ricorso frequente all'uso dei due punti (Cignetti/Fornara 2017: 96). Si tratta di un periodare costituito per lo più da frasi semplici ma cariche di figure retoriche (Barberi Squarotti 1994; Longoni 2015; Picchiorri 2020), di citazioni

classiche e di un lessico assolutamente ricercato.

2.2 Flaiano e il lessico giornalistico

Iniziamo la nostra analisi dal lessico e dalle scelte operate dall'autore nella tessitura dei suoi pezzi giornalistici; si prenda a modello questo breve passaggio (corsivi miei):

Assediano i magazzini attratti dalle *chincaglierie* e se ne parano senza ritegno. Adorano il rumore, lo sentono come un segno di vita e di liberazione. I bambini vestono da ometti con cappelli tirolesi e copriorecchi, sciarpe e cappottini con *martingale* (Flaiano 1996: 302).

Chincaglierie e *martingale*. Il primo termine, di derivazione francese [*quincailleries*], indica, secondo il dizionario Treccani, un 'insieme di chincaglie, quindi ninnoli, piccoli oggetti di uso domestico o ornamentale, cianfrusaglie; al plur., sinon. (oggi più com.) di chincaglie. disus. Negozio in cui si vendono chincagliÈ. Si tratta di un termine in disuso, ma comunque appartenente a un registro formale. Le attestazioni in letteratura italiana sono solo due (fonte BIZ 2010); lo troviamo infatti nel «Conciliatore», 1819, n.87 [SP, Battistino Barometro, 1]:

confessandomi sempre alla Pasqua, ed essendo già possessore d'una bella bottega di chincaglierie, in società con una vedova che mi vuol bene e che sposerei se non mi fossi maritato troppo giovane, ma la bestialità è fatta, e se sei viva lo sentirò con gran piacere, perché quando gli anni non mi lasceranno più forza di commerciare, ti verrò a risarcire, mia Giovanna, della lunga solitudine passata e ti proverò colla mia fedele compagnia l'amore che ti porto come pure al mio paese, all'oste mio caro compare, ed al nostro comun figliuolo Battistino.

E in Italo Svevo, *Una vita* (1892):

Lo guardò con un sorriso da protettore, attendendosi di venir ringraziato. Sul tavolinetto c'erano delle chincaglierie chinesi. Sembrava che il gusto della signorina Annetta fosse orientale. Sulle tappezzerie, al chiarore della candela accesa da Santo, Alfonso vide dipinti su un fondo azzurro due piccoli chinesi; l'uno seduto su una corda fissata a dure travi ma molle e pendente come se i chinesi non pesassero, l'altro in atto di arrampicarsi su per un'erta invisibile.

Nemmeno al singolare (*chincaglieria*) il termine trova campo fertile: lo si ritrova infatti in un'attestazione presente ancora nel «Conciliatore» (1819) e, caso particolare, è riscontrabile solo in Carlo Dossi (3 attestazioni, di cui la prima datata 1870). Ancor più interessante il caso di *martingale* [dal fr. *martingale*, di etimo incerto], 'cintura incompleta che stringe le giacche o i cappotti posteriormente, all'altezza della vita, soprattutto con funzione ornamentale. b. ant. Nell'abbigliamento maschile del sec. 16°, pezza, nastro o striscia ornamentale che, sorreggendo le calze, sbucava sopra la cintura e ricadeva sulle natiche; calze alla (o con la) m., le calzebrache fornite di tale ornamento'. È singolare, anche qui, che ci sia un'unica attestazione in letteratura presente in Alessandro Tassoni, *La secchia rapita*, 1624, canto III:

Di giavellotti armati e gianettoni,
di panciere e di targhe eran costoro,
con martingale e certi lor saioni
che chiamavano i sassi a concistoro.

È opportuno sottolineare che anche *martingala*, al singolare, ha trovato poca fortuna; la prima attestazione è nel *Marescalco* (1527) di Pietro Aretino: «Credilo a me, se tu vuoi; se non, menati la tempella a la martingala». Le altre due sono rintracciabili in Giovan Battista Basile, *Lo cunto de li cunti* (1632): «Ed ecco se trovaro, leste comm'a sergente, l'uno vestuto co cauze a la martingala de friso nigro e la casacca a campana co bottune quanto na palla de cammuscio, co na coppola chiatta fi 'ncoppa l'aurecchie, l'altro co na barretta a tagliero, casacca co la panzetta e cauza a braca de tarantola ianca». E in Gabriele d'Annunzio, *Forse che sì forse che no* (1910): «Era un povero cerchietto d'ottone, tolto alla martingala del cavallo che impennandosi aveva ricevuto in pieno petto il lungo coltello del juramentado nell'isola di Sulu». Tutto questo evidenzia il fatto che Flaiano sia alla ricerca di un lessico raffinato e colto. Il taglio stilistico trova inoltre conferma nei continui rimandi a studi, opere, etimologie e citazioni di importanti intellettuali del panorama letterario. Si leggano alcuni passi, come *specimen*, per carpire la raffinatezza delle scelte dell'autore, legate alla nuova civiltà mediale ormai imperante:

Due serate trascorse al cinema, un film di violenza e un altro di sensualità contemporanea. Nella noia, capisco di colpo la verità che è nell'aforisma di McLuhan, il medium è il messaggio (Flaiano 1996: 302).

La bellezza delle attrici, delirante marinismo: denti stupendi, occhi profondi, capelli d'oro all'aura sparsi, il crine è un Tago e son due soli lumi, sempre! (Flaiano 1996: 303).

Eliogabalo invitava i suoi amici a un'orgia d'amore (Flaiano 1996: 305).

Vado a teatro. A vedere la riduzione di un romanzo di Flaubert, *Bouvard et Pécuchet* (Flaiano 1996: 309).

I quattro *exempla*, appena citati, appaiono esemplificativi per il taglio pedagogico/culturale a cui Flaiano punta: quando un giornalista sceglie citazioni di questa portata indirizza il lettore verso un'educazione culturale ben definita. Mi permetto una digressione: se oggi un giornalista citasse McLuhan o Eliogabalo, avrebbe successo? Un potenziale lettore sarebbe pronto a leggere un articolo che ha il sapore del contributo scientifico? E ancora: il pubblico coevo a Flaiano poteva essere pronto per un registro così alto? È forse questo il motivo per cui oggi Flaiano non si studia a scuola e anche in ambito accademico non ha riscontrato quell'attenzione che forse avrebbe meritato? La prima citazione, quella su McLuhan, volendo usare le parole di Andrea Lombardinilo (2013: 167), appare «sorprendente, forse inevitabile». Inoltre il binomio con Flaiano è sapientemente modulato nel rapporto con lo stile proposto dall'autore pescarese e nella scelta di determinate tematiche:

se è vero che McLuhan ha la capacità di intuire i mutamenti culturali legati alla diffusione dei mass-media, è altrettanto vero che Flaiano ha innata quella sensibilità ritrattistica, un po' mordace e un po' disincantata, che soltanto il cronista al servizio dell'industria culturale può permettersi di sfoggiare al cospetto di una società che sta muovendo i primi passi "mediali" (Lombardinilo 2013: 168).

Perché McLuhan, dunque? Perché il sociologo canadese è colui che, più di ogni altro, ha intuito che la rivoluzione tecnologica applicata alla comunicazione comporta un rinnovamento profondo del linguaggio, così come Flaiano aveva esposto nel passo precedentemente citato. Il riposizionamento semantico di cui parla sapientemente Lombardinilo (2013: 171) è lo stesso che possiamo mettere in luce leggendo il Flaiano giornalistica del «Corriere»; entrambi hanno saputo cogliere l'azione modellatrice dei media sulla collettività, sul linguaggio e sull'effetto che essi hanno esercitato nell'ambito comunicativo.

2.3 Flaiano, Artale, Eliogalo e Flaubert

La seconda citazione, invece, propone la ripresa di un verso tratto da *Santa Maria Maddalena* (1679) di Giuseppe Artale, un lirico marinista che appartiene a quello che Croce (1911: 411) chiama il «secentismo del secentismo»; è cioè un continuatore di Marino in una direzione particolare, di esasperazione del concettismo ben di là dai modi medi del poeta dell'*Adone*:

L'occhio e la chioma in amorosa arsur
 se 'l bagna e 'l terge, avvien ch'amante allumi
 stupefatto il fattor di sua fattura;
 ché il crin s'è un Tago e son due Soli i lumi,
 prodigio tal non rimirò natura:
 bagnar coi Soli e rasciugar coi fiumi.

Anche la scelta di un autore come Artale rientra in un quadro di giornalismo sì culturale, ma anche pedagogico; il marinista non è certo un "classico", nell'accezione di Aulo Gellio. Flaiano anche in questa occasione ci trasporta in una dimensione culturalmente ben definita. È come se volesse formare il proprio lettore e offrirgli la possibilità di acculturarsi in un momento storico poco propenso all'istruzione e allo studio. Riecheggiano profeticamente queste frasi: «è noto che ormai si spende più per la pubblicità che per l'istruzione. Roma è invasa da enormi cartelli pubblicitari; e da un esame sommario di essi si potrebbe dedurre che i romani desiderano principalmente imparare l'inglese, bere bevande analcoliche e morire» (Flaiano 1996: 320). In particolare in quegli anni anche la grammatica e la lingua conoscono una fase di cambiamento e la sensibilità di linguisti e di intellettuali è fortemente condizionata dalle vicende legate ai mutamenti socioculturali. A questo proposito appaiono precise le considerazioni di Giuseppe Antonelli (2011: 17):

Titoli come *Lingua in rivoluzione*, *Il museo degli errori*. *L'italiano come si parla oggi*, *Prontuario della lingua selvaggia*, *Ma che lingua parliamo?*, rendono bene il contrasto tra «una prepotente, vitale, inarrestabile espansione, quale la lingua italiana non aveva forse mai conosciuto nella sua storia» e «l'immagine di decadimento e di corruzione presentata non solo da pubblicitari palesemente sprovveduti [...] ma anche da letterati e linguisti».

Anche il riferimento all'imperatore romano Eliogabalo non è affatto scontato, soprattutto se lo si paragona alla fase di decadimento della Roma della *Dolce vita* felliniana coeva a Flaiano; quando nel 219 Eliogabalo raggiunse Roma, introdusse il culto di Elagabal e a corte si circondò di orientali, avidi, raffinati e viziosi. Flaiano introduce il termine *ante quem*, la genesi della fase di decadimento di Roma che troverà la sua climax nella trasposizione cinematografica della *Dolce vita* e, successivamente, nella *Grande bellezza* di Paolo Sorrentino.

L'*éducation culturelle* trova un importante riscontro in Flaubert e in particolare *Bouvard et Pécuchet*, un romanzo incompiuto e uscito postumo nel 1881. Flaiano racconta un'esperienza teatrale di un romanzo abbozzato, di una farsa animata da un'intenzione fortemente polemica nei confronti dello spirito borghese. L'opera comunica una sorta di condanna di chi si muove senza cognizione verso la scienza sperando che questa possa fornire risposte di ordine filosofico: anche questo è un messaggio interessante nell'ottica del *medium* e della comunicazione a lui contemporanea.

2.4 Flaiano e l'etimologia di sport

Concludo la mia rassegna con un altro interessante passaggio tratto dal «Corriere della sera» all'interno del quale Flaiano gioca sull'etimologia della parola *sport*; anche qui rimanda a un passo d'autore perché cita Svetonio pur offrendo un'evidente paratimologia:

Sport, dal Lat. *Sporta* (greco: *spyris*), cesto, paniero, sporta. Anzi, da *sportula*, cestino che i clienti andavano ogni giorno a ritirare dai loro protettori e conteneva cibo. Vedi anche Svetonio (Claudio 21,2), quando parla di *sportula*, giuochi e combattimenti brevi, economici, offerti al popolo. In inglese, *sport* ha lo stesso etimo, vale a dire paniero, carniere (Flaiano 1996: 303).

L'etimo che è riportato dai dizionari, infatti, è diverso da quello suggerito da Flaiano sulla scorta di Svetonio; secondo il DELI la voce inglese (1532), in origine 'divertimento', deriverebbe dal francese antico *desport* (V. *diporto*), così come riportato anche nel dizionario Treccani: 'all'inglese *sport* <spòot>, forma aferetica dell'antico *disport*, prestito dal francese antico *desport* (cfr. *diporto*)' a sua volta da *déport*, deverbale di *se déporter*. L'Ernout-Meillet (1951: 644) ricostruisce l'etimologia di *sporta* ('paniere di paglia o giunchi intrecciati'), prestito dal greco *spyrida* attraverso mediazione etrusca (come attesta la confusione tra dentale sorda e dentale sonora e la sincope di *i*); a *sporta* sono collegati l'antico *inglese* e il germanico *spyрте*. Ogni dubbio è sciolto dalla precipua ricostruzione che Sergio Dagradi fa del termine *sport* (Dagradi 2002: 293-297) partendo dalla sua origine latina, ossia dal verbo *déportare*; il significato del

verbo intenderebbe, in senso generale, l'azione del 'portar giù, portar via, trasportarÈ e il *Thesaurus Linguae Latinae* offre come principali sinonimi *devehere* ('trasportarÈ), *aufferre* ('portarÈ), *amovere* ('rimuovere, condurre via'). Così come sottolinea l'autore, «il termine latino ci rappresenta un contesto semantico del suo utilizzo assai distante da quello del successivo termine derivato che si sta analizzando» (Dagradi 2002: 293). Successivamente, l'antico francese recepì il verbo nella forma *déporter*, che nel riflessivo *se déporter* assunse il significato di 'portarsi per divertimento da un luogo all'altro', ossia un sinonimo pressoché calzante con lo *svagarsi*, 'il vagare di sé', del divertimento inteso come un abbandonarsi dalla quotidianità per entrare in una diversa dimensione. Il sostantivo verbale *desport* (altra forma di *déport*) e la sua variante *disport* avrebbero poi generato la forma aferetica *sport* (Dagradi 2002: 294). Si tratta quindi di un'etimologia molto lontana da quella proposta da Flaiano; infatti, per quanto concerne *sportula*, [dal lat. *sportŭla*, dim. di *sporta* «paniere»], il dizionario Treccani indica 'in Roma antica, il paniere di viveri distribuito per liberalità da personaggi ricchi e influenti a clienti e protetti; in età più tarda, il donativo in denaro distribuito in sostituzione dei viveri'. E la citazione relativa a Svetonio rimanda alle *Vite dei Cesari* e precisamente al passaggio:

Gladiatoria munera plurifariam ac multiplicia exhibuit: anniversarium in castris praetorianis sine venatione apparatusque, iustum atque legitimum in Saeptis; ibidem extraordinarium et breve diurnumque paucorum, quodque appellare coepit "sportulam", quia primum daturus edixerat, velut ad subitam conductamque cenulam inuitare se populum. (Svetonio 1998: 522).

Flaiano qui collega gli spettacoli dei gladiatori con la *sportula* e si tratta di una paraetimologia, sicuramente voluta per mantenere il tono ironico del suo stile, ma anche per giocare con le parole con la sua solita qualità scrittoria.

Parlare di etimologia (o paraetimologia, in questo caso), rimandare ai classici latini e invitare i lettori a un convito così culturalmente elevato rientra in una strategia comunicativa di valore: Flaiano individua nella cultura la principale arma di difesa contro il decadimento della società tecnologica e individua nelle pagine del «Corriere della Sera» il *medium* per raggiungere il suo nobile obiettivo.

BIBLIOGRAFIA

- Alfieri/Bonomi 2008 = Gabriella Alfieri / Ilaria Bonomi, *Gli italiani del piccolo schermo*, Firenze, Franco Cesati.
 Alfieri/Bonomi 2012 = Gabriella Alfieri / Ilaria Bonomi, *Lingua italiana e televisione*, Roma, Carocci.

- Antonelli 2011 = Giuseppe Antonelli, *Lingua*, in Andrea Afribo / Emanuele Zinato (a cura di), *Modernità italiana. Cultura, lingua e letteratura dagli anni Settanta a oggi*, Roma, Carocci, pp. 15-52.
- Altheide/Snow 1979 = David L. Altheide / Robert P. Snow, *Media Logic*, London, Sage.
- Arbasino 1959 = Alberto Arbasino, *Anonimo Lombardo*, Milano, Feltrinelli.
- Barberi Squarotti 1994 = Giorgio Barberi Squarotti, *Un romanzo esemplare*, in AA. VV., *Tempo di uccidere*, Atti del convegno nazionale, Pescara, 27-28 maggio 1994, Pescara, Ediards, pp. 7-12.
- Barberi Squarotti 2003 = Giorgio Barberi Squarotti, *Flaiano narratore*, in Edoardo Tiboni (a cura di), *Ennio Flaiano. Incontri critici con l'opera (Pescara 1982-2002)*, Pescara, Ediards, pp. 45-68.
- Berruto 2018 = Gaetano Berruto, *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo. Nuova edizione*, Roma, Carocci.
- Barthes 1957 = Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil.
- Baudrillard 2012 = Jean Baudrillard, *La sparizione dell'arte*, Milano, Abscondita (I ed. 1988).
- Benjamin 1999 = Walter Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi (1 ed. 1974).
- Bertozzi 2021 = Marco Bertozzi, *L'Italia di Fellini. Immagini, paesaggi, forme di vita*, Venezia, Marsilio.
- Baudrillard 2010 = Jean Baudrillard, *La società dei consumi*, Bologna, il Mulino (1 ed. 1970).
- BIZ 2010 = *Biblioteca italiana Zanichelli*, testi a cura di Pasquale Stoppelli, Bologna, Zanichelli.
- Bonomi 2016 = Ilaria Bonomi, *L'italiano e i media*, in Sergio Lubello (a cura di), *Manuale di linguistica italiana*, Berlino, Walter De Gruyter, pp. 396-416.
- Borrelli 2012 = Davide Borrelli, *Message is the massage. Il pensiero di McLuhan alla prova della comunicazione digitale*, in «Quaderno di comunicazione», 13, pp. 57-64.
- Cignetti/Fornara 2017 = Luca Cignetti / Simone Fornara, *Il piacere di scrivere. Guida all'italiano del terzo millennio*, Roma, Carocci.
- Colombo 1998 = Fausto Colombo, *La cultura sottile. Media e industria culturale in Italia dall'Ottocento agli anni Novanta*, Milano, Bompiani.
- Cortelazzo 2000 = Michele Cortelazzo, *Italiano d'oggi*, Padova, Esedra.
- Croce 1911 = Benedetto Croce, *Saggi sulla letteratura italiana del '600*, Bari, Laterza.
- Dagradi 2002 = Sergio Dagradi, *Un contributo alla definizione del termine sport attraverso una sua analisi etimologica*, in «Lares», Vol. 68, pp. 293-297.
- De Kerckhove 2009 = Derrick de Kerckhove, *Dall'alfabeto a internet. L'homme "littéré": alfabetizzazione, cultura, tecnologia*, Milano, Mimesis.
- Debord 1967 = Guy Debord, *La société du spectacle*, Paris, Buchet Chastel.
- Eco 2016 = Umberto Eco, *Diario minimo*, Milano, Bompiani (1 ed. 1963).
- Ernout/Meillet 1951 = Alfred Ernout / Antoine Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Paris, Klincksieck.
- Flaiano 1996 = Ennio Flaiano, *La solitudine del satiro*, Milano, Adelphi (1 ed. 1973).
- Flaiano 2010 = Ennio Flaiano, *Tempo di uccidere*, Milano, Bompiani (1 ed. 1947).
- Fogarcs/Gundle 2007 = David Fogarcs / Stephen Gundle, *Cultura di massa e società italiana 1936-1954*, Bologna, il Mulino.
- Gamaleri 2013 = Gianpiero Gamaleri, *La nuova galassia McLuhan. Vivere l'implosione del pianeta*, Roma, Armando.
- GDLI = Salvatore Battaglia (a cura di), *Grande dizionario della lingua italiana*, edizione digitale.
- Genosko 1999 = Gary Genosko, *McLuhan and Baudrillard. The Masters of Implosion*, London, Routledge.
- Giammattei 2008 = Emma Giammattei, *Flaiano e lo stile del moralista*, in Ead. (a cura di), *La lingua laica: una tradizione italiana*, Venezia, Marsilio.
- Gordon 2010 = Terrence W. Gordon, *McLuhan: A Guide for the Perplexed*, London-New York, Continuum.
- Grosswiler 1998 = Paul Grosswiler, *Method Is the Message: Rethinking McLuhan through Critical*

- Theory*, Montreal, Black Rose Books.
- Gualdo 2007 = Riccardo Gualdo, *L'italiano dei giornali*, Roma, Carocci.
- Lombardinilo 2013 = Andrea Lombardinilo, «Una mano di modernità»: Flaiano, McLuhan e la società mediale, in «Studi medievali e moderni», XVII, I, pp. 167-194.
- Lombardinilo 2017 = Andrea Lombardinilo, «The meta-language of an absent world». Baudrillard, McLuhan and the media consumption, in «Mediascapes Journal», 9, pp. 43-55.
- Lombardinilo 2018 = Andrea Lombardinilo, «L'immaginazione al potere»: Flaiano, McLuhan e il suo mezzo, in «Comunicazioni sociali», 2, pp. 266-277.
- Longoni 1995 = Anna Longoni, *Tempo di uccidere e la narrazione frantumata. Il romanzo e l'«altro» Flaiano*, in AA. VV., *Tempo di uccidere*, Pescara, Edgars, pp. 23-34.
- McLuhan 1953 = Marshall McLuhan, *The Mechanical Bride: Folklore of Industrial Man*, New York, Vanguard Press.
- McLuhan 2008 = Marshall McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Il Saggiatore (1 ed. 1964).
- Miconi 2011 = Andrea Miconi, *I tempi della cultura, gli strappi della tecnologia*, in «Problemi dell'Informazione», 2-3, pp. 237-262.
- Morcellini 2011 = Mario Morcellini (a cura di), *Neogiornalismo. Tra crisi e rete, come cambia il sistema dell'informazione*, Milano, Mondadori.
- Mortara Garavelli 1971 = Bice Mortara Garavelli, *Fra norma e invenzione: lo stile nominale*, in «Studi di grammatica italiana», 1, pp. 271-315.
- Murialdi 2006 = Paolo Murialdi, *Storia del giornalismo italiano*, Bologna, il Mulino.
- Natalini 2005 = Fabrizio Natalini, *Ennio Flaiano. Una vita nel cinema*, Roma, Artemide.
- Ortoleva 2011 = Peppino Ortoleva, *Media. Riflessioni intorno a un concetto*, in «Problemi dell'informazione», pp. 193-216.
- Picchiorri 2020 = Emiliano Picchiorri, «Cos'altro potevo dire?»: le frasi interrogative in *Tempo di uccidere*, in Srečko Jurisic / Andrea Gialloredo (a cura di), «Un buon scrittore non precisa mai». Per i settant'anni di *Tempo di uccidere*, Novate Milanese, Prospero editore, pp. 65-80.
- Renzi 2012 = Lorenzo Renzi, *Come cambia la lingua. L'italiano in movimento*, Bologna, il Mulino.
- Ruozzi 2012 = Gino Ruozzi, *Ennio Flaiano, una verità personale*, Roma, Carocci.
- Russo 2005 = Giovanni Russo, *Con Flaiano e Fellini a via Veneto. Dalla "Dolce vita" alla Roma di oggi*, Soveria Mannelli, Rubbettino.
- Silverstone 2002 = Roger Silverstone, *Perché studiare i media*, Bologna, il Mulino (I ed. 1999).
- Svetonio 1998 = Caio Svetonio Tranquillo, *Vite dei Cesari*, traduzione di Felice Dessì, Milano, BUR.
- Trubiano 2010 = Marisa S. Trubiano, *Ennio Flaiano and His Italy: Postcards from a Changing World*, Madison (WI) – Teaneck (NJ), Fairleigh Dickinson University Press.
- Valentini 2012 = Elena Valentini, *Dalle gazzette all'ipad. Il giornalismo al tempo dell'ipad*, Milano, Mondadori.
- Zanchini 2013 = Giorgio Zanchini, *Il giornalismo culturale*, Roma, Carocci.