

SILVIA LUTZONI

*Tra modernismo e modernità: il cuore di tenebra di Ennio Flaiano*

In

*I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo.*

Atti del XVIII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti

(Padova, 10-13 settembre 2014), a cura di Guido Baldassarri,

Valeria Di Iasio, Giovanni Ferroni, Ester Petrobon,

Roma, Adi editore, 2016

Isbn: 9788846746504

Come citare:

Url = [http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms\\_codsec=14&cms\\_codcms=776](http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=776)  
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

SILVIA LUTZONI

*Tra modernismo e modernità: il cuore di tenebra di Ennio Flaiano*

Edward W. Said sosteneva che caratteristica della narrativa modernista fosse quella di rispondere all'emergere del soggetto colonizzato con l'ironia corrosiva propria di chi non sa risolversi se auspicare la fine dell'impero o, al contrario, promuoverne la perpetuazione. Un esempio fra tutti è rappresentato da colui che è considerato il precursore dei modernisti inglesi, il Joseph Conrad di *Cuore di tenebra* (1902). Non troppo dissimile da questo atteggiamento è quello di Ennio Flaiano nel suo *Tempo di uccidere* (1947), romanzo allegorico sulla guerra d'Abissinia, messa a nudo con ironica crudeltà, che uscì nel 1947. Il contributo intende indagare quello che sembrerebbe per Flaiano un doppio movimento di andata e ritorno verso il modernismo, mentre si focalizza sui modi attraverso i quali l'altrove geo-antropologico è percepito dagli europei: ovvero l'altrove coloniale di chi le colonie le aveva e quello di chi le ha solo volute e millantate.

Edward W. Said, in un libro del 1993 intitolato *Cultura e imperialismo*, sosteneva che caratteristica principale della narrativa modernista fosse quella di rispondere all'emergere del soggetto colonizzato con un'ironia corrosiva nella quale dissimulava la sua incapacità di risolversi se auspicare la fine dell'impero o, al contrario, promuoverne la perpetuazione.<sup>1</sup> Con queste parole il critico americano di origine palestinese si riferiva nello specifico a Joseph Conrad: quel Conrad il cui libro forse più noto, *Cuore di tenebra*,<sup>2</sup> rappresenta il più manifesto esempio di proto modernismo. Pubblicato prima a episodi in rivista nel 1899 e solo nel 1902 in volume, *Cuore di tenebra* ha infatti segnato gli esordi del modernismo inglese. Non è un caso che T.S. Eliot avesse scelto inizialmente come epigrafe di *The Waste Land* (1922) proprio le parole pronunciate nel romanzo da Kurtz in punto di morte: «L'orrore! L'orrore!»,<sup>3</sup> parole che prima della pubblicazione, su indicazione di Ezra Pound, avrebbe sostituito con il celebre passaggio tratto dal *Satyricon* di Petronio.

Conrad era uno tra gli scrittori dei quali Said si era occupato maggiormente e continuamente: e lo aveva fatto a partire da una certa affinità biografica (lo stesso valeva per Gramsci e per Auerbach: era la condizione di esiliato ad accomunarli). Lo aveva studiato già in giovanissima età quando gli aveva dedicato la sua tesi di dottorato a Harvard nel 1965, tesi che fu poi rimaneggiata e pubblicata con il titolo *Joseph Conrad And the Fiction of Autobiography*,<sup>4</sup> per riprenderlo in seguito, in *Orientalismo*, libro del 1977, dove ne aveva sottolineato la compromissione con l'impresa coloniale. Questa di Said non era tuttavia una posizione originale, se è vero che è del 1975 il celebre saggio di Chinua Achebe intitolato *An image of Africa. Racism in Conrad's Heart of Darkness*,<sup>5</sup> dove lo scrittore nigeriano rifiutava di considerarlo un classico della letteratura perché in esso una parte consistente della razza umana veniva indiscutibilmente disumanizzata. Il passaggio che aveva provocato la ferma risposta di Achebe

<sup>1</sup> E. W. SAID, *Culture and Imperialism*, New York, Alfred A. Knopf Inc., 1993 (trad. it. di S. Chiarini e A. Tagliavini, *Cultura e imperialismo*, Roma, Gamberetti, 214-215). Si veda anche E. W. SAID, *Representing the Colonized: Anthropology's Interlocutors*, in «Critical Inquiry», XV (1989), 205-225. Il concetto è ampiamente analizzato in R. ORLANDINI, *(Anti)colonialismo in Tempo di uccidere di Ennio Flaiano*, «Italia», LXIX (1992), 480-481.

<sup>2</sup> J. CONRAD, *Heart of Darkness*, London, Blackwood, 1902 (trad. it. di A. Rossi e G. Sertoli, *Cuore di Tenebra*, Torino, Einaudi, 1999). Il romanzo fu scritto tra il 1898 e il 1899 e pubblicato a episodi nel «Blackwood's Magazine» (febbraio, marzo e aprile 1899). Solo nel 1902 uscì in volume.

<sup>3</sup> Ivi, 219. Si veda in proposito G. SERTOLI, *Introduzione*, in CONRAD, *Cuore di Tenebra...*, XIV. Sertoli ricorda che l'influsso di *Cuore di tenebra* su Eliot, da *The Hollow Man* a *The Waste Land*, non si limita a questo, ma è «enorme e riconosciuto. Basti pensare, oltre appunto agli «uomini vuoti» e all'esergo dell'omonima poesia – «Mistah Kurtz – he dead» – alla contrapposizione fra il Tamigi elisabettiano e il Tamigi moderno nella terza sezione della *Waste Land*».

<sup>4</sup> E.W. SAID, *Joseph Conrad and the Fiction of Autobiography*, Cambridge, Harvard University Press, 1996 (trad. it. di E. Nifosi, Milano, Il Saggiatore, 2008).

<sup>5</sup> C. ACHEBE, *An Image of Africa: Racism in Conrad's Heart of Darkness*, in *Hopes and Impediments: Selected Essays*, New York, Doubleday, Anchor, 1989, 1-20.

era, nello specifico, quello in cui il lettore ha il sospetto che motivo di turbamento per Marlow fosse innanzitutto il senso di un'identità comune con gli indigeni incontrati in Africa:

laggiù — laggiù ci si trovava alla presenza di qualcosa di mostruoso e di libero, qualcosa che non aveva niente di terrestre. E gli uomini... no, non erano inumani. Ma proprio questo, ve l'assicuro, era il peggio: questo sospetto che lentamente si faceva strada, che non fossero inumani. Quella gente urlava, saltava, piroettava, faceva smorfie orrende; ma ciò che dava i brividi era precisamente il senso della loro umanità — non diversa dalla nostra — il senso di una remota parentela fra noi e quel selvaggio tumulto appassionato. Una cosa sgradevole, sì, davvero sgradevole.<sup>6</sup>

Lungi dal giungere a considerazioni perentorie e drastiche come quelle di Chinua Achebe a proposito di Conrad, ciò che interessava a Said era piuttosto — almeno a questa altezza cronologica — quel movimento di oscillazione, se così possiamo chiamarlo, tra l'istinto di conformarsi all'ideologia imperialista e razzista, e quello, al contrario, di criticarla.<sup>7</sup> Movimento che non prescindeva, ma che anzi si affiancava a quella altrettanto modernista attrazione nei confronti del primitivo, della «absolute truth of primitive passion», come l'avrebbe definita nella novella del 1903 intitolata *Falk*,<sup>8</sup> intendendo con ciò una dimensione dell'animo umano pre-morale e oscura che si riscontra nelle culture più distanti dalla modernità occidentale.<sup>9</sup> Una dimensione verso la quale Conrad mostrava dunque un atteggiamento di ambiguità: se è vero infatti che non la idealizzava, è altrettanto vero che non le attribuiva nemmeno una potenzialità di redenzione. Ma si trattava tuttavia per Conrad di una condizione più e autentica rispetto alla superficialità spirituale dell'Occidente moderno.<sup>10</sup>

Queste stesse idee sembrerebbero informare un libro pubblicato in Italia a una diversa altezza cronologica rispetto a *Cuore di tenebra*, e in un momento storico nel quale la narrativa aveva ben diversi orientamenti. Si tratta di *Tempo di uccidere*<sup>11</sup> di Ennio Flaiano, un romanzo che condivide con quello di Conrad molteplici aspetti — sia nei contenuti sia nell'impianto narrativo — in considerazione dei quali l'ipotesi di una sua inclusione in un canone modernista italiano risulterebbe tutt'altro che peregrina.<sup>12</sup> Il libro, che fu commissionato a Flaiano da Leo Longanesi nel 1946,<sup>13</sup> uscì nel 1947 e in questo stesso anno, nonostante il giudizio della critica non fosse stato unanimemente positivo, vinse la prima edizione del Premio Strega. Giacomo Debenedetti,<sup>14</sup> fra gli altri, non era stato generoso nei confronti del romanzo, se è vero che ne aveva salvato soltanto le prime sessanta pagine. È noto poi che questo libro sarebbe rimasto un

<sup>6</sup> CONRAD, *Heart of Darkness...* (trad. it., 111).

<sup>7</sup> SAID, *Culture and Imperialism...* (trad. it., 10). Secondo Said gran parte delle letture critiche dell'opera dello scrittore polacco tenderebbe a sottolineare lo scetticismo di Conrad nei confronti dell'impresa coloniale, ma non ricorderebbe invece che l'Africa è restituita in *Cuore di tenebra* attraverso la storicizzazione e la narrazione della sua estraneità.

<sup>8</sup> J. CONRAD, *Falk. A Reminiscence*, in *Thypoön and Other Stories*, London, Dent, 1974.

<sup>9</sup> F. DEI, *La discesa agli inferi: James G. Frazer e la cultura del Novecento*, Lecce, Argo, 1998, 361.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> E. FLAIANO, *Tempo di uccidere*, Milano, BUR, 2010.

<sup>12</sup> In un recente studio Raffaele Donnarumma ha esteso il modernismo italiano fino agli anni Cinquanta-Sessanta del Novecento. Si vedano in proposito: M. TORTORA, *La narrativa modernista italiana*, «Allegoria», LXIII (2011), 83-85; R. DONNARUMMA, *Gadda modernista*, Pisa, ETS, 2006, 7-28; L. Somigli, M. Moroni (a cura di), *Italian Modernism. Italian Culture between Decadentism and Avant-Garde*, Toronto, University of Toronto Press, 2004.

<sup>13</sup> Cfr. E. FLAIANO, *Autobiografia del Blu di Prussia*, a cura di A. Longoni, Milano, Adelphi, 2003, 10.

<sup>14</sup> Cfr. G. DEBENEDETTI, *Flaiano ha tentato di combinare un cruciverba*, «l'Unità» (edizione romana), 26 giugno 1947. Si veda anche G. DEBENEDETTI, *Personaggi e destino*, Milano, Il Saggiatore, 1977. Debenedetti è fra i pochi critici a sottolineare il fatto che l'impiego di categorie freudiane non sia una semplice suggestione sterile nel romanzo di Flaiano. Cfr. anche G. RACCIS, *Tempo di uccidere: un antiromanzo allegorico*, «ACME-Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano», LXV, II (2012), 140-143.

caso isolato nella produzione di Flaiano (si tratta infatti del suo unico romanzo), ed è noto che si sarebbe affermato come un caso altrettanto isolato nella narrativa di quel periodo, orientata piuttosto verso una narrazione di tipo neorealista: di quello stesso anno era l'uscita de *Il sentiero dei nidi di ragno* di Calvino, nel 1945 erano stati pubblicati *Cristo si è fermato a Eboli* di Carlo Levi e *Uomini e no* di Vittorini, per citarne solo alcuni. Altrettanto distante sarebbe rimasto inoltre dal romanzo coloniale,<sup>15</sup> genere letterario che non ebbe particolare fortuna in Italia, e dal quale si discostava per diversi motivi: primo fra tutti il rifiuto e la denuncia della fallimentare impresa coloniale fascista, rappresentata nella verità della sua violenza ipocrita.

Ispirato al soggiorno di Flaiano in Etiopia come sottotenente<sup>16</sup> tra il novembre 1935 e il maggio 1936, *Tempo di uccidere* prende spunto da una sorta di diario intitolato *Aethiopia, appunti per una canzonetta*,<sup>17</sup> nel quale lo scrittore aveva annotato le sue impressioni sui luoghi visitati, senza rinunciare a quell'ironia che fu uno dei suoi tratti più distintivi.<sup>18</sup> La vicenda però, pur essendo ambientata in Etiopia, presenta la realtà storica della colonizzazione senza mostrare alcuna traccia della guerra che poco prima vi si era svolta: tant'è vero che soltanto a pagina 215 apprendiamo del conflitto che si è appena concluso e che il tenente protagonista appartiene a una divisione militare rimasta di stanza nel paese. Il lettore nelle pagine del romanzo non conoscerà null'altro di questa guerra, per una rimozione della Storia non dissimile da quella ravvisabile in *Cuore di tenebra*, dove non si riscontra alcun accenno al luogo dove la storia si svolge e solo vaghi riferimenti cronologici: non vi è traccia insomma delle violenze del genocidio perpetrato da Leopoldo II in Congo, dove Conrad aveva poco tempo prima compiuto una missione, e che indubitabilmente coincide con l'ambientazione del testo. Ciò che interessa al narratore di *Tempo di uccidere* è raccontare invece la vicenda accaduta al protagonista, e di farlo conducendo il lettore nei recessi della sua psiche, costringendolo a una costante decodificazione dello stato d'animo del tenente e, insieme, a un'interrogazione sull'autenticità di ciò che viene narrato, mentre deve fare i conti con l'ambiguità insita nella struttura narrativa del romanzo stesso che si sviluppa secondo le modalità del flusso di coscienza.

La vicenda è nota: un tenente italiano si trova in congedo a causa di un mal di denti. Mentre percorre un sentiero nella boscaglia incontra una giovane etiope, Mariam, nei pressi di una pozza d'acqua; la attrae a sé e, vinta la sua resistenza, la sottomette al suo desiderio. Dopo l'abuso l'uomo riesce a convincere la donna a trascorrere la notte insieme a lui: i due si appartano in una grotta, ma il tenente, credendo di essere vittima dell'attacco di un animale selvatico spara un colpo di rivoltella che però viene deviato da un sasso e colpisce accidentalmente la donna. Per evitare di essere scoperto o che sia la donna stessa a denunciarlo (meno credibile risulterà l'ipotesi che voglia alleviarne le sofferenze), le spara, questa volta di proposito, per ucciderla. Dopo averne seppellito il cadavere, il tenente comincia un viaggio che coinciderà con una vera e propria odissea psicologica, che lo vedrà compiere atti di evidente sconsideratezza, veri e propri tentativi di sabotare se stesso, forse anche qualche omicidio, ossessionato dalla paura di dover pagare per il crimine commesso. Il tenente è dunque un vile, il quale si sottrae alle proprie responsabilità: così come vile è il regime che lo ha arruolato. Un regime che non riconosce appieno, ma alle cui pratiche finisce inevitabilmente per conformarsi, identificandosi con le sue forze anonime per mantenerlo in vita, e diventando una mera funzione di questo.<sup>19</sup> Tanto è vero che, seppure in modo contraddittorio, il tenente (così come

<sup>15</sup> Sul romanzo coloniale italiano si veda, tra gli altri, L. RICCI, *La lingua dell'impero. Comunicazione letteratura e propaganda nell'età del colonialismo italiano*, Roma, Carocci, 2005.

<sup>16</sup> Per le notizie biografiche si veda G. RUOZZI, *Ennio Flaiano, una verità personale*, Roma, Carocci, 2012.

<sup>17</sup> Si tratta di un quaderno di appunti steso da Flaiano tra il novembre del 1935 e il maggio del 1936, durante la campagna militare. Cfr. A. LONGONI, *Introduzione*, in FLAIANO, *Tempo di uccidere...*, 11. Il diario è posto in appendice all'edizione di tempo di uccidere cui in questa sede si fa riferimento. Ivi, 289-313.

<sup>18</sup> Ne è un esempio il seguente frammento: «Sarà molto difficile, forse impossibile, amalgamare questa gente, portarla a i nostri costumi. Dopo quarant'anni di dominio, gli eritrei sono ancora pieni di credenze e di usi radicati e ci vorranno almeno altri quarant'anni di cinema americano per guastarli». Ivi, 294.

<sup>19</sup> H. ARENDT, *Le origini del totalitarismo*, 1951, (trad. it. di A. Guadagnini, *Le origini del totalitarismo*, Milano, Edizioni di Comunità, 1996, 300).

Marlow) parla di redenzione, concetto che per certi aspetti oltrepassa quello di salvezza, poiché muove dalla convinzione dell'esistenza di una missione al di sopra del tempo, e di un'autorità che si autocostruisce.<sup>20</sup> Si legga il seguente brano:

come tutti i soldati conquistatori di questo mondo, presumevo di conoscere la psicologia dei conquistati. Mi sentivo troppo diverso da loro per ammettere che avessero altri pensieri oltre quelli suggeriti dalla più elementare natura [...] Perché non capivo quella gente? Erano tristi animali, invecchiati in una terra senza uscita, erano grandi camminatori, conoscitori di scorciatoie, forse saggi, ma antichi e incolti?<sup>21</sup>

L'incontro con l'altro, il selvaggio – il tema, per l'appunto, del primitivo al quale si è accennato sopra – è presentato da Flaiano sin dal principio secondo paradigmi riconducibili ai più noti cliché orientalisti: basti solo pensare al personaggio di Mariam, donna etiope bellissima, sensuale e lasciva, al contempo descritta come «qualcosa di più di un albero e qualcosa di meno di una donna»,<sup>22</sup> oppure come una specie di arresto evolutivo, un essere che non possiede il senso del tempo ed è perciò storicizzata al di fuori della Storia, quando è vero che a separarla dal tenente «ci sono duemila anni di Storia».<sup>23</sup> È interessante notare come Flaiano, così come Conrad, insista sul concetto di tempo in relazione alla popolazione indigena – il ricorrere di un orologio rotto lungo tutto il libro ne è la spia più evidente – a tal punto che il viaggio all'interno del vasto territorio dell'Abissinia diventa, non solo un viaggio nello spazio, ma anche un viaggio «verso i primordi del mondo».<sup>24</sup> Ma Mariam è anch'essa oggetto di un sentimento ambivalente, sicché all'opposto finisce per essere quasi idealizzata come depositaria di una saggezza derivante allo stesso modo dalla sua condizione primitiva, come si può leggere di seguito:

Io cercavo la sapienza nei libri e lei la possedeva negli occhi, che mi guardavano da duemila anni, come la luce delle stelle che tanto impiega per essere da noi percepita. Fu questo pensiero, credo, che mi trattenne.<sup>25</sup>

Nonostante l'ambiguità sottragga il testo a una mera nobilitazione del primitivo, il tenente e Marlow condividono tuttavia la stessa opinione riguardo agli indigeni: questi avrebbero conservato certe virtù, certe qualità che altri popoli, (quelli occidentali), avrebbero invece perduto: «queste qualità mi sembravano essere la fede, la perseveranza, e le altre qualità delle creature semplici. E poi la sobrietà, il coraggio».<sup>26</sup> Gli indigeni sembrano insomma aver mantenuto una certa autenticità: un'altra fra le preoccupazioni del modernismo, come sostiene Lionel Trilling, là dove autenticità e sincerità si trovano però in antitesi.<sup>27</sup> In *Cuore di tenebra* sono numerosissimi i riferimenti alla sincerità dell'altruismo entusiasta di Kurtz nei confronti dei nativi, e all'esplosione di sincerità, sono le parole di Marlow in proposito, mostrata alla fine del *Manuale per la gestione delle attività future*, commissionato allo stesso Kurtz dalla Società internazionale per la soppressione dei costumi selvaggi, un manuale che si conclude però con un esplicito, «Sterminate tutti i bruti!».<sup>28</sup> Lo stesso accade per il tenente di *Tempo di uccidere*, animato

<sup>20</sup> SAID, *Culture and Imperialism...* (trad. it., 94).

<sup>21</sup> FLAIANO, *Tempo di uccidere...*, 43-44.

<sup>22</sup> Ivi, 247.

<sup>23</sup> Ivi, 91, 93, 188, 214,

<sup>24</sup> CONRAD, *Heart of Darkness...* (trad. it., 103).

<sup>25</sup> Ivi, 42.

<sup>26</sup> Ivi, 136.

<sup>27</sup> Secondo Trilling *Cuore di tenebra* è un testo esemplare nello sviluppo del concetto moderno di autenticità, quella idea di autoconsapevolezza raggiunta attraverso una discesa dentro se stessi e il confronto con l'orrore, del tutto diverso dunque dal concetto di sincerità. Cfr. C. RAWSON, *Tribal Drums and the Dull Tom-Tom: Thoughts on Modernism in Conrad and Eliot*, in M. Thormählen, *Rethinking Modernism* (a cura di), Basingstoke, Hampshire; New York, Palgrave Macmillan, 2003, 102-104.

<sup>28</sup> CONRAD, *Heart of Darkness...* (trad. it., 159)

lungo tutto il romanzo dalla coscienza della superiorità dell'occidente e dell'impossibilità di sottrarsi alla sua missione civilizzatrice.

Ciò che emerge da entrambi i romanzi è però l'amara consapevolezza del fallimento di questa missione che ha ridotto l'Africa alla stessa stregua di un «immondezzaio del progresso»,<sup>29</sup> di uno «sgabuzzino delle porcherie [dove] si va a sgranchirsi la coscienza».<sup>30</sup> Se Flaiano paragona l'imperialismo alla lebbra, dicendo che «come la lebbra si cura con la morte»,<sup>31</sup> Conrad lo definisce «il demone flaccido, pretenzioso e miope di una rapace e spietata stupidità»,<sup>32</sup> per una condanna che non riesce tuttavia a diventare definitiva. Anche in questo consiste il movimento oscillatorio tra modernismo e modernità: se da un lato il colonialismo è rifiutato come prodotto di quella modernità, dall'altro i modernisti non possono fare a meno di dire la verità, o meglio di alludere ad essa

nelle finzioni e nell'alterità della lingua e della letteratura, senza l'illusione di un suo accesso diretto. La loro è, in questo senso una poetica della mediazione: fra istanze soggettive e un patrimonio collettivo che trascende l'individuo, fra bisogno di senso e denuncia dell'insensatezza, fra consapevolezza dell'artificio e ricerca del vero.<sup>33</sup>

Sebbene entrambi i romanzi poggino su una base realistica del tutto verosimile, in essi risuonano tuttavia gli echi di precedenti classici: Marlow racconta il suo viaggio come una successione di tappe in un «tenebroso girone di non so quale Inferno»,<sup>34</sup> mentre il tenente di *Tempo di uccidere* descrive l'Etiopia come la sua tomba, il luogo dove a causa di una svista, di un errore, avrebbe sicuramente trovato sepoltura (perché, l'indigena, dice il tenente, «uccide come uccide la sua terra»).<sup>35</sup> La risalita del fiume di Marlow e il viaggio all'interno dell'Abissinia del tenente altro non sono, dunque, che una discesa agli inferi attraverso la quale i protagonisti giungeranno all'amara consapevolezza che il cuore di tenebra alberga nel loro stesso animo e nella civiltà dalla quale provengono, una civiltà che in nome dei valori dell'umanesimo aveva compiuto i più atroci massacri.<sup>36</sup> Ciò nondimeno entrambi i narratori non rinunciano a quell'ironia caustica che costituisce l'unico antidoto a una deriva nichilistica.

I due romanzi condividono inoltre la narrazione in prima persona. Ma, se in *Cuore di tenebra* alla voce del narratore si sostituisce sin dal principio il lungo monologo d'un narratore interno<sup>37</sup> (Marlow per l'appunto), nel caso di *Tempo di uccidere*, sembrerebbe verificarsi una sorta di sdoppiamento del narratore, tanto che possiamo nettamente distinguere le due voci: quella del narratore prima del raggiungimento della maturità e quella ad essa successiva.<sup>38</sup> Questo secondo narratore altro non vuole che denunciare un errore per fornire in seguito una serie di impressioni, una vicenda del tutto personale, da un «punto di vista che è prodotto non di volontà ma di un'azione inconsulta, o meglio arbitraria». <sup>39</sup> Per una modalità narrativa che non è dissimile da quella che Ian Watt aveva definito, in relazione a Conrad, come «decodificazione

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> FLAIANO, *Tempo di uccidere...*, 94.

<sup>31</sup> *Ivi*, 160.

<sup>32</sup> CONRAD, *Heart of Darkness...* (trad. it., 47).

<sup>33</sup> DONNARUMMA, *Gadda modernista...*, p. 11.

<sup>34</sup> CONRAD, *Heart of Darkness...* (trad. it., 47).

<sup>35</sup> FLAIANO, *Tempo di uccidere...*, 203.

<sup>36</sup> Una posizione che anticipa ciò che Frantz Fanon avrebbe detto pochi anni più tardi, vale a dire che l'Europa «non la finisce più di parlare dell'uomo pur massacrandolo dovunque lo incontra, a tutti gli angoli delle stesse sue strade, a tutti gli angoli del mondo». F. FANON, *Les damnés de la terre*, Paris, Éditions Maspéro. 1961, (trad. it. di C. Cignetti, *I dannati della terra*, Torino, Einaudi, 1966, 240).

<sup>37</sup> C. PAGETTI, M. BIGNAMI, *La coscienza narrativa tra vecchio e nuovo secolo*, in G. Cianci (a cura di), *Modernismo/Modernismi. Dall'avanguardia storica agli anni Trenta e oltre*, Milano, Principato, 1991, 75-77.

<sup>38</sup> Cfr. R. ORLANDINI, *(Anti)colonialismo in Tempo di uccidere di Ennio Flaiano...*, 478-488.

<sup>39</sup> F. MARENCO, «*And I saw my mistake*: Joseph Conrad e la narrativa di un secolo critico», in G. Cianci (a cura di), *Modernismo/Modernismi...*, 83-84.

differita»:<sup>40</sup> vale a dire una modalità che lascia intendere al lettore che ciò di cui si parla non è come dovrebbe essere o come appare. Questi è così costretto a confrontarsi con l'ambiguità insita nel racconto, ma senza dover assumere per questo una particolare posizione rispetto agli eventi narrati. In *Tempo di uccidere* il tenente anticipa eventi che nella vicenda narrata non accadono, eventi che suppone siano accaduti a causa di una congiura ordita dall'intero paese ai suoi danni: racconta, tra gli altri ipotetici fatti, di essere inseguito dalle forze dell'ordine, ammalato di lebbra in seguito al contatto con l'indigena, assassino di un maggiore di cui aveva sabotato l'autocarro. Il senso di alienazione, di frammentarietà che ne derivano restano tra i motivi fondanti del romanzo, a suggerire forse un interesse nei confronti della natura caotica del mondo, o meglio un'esigenza di venire a patti con quel caos e di raggiungere la verità. Se, come sostiene Massimiliano Tortora, il perno portante del romanzo modernista italiano consiste nel paradosso che vuole il narratore costantemente impegnato a dire la verità e al contempo consapevole dell'impossibilità di raggiungerla,<sup>41</sup> *Tempo di uccidere* potrà a tutti gli effetti essere considerato un frutto tardivo, e fra i più maturi, di questa stagione della narrativa italiana.

---

<sup>40</sup> In proposito si veda RAWSON, *Tribal Drums and the Dull Tom-Tom: Thoughts on Modernism and the Savage in Conrad and Eliot*, in M. Thormählen (a cura di), *Rethinking Modernism...*, 95-111.

<sup>41</sup> Cfr. TORTORA, *La narrativa modernista...*, 91.