

«TEMPO DI UCCIDERE»: UN ANTIROMANZO ALLEGORICO

ABSTRACT – *Tempo di uccidere* (1947) is the only long-form writing in Ennio Flaiano's literary production; it's also an exception in the Italian literary post-war panorama, because of its theme, its setting and its expressive schemes. A deep anti-rhetorical charge inspires the narration: the choice of the novel form is a kind of challenge to the Neorealist writers and theorists, who supported the knowledge potential of the novel. The enquiry tools of the psychoanalytical literary theory allows to read the crisis represented in *Tempo di uccidere* in the perspective of the freudian «civilization discontents»: the estrangement of the white-man in front of an «uncanny» nature, a guilty feeling that can't be expiated and the impossibility to domesticate a reality dominated by irrational principles are the interpretation keys of character's story. Inquiring the ways the author handles the «shift in plot» and defines the coordinates of an ambiguous «narrative pact», the formal layout of a “psychological detection story” has been cleared up. Flaiano builds a narration that progressively reveals its allegorical essence, because it represents a signification system that needs an original social deal to be communicable: the failure of the retrospection and the endless multiplication of possible meanings become the formulas that the author uses to pass on his sentence against the contradictions in the Italian reconstruction process.

1. – Nel maggio del 1947, a due anni dalla fine della Seconda guerra mondiale e a due mesi dalla prima edizione del premio Strega, usciva nelle librerie italiane il primo romanzo di Ennio Flaiano: *Tempo di uccidere*. La scadenza bellica testimonia di un periodo di grande fervore intellettuale e creativo, che aveva immerso nel dibattito culturale nazionale temi destinati a dominarlo per il successivo decennio: ritorno alla narrativa, democratizzazione della cultura, impegno dell'intellettuale, riuso di morfologie extra-narrative nella costruzione di diversi sistemi di scrittura. L'esito più diretto di una stagione culturale tanto feconda fu il Neorealismo.

Rispetto a questi sommovimenti, *Tempo di uccidere*, così come la figura del suo autore Ennio Flaiano, allora giovane intellettuale impegnato

to nel giornalismo e nel teatro, sembravano collocarsi in una posizione esplicitamente, e forse volutamente, marginale. Proprio la competizione nel neonato premio Strega contribuì a rendere la contrapposizione evidente. Le polemiche seguite alla vittoria da parte del romanzo di Flaiano, giudicato espressione «dei liberali e della destra artistica e letteraria»¹ (per molti incarnata da Leo Longanesi, editore del libro), rappresentarono la facciata meno nobile di un confronto letterario ben altrimenti rilevante. Nel momento in cui giovani esordienti di belle prospettive e i più affermati intellettuali, «spinti dalla carica propulsiva della battaglia appena conclusa»², si davano da fare per tradurre in opera letteraria una serie di «elementi extraletterari [che] stavano lì tanto massicci e indiscutibili che parevano un dato di natura»³, ad affermarsi, quantomeno nel giudizio degli autorevoli «Amici della domenica», era un romanzo apparentemente «fuori fase», estraneo al paradigma interpretativo *engagé*.

Tempo di uccidere è ambientato in uno spazio e in un tempo lontani, sullo sfondo dell'impresa coloniale etiopica del regime fascista del 1936-37. Questo eccezionale contesto storico-geografico (tra esperienza bellica ed esotismo) è però mantenuto lungo il corso del racconto come scenario vago, dimensione sfuocata, evocata solo per qualche accenno. In un momento in cui il realismo s'impone allo scrittore come «dovere politico e morale»⁴, Flaiano orienta la propria scrittura verso una geografia narrativa dislocata ed estranea, che non riproduce le coordinate politiche e antropologiche della società italiana, e che, per di più, trova i suoi riscontri più significativi nella dimensione psicologica del protagonista in azione.

Al centro del racconto è la vicenda, narrata in prima persona, di un giovane ufficiale dell'esercito italiano che si muove in un paesaggio strano e indecifrabile, perturbante: dopo aver ucciso fortuitamente un'indigena con cui ha avuto un breve incontro amoroso, l'uomo inizia una fuga incerta e allucinata, alimentata dalla convinzione che i propri commilitoni siano a conoscenza del delitto e, soprattutto, alterata dal timore che la donna uccisa gli abbia trasmesso la lebbra. Attraverso un procedere per continui cambiamenti di programma, false congetture ed errori, che lo portano a tentare l'omicidio di chi ritiene sia a conoscenza della sua condizione (un medico e un maggiore dell'esercito), l'ufficiale, disorientato, finisce per isolarsi in un villaggio abbandonato, dal quale non riesce a muoversi per il timore di non saper affrontare adeguatamente le incertezze che lo attendono al ritorno. Il complicato intrico di eventi, che sembrerebbe condannare l'uomo a rimanere per sempre in

¹) Boezio 1947.

²) Calvino 1993, p. vi.

³) «Quel mondo che per noi era *il mondo*» (*ivi*, p. VIII).

⁴) Barberi Squarotti 1975, pp. 126-127.

quest’Africa immobile e decadente, mentre le truppe italiane si apprestano al rimpatrio, trova un improvviso scioglimento: la condanna a un destino di morte e la stessa presunzione di colpevolezza vengono d’un colpo cancellate e l’uomo può tornare alla propria vita normale, come se nulla fosse accaduto.

I commentatori della prima ora, pur riuscendo a cogliere in termini generali la portata critica e anticonformista del romanzo («un colpo di vento» in «un ambiente letterario ricoperto da uno strato di muffa»⁵), non furono tuttavia in grado di enucleare i nodi strutturali, tematici e poetico-ideologici su cui quella polemica era incardinata, limitandosi a giudizi risolutivamente semplicistici⁶, dettati spesso dall’attrazione verso il risvolto autobiografico che l’esperienza etiopica del sottotenente Flaiano permetteva di riscontrare nell’opera⁷. L’imponente viluppo psicologico entro cui si dibatte il protagonista, l’intrico di congetture contraddittorie prodotte da una coscienza alterata dal senso di colpa e dalla paura della solitudine, vengono letti come manifestazioni di quella “malattia del secolo” su cui era incardinata la tradizione romanzesca europea della crisi, tanto notevole per le figure evocate quanto vaga e labile nei confini.

Quello che non fu colto al tempo, e che anche gli studiosi cimentatisi nei decenni successivi sembrano aver ignorato – e che si cercherà in questa occasione di mettere in evidenza –, è il legame che il piano semantico esplicito della costruzione narrativa, incardinato su un’avventura psicologica da studiare in tutte le sue implicazioni, intrattiene con altri due livelli interpretativi: quello rivolto a una riflessione metaletteraria sulla struttura della forma romanzo attraverso lo studio dei dispositivi di messa in intreccio da essa impiegati, e quello che riguarda la contestazione dei procedimenti ermeneutici elaborati e consolidati da una millenaria tradizione occidentale per leggere e spiegare la realtà.

Una lettura che triangoli queste diverse dimensioni viene suffragata anche dalla definizione di «romanzo visionario» o «simbolico» che Guerard conìò per *Tempo di uccidere*⁸, sulla scorta di una notevole componente figurale della rappresentazione, volta a riprodurre tutta la problematicità di una «età contemporanea incompiuta e diveniente»⁹. L’introspezione psicologica, orientata dalla strumentazione analitica freudiana, una scrittura antienfatica mirata a svelare l’inganno celato dietro le parole abusate, lo sviluppo narrativo sempre frustrato da continui arresti

⁵) Emanuelli 1947.

⁶) «E questa Africa, così crudelmente veduta, noi, leggendo il romanzo, sentiamo che è un paese tremendo» (Fрати 1947).

⁷) «Allora l’odio per l’Africa, che per tanti anni aveva portato dentro di sé, venne a galla. E scrisse *Tempo di uccidere*» (Emanuelli 1947).

⁸) Cfr. Guerard 1953.

⁹) Bachtin 2001a, p. 449.

e ritorni della trama sono aspetti che contribuiscono a rivelare una verità destinata a rimanere attuale perché universale. Si può parlare, a proposito della “scommessa narrativa” di Flaiano, di una vera e propria battaglia a favore di un rinnovato antropocentrismo, per una letteratura che, al di là del succedersi degli eventi e delle trasformazioni politiche della Storia, sappia riscoprire e illuminare l’effettiva condizione di inerzia e apatia di un uomo che ha perso la propria libertà d’azione ma non se ne rende conto perché ingannato dalla propria auto-narrazione quotidiana¹⁰.

2. – Il racconto in prima persona consente al lettore l’accesso alla complessa dimensione della psiche del protagonista, che sbilancia progressivamente gli equilibri della narrazione, fino ad arrivare, complice una forzata stasi dell’azione, a occupare quasi per intero lo spazio del discorso. Gli avvenimenti esteriori della storia, a partire dall’uccisione dell’abissina Mariam, vero cardine della trama, si configurano come passaggi destinati a far proliferare il momento riflessivo dell’io. È infatti questa la dimensione primaria nella quale vengono elaborati i significati da attribuire alle vicende del reale.

L’avventura del giovane ufficiale, viluppo di omicidi, atti mancati, sensi di colpa e reazioni irrazionali, ben si prestava a suggerire l’impiego delle categorie freudiane per riplasmare il personaggio letterario; tuttavia nessuno, fatta parziale eccezione per Giacomo Debenedetti¹¹, sviluppò questa suggestione al di là di una sterile dimostrazione dell’influenza della disciplina psicanalitica nella poetica di Flaiano. Ben altro spessore deve assumere invece questa prospettiva nella comprensione di *Tempo di uccidere*.

In questa direzione si nota l’intersezione tra «eccezionale soggettivo», individuale, ed «eccezionale oggettivo», storico e collettivo¹², che si dispiega, non nel solco della concezione storicista, tanto cara ai neo-realisti, quanto entro la prospettiva vichiana di intima esemplarità del singolo, di universalità dell’esperienza, della quale emerge l’imperterrita ripetizione degli errori piuttosto che la capacità di correggersi e andare oltre¹³. La rappresentazione psicologica del personaggio diventa perciò il cardine dell’impegno civile e politico del romanzo, e per di più in una

¹⁰) Cfr. Guerard 1953, p. 122.

¹¹) «Il caso del tenente di Flaiano è tipico di un’immagine di colpa che diventa costellata» (Debenedetti 1947).

¹²) Cfr. Sereni 1976, p. VIII.

¹³) Salvatore Battaglia ha individuato una stretta relazione tra prospettiva storica vichiana e psicanalisi, nel senso di una sorta di appropriazione della prima da parte della seconda, attraverso un’opera di minimizzazione del principio della coscienza come divenire e superamento continuo; cfr. Battaglia 1968, pp. 490-492.

temperie culturale nella quale il riferimento psicanalitico era letto come prodotto di una cultura decadente e negativa.

Fin dalle prime battute dell'opera Flaiano pone al centro la figura di un uomo segnato da un'intima incertezza, costantemente bilicato tra gli opposti ruoli di protagonista di un'esperienza della quale tenta con fatica di gestire l'ordine e testimone passivo di un corso storico che lo trascende e sopraffà. L'incontro con Mariam porta alle estreme conseguenze una predisposizione già innata nel personaggio, arrivando a mettere in crisi gli stessi concetti di colpa e responsabilità individuali. La dinamica del contagio, di cui la ragazza si rende responsabile, non riguarda solo la condizione fisica del soldato, bensì si riflette sulle sue stesse capacità d'interpretare la realtà circostante, dalla quale si dileguano riferimenti e sicurezze.

La rilevanza cronotopica¹⁴ di questo episodio è presto evidente. L'incontro tra l'ufficiale e la ragazza, sullo sfondo di una natura incontaminata e selvaggia, ma anche stranamente insidiosa («Provavo la sensazione di essere seguito e osservato» [13]¹⁵), assume i connotati di una scena adamitica, originaria: «[...] una pace antica in quel luogo. Ogni cosa lasciata come il primo giorno, come il giorno della grande inaugurazione» [14]. L'uomo bianco incontra e seduce la donna nera indigena, «siamo all'anno zero delle generazioni, alle radici prime dei rapporti umani»¹⁶, due civiltà distanti «duemila anni» sono messe a contatto e invitate a riconoscersi.

Agli occhi del protagonista Mariam diventa un'incarnazione del perturbante freudiano, quintessenza dell'alterità, simbolo di un universo antropologicamente diverso e in cui l'io si trova immerso, e allo stesso tempo detentrica di un fascino innocente e misterioso, che rende la sua diversità ancora più inquietante. Di fronte a lei il giovane soldato si trova inaspettatamente in difficoltà. L'atteggiamento e le intenzioni della ragazza appaiono inspiegabili¹⁷: l'uomo prova a interpretarli alla luce di un razzistico senso di superiorità, proprio dello spirito egemonico dell'uomo bianco – che pure non condivide –, ma il tentativo si rivela fallace: «Forse reputavo quegli esseri troppo semplici» [24]. L'impossibilità di comunicazione linguistica obbliga a un silenzio che si fa angosciante¹⁸.

¹⁴) Sulla natura di cronotopo del motivo dell'incontro cfr. Bachtin 2001b, pp. 244-246.

¹⁵) Da qui in avanti le citazioni da *Tempo di uccidere* saranno seguite dal riferimento di pagina, tra parentesi quadra, a Flaiano 2010.

¹⁶) Jovine 1947.

¹⁷) «C'era qualcosa che non capivo. L'odio per i "signori" che avevano distrutto la sua capanna, ucciso il suo uomo? Il timore di essere sorpresa là da qualche abitante del villaggio che mi aveva indicato?» [23].

¹⁸) Sul silenzio come elemento che contribuisce alla definizione del concetto di perturbante cfr. Freud 1977, p. 114.

La dinamica della relazione si smarca immediatamente dagli stereotipati parametri dell'incontro colonizzatore-colonizzato e s'inserisce entro un quadro di più ampia portata: il confronto tra due differenti orizzonti antropologici¹⁹. A turbare il protagonista è infatti l'incommensurabilità tra queste due forme di umanità, non quantificabile nei «duemila anni» di distanza continuamente evocati, e che tuttavia non impedisce che emerga una «trascurata eredità», un elemento comune vago e ignoto ma già intuitivamente significativo, poiché coinvolge il segreto profondo dell'esistere. «Lei forse conosceva tutti i segreti che io avevo rifiutato senza nemmeno approfondire, come una misera eredità, per accontentarmi di verità noiose e conclamate» [23]. A partire da queste considerazioni si sviluppa una doppia «agnizione»²⁰: l'una indirizzata verso la ragazza e tutto ciò che essa rappresenta, l'altra verso la propria coscienza, di cui occorre «riconoscere» le origini e il funzionamento.

Il tentativo di entrare in comunicazione con la ragazza e di instaurare un contatto fisico si rivela la conseguenza di un'attrazione irresistibile, che si manifesta alternativamente nelle forme di una furia arrembante e di uno spossato abbandono. È la percezione di una forza primigenia, seducente e pericolosa, addomesticata ma pronta ad esplodere in qualsiasi momento, che l'uomo, disorientato e solo, non ha più la forza di respingere: «Di nuovo lo sgomento di cadere in quel fiume secolare, di nuovo la gioia di caderci e la certezza che era inutile uscirne» [28]. Affidarsi al corso degli eventi significa, da un lato, accettare l'irruzione del Caso nel flusso della propria vicenda (e si vedranno più avanti le implicazioni che questa «scelta» comporterà), dall'altro, lasciare che le proprie capacità di razionalizzazione cadano sotto i colpi di un'istintività incerta, oscillante tra impulsi incontrollabili e inconsce censure.

Nelle sembianze dell'alterità perturbante incarnata da Mariam il protagonista distingue un nucleo psichico ed emozionale di cui riconosce i contorni e la potenza, ma non la provenienza. Quella che l'io ritrova in quegli occhi e in quelle movenze è un'esperienza primaria, dimenticata da secoli («la memoria ci univa» [26]), ma che appena sollecitata riemerge in tutta la sua potenza dirompente. Questa nuova e originale configurazione del confronto tra Natura e Cultura produce nel personaggio di Flaiano un effetto di straniamento²¹: in un'Africa estranea e alienante, la percezione di un contenuto già noto non consente più il neutro riconoscimento, bensì dà origine alla «visione», vero e proprio procedimento

¹⁹) «Mi sentivo troppo diverso da loro, per ammettere che avessero altri pensieri oltre a quelli suggeriti dalla più elementare natura. [...] No, troppo semplice, non avrei mai capito» [24].

²⁰) Bachtin riconosceva il motivo dell'agnizione come intimamente legato a quello dell'incontro, a cui sopra si è accennato; cfr. Bachtin 2001b, p. 245.

²¹) Cfr. Sklovskij 1968, pp. 88-91.

ermeneutico. La semplicità disarmante dell'Altro invece che garantire una più facile prevaricazione, rivela improvvisamente la sua intima connessione con il segreto della vita e della morte:

Perché, come tutte le cose semplici, non era possibile che non nascondesse un segreto. Conoscerlo, questo segreto, e anch'io avrei dormito, così come si dorme la prima notte sotto la tomba, con la certezza che non poteva andare diversamente. [35]

Quanto si cela sotto le espressioni evocative adottate dall'io narrante – l'immersione in un «fiume secolare» [28], la lotta titanica dell'uomo contro il dinosauro (cfr. 33), l'acqua marina che «vi spinge e vi custodisce ma è pronta a inghiottirvi» [35] – non è altro che l'emersione del rimosso. Le metaforiche immagini che richiamano esperienze sepolte nell'infanzia psichica dell'io si spiegano come tentativi di rendere percepibile l'effetto di sconvolgimento che ha per l'uomo la riscoperta del proprio inconscio.

L'omicidio della ragazza, prima ferita fortuitamente con un colpo di pistola indirizzato a un indistinto animale notturno e poi uccisa con un secondo «volontario» colpo, che nell'intenzione del soldato le avrebbe «impedito di soffrire più a lungo» [46], chiude in maniera inaspettata ma risolutiva quell'incontro aprendo la narrazione a uno sviluppo inedito. Esso si innesta sul tempo dei presagi vaghi e misteriosi, delle interferenze del Caso, delle azioni a cui non seguono reazioni, dell'irresponsabilità e della colpevolezza, simbolicamente scandito da un orologio «che ha un confuso concetto del Tempo» [27]. L'ambiguità della dinamica che ha portato all'uccisione della ragazza²² d'altra parte origina nell'io un disagio che è frutto del sospetto di aver conservato un legame con l'indigena. Quel contatto ha lasciato nel protagonista un oscuro residuo, una parte di quella «trascurata eredità» la cui prima manifestazione ha le forme di un'infezione cutanea, all'inizio distrattamente registrata («sulla destra m'ero fatto un taglio, forse con qualche pietra» [49]), poi destinata a farsi segno visibile di un contagio ben più profondo.

L'insistita allusività con cui chi narra fa riferimento alle piaghe oscilla incessantemente tra la volontà di autoconvincersi dell'innocuità di quel male («ma tutto sarebbe passato, il mio male aveva radici momentanee» [102]) e il muto timore che l'incontro con Mariam sia foriero di conseguenze dalla portata non ancora pienamente comprensibile («Ecco il disegno di Mariam cominciava ad apparire in tutta la sua perfidia» [133]). L'ignota infezione che piomba il protagonista in oscure fantasie di morte e solitudine – «[...] ero solo, sarei rimasto solo per molti anni, sino alla fine» [115] – non è altro che la cataresi narrativa di quell'irrazionale contenuto psichico che nel «contatto» con l'indigena ha trovato

²² «Chi è stato? Io no. Io sparavo da quella parte» [50].

il modo di sottrarsi alle istanze censorie della coscienza attiva. È in questi termini che meglio si può apprezzare il valore “estraneo”²³ che assume il contesto africano: al di là di qualsiasi superflua specificazione storico-geografica, questa è la terra dove i procedimenti conoscitivi e soprattutto censori abitualmente praticati dalla coscienza civilizzata dell'uomo occidentale non trovano più i presupposti per orientare coerentemente l'azione individuale.

Se l'estensione degli eventi nella coscienza dell'uomo è l'unica modalità entro cui la realtà risulta conoscibile, il percorso del giovane protagonista diventa come una continua sfida all'applicabilità di quei principi – prodotto di un'innata convenzione, come si scoprirà – che hanno sempre regolato e condizionato le sue capacità conoscitive e interpretative, e che si potrebbero freudianamente attribuire alla dimensione coscienziale del Super-Io. Da una parte è un estremo sforzo di razionalizzazione, teso a valutare in maniera ossessiva pro e contro di quanto l'uomo ha già fatto o si appresta a fare; dall'altra un'istintiva predisposizione alla contraddizione, che lo porta ad accogliere in ugual misura ipotesi interpretative opposte e contrastanti. Sono le manifestazioni di una coscienza scissa, intenta a trovare un nuovo compromesso tra Es e Super-Io.

Tuttavia, quelle norme, elaborate lungo secoli di civilizzazione e sedimentatesi fino ad apparire innate nelle coscienze individuali, hanno già fallito una volta. Alla luce del confronto che ha luogo entro le pieghe dell'evoluzione psichica dell'io, tutti gli eventi si pongono come tappe di un processo di svelamento del carattere artificioso e soprattutto relativo di quelle disposizioni, che si mostrano in tutto il loro carattere convenzionale.

In questa prospettiva, attente commentatrici come Emma Giammattei²⁴ e Mariarosaria Gallo²⁵ hanno analizzato l'opera alla luce del paradigma interpretativo debenedettiano del «cielo svasato» tipico del romanzo europeo della crisi²⁶. La vicenda del giovane ufficiale è scandita da avvenimenti che dovrebbero segnare svolte decisive nel suo destino – in negativo, come i tentati omicidi o la diserzione, ma anche in positivo, come l'ottenimento della licenza per rimpatriare – e che invece

²³) Nel senso di ciò che necessita lo sforzo di un “riconoscimento per differenza”, mirato cioè a individuare gli aspetti per i quali un contesto si distingue da ciò che si conosce, da ciò che fonda il repertorio di paradigmi ermeneutici e procedimenti psicologici e comportamentali che l'io ha ereditato dalla propria cultura, ovvero l'universo del “proprio”; cfr. Bachtin 2001b, p. 247.

²⁴) Giammattei 1974.

²⁵) Gallo 1990.

²⁶) Per la Giammattei c'è una «connessione-identificazione fra malattia e colpa»: si tratta «dell'impossibilità di “riavere la salute di prima”, della difficoltà per l'intellettuale borghese post-resistenziale, di rientrare nella storia [...] operando la mediazione fra l'elemento esistenziale e quello strutturale» (Giammattei 1974, p. 86).

si rivelano irrevocabilmente inconcludenti. I rivolgimenti dell'avventura si mostrano sempre più oscuri e inspiegabili; gli eventi si accavallano, s'intersecano e poi divergono, «si perdono come stelle filanti, o ricascano addosso in un groviglio»²⁷, senza che l'uomo riesca ad attribuire loro un senso compiuto e univoco. Ogni tentativo di comprensione si rivela scorretto, oppure plausibile tanto quanto il suo contrario; il giovane ufficiale fatica a creare connessioni fondate sul tradizionale principio di causa-effetto. Incomprensibile gli appare la mancata denuncia da parte del medico; ancora più inquietante è l'assenza di responsabilità effettiva nell'incidente provocato al camion del maggiore.

Il senso di colpa rende fallimentare ogni tentativo di riflessione equilibrata e razionale sugli eventi e sui caratteri della propria personale vicenda. Le fughe senza meta sono giustificate dall'immotivata convinzione di essere oggetto di un'indagine poliziesca, se non addirittura di un complotto che coinvolge ogni persona incontrata: «[...] dovevo considerare il mondo e gli uomini coalizzati contro di me» [107]. La realtà diventa una messa in scena, «la commedia del tramonto africano» [31], dove ognuno recita una parte nota a tutti, tranne che al protagonista. Il suo atteggiamento nei confronti delle persone con cui si trova ad avere a che fare è sempre filtrato da due contraddittorie sensazioni: il timore di non cogliere le allusioni costantemente presenti nella "recita" dei propri interlocutori e l'instabile presunzione di saper comprendere i secondi fini che si celano sotto la superficie dei discorsi altrui²⁸.

Flaiano rivela il carattere artefatto dei fondamenti etici e culturali della civiltà occidentale, che vorrebbe rivendicare l'universalità della propria ermeneutica, ma che deve riconoscere qui, in una dimensione "estranea", il valore relativo delle proprie elaborazioni. Viene attualizzata in questo modo la cogenza del concetto freudiano di «disagio della civiltà»²⁹, che orienta la coscienza e il comportamento dell'io: i mali che assediano l'uomo contemporaneo sarebbero originati da quelle costruzioni mentali e culturali che la coscienza collettiva, lungo secoli di storia sociale e civile, ha elaborato per comprendere il mondo e agirvi in maniera conveniente (sottoponendo allo stigma dell'immoralità/illegalità le manifestazioni più spontanee e intense delle pulsioni erotica e aggressiva)³⁰. L'azione dell'incivilimento estende i suoi condizionamenti

²⁷) Debenedetti 1977, p. 28.

²⁸) Questa coscienza lo spinge ad assumere atteggiamenti incongruenti, ora compiacenti quando non di ingenua ammirazione, ora ostili e intriganti, come nel caso, esemplare, del maggiore: «Lo detestavo. Anzi: invidiavo la sua felicità, la sicurezza della sua esistenza. [...] Dovevo imitarlo [...]. Era convinto che lo ammirassi, ed era vero» [106-107].

²⁹) Cfr. Freud 1979.

³⁰) Bisogna segnalare che una parte rilevante di quel codice etico e comportamentale è il risultato delle norme, implicite ed esplicite, prodotte dalla civilizzazione cristiana:

addirittura in ciò che l'uomo considera il proprio nucleo più sicuro e intangibile, il «senso dell'Io», facendo sì che l'intervento normativo non sia avvertito come tale, ma come condizione innata. Di conseguenza il senso di colpa si distingue come un'elaborazione prodotta da questa istanza civilizzatrice, facilmente riconoscibile in una sorta di «Super-Io della civiltà», in reazione a qualsiasi comportamento che provi inconsciamente a infrangere il codice normativo imposto³¹.

Il rapporto intrattenuto dal giovane ufficiale con Mariam giace sotto l'egida della minacciosa diade Eros-Thanatos, le cui pulsioni irrazionali hanno trovato improvviso sfogo e continuano a condizionare a catena anche i successivi comportamenti dell'uomo; la sublimazione del contenuto psichico inconscio da esse evocato sotto forma di virus che si espande sottopelle diventa la metafora capace di rendere rappresentabile il condizionamento crescente che il senso di colpa ha esercitato nella psicologia dell'individuo. Qualsiasi tentativo di guarire l'infezione risulta fallimentare, così come i tentativi di ripristinare un ordine emotivo e coscienziale non fanno che accentuare lo straniamento interiore dell'io. Questo perché, valida la tesi freudiana, «ogni mezzo con cui tentiamo di salvaguardarci contro le minacce che provengono dalle fonti della sofferenza fa parte appunto della civiltà stessa»³². Unica via di salvezza per l'uomo è il riconoscimento della fatuità di ogni rimedio ipotizzabile razionalmente e la necessità di affidarsi al (dis)ordine cieco e inconoscibile del Caso.

Il finale elusivo, nel quale neanche la consultazione con l'amico sottotenente permette di fare piena chiarezza sulle falle lasciate scoperte nella trama, interviene così a sancire la definitiva detronizzazione di un'istanza superiore, logico-causale, razionale, deterministica («paterna», per dirla in termini freudiani), capace di regolare la realtà secondo un principio d'ordine riconoscibile all'uomo, a favore di un'inconsequenzialità caotica che si fa origine e struttura: «Nessuno vince, è un dado senza punti» [243]. Prima e più grande conseguenza di questa constatazione è l'annullamento del concetto stesso di colpa, su cui invece l'io narrante, così come l'io narrato, aveva orientato tutta la propria interpretazione: nel momento in cui non è più ricostruibile in maniera certa la responsabilità del singolo nei diversi misfatti – e neppure negli atti materiali effettivamente compiuti: «Ma chi aveva tolto il dado? Forse io?» [242] –, crolla anche l'impalcatura coscienziale che si reggeva sulla certezza della

tutta la narrazione di *Tempo di uccidere* è intessuta di riferimenti simbolici oscillanti tra concezione biblica e concezione evangelica, la cui contrapposizione meriterebbe un ampio e dedicato spazio di approfondimento e riflessione.

³¹) «Se una tendenza pulsionale soggiace alla rimozione, le sue parti libidiche si trasformano in sintomi, le sue componenti aggressive in senso di colpa» (Freud 1979, p. 624).

³²) *Ivi*, pp. 577-578.

colpevolezza (in virtù di un errore che, per quanto fortuito, è stato comunque commesso attivamente), e quindi sulla necessità di un percorso di espiazione: «Mi sembra inutile parlare di delitti, visto che nessuno mi cerca» [243].

Non è un caso che questa presa di coscienza coincida con il “perdono” nei confronti di Mariam, fino a quel momento percepita come presenza incombente e inquisitoria³³, e con il riconoscimento del reale valore che ha avuto l’incontro con lei:

L’aver ucciso Mariam mi appariva ora un delitto indispensabile, ma non per le ragioni che me l’avevano suggerito. Più che un delitto mi appariva una crisi, una malattia, che mi avrebbe difeso per sempre, *rivelandomi a me stesso*. Amavo, ora, la mia vittima e potevo temere soltanto che mi abbandonasse. [237] (corsivo di chi scrive)

Questo riconoscimento è infatti la garanzia di un nuovo e più consapevole equilibrio tra le contrastanti istanze della coscienza: l’incontro con Mariam è stata l’occasione per uno scambio inconsueto con l’“Altro da sé che è in sé”. In una dimensione in cui vengono smentiti tutti i criteri interpretativi considerati connaturati al funzionamento della realtà il giovane ufficiale sperisce che anche l’atto più violento ed efferato, l’omicidio, può rivelarsi benefico per una vicenda individuale: Bene e Male non sono più principi assoluti, bensì relativi. L’uomo si dovrà impegnare a rifondarli contestualmente, di volta in volta su basi differenti, senza pretendere di affermare univocamente la giustezza o l’erroneità di un comportamento.

Così, dopo le dimostrazioni più feroci e spaventose del male di cui l’uomo si può rendere capace (la guerra, lo sterminio programmato, la bomba atomica), Ennio Flaiano lanciava ai propri lettori e agli intellettuali del suo tempo, intenti a ricostruire la società italiana su nuove e più “giuste” fondamenta, un primo monito, un invito a considerare con obiettività gli effetti di una natura umana che si rivela diversa, più estesa e complessa, rispetto a quella raccontata e celebrata dalla *vulgata* neorealista. Contro ogni retorica assolutizzazione della dimensione sociale del vivere³⁴ Flaiano rivendicava l’importanza di una conoscenza critica delle dinamiche interiori dell’essere umano (l’antropocentrismo sopra citato), delle loro implicazioni per il suo “essere con gli altri”, per non trovarsi nuovamente a rimpiangere la propria incapacità di prevedere gli sviluppi della Storia.

³³) «Ogni volta che il mio pensiero tornava a Mariam dovevo frenare sulle labbra l’insulto che il rancore mi dettava» [207].

³⁴) Cfr. Barberi Squarotti 1975, p. 130.

3. – L'inconsequenzialità che regola le azioni e le reazioni del protagonista quanto più diventa un fattore disturbante e negativo tanto maggiormente incide sulla struttura della vicenda narrata. Proprio su questo piano Flaiano conduce la propria battaglia più propriamente critico-letteraria nei confronti degli schemi romanzeschi allora dominanti. La necessità di stabilire «un'immediatezza di comunicazione tra lo scrittore e il suo pubblico», di dare sfogo a una «smania di raccontare»³⁵ aveva prodotto una «varietà dispersa di soluzioni strutturali e stilistiche» – complice anche l'imporsi tra gli scrittori neorealisti di istanze talora contraddittorie, come «un'esigenza di espressione e rimeditazione del proprio essere individuale e sociale» e «la spinta alla raffigurazione di ciò che da sé è diverso»³⁶, il mondo popolare e subalterno che con loro aveva condiviso l'esperienza bellica –, che convergevano tuttavia verso la quasi unanime scelta del mezzo narrativo come il più adatto, orientato a una mimesi incardinata alternativamente sul vero o sul verosimile. L'innata disponibilità ad accogliere materiali extra-letterari e la predisposizione a un contatto diretto e integrale con il presente³⁷ facevano del romanzo la forma elettiva della nuova letteratura. Tuttavia, una concezione chiusa e deterministica della realtà esistente, del suo sviluppo storico così come della sua rappresentazione narrativa, impedivano di accettare che il romanzo, proprio in quanto genere del presente, fosse anche genere di un instabile divenire, «un fluire, un'eterna continuazione senza principio e senza fine»³⁸. A questa interpretazione si rifaceva invece, polemicamente, la costruzione letteraria di Flaiano.

Ciò che colpisce in *Tempo di uccidere* è la morfologia da romanzo poliziesco. Quell'allusività pervasiva che si è visto caratterizzare tutti i piani del discorso si trasforma, a livello strutturale, in una disseminazione di dispositivi generatori di *suspense*. Tuttavia, rispetto al canonico "giallo", qui la prospettiva risulta ribaltata: il *focus* del racconto è collocato nel punto di vista di chi ha commesso il misfatto. A gestire le dinamiche dell'azione è l'io narrante che, da un'imprecisata distanza temporale, ripercorre la propria avventura, cercando di ricostruirne i rivolgimenti emotivi e il meccanismo di progressivo svelamento della realtà dei fatti. Proprio nella differenza di prospettive tra le due istanze identitarie, io narrante e io narrato, la costruzione del racconto trova la propria configurazione morfologica; e su questa dialettica Flaiano incardina il proprio intervento demolitorio delle pretese ordinatrici del romanzo.

L'utilizzo di un'omodiegesi retroattiva consente di stabilire un punto d'osservazione privilegiato collocato oltre l'estensione narrativa degli

³⁵) Calvino 1993, p. vi.

³⁶) Falchetto 1992, p. 157.

³⁷) Cfr. Bachtin 2001a, pp. 451-453.

³⁸) *Ivi*, p. 461.

eventi, come il gioco dei tempi verbali e un ricorso a deittici che marchino la distanza contribuiscono a chiarire: dato il carattere ricostruttivo del racconto, l'impegno è rivolto a dare nuova vividezza all'intarsio tra la dimensione dell'io narrante e le sfere dell'io di allora, non senza intervenire sui parametri che definiscono la «messa in intreccio», la distribuzione di temi e motivi della *fabula* nella «composizione letteraria»³⁹. Alla base della costruzione narrativa di *Tempo di uccidere* sta la necessità di indurre nel lettore un messaggio di incertezza psicologica ed esistenziale. L'intervento si rivolge allora a quelle strategie discorsive deputate ad alterare la linearità della *fabula*: attraverso la composizione di ciò che Sternberg⁴⁰ definisce un «sistema di lacune», l'io narrante traduce entro l'ordito formale la componente di ambiguità che caratterizza la psicologia sfuggente del personaggio.

Una ben congegnata combinazione di prolessi, analessi, ellissi e ritardi crea una fitta rete di salti e ritorni temporali, a conferma dell'intricata trama di segni sottesa alla realtà fenomenologica della narrazione. Il ruolo affidato a queste strategie retoriche è duplice: per un verso puntano a trasmettere l'impressione di una dimensione non completamente conoscibile, vincolata a una componente di non detto che non può – o non deve – essere mai del tutto esplicitata; per l'altro mirano a suggerire l'idea che esista un'istanza superiore capace di tenere insieme gli eventi secondo un principio ordinatore fino alla fine sconosciuto e incarnata all'interno del testo dalla voce di chi narra.

Nel primo caso, le ellissi pertengono sia il campo tematico, più o meno rilevante per la trama – come i contenuti delle lettere inviate al protagonista dalla moglie rimasta in patria, sempre allusi ma mai rivelati –, sia la dimensione strutturale, dove si compiono piccoli smottamenti che minano gradualmente la convinzione che chi legge ha di poter arrivare a comprendere il complesso quadro della situazione narrata. Anche quando sono destinati a essere colmati in un secondo momento, questi *gaps* contribuiscono a generare una sensazione di ambiguità diffusa. Così l'allusione all'iscrizione riportata nella capanna in cui il protagonista si rifugia per diversi giorni («Non capivo bene, dovetti fargli ripetere le parole e, infine, capii anche troppo»), caricata com'è di un valore profondo ma misterioso («e in quel momento seppi che quella era la mia capanna» [204]), serve a suggerire l'esistenza di elementi che rimandano a un campo di significati solo in parte formalizzabili in un linguaggio comprensibile. Se ne potrà concludere che proprio il dubbio è ciò che chi racconta vuole lasciare come unico dato certo al proprio lettore.

³⁹) Cfr. Tomasevskij 1968, p. 314.

⁴⁰) Sternberg 1978 e 1985.

A fare da contraltare a questa obbligata instabilità interpretativa, ci sono altri procedimenti tecnici, prolessi, analessi e ritardi, che associano alla sensazione di un equilibrio interpretativo sempre precario, la garanzia che esista all'origine un'istanza regolatrice, capace di dare un ordine, per quanto vago, a questa storia. Quando il protagonista assiste Mariam morente tra le proprie braccia, il narratore ci avverte che la ragazza proferisce «un lamento che avevo già sentito in quella clinica, dietro la porta della sala operatoria» [39]: l'analessi apre così improvvisamente l'estensione del racconto a un dominio vasto e disorientante, il vissuto dell'io precedente al narrato. Il compromesso tra sospensione dell'incredulità e distacco critico circa le vicende oggetto della narrazione induce il lettore a fidarsi delle capacità di ricostruzione di chi si è preso l'incarico di raccontare, così come della sua abilità di individuare nell'immenso dominio della vita esterna ai confini della rappresentazione quegli elementi che siano significativi per la comprensione della storia. Alle analessi sembra essere affidato il compito arduo di stabilire dei collegamenti tra gli eventi al fine della ricostruzione dell'intera storia.

Maggiori e più complessi esiti implica invece l'impiego della prolessi. Conducendo il *focus* della narrazione su eventi successivi al tempo della storia, il procedimento chiama in causa lo statuto del testo che il narratore sta cercando di comporre, così come l'autorevolezza del suo discorso. Nel momento in cui l'io narrante proietta il lettore nell'incertezza del futuro, invitandolo a produrre ipotesi e spiegazioni verosimili, compie anche l'atto, di grande responsabilità, di prefigurare una conclusione, un momento di scioglimento del mistero, in cui quelle ipotesi potranno essere verificate. Alcune anticipazioni hanno lo scopo di trasformare l'incertezza della trama in *suspense*: quando, calata la notte sul protagonista e Mariam, l'io narrante riferisce che il nome della ragazza ancora torna a tormentarlo nelle notti insonni⁴¹, non fa altro che preannunciare sibillinamente le nefaste conseguenze che l'episodio dell'incontro avrà di lì a poco. Di ben altra portata sono invece le prolessi che si estendono oltre la durata temporale della narrazione: quando il narratore afferma «eppure la mia mano custodiva quella forma e, sciaguratamente, la custodisce ancora» [22], non anticipa solo la grande angoscia del contagio che tormenterà il protagonista, bensì rivela che gli effetti di quel virus, per innocui che siano, sono visibili su di sé ancora nel momento in cui scrive.

Pur rivelando allusivamente alcuni esiti della propria vicenda, chi racconta condanna in questo modo a un'instabilità interpretativa il lettore, indotto ora a interrogarsi sulle cause e gli sviluppi che avranno determinato una simile situazione conclusiva: fintanto che l'io narrante non

⁴¹) «Mariam (tutte si chiamano Mariam quaggiù), almeno così la chiamo talvolta nell'insonnia» [34].

trasmette la parola terminale, ristabilendo così un ordine logico e consequenziale incardinato sull'asse inizio-fine, il percorso di chi legge sarà necessariamente analogo a quello del protagonista romanzesco.

Questi espedienti retorico-strutturali costellano la narrazione in maniera insistente e s'intersecano con quelle meno attendibili previsioni – o, meglio, con quei presentimenti – che l'io narrato riesce faticosamente a elaborare nella propria condizione di disorientamento e disagio: l'impressione complessiva è quella di una trama di rimandi, alcuni fondati su certezze, altri germinati da suggestioni colte “in situazione”, che insieme rilanciano la sternberghiana *dynamic of prospection*⁴², e con essa l'investimento psichico del lettore verso un momento conclusivo rivelatore. Una siffatta disposizione delle dinamiche emotive e conoscitive interne alla struttura romanzesca, inoltre, afferma il ruolo cardine della voce narrante, sottolineandone lo statuto di “istanza superiore” rispetto alla costruzione della storia, capace di disporre in maniera autoritaria e apparentemente completa delle risorse informative.

Come nel romanzo poliziesco, anche la vicenda messa in scena da Flaiano trova in un delitto iniziale il proprio motore narrativo e, attraverso una fitta trama di richiami interni ed esterni al tempo della storia, proietta sul momento del finale l'interesse narrativo. Il giallo diventa allora un valido conforto interpretativo: su un carattere specifico di questo genere, infatti, Flaiano sembra fondare la funzione “polemica” di *Tempo di uccidere*.

Lo schema della *detective story*, in cui l'investigatore ricompone gli sparsi pezzi di una vicenda aggrovigliata e fornisce la spiegazione conclusiva alla storia, è assunto da Flaiano come bersaglio critico in quanto simbolo di una funzione rappresentativa, propria del romanzo *tout court*, secondo cui la «messa in intreccio» (Sternberg) di un contenuto eventuale ed emozionale – come la grande mole di storie che in quegli anni si erano dovute confrontare con l'insensatezza del Male – sarebbe atto sufficiente a garantire un'interpretazione verosimile e un significato univoco. Dietro le battaglie politiche e ideologiche sostenute dai nuovi intellettuali *engagés* si celava implicitamente una battaglia tutta teorica e poetica, volta a sostenere le potenzialità ermeneutiche della forma romanzo, la sua capacità di rendere familiare e comprensibile ciò che è non-familiare e caotico per mezzo di una costruzione verbale simbolica⁴³.

Recuperando i caratteri di una morfologia a statuto forte come il giallo, lo scrittore pescarese tenta di ricomporre nella forma logico-razionale del racconto «significato e vita, e quindi l'essenziale e il temporale»⁴⁴

⁴²) Sternberg 1985, p. 264.

⁴³) Cfr. White 2006.

⁴⁴) Benjamin 1962, p. 264.

di una vicenda esistenziale e psicologica che sembrerebbe iscriversi in un corso di eventi dipendente dalle insondabili leggi del Caso. Il suo esperimento diventa così un'allegoria del fallimento della scommessa romanzesca, un antiromanzo⁴⁵. Non esiste alcuna *fabula* da tradurre in intreccio, ma solo un agglomerato inestricabile di fatti, situazioni e oggetti. Il tentativo romanzesco è reso vano dal finale elusivo, nel quale i "punti oscuri" non trovano altro che spiegazioni ipotetiche e contingenti. Nel momento in cui viene smascherato il bluff giocato dal narratore, costretto a dichiarare la propria incapacità di portare a compimento i nessi precedentemente vagheggiati e a rivelare l'effettiva natura di una "identità confusiva" tra il sé di ora e il sé di allora, cade anche la pretesa di inserire «il senso della vita» di un'esperienza tanto complessa all'interno di una «morale della storia» capace di determinarne il significato specifico⁴⁶. Il finale, agli occhi dello scettico Flaiano diventa il momento in cui si appalesa un caos irredimibile, improntato a un relativismo gnoseologico. In linea con un autore che gli fu sempre caro, Carlo Emilio Gadda (e rifacendosi non troppo velatamente a quel capolavoro che fu *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, uscito nel 1946 in cinque puntate nei fascicoli di «Letteratura»), Flaiano dà una rappresentazione della realtà come «gnommero», intreccio inestricabile di una molteplicità di fili non quantificabili, nei quali i significati e i percorsi di lettura si accavallano e sovrappongono, al punto che diventa difficile stabilire anche solo il frammento di Storia su cui esercitare il proprio sforzo ermeneutico:

Il massacro conclude un seguito di disgraziate circostanze iniziato dal tuo colpo di rivoltella. E, a sua volta, il tuo colpo di rivoltella conclude un altro seguito di disgraziate circostanze. Quale fu la prima di queste? Se potessimo saperlo, avremmo la chiave della tua storia. Invece, così, ci appare non più importante di una partita a dadi, dove tutto è affidato al caso. [236]

La reazione di fronte a questa constatazione d'impotenza porterà Flaiano ad abbandonare definitivamente la forma romanzesca per orientarsi verso schemi di scrittura in cui il dato narrativo sia progressivamente in-

⁴⁵ Cfr. Albérés 1967; si noti che lo studioso francese individua come carattere fondamentale della costruzione dell'antiromanzo novecentesco una «nuova definizione di realtà: l'opera non è il vivere ma il rivivere, la memoria si pone come sforzo di liberare il passato e di ritrovarne la verità che l'oggettività del mondo nascondeva a una visione diretta» (p. 9). Ne consegue una «narrazione pluridimensionale», che procede «dall'interrogativo sociale ed etico all'interrogativo fenomenologico» (p. 7). Si noterà inoltre come a venir meno, nel romanzo flaianeo, sia anche uno dei capisaldi delineati da Benjamin alla base della narrazione romanzesca: «Non c'è racconto a cui non si possa porre la domanda della sua continuazione: mentre il romanzo non può sperare di procedere mai oltre quel limite» (Benjamin 1962, p. 264).

⁴⁶ *Ibidem*.

quadrato e ridotto nell'icastica sinteticità del frammento, unica struttura in grado di cogliere ed esprimere brandelli di verità⁴⁷.

4. – *Tempo di uccidere* rappresenta la prima manifestazione di quello spirito indipendente e disincantato che Flaiano esprimerà lungo la sua attività di intellettuale fuori dagli schemi, di moralista intransigente. La polemica implicata nel romanzo si sviluppa, come si è visto, su piani diversi: sul piano intellettuale, con una concezione complessa e non-deterministica dell'individuo, figlio di un processo di civilizzazione censoria considerata condizione innata, ma che la storia continuamente smentisce; sul piano delle pratiche rappresentative, con la dimostrazione dell'incapacità della forma romanzo di costruire uno schema concettuale e un ordine fenomenologico causale entro cui comprendere la vicenda intima e relazionale dell'uomo; infine, a sintesi dei primi due, sul piano del sistema epistemologico, con l'affermazione della necessità di un radicale rinnovamento a favore di un paradigma interpretativo che sappia inscrivere l'esperienza individuale e storica all'interno di una dimensione mobile e relativa⁴⁸. Di Flaiano è palese la vocazione anti-retorica, volta a scardinare qualsiasi tentativo, letterario ma anche politico, di affermare un'unica interpretazione della storia. *Tempo di uccidere* è un romanzo allegorico che, proponendo una rappresentazione elaborata della condizione umana della civiltà occidentale contemporanea, fornisce allo stesso tempo un modello interpretativo per studiarla e comprenderla. Esso porta in sé l'oggetto e lo strumento stesso per osservarlo e capirlo.

La figuralità, come è stato da più parti riconosciuto⁴⁹, rappresenta uno degli assi portanti del discorso narrativo di *Tempo di uccidere*. Tuttavia, a una più evidente natura simbolica della rappresentazione – riconoscibile nella grande mole di oggetti narrativi con funzione allusiva, dall'orologio difettoso alle lettere spedite al soldato da "Lei", dal cocodrillo, il famigerato *harghez*, alla Bibbia che il protagonista porta con sé –, si affianca una natura allegorica ben più significativa e determinante. Non si tratta solo della portata universale di questa figura, in grado di fornire la struttura per costruire un intero testo; è il carattere stesso della

⁴⁷ «Alla metafora "totale" si sostituisce la metonimia» (Giammattei 1974, p. 89).

⁴⁸ A confermare, e *negativo*, il legame profondo tra l'affermazione della forma romanzesca e la conseguente ridiscussione del sistema gnoseologico che esso condiziona e trasforma – a cui si aggiunge in questo romanzo una rappresentazione freudiana dell'esperienza individuale che contribuisce alla revisione delle categorie ermeneutiche –, si potrà chiamare in causa nuovamente Bachtin: «Quando il romanzo diventa il genere letterario dominante, la disciplina filosofica dominante diventa la teoria della conoscenza» (Bachtin 2001a, p. 457).

⁴⁹ Cfr. Gioanola 1984; Barberi Squarotti 1994; Minichini 1978; ma anche il già citato Guerard 1953.

corrispondenza semantica su cui essa si fonda a confarsi alle esigenze del discorso di Flaiano. Tanto il simbolo quanto l'allegoria contribuiscono a quel procedimento di astrazione, centrale nell'opera, che rende ogni elemento testuale un'allusione capace di prefigurare l'esistenza di un ulteriore piano di significazione; tuttavia, nella costruzione allegorica «il rapporto tra segno e significato è discontinuo»⁵⁰. Lo iato che marca la distanza tra i due poli della significazione è, come sosteneva Benjamin, quello dell'accordo arbitrario e convenzionale. Ciò che legittima e rende valido il percorso di un'ermeneutica allegorica è la natura arbitraria ma "sociale" della corrispondenza stabilita tra la rappresentazione e il suo significato⁵¹.

Flaiano fa propria l'"intenzione allegorica" sia per la sua natura profondamente dialettica, sia per la sua predisposizione alla frammentarietà e alla demistificazione, in linea con l'impostazione critica e anti-retorica del suo romanzo. Il giovane protagonista di *Tempo di uccidere* si muove in un mondo che si configura ai suoi occhi come un testo costellato di segni misteriosi, che egli cerca di "leggere" attraverso le consuete deduzioni logiche. È questa un'attitudine ermeneutica che egli rivendica fino alla fine: «"Tentiamone, comunque", dissi, "una spiegazione razionale"» [238]. Ma ormai l'operazione non è più possibile: la realtà manda segnali che richiedono di trovare altrove, in una dimensione non precisamente formalizzabile, il proprio compimento semantico: «Come tutte le storie di questo mondo, anche la tua sfugge ad un'indagine» [237]. L'uomo deve farsi carico di un procedimento di continua rifondazione dei significati che non può trovare un approdo definitivo e che sarà sempre suscettibile di smentite e messe in discussione. La condizione della contemporaneità impone il tempo del dubbio («I dubbi confortano, meglio tenermeli» [243]); ogni atto di significazione riceve la sanzione della propria legittimità non da un superiore (e posteriore) giudizio universale, ma dalla contingenza e dall'opportunità della particolare situazione: «"È una tromba abbastanza comica per il mio giudizio", dissi, "ma a ciascuno la sua tromba"» [244].

In pieno Novecento, all'indomani del secondo conflitto bellico, l'individuo deve assumere la plurisignificanza che si impone nel mondo non come limite insormontabile (che porta il soldato, mosso da spinte contraddittorie, a smarrirsi e a comportarsi in maniera insensata), ma come necessario fondamento della propria condizione esistenziale, da accettare e rendere quanto più possibile fecondo. Con la propria costruzione alle-

⁵⁰) Luperini 1990, p. 45.

⁵¹) L'allegoria, diversamente dal simbolo, dà luogo a un'operazione propriamente creativa, che produce un significato dall'esterno, in quanto prodotto della discussione attiva tra i membri della comunità che decide di adottare e condividere la medesima definizione del rapporto tra significante e significato.

gorica Flaiano afferma nell'interpretazione della realtà la necessità di un relativismo gnoseologico che non sia esposto alle opposte derive di un soggettivismo senza freni o di un disperato nichilismo, ma che imponga una continua ridiscussione delle premesse dell'atto di significazione, che inviti al distacco e alla vigilanza critica nei confronti di ogni rappresentazione, che metta al riparo dal rischio di inattualità a cui sono esposti tutti i significati dati per naturali e assoluti.

L'allegoria in *Tempo di uccidere* è tematizzata nei procedimenti di interpretazione messi in campo dal protagonista, condizionato dall'emersione di un contenuto psichico sconosciuto, di fronte al dispiegarsi dell'intrico di segni ambigui e inverificabili, ed è impiegata a livello di costruzione del testo, tanto nello smascheramento di alcuni luoghi comuni tradizionali della cultura occidentale (*in primis* la rappresentazione dei rapporti di forza tra uomo bianco e mondo africano), quanto, e soprattutto, in quei meccanismi che rendono lo forma romanzesca sospesa, non conclusa. Accettando nel finale l'inconoscibilità dell'effettivo valore di determinati episodi della sua avventura, il protagonista riconosce non solo come fallimentari le proprie interpretazioni, che lo avevano portato, per esempio, a rifugiarsi nel villaggio del vecchio Johannes nella convinzione di essere ricercato dai propri commilitoni per l'omicidio del maggiore, ma soprattutto la mancanza di una prospettiva condivisa e collettiva nella lettura degli eventi, per cui la colpevolezza diventa una variante di una denuncia mancata, piuttosto che del comportamento tenuto: è venuta meno la "socialità" propria di ogni costruzione allegorica.

Nel mondo rappresentato da Flaiano a ogni oggetto corrispondono tanti atti di significazione quanti sono gli individui e i loro mutevoli stati psichico-emozionali. Non esiste evento storico, atto individuale, rappresentazione simbolica che possa essere interpretato in maniera univoca e definitiva: è in questo senso che si definisce la solitudine, psicologica ed esistenziale, dell'uomo contemporaneo. L'avventura dell'ufficiale, che fino all'ultimo è letta come "tragedia" individuale, per la caratterizzazione paranoica della sua narrazione e per l'atavica violenza delle pulsioni scatenate, si rivela invece una farsa: il significato è scivolato al di sotto del significante, ogni lettura è irrimediabilmente provvisoria e instabile. La negazione del dramma individuale è sancita non solo dal mancato riconoscimento da parte degli altri, ma dall'inevitabile ammissione, da parte dello stesso protagonista, del carattere "ridicolo" della sua avventura.

Caratterizzando il romanzo come «allegoria del viaggio della conoscenza»⁵², lo scrittore denuncia l'incapacità della propria cultura, italiana prima che occidentale, di generare allegorie – rappresentazioni che siano in grado di comunicare il senso del presente e di comprenderlo –, poi-

⁵²) Barberi Squarotti 1994, p. 10.

ché si è rivelata tutta la problematicità di quel «momento dogmatico» che sta alla base della costruzione allegorica, ovvero il momento «della stipulazione sociale dei significati e della loro fissazione in una coscienza mitica»⁵³. Il tragico diventa comico quando viene a mancare il contesto culturale e umano su cui proiettare il dramma. Nel momento in cui la società italiana impegnata nella Ricostruzione avviava una lettura del proprio passato e della propria condizione storica secondo un codice semantico e un criterio interpretativo ritenuti certi e condivisi, Flaiano mostra il rischio gnoseologico a cui questo atteggiamento può condurre. Il suo è un impegno contro l'imposizione dei miti, delle ideologie che già si stavano affermando nei primi anni del dopoguerra e che prefiguravano per il paese prostrato un futuro di benessere e deterministico progresso. Prima che politica e poetica, la sua presa di posizione è conoscitiva e intellettuale: non ci potrà essere alcuna rifondazione della civiltà umana se non ci si impegna prioritariamente in uno studio delle sue effettive condizioni esistenziali, civili e sociali. Non ci potrà essere garanzia da un nuovo manifestarsi di quel Male assoluto dispiegatosi tanto brutalmente nelle vicende appena trascorse se non si procederà a rimettere al centro dell'attenzione l'uomo: solo così si potrà comprendere che l'origine di quel Male è nel fondo più oscuro e inesplorato della sua psiche. L'ammissione della necessità di ridiscutere le premesse e le certezze della coscienza collettiva – partendo dalle elaborazioni del singolo – è l'atto prioritario e imprescindibile di qualsiasi tentativo di ricostruzione di un fecondo percorso di conoscenza del mondo. L'allegoria di Flaiano si pone dunque come «momento di autocoscienza»⁵⁴, non solo dell'arte, ma dell'intera civiltà contemporanea; il suo intrinseco «furore distruttivo» induce a riflettere sull'effettiva saldezza delle fondamenta di quell'accordo sociale che fonda la comprensione reciproca e la «narrazione» del proprio mondo individuale.

«Pretendere da uno scrittore che egli si interessi più ai problemi di tutti che a quelli di uno solo è chiedergli di cominciare dalla fine»⁵⁵: per Flaiano la rifondazione della civiltà deve partire dal suo nucleo minimo, il singolo uomo, dai condizionamenti esercitati dalla sua cultura d'appartenenza sulle pulsioni irrazionali e inconscie. Questa conclusione non deve frustrare prioritariamente il tentativo di comprendere il mondo: ogni operazione interpretativa dev'essere considerata nella relatività che comporta, riconoscendone i «rischi» e accettandone la fallibilità.

Tante volte nel corso della sua vita Flaiano avvertì il richiamo di una rassegnata chiusura in sé stesso, l'invito a lasciare bianca la propria pagi-

⁵³) Luperini 1990, p. 73.

⁵⁴) *Ivi*, p. 115.

⁵⁵) Flaiano 1996, p. 342.

na; tuttavia nel 1947, anche per un intellettuale indipendente e solitario come lui, era troppo difficile negarsi il tentativo di fare appello a tutte le forze attive della società italiana. La Storia ha intrapreso una strada differente; oggi di Flaiano si citano con ammirazione e rimpianto tante massime che, a distanza di decenni, sanno ancora illuminare un presente che continua a battersi contro fantasmi che si credevano sconfitti. Tutto ciò era già in *Tempo di uccidere*.

GIACOMO RACCIS

Università degli Studi di Bergamo
giacomoraccis@hotmail.it

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Albèrès 1967 R.M. Albèrès, *Romanzo e antiromanzo*, Milano, Jacca Book, 1967.
- Bachtin 2001a M. Bachtin, *Epos e romanzo*, in *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 445-482.
- Bachtin 2001b M. Bachtin, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, in Id., *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 231-405.
- Barberi Squarotti 1975 G. Barberi Squarotti, *La narrativa italiana del dopoguerra*, Bologna, Cappelli, 1975.
- Barberi Squarotti 1994 G. Barberi Squarotti, *Un romanzo esemplare*, in *Tempo di uccidere*, Atti del Convegno nazionale (Pescara, 27-28 maggio 1994), a cura dell'Associazione culturale Ennio Flaiano, Pescara, Edians, 1994, pp. 7-12.
- Battaglia 1968 S. Battaglia, *Mitografia del personaggio*, Milano, Rizzoli, 1968.
- Benjamin 1962 W. Benjamin, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in Id., *Angelus novus*, Torino, Einaudi, 1962, pp. 247-274.
- Boezio 1947 Boezio (pseudonimo di anonimo), *Gazzettino romano*, «Momento Sera», 16 giugno 1947.
- Calvino 1993 I. Calvino, *Prefazione a Il sentiero dei nidi di ragno*, Torino, Einaudi, 1993.
- Debenedetti 1947 G. Debenedetti, *Flajano ha tentato di combinare un cruciverba*, «l'Unità» (ed. romana), 26 giugno 1947.
- Debenedetti 1977 G. Debenedetti, *Personaggi e destino*, Milano, Il Saggiatore, 1977.

- Emanuelli 1947 E. Emanuelli, *Flaiano romanziere inatteso*, con «Tempo di uccidere» si è vendicato dell'Etiopia, «L'Europeo», 20 luglio 1947.
- Falcetto 1992 B. Falcetto, *Storia della narrativa neorealista*, Milano, Mursia, 1992.
- Flaiano 1996 E. Flaiano, *La solitudine del satiro*, Milano, Adelphi, 1996.
- Flaiano 2010 E. Flaiano, *Tempo di uccidere*, in *Opere scelte*, Milano, Adelphi, 2010, pp. 5-244.
- Frati 1947 S. Frati, *Tempo di uccidere*, «Il Libraio», 15 giugno 1947.
- Freud 1977 S. Freud, *Il perturbante*, in L.C. Musatti (a cura di), *Opere. L'Io e l'Es e altri scritti 1917-1923*, IX, Torino, Bollati Boringhieri, 1989 (1ª ed. 1977), pp. 77-118.
- Freud 1979 S. Freud, *Il disagio della civiltà*, in L.C. Musatti (a cura di), *Opere. Inibizione, sintomo e angoscia e altri scritti 1924-1929*, X, Torino, Bollati Boringhieri, 2009 (1ª ed. 1979), pp. 553-630.
- Gallo 1990 M. Gallo, *Ennio Flaiano e «Tempo di uccidere»*, Pescara, Edizars, 1990.
- Giammattei 1974 E. Giammattei, *Ennio Flaiano fra moralismo e scetticismo*, «Nord e Sud» (ottobre 1974), pp. 76-106.
- Gioanola 1984 E. Gioanola, *Ennio Flaiano*, in AA.VV., *Letteratura italiana contemporanea*, II/2, Roma, Lucarini, 1984, pp. 837-841.
- Guerard 1953 A.J. Guerard, *La torre d'avorio e il deserto di polvere*, «Nuovi argomenti» (settembre-ottobre 1953), pp. 106-122.
- Jovine 1947 F. Jovine, *Tempo di uccidere*, «La Fiera Letteraria», 13 novembre 1947.
- Luperini 1990 R. Luperini, *L'allegoria del moderno*, Roma, Editori Riuniti, 1990.
- Minichini 1978 S. Minichini, *Rassegna di studi critici su Ennio Flaiano*, «Critica letteraria» 6, 2 (1978), pp. 368-381.
- Sereni 1976 V. Sereni, *Una donna vestita di rosso*, Prefazione a S. Antonielli, *Il campo 29*, Roma, Editori Riuniti, 1976.
- Sklovskij 1968 V. Sklovskij, *L'arte come procedimento*, in T. Todorov (a cura di), *I formalisti russi*, Torino, Einaudi, 1968, pp. 73-94.

- Sternberg 1978 M. Sternberg, *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1978.
- Sternberg 1985 M. Sternberg, *The Poetics of Biblical Narrative*, Bloomington, Indiana University Press, 1985.
- Tomasevskij 1968 B. Tomaševskij, *La costruzione dell'intreccio*, in T. Todorov (a cura di), *I formalisti russi*, Torino, Einaudi, 1968, pp. 305-350.
- White 2006 H. White, *Forme di storia: dalla realtà alla narrazione*, Roma, Carocci, 2006.