

MARTA PARIS

Su alcuni meccanismi narrativi di Ennio Flaiano

In

Le forme del comico

Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Firenze, 6-9 settembre 2017

a cura di Francesca Castellano, Irene Gambacorti, Ilaria Macera, Giulia Tellini

Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019

Isbn: 978-88-6032-512-9

Come citare:

http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1164 [data consultazione: gg/mm/aaaa]

MARTA PARIS

Su alcuni meccanismi narrativi di Ennio Flaiano

Il contributo prende in esame alcuni brani di tre opere fondamentali della produzione narrativa di Ennio Flaiano: «Tempo di uccidere» (1947), «Una e una notte» (1959), «Le ombre bianche» (1972). L'indagine in parallelo si focalizza sulla relazione che intercorre fra alcuni elementi precisi – i personaggi, il contesto socio-ambientale, l'accento narrativo –, al fine di mettere in luce non tanto la nota capacità dello scrittore pescarese di affidare la propria vena satirica a singole freddure o aforismi, quanto l'abilità di suscitare un derisorio effetto di straniamento mediante il debole attrito tra i fattori sopraccitati della macchina del racconto e l'introduzione di fulminei momenti di sorpresa per il lettore.

La combinazione di motivi, situazioni e immagini narrative in sottile contrasto rispetto alle attese del lettore risulta un meccanismo presente – in misure significativamente differenti e variabili – in tutte e tre le opere, comparate in base a un criterio cronologico. Questa attitudine al racconto muta infatti nel tempo, abbandonando talora alcune direzioni per accoglierne di nuove, ma resta l'impronta caratterizzante di uno scrittore che utilizza le narrazioni sferzanti come una sorta di speciale linguaggio, capace al tempo stesso di cristallizzare e di dilatare le solitudini, le meschinità e le contraddizioni umane.

Tempo di uccidere (1947), *Una e una notte* (1959) e *Le ombre bianche* (1972) rappresentano tre tappe fondamentali della produzione narrativa di Ennio Flaiano e ne testimoniano la peculiare evoluzione: in tutte e tre le opere è possibile individuare i principali tratti distintivi della narrativa dell'autore pescarese, destinata a mutare nel tempo pur conservando, in forme senza dubbio degne di interesse, talune caratteristiche costanti.

Nel romanzo vincitore della prima edizione del Premio Strega, *Tempo di uccidere*, il protagonista antieroe, il tenente italiano alle prese con la campagna di Etiopia del 1936, non vive la drammaticità delle imprese belliche e neppure denuncia le implicazioni dispotiche o inique della guerra, ma è collocato al centro di una stravagante avventura dai risvolti allegorici e surreali, in cui non v'è alcun fedele resoconto di eventi storici, bensì, al contrario, il racconto di un itinerario psicologico dominato dall'equivoco, dall'apparente casualità, dalla precarietà dei punti di riferimento, da un genere di sofferenza e angoscia totalmente proiettato sull'io narrativo.

Il giovane ufficiale si muove all'interno di uno scenario enigmatico, arcano, teatro di una serie di avvenimenti sconcertanti, come l'uccisione fortuita di Mariam, l'indigena con cui l'uomo vive un incontro di passione nel bosco, la fuga dettata dalla paura di poter essere scoperto dagli altri soldati e, successivamente, dal terrore di aver contratto la lebbra in seguito al contatto intimo con la donna potenzialmente malata.

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 sicurezze¹.

¹ GIACOMO RACCIS, «*Tempo di uccidere*»: *Un antiromanzo allegorico*, in «ACME», Annali della facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Milano, volume LXV, fascicolo II, maggio-agosto 2012, pp. 133-152: p. 137.

La fatalità, la noia costitutiva dell'esistenza, l'impossibilità di attribuire significati consequenziali e univoci agli eventi, il lato cupo e imperscrutabile della natura umana con i suoi risvolti grotteschi determinano l'impalcatura concettuale del romanzo – così come, più in generale, della narrativa di Flaiano – e vengono affrontati attraverso meccanismi narratologici significativamente diversi tra la prima e la seconda parte del romanzo.

L'accento narrativo iniziale è caratterizzato dal tedio, dal torpore, dall'irritazione del protagonista nei confronti dell'ambiente circostante e degli individui che lo abitano, atteggiamento che si traduce in un sottile distacco ironico dagli avvenimenti. La dimensione in cui si svolge la scena si mostra bislacca, quasi ingannatrice, un conflitto bellico in cui gli avversari diventano pallide figurazioni situate in ambientazioni ostili ed ermetiche.

Tale prospettiva si riflette anche nelle soluzioni stilistiche. Al di là di quelli che Anna Longoni definisce «improvvisi cortocircuiti linguistici (e così leggiamo di “rottami di buoni propositi”, del Mar Rosso definito “un mare uso ai miracoli”; del destino che “pone difficoltà accademiche”, dell'altopiano “osservatorio olfattivo delle iene”)² e del sapiente impiego di freddure – tecnica notoriamente distintiva di Flaiano, contraddistinta da battute ben congegnate, a effetto, aforismi dalla moralità caustica, soluzioni fulminanti di carattere sentenzioso capaci di funzionare anche se estrapolate dal contesto:

(per citarne solo alcuni: “la realtà vince l'immaginazione e anzi questa si accorge di aver trascurato gli apporti della luce e dei suoni”; “non sapeva tacere, apprezzava il silenzio soltanto per il valore delle pause”; “l'Africa è lo sgabuzzino delle porcherie, ci si va a sgranchirsi la coscienza”; “si diventa lebbrosi come si diventa tiranni: ereditarietà o contagio, ma l'elenco potrebbe continuare”)³.

–, risulta degna di nota l'abilità di Flaiano nel suscitare un derisorio effetto di straniamento soprattutto mediante l'interazione tra più fattori della macchina del racconto, come i personaggi, il contesto antropologico-ambientale e il timbro narrativo.

Tutto il mondo del protagonista è ripiegato verso la propria persona, esiste unicamente la sua figura al centro della scena, al punto che il proprio banale malessere – spiccatamente banale tanto più se posto a confronto con il contesto bellico – assume fin da subito un'importanza cruciale e per questa ragione stridente, una centralità in qualche misura goffa, tale da suscitare un leggero senso di sconcerto nel lettore. Si tratta di una sensazione percepibile fin dall'apertura a effetto del romanzo, dove al secondo capoverso si legge: «Da quando il camion s'era rovesciato, proprio alla curva della prima discesa, il dente aveva ripreso a dolermi»⁴, e dove pertanto a ricoprire un ruolo significativo non è l'evento oggettivamente più grave (il rovesciamento del camion), ma quello più futile (il mal di denti).

Questo approccio disincantato rappresenta il leitmotiv sotterraneo della prima parte del romanzo, risultando particolarmente memorabile in determinati momenti narrativi. Si pensi alla famosa scena dove il giovane ufficiale infila una sigaretta in bocca a un camaleonte, la quale da sola è in grado di sintetizzare in maniera efficace, e in una certa misura fumettistica, il senso di fastidio provato dal protagonista nei confronti della situazione, la sua insofferenza accompagnata da una latente meschinità:

² ENNIO FLAIANO, *Tempo di uccidere*, a cura di Anna Longoni, Milano, Bur Rizzoli, 2010⁴, p. 10.

³ Ivi, p. 11.

⁴ Ivi, p. 25.

Camminavo forse da un'ora quando vidi il camaleonte. Brava bestiola. Stava attraversando il sentiero con la cautela di un ladro che cammina sul cornicione dell'albergo preferito. Calmo, onestamente spaventato da quell'Africa piena di insidie, metteva una zampetta dietro l'altra con delicatezza. La vista delle mie scarpe non poteva turbarlo più di quanto già fosse e mettergli altri dubbi sulla necessità di proseguire. Dopo averle scrutate a lungo, incerto se montarle sopra o no, volse le terga. Si affidava al mio senso d'onore. Non avrei osato colpirlo, non l'avrei distolto dalla sua accurata ricerca di cibo. "Una sigaretta?" Gli infilai la sigaretta accesa in bocca. Se ne andò fumando, da buon diplomatico, sempre più spaventato di vivere, pronto a gettare la cicca per una mosca, pronto a tutto, ma talmente pigro anche lui⁵

Si pensi altresì al motivo del "puzzo dei muli morti" che dovrebbe indicare la strada al tenente: un segnale di presagio in grado di risultare per chi legge inquietante e comico al tempo stesso. Esso fa parte di un meccanismo narrativo, tipico della prima parte del romanzo, finalizzato a destabilizzare le aspettative del lettore tramite il contrasto beffardo degli elementi in gioco, i quali, a loro volta, acquisiscono spesso una funzione strategica in rapporto al contesto:

- E aggiunse un'osservazione scherzosa che aveva indubbiamente sentita da altri; si vergognava a riferirla, ma si decise: "Segua sempre il puzzo dei muli morti." "Lo so, grazie"⁶;
- Il sentiero era stretto, talvolta si sdoppiava per riunirsi subito dopo: abbastanza agevole, troppo agevole, con qualche breve salita e lunghi tratti in piano. Fu questo particolare che mi fece pensare d'aver sbagliato. E da mezz'ora non incontravo resti di muli marciti al sole⁷;
- Ora sentivo, ma non volevo illudermi, sentivo il fetore di una carogna, il fetore di un mulo. Forse ero salvo⁸;
- Avrei potuto prendere una scorciatoia, ma non ho troppa fiducia delle scorciatoie africane⁹;
- Tra i grossi alberi c'era anche qualche croce e sotto la sabbia calda, nelle cassette della carne in scatola e delle gallette, c'era ancora qualche cadavere¹⁰;
- No, niente iene. Girano solo di notte ed è peccato che non vadano parlando di letteratura, come gli amici lasciati lassù, altrimenti saprei come occupare certe insonnie¹¹;
- La mattina dopo, io e il sottotenente prendemmo un camion per Asmara, lui deciso a divertirsi, io a cavarmi il dente¹²;
- Una donna che si lava è uno spettacolo comune quaggiù, e indica la vicinanza di un villaggio¹³; [in questo caso, un essere umano acquisisce addirittura una funzione analoga a quella di un segnale stradale];
- Le chiesi se era sposata, questo sapevo chiederlo. Scosse violentemente la testa. Allora, quale ostacolo si opponeva ai miei desideri abbastanza giusti? "Su, sorella, coraggio, la scena biblica è durata anche troppo!"¹⁴
- Quel rivedere dopo tanti mesi una parvenza di edificio costruito non per istinto ma per intelligenza mi dava una gioia profonda che non sapevo a che legare. Quando lo seppi, ridivenni triste¹⁵;
- Non si mostrò affatto lieto di vedermi, né io mi aspettavo diversa accoglienza, lo conoscevo per fama: era uno di quei pigri che amano la solitudine e sanno difenderla. S'era

⁵ ENNIO FLAIANO, *Tempo di uccidere*, cit., p. 30.

⁶ Ivi, p. 29.

⁷ Ivi, p. 30.

⁸ Ivi, p. 34.

⁹ Ivi, p. 26.

¹⁰ Ivi, p. 27.

¹¹ Ivi, p. 31.

¹² Ivi, p. 34.

¹³ Ivi, p. 37.

¹⁴ Ivi, p. 43.

¹⁵ ENNIO FLAIANO, *Tempo di uccidere*, cit., p. 79.

messo lì, lontano da tutti, perché l’Africa gli aveva sviluppato un solo timore: quello di essere disturbato¹⁶.

Soluzioni simili nella seconda parte del romanzo sono molto più rare, più difficili da cogliere e con un risultato più artificioso:

- Parlavo ad alta voce e il mulo venne a strofinarmi dietro le spalle. “Ammetto” seguitai “che la tua vita valesse qualcosa, se in cambio mi offri persino ciò che non ti ho chiesto: l’ospitalità. Eppure, non mi sembrava che valesse tanto la vita di una persona che si incontra per sbaglio – sì, per sbaglio –, la vita di una persona che ci è sembrata qualcosa di più di un albero e qualcosa di meno di una donna. Non dimentichiamoci che eri nuda e facevi parte del paesaggio. Anzi, eri qui a indicarne le proporzioni¹⁷;

- Il guaio è che questi indigeni non praticano la caccia e gli uccelli prendono abitudini deprecabili e stimano che si debba sopportare in eterno le loro confidenze. “Non sono ancora morto” urlai “e chissà che non faccia in tempo a mangiarvi prima io”¹⁸;

- “Ebbene?” chiesi. (Pensavo che il sottotenente aveva un’inguaribile tendenza alle complicazioni¹⁹).

Infatti, in seguito all’accidentale omicidio di Mariam e dal momento in cui il protagonista inizia a credere di essere malato di lebbra, l’accento della narrazione subisce un sostanziale mutamento: pur restando fattori di spicco i molteplici umori del personaggio principale – comunque tutti trascurabili se messi al cospetto del dramma della guerra –, a rendersi protagonista è il sentimento di angoscia e inquietudine che domina il rapporto tra l’uomo e la realtà circostante:

Il personaggio inautentico si fa personaggio problematico; lo sdoppiamento si fa consapevole e all’azione subentra la contemplazione, da parte del malato, dei segni della propria malattia. Parallelamente la tediosa insignificanza della realtà che connota la prima parte del romanzo cede ad un movimento opposto di totale e plurima significazione: nell’atmosfera pregnante creata dalla malattia, o, peggio, dal sospetto della malattia, tutto è mistero da decifrare, ogni cosa sembra reclamare un significato che, sempre, immancabilmente, rinvia alla Colpa, di cui la lebbra sembra essere l’oggettivazione²⁰.

Nondimeno, in ragione delle dinamiche ossessive e della brutalità ancestrale degli istinti messi in gioco, l’indecifrabile itinerario del protagonista è interpretato fino all’ultimo come un dramma personale, finché si scopre in conclusione nient’altro che una sorta di pantomima.

I punti oscuri vengono risolti solo apparentemente attraverso delle ipotesi ed è il personaggio stesso a cogliere il carattere ridicolo della propria avventura.

Nel mondo rappresentato da Flaiano a ogni oggetto corrispondono tanti atti di significazione quanti sono gli individui e i loro mutevoli stati psichico-emotivi. 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. [...] Il tragico

¹⁶ Ivi, p. 153.

¹⁷ ENNIO FLAIANO, *Tempo di uccidere*, cit., p. 247.

¹⁸ Ivi, p. 265.

¹⁹ Ivi, p. 276.

²⁰ EMMA GIAMMATTEI, *Fra moralismo e scetticismo*, *Tempo di uccidere*, in *La critica e Flaiano*, a cura di Lucilla Sergiacomo, Pescara, Edizars, 1992, pp. 35-40: p. 36.

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 di 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 psiche²¹.

Analogamente, attraverso il suo sguardo dotato di acuta sensibilità intellettuale, Flaiano sceglie di utilizzare un'ottica al contempo esistenzialistica e grottesca anche per la stesura del primo racconto, intitolato *Una e una notte*, dell'omonimo libro *Una e una notte*, racconto che vede di nuovo protagonista un personaggio comune – anche se ben diverso dal tenente di *Tempo di uccidere* – catapultato in una situazione totalmente fuori dall'ordinario.

Graziano – di cui Adriano, il protagonista dell'altro racconto di *Una e una notte*, sembra rappresentare il rovescio della medaglia («I due racconti di questo libro vengono presentati nell'esergo come le due facce della stessa medaglia: l'autore ci avverte che se stanno insieme è perché sono l'uno l'opposto dell'altro, come il pari e il dispari segnati sullo stesso dado, come il dramma e la farsa che caratterizzano l'esistenza di un “personaggio indeciso o semplicemente mediocre”»²²) –, giovane uomo ordinario e un po' frivolo, viene delineato come il classico vitellone del mondo piccolo-borghese romano, la cui preoccupazione esclusiva è quella di sedurre il mondo femminile. Svolge il praticantato nella speranza di intraprendere un giorno la carriera di giornalista, ma non è minimamente apprezzato né dal suo datore di lavoro né dai suoi colleghi. Flaiano colloca Graziano in situazioni bizzarre e screditanti, cosicché la sua figura prende forma sotto i riflettori di una scrittura al tempo stesso cinica e indulgente:

- Da un anno era al giornale come praticante e per passare professionista doveva fare altri sei mesi. Ma in questi sei mesi avrebbero trovato il modo di mandarlo via²³;
- Talvolta Graziano raccontava le sue fortunate avventure con ragazze o con signore, fermate per istrada o incontrate al cinema, e non aveva ancora capito che il segreto era di riservarsi la parte comica. Il collega che passava gli interni, Mastracchio, era invece inimitabile con le sue storie sfortunate²⁴;
- Quando l'archivio s'era incendiato (e dicevano proprio per colpa di Graziano), l'avevano passato alla cronaca bianca: doveva occuparsi di conferenze, nascite, morti, inaugurazioni, cerimonie, arrivi e partenze; ma se tentava di trattare queste notizie con un po' di garbo letterario, in tipografia gli tagliavano tutto²⁵;
- Il giorno dopo il direttore lo fa chiamare e comincia: “Non ho ancora capito se sei veramente fesso, come tutti sostengono, o se ti diverti a farcelo credere”. E Graziano a spiegargli come stanno le cose, che alla Federbraccianti non era successo nulla che potesse interessare uno scrittore, se togliamo la noia di una riunione. Il direttore lo guarda come se lo vedesse per la prima volta e gli domanda quanti anni ha. “Trentadue” risponde Graziano; e aggiunge che, se deve occuparsi d'agricoltura, è pronto, ma potrebbe farlo su un piano diverso:

²¹ GIACOMO RACCIS, «*Tempo di uccidere*»: *Un antiromanzo allegorico*, cit., pp. 151-152.

²² ENNIO FLAIANO, *Una e una notte*, a cura di Anna Longoni, Milano, Adelphi, 2010², p. 213.

²³ ENNIO FLAIANO, *Una e una notte*, cit., p. 15.

²⁴ Ibidem.

²⁵ ENNIO FLAIANO, *Una e una notte*, cit., p. 16.

seguire, per esempio, sui luoghi, le correnti della nostra emigrazione, in Australia o nel Canada. Il direttore non dice niente e si mette a giocare con un accendisigaro a forma di pistola²⁶;

- Il capo cronista disse: “Per me puoi star via anche un anno, neanche me ne accorgo”²⁷.

Trattandosi di un racconto, rispetto a *Tempo di uccidere* ci si trova di fronte a una macchina narrativa dal respiro molto più breve, con la presenza di tecniche testuali finalizzate a uno sviluppo rapido dell'intreccio. Oltre ad apparire distaccata e smalzata, la voce narrativa – che qui è in terza persona – risulta più divertita, è come se vi fosse un'implicita assoluzione per la discutibile condotta di Graziano, una latente indulgenza nei confronti dei lati deboli e risibili della natura umana.

Decisamente meno ricco di aforismi ricercati, *Una e una notte* è contraddistinto da un approccio sardonico molto più spiccato rispetto a *Tempo di uccidere*, un'ottica che pone sovente in contrapposizione la dimensione alta/soave/elegiaca – quella a cui Graziano apparentemente ambisce – con una prospettiva prosaica, ordinaria, venale – quella che nella sostanza è più congeniale all'indole del personaggio:

- Mentre parlava dell'infinito, Graziano approvava e puntò il cannocchiale verso una finestra dirimpetto, dove una ragazza stava stirando; e il colonnello subito a pregarlo di non spostare gli strumenti scientifici²⁸;

- “Ma a parte queste considerazioni” continuava Graziano “perché i piloti di questi dischi volanti si avvicinano alla Terra e non la toccano mai? Che cosa temono, se sono loro i più forti, i più favoriti dal caso? Così avanti scientificamente come sono, figuriamoci la loro filosofia. Apprezzerrebbero i miei versi?”²⁹;

- “Povero Leopardi!” concluse, ma già il suo pensiero volava alla figlia del colonnello³⁰;

- Fissandola negli occhi, Graziano le è addosso, la rovescia e lei, infine libera, grida: “Arruvineme, arruvineme... [...] anzi Claudia traduceva, “Si, rovinami”³¹;

- Si sentiva vecchio, stanco, inutile. Bisognava cambiar vita, sistema, donna, ambizioni; e per fortuna aveva ancora qualche giorno di ferie non godute per pensarci³²;

- Graziano diresse l'automobile verso il Colosseo, la Passeggiata Archeologica e la via Appia antica, come se il loro tacito accordo fosse di ritrovarsi in un luogo deserto e dominato dal vasto cielo notturno, che doveva essere l'argomento della loro conversazione. Dalle strade della fratta uscivano coppie furtive³³;

- Nelle veglie al giornale, aveva vantato il suo sistema con le donne di cui non si conoscono ancora le reazioni: fingere di non aver voglia di parlare e di essere invasi da una sorridente inesprimibile malinconia³⁴;

- “Non si permetta più di leccarmi la faccia” diceva Claudia stizzita, strofinandosi con un fazzoletto³⁵;

- La donna che aveva scelto per iniziare un nuovo periodo della sua vita, l'abbandonava. E non riusciva ancora a spiegarsi perché le avesse leccato il naso; “Sono un cane” pensò³⁶;

- Già due volte, quella sera, Graziano suggeriva un'immagine canina e si sentì il cuore gonfio di dispetto³⁷;

²⁶ Ivi, p. 19.

²⁷ Ivi p. 23.

²⁸ Ivi p. 24.

²⁹ Ivi p. 28.

³⁰ ENNIO FLAIANO, *Una e una notte*, cit. p. 28.

³¹ Ivi p. 30.

³² Ivi p. 31.

³³ Ivi, p. 32.

³⁴ Ivi, p. 33.

³⁵ Ivi, p. 34.

³⁶ Ivi, p. 34.

- La notte era calma e la luna a un palmo dall'orizzonte, verso il mare, schiacciata e sporca come se fosse caduta in un fosso³⁸;
- Allo stesso scopo, pensava Graziano, una macchina di altro pianeta si presenterà sul nostro esattamente come noi l'immaginiamo. È il minimo che le si chiede³⁹;
- Anche laggiù, verso le capanne dei pescatori, stava succedendo qualcosa, la folla accorrevà: era un uomo grasso e anziano, in piedi su una barca tirata a secco, che urlava: "È il castigo di Dio per tutte le vostre puttanie"⁴⁰.

L'occasione della vita di Graziano, quella che gli permetterebbe finalmente di dimostrare la sua competenza e professionalità, capita all'improvviso, e proviene nientemeno che dal cielo: un'astronave aliena scende su Fiumicino e l'uomo può finalmente tentare lo scoop della sua esistenza, ma una misteriosa donna straniera, con cui passa la notte, lo rapisce portandolo nello spazio.

La circostanza, di per sé paradossale e grottesca, viene raccontata in questa seconda parte del racconto con un tono in generale più riflessivo, compassato, dominato dallo smarrimento di Graziano, dalla sua paura di non riuscire più a tornare a casa, dall'impossibilità di attribuire un senso all'accadimento.

Come molti personaggi di Flaiano, [Graziano] è schiacciato da un sentimento che lo paralizza: ha la sensazione di aver commesso, in qualche momento, un errore che potrebbe spiegare il fallimento della sua vita, ma non lo sa riconoscere; così sull'astronave è convinto di trovarsi in quella situazione per uno sbaglio: "Un errore? Sì, doveva trattarsi di un errore. Quale? Il primo incontro con la donna, o il secondo? O l'aver trascurato di telefonare a Dory Nelson, unico suo scudo, per proporle la gita? Oppure, l'aver telefonato al giornale, rendendo così inevitabile la sua partenza? O bisognava cercare più lontano? Ma da che parte? Su o giù, di qua o di là? Restava l'errore e il mistero che l'avvolgeva"⁴¹.

Ma nella vita di Graziano l'eccezionale non può che convertirsi in dozzinale, l'astronave non possiede nulla di esotico o straordinario e alla fine il giovane ottiene di tornare sulla Terra in seguito al ridicolo episodio in cui tenta di avere un rapporto intimo con la sgattera. «E l'avventura finisce come era cominciata, senz'avventura e senza mito, in un'alba che assomiglia a tutte le altre di Roma, nel quartiere impiegatizio di piazza Ungheria, luogo deputato di tutte le mediocrità che escludono il soprannaturale»⁴².

Dunque in quest'opera agiscono due importanti dispositivi narratologici già evidenziati in *Tempo di uccidere*: il passaggio dal tono sarcastico della prima parte alla prospettiva tormentata della seconda e la sopraggiunta di una dimensione angosciosa che si tramuta infine in farsa. Entrambi i personaggi si sentono difatti schiacciati da una pressione drammatica che in fin dei conti si rivela illusoria, posticcia; non è loro concesso di vivere una tragedia autentica, l'angolazione grottesca vince sul dramma. Non c'è più modo di stupirsi, persino fatti incredibili, come l'arrivo di un'astronave aliena, sono destinati a precipitare presto nell'oblio, fagocitati dall'assuefazione e dalla dittatura della normalità.

³⁷ Ivi, p. 36.

³⁸ ENNIO FLAIANO, *Una e una notte*, cit., p. 39.

³⁹ Ivi, p. 41.

⁴⁰ Ivi, p. 47.

⁴¹ ENNIO FLAIANO, *Una e una notte*, cit., pp. 214-215.

⁴² GIACINTO SPAGNOLETTI, *Flaiano narratore*, in *Ennio Flaiano, l'uomo e l'opera*, Atti del convegno nazionale del decennale dalla morte dello scrittore, Pescara 19-20 ottobre 1982, pp. 23-29.

Il tedio esistenziale, l'incapacità di sorprendersi, la mediocrità sono altresì motivi protagonisti della silloge *Le ombre bianche* – trentacinque racconti messi insieme dallo scrittore negli ultimi anni della sua vita, nella convinzione che la realtà avesse di gran lunga oltrepassato la satira, e pubblicati nell'anno della sua morte, il 1972 –, dove il respiro narrativo si assottiglia ulteriormente per suddividersi in una molteplicità di storie brevi, creazioni satiriche, apologhi ironici, dialoghi fulminanti.

C'è insomma tutta la gamma degli strumenti necessari a quella chirurgia della realtà che Flaiano ha sempre praticato, nella quale l'estro svolge un suo giuoco di libere invenzioni. [...] Dice Flaiano, in una sua didascalia in apertura di libro, che “la realtà comincia a superare la satira” [...] Il lettore segue Flaiano, e ride e impara, e riflette amaro, perché il dominio della menzogna ha finito col provocare stordimento, e si accorge che il luogo comune è entrato in lui con l'aria che respira, con le immagini che gli ronzano intorno e lo assediano, coi cibi. Il luogo comune è il vestito quotidiano e mercificato della menzogna. E Flaiano, rompendolo, ci ridà il senso dell'indipendenza e dell'intelligenza, il gusto di una dignità, e ci porta a riscoprire il mondo: almeno per un momento, con l'illusione che tutto non sia ancora perduto e noi non siamo già diventati dei manichini teleguidati⁴³.

In bilico tra atmosfere quotidiane, circostanze perturbanti e dimensioni paradossali, il paesaggio umano di *Le ombre bianche* si presenta eterogeneo, allucinato, costellato di debolezze, aspirazioni effimere e comportamenti meschini. I protagonisti delle storie narrate sono dei veri e propri “mostri quotidiani”.

Così come l'umanità che vi si muove, anche gli scenari socio-ambientali appaiono variegati, osservati da un occhio deformante, per cui la tecnica narrativa finalizzata a generare un sorriso amaro nel lettore diventa uno strumento chirurgico atto a restituire la vacuità del reale in ogni sua sfaccettatura, cosicché l'effetto di straniamento – rispetto alle due precedenti opere dello scrittore prese in considerazione – risiede alla radice di ciascuna narrazione ed è ormai percepibile in ogni momento. Ne parla in questi termini Pietro Bianchi:

Testi esemplari come “Armida e la realtà” o “Alberi e peccati” mettono a confronto l'universo di ieri e quello di oggi [...] In altri racconti, “Prima versione di un caso” e “Il sogno del conte”, lo scrittore evade dall'esperienza comune e affronta le frontiere, ritenute fragili ma nessuno sa dirci con chiarezza perché, tra vita e morte, sogno ed esperienza. Privato della speranza, l'uomo contemporaneo rifugge dalla fine e cerca di domarne il fantasma con ipotesi consolatorie. Il conte Orfeo “infingardo gentiluomo”, ha un incubo: vede un leone che potrebbe sbranarlo. Apprende in seguito che un leone, fuggito dalla gabbia, ha ridotto a mal partito un daziere e sua moglie. Torna a casa: la camera da letto è contaminata da un lezzo ferino.

Lo scatto della serratura tra vero e realtà sognata risulta ancora più nitido nel caso (“Prima versione di un caso”) di un industriale cinquantenne sepolto come morto; si risveglia nella bara con il telefono a portata di mano. Avvertiti familiari e custodi, mentre attende, si accorge che tutto è come prima. La consorte energica ha preso in mano la situazione; l'amica molto amata quel giorno non ha letto i giornali. Continua, senza remissione, l'imbroglione esistenziale⁴⁴.

La raccolta è suddivisa in tre sezioni, *Storie brevi*, *Divertimenti* e *Occasioni*: per ciascuna si procederà ad analizzare un racconto a titolo esemplificativo.

⁴³ CLAUDIO MARABINI, *Flaiano e la purezza*, in *Ennio Flaiano, l'uomo e l'opera*, cit., pp. 79-84: pp. 81-82.

⁴⁴ PIETRO BIANCHI, *Le ombre bianche. Flaiano: un moralista che ha l'ironia leggera*, in *La critica e Flaiano*, cit., pp. 136-137.

Tutti in piedi, tratto da *Storie brevi*, è costituzionalmente basato sul cortocircuito tra l'atmosfera raffinata e accademica – una festa tra amici in un elegante attico, dove si chiacchiera di argomenti come l'arte, la meditazione, la filosofia – e la miseria intellettuale e spirituale che si nasconde dietro il convenzionalismo dei discorsi, realtà che viene con prepotenza alla luce quando tutta l'attenzione degli astanti si concentra improvvisamente sulla signora Cocconi che ha perduto un gioiello nel bagno. Il risvolto dalla connotazione umoristica e amara è rintracciabile negli atteggiamenti ipocriti dei benpensanti, nei goffi tentativi di minimizzare l'accaduto da parte di alcuni invitati mentre la signora Cocconi è coinvolta in un'accesa discussione con la padrona di casa, e in una generale degenerazione della situazione nel grottesco:

Tutti risero cortesemente, eccetto Topini, che pensieroso disse: “Io ho il sospetto che il brillante sia caduto nel...” Stava per completare la frase, ma si trattenne e guardò gli altri sillabando a vuoto la parola gabinetto.

“Un po' di dolce? Chi vuole dolce?” domandò una signora portando con civetteria da soubrette un vassoio di piatti colmi di un dolce tremolante. Illuminandosi in viso come un bambino buono, Gerar esclamò “De la tarte à l'orange? C'est toute l'Italie!” Era soddisfatto del suo alessandrino, ma nel prendere il piatto non seppe tenerlo e se lo rovesciò sullo sparato. [...]

La padrona di casa, sconvolta, si appoggiò al lavabo, di colpo furiosamente si riprese e cominciò a spingere tutti fuori dal bagno: “Via! Via!” gemeva quasi volesse impedire a tutti la vista di quella deplorabile fine di serata. “Via, torniamo di là, conversiamo!”. “Io non esco, io dormo qui”, disse la signora Cocconi; e, per dare più forza alla sua decisione, sedette sull'orlo della vasca da bagno, guardando pensosa l'imperscrutabile gomito che racchiudeva la sua fortuna. “Era quasi bella, nel suo dolore” disse più tardi Topini⁴⁵.

Da *Divertimenti*, sezione basata completamente sul paradosso, prendiamo come esempio *Lo spazio è nostro*. Fin dall'inizio di questo divertissement, è ravvisabile l'intento di ridicolizzare alcuni tipi umani, in particolare talune categorie di italiani, e di giocare con gli stereotipi; il tono appare scanzonato e denigratorio, il ritmo dinamico e la voce narrante ha una verve briosa.

Anche nei “lampi sul futuro” annunciati da Flaiano a Buzzi non è difficile distinguere tristi proiezioni del presente: un presente che ritorna nella volgarità chiassosa del turista italiano che detesta l'affollamento della luna (e la cattiva cucina di Giove, la scarsa ospitalità di Urano, la maleducazione dei meccanici di Marte, la noia di Plutone o di Saturno) e, prevedibilmente, può solo amare la libertà erotica di Venere (*Lo spazio è nostro*); un presente che sopravvive nella povertà linguistica e nell'assenza di letteratura, di libertà, di pensiero della comunità di uomini che in un lontano Evo lunare, abbandonata la Terra, hanno deciso di vivere nell'illusoria perfezione della Luna (*Per una luna migliore*). Il futuro non si annuncia migliore del presente [...] la denuncia continua, drammaticamente, a funzionare perché, ben al di là della satira di costume, Flaiano si propone di indagare la menzogna e l'inesattezza come storture dell'anima prima che della quotidianità⁴⁶.

In questo caso, al di là dei singoli momenti narrativi più o meno satirici, è l'intero racconto a essere giocato sulla bizzarria, sui contrasti, sulle sorprese per il lettore, mentre la consueta prospettiva cinica viene mitigata da uno sguardo più divertito e bonario:

▪ E una volta arrivati, bello quanto vuoi, non eviti la delusione. È la luna, che ti aspettavi?, sembra di stare in montagna. Pieno di turisti che si levano i pesi dalle scarpe per saltare e volare. Al solito, noi italiani ci facciamo la figura peggiore: ridiamo e gridiamo troppo. In un

⁴⁵ ENNIO FLAIANO, *Le ombre bianche*, a cura di Anna Longoni, Milano, Adelphi, 2011⁴, pp. 52-55.

⁴⁶ Ivi, pp. 291-292.

cratere una guida dice: “C’è qualcuno che vuol cantare per sentire l’eco?”. Subito uno di Parma comincia a cantare la Tosca. “L’ora è fuggita...”⁴⁷;

- Non parliamo poi dei nostri piatti. Su Giove, la sera che arriviamo: cannelloni. Benissimo, dico, cannelloni. Ci portano una salsiccia lunga un metro e illuminata dentro. Cosa vuoi mangiare, la rimando indietro, protesto, e mia moglie dice: “Vuoi sempre farti riconoscere?”. Ma dimmi tu se non avevo ragione⁴⁸;

- Non andare mai su Plutone. Prima di tutto danno difficilmente il visto, poi una noia come su Plutone non la trovi nemmeno nel Canada. Appena arrivi, devi sgolarti per farti capire. Lo fanno apposta, hanno ordini in questo senso. Tu spieghi che vuoi una camera con due letti e loro ti portano un cacciavite⁴⁹;

- Altro fatto che infastidisce, dappertutto, la completa ignoranza delle cose nostre. Dici: “La Terra”, ti capiscono, sanno che è quella. Ma se dici: “L’Italia” loro dicono: “Che?”. Gliela indichi al telescopio: “Italia, Stivale, Mediterraneo, Civiltà”. Loro guardano e dicono: “Piccolo”⁵⁰.

- C’erano con noi anche certi amici di Brescia, tutti a gridare: “Guarda, l’Italia! Viva l’Italia!” Ma era un po’ coperta di nuvole e mia moglie dice: “Scommetto che a Roma sta piovendo e Adalgisa ha lasciato aperte le finestre”⁵¹.

Una brillante sequela di battute dal ritmo serrato caratterizza invece il racconto che apre la terza sezione, *Occasioni*, intitolato *Alfabeto*. La matrice concettuale di *Alfabeto* corrisponde all’inconsistenza di pensiero, all’estrema volubilità di idee e aspirazioni, all’assenza di uno spirito creativo e vitale nei personaggi. In sintesi, a entrare integralmente in gioco è lo specchio della società contemporanea: tronfia, stereotipata e consumista. Una società ormai incapace di lasciare un segno autentico nella Storia.

Parimenti, la strategia narrativa adottata risulta speculare allo scopo: a sfilare è difatti una galleria di tipi umani elencati mediante criterio alfabetico e descritti con la celerità di un cinico battito di ciglia; a ciascuno è dedicato lo spazio di qualche riga, mentre al lettore viene a malapena concesso il tempo di iniziare a immaginare il personaggio in questione che già si passa al successivo:

- Bernardo ha la mania delle inchieste. Va a caccia e fa un’inchiesta sulla caccia, conosce una donna “moderna” e fa un’inchiesta sulle donne moderne. Perde il posto e fa un’inchiesta sulla disoccupazione⁵²;

- Terenzio, di ritorno dall’America, dove è stato molti anni, guarda le persone che passano davanti al tavolo del suo caffè e dice: “Quello che mi fa più rabbia è che gli italiani sono tutti uno diverso dall’altro. Ma guardali! Non è una razza, è una collezione”⁵³;

- Quirino, pittore, dice alla moglie sospettosa: “Perché pensi sempre al tradimento? E, comunque, perché pensi a una donna? Ti preoccupi delle donne e invece io, guarda, potrei tradirti con un paesaggio” Immagine infelice! Da quel giorno la moglie si scopre una vena umoristica: “Ha telefonato un paesaggio”, dice. Oppure: “Come sta il tuo Corot?” E infine un giorno, in campagna: “Guarda che bel culo ha questo tramonto”⁵⁴;

- Zeta parla sempre della Realtà. Ne parla bene, con rispetto, come se fosse iscritta al suo partito. Teme che qualcuno vada a riferirle i suoi giudizi⁵⁵.

⁴⁷ Ivi, p. 156.

⁴⁸ ENNIO FLAIANO, *Le ombre bianche*, cit., p. 157.

⁴⁹ ENNIO FLAIANO, *Le ombre bianche*, cit., p. 158.

⁵⁰ Ivi, pp. 161-162.

⁵¹ Ivi, p. 163.

⁵² Ivi, p. 215.

⁵³ Ivi, p. 219.

⁵⁴ Ivi, pp. 218-219.

⁵⁵ Ivi, p. 220.

Vi è, in particolare, un breve passaggio di questo racconto che mostra in maniera essenziale l'articolata riflessione sull'umano di cui è capace Flaiano, il suo sapersi interrogare sull'esistenza senza bisogno di mettersi alla ricerca di verità o certezze inconfutabili, bensì proponendo una fulminante sintesi in grado di far ritrovare, almeno nel testo letterario, ciò che è andato perduto nella realtà: la possibilità di un momento di autentica sorpresa, un barlume di universalità.

Soliloquio: un personaggio mediocre, normale, tollerante ma inflessibile nei suoi odii, che fa il suo lavoro, ci vive, mette su famiglia, ha i suoi vizi ma anche le sue virtù, le sue ansie e le sue allegrezze: insomma, un mostro. Il nostro scopo è di piacere a questo mostro⁵⁶.

⁵⁶ ENNIO FLAIANO, *Le ombre bianche*, cit., p. 219.