ANDREA TORRE

«Un'altra ipotesi di noi stessi». Flaiano a teatro

Crediamo soltanto nei fenomeni soprannaturali,
cioè nel teatro, che è un'esistenza più vera
della vita quotidiana. Al presente crediamo tanto poco
da viverlo anni e anni in una continua impazienza.
Ennio Flaiano

Ha visto bene Angelo Guglielmi nell'ascrivere Ennio Flaiano a quella «categoria di scrittori di cui nessuno osa parlar male (anzi) ma che tutti trascurano», e questo perché «Flaiano è considerato l'autore di detti celebri, di *mots d'esprit* irresistibili, dei giuochi di parole illuminanti. Una specie di grande barzellettiere, ricco di acume e di umanità, che più che leggere si preferisce ascoltare. Così, quando era in vita si cercava la sua compagnia: ora che è morto, ogni tanto a tavola [...] si ricorda una sua battuta»[1]. A questa tendenza non può di certo essere ascritta la *lunga fedeltà* che Emma Giammattei ha riservato ai «problemi di lettura» posti dall'autore pescarese, primo fra tutti alla propensione epigrammatica della sua presa di parola sul mondo, da intendersi quale sintomo stilistico di un posizionamento etico e politico dell'individuo Flaiano di fronte alla società coeva e, più in generale, all'immobilità della Storia. Più che una scelta legittimata da un'illustre tradizione nazionale (e non solo), l'epigrammatismo di Flaiano, il suo gusto per il frammento arguto, la sua propensione per il paradosso insistito, vengono intesi dalla studiosa in una prospettiva consapevolmente abortiva, quali vittime «dello scetticismo intellettuale su ogni possibile "visione del mondo"» affidata alla (macro)struttura

[1] A. Guglielmi, *Sfido a riconoscermi. Racconti sparsi e tre saggi su Gadda*, La nave di Teseo, Milano 2019, p. 128.

[2] E. Giammattei, A. Palermo, *La solitudine del moralista. Alvaro e Flaiano*, Liguori, Napoli 1986, pp. 123-125: «Si direbbe che fin d'ora il registro della satira di Flaiano non

romanzesca[2]. Lo scetticismo critico-analitico e l'*impasse* rappresentativa costituiscono del resto due polarità in continua relazione, e la loro dinamica ci restituisce il più fedele ritratto di uno scrittore che si è accorto della natura antropologica, più che storica, della crisi contemporanea. Sicché la sua esperienza di scrittura si configura al contempo come denuncia e confessione, satira e autocoscienza, progettualità e sfogo.

Da un punto di vista minoritario ed esterno Flaiano osserva quell'insieme di contraddizioni storiche e psicologiche che è l'Italia, non solo quella del benessere, e quell'individuo che è l'italiano, comico nella sua indefinibilità e unico nel suo sentirsi fuori casa ovunque, anche in casa propria; li osserva con distaccata partecipazione per poi offrirceli come scena involontariamente surreale e come personaggio, suo malgrado protagonista, di una lunga commedia umana irregolarmente frammentata in tanti quadri. Non a caso il teatro è uno dei luoghi in cui Flaiano ha esercitato con maggior continuità il proprio sguardo ironico sulla società contemporanea, i caratteri della quale trovano rappresentazione (volontaria o inconsapevole) sul palcoscenico e legittimante rispecchiamento in platea. È inoltre lo stesso oggetto culturale del teatro a divenire referente elettivo dell'analisi di Flaiano, sia in quella che si dispiega in forma di drammaturgia, sia quella che sostanzia la sua militanza di recensore. Comune ai due ambiti di intervento è la nostalgia per «una concezione assoluta del teatro, inteso come luogo privilegiato dove la società misura e discute se stessa»[3], luogo «ove non già si rispecchia, bensì si saggia, in un complesso gioco di simulazione,

possa che testimoniare l'immobilità della storia, nel riconoscimento di una realtà così stabile da apparire ormai antropologica e non storica; a questa pretesa *impasse* non può che corrispondere, evidentemente, un atteggiamento intellettuale rinunciatario e scontroso, l'unico possibile in chi abbia sottoposto il reale a così censoria razionalizzazione. [...] Più che sottolineare, quindi, la fondamentale disposizione del frammento a farsi racconto [...] forse bisognerebbe cogliere il consapevole carattere abortivo – ma il termine non implica alcun giudizio negativo – delle pagine sparse rispetto a quella particolare struttura antropologica e storica che è il Romanzo. Bisognerebbe insomma riconoscere in esse la vittoria dello scetticismo intellettuale su ogni possibile "visione del mondo"».

[3] *Ivi*, p. 188.

un'ipotesi di società e di linguaggio. "Ho imparato che il teatro è tutto meno che spettacolo, è parola, attesa, speranza, un'altra ipotesi di noi stessi. Insomma un bel guaio"»[4].

Con la farsa in atto unico *La guerra spiegata ai poveri* si inaugura a Roma, la sera del 10 maggio 1946 nella sede del circolo dell'Arlecchino, la stagione del cosiddetto *teatro tascabile*, ossia di un teatro che rifiuta le grandi dimensioni, siano esse quelle della durata degli spettacoli (con la forma farsa che è, per registro e finalità, la traduzione scenico-drammaturgica dell'epigramma), o quelle del palcoscenico e della platea (come testimonia la stessa sede dell'Arlecchino, sorta di teatrino parrocchiale dove gli spettatori «siedono su larghe e comode poltrone di paglia salutandosi e chiaccherando tra di loro come in un salotto»); un teatro povero dunque (nell'accezione più letterale e meno teorica del termine), un teatro non teatrale, in cui mettere in scena testi significa farne strumenti per un dialogo che sottragga lo spettatore da uno stato di sonnacchiosa indifferenza e l'autore dal non compromettente rifugio del minimo sforzo intellettivo. È un *teatro tascabile* – a detta di Flaiano – anche perché vuole rompere le tasche dei bacchettoni e dei conformisti, attraverso un acuto spirito satirico che critichi della società i miti e i costumi, le nevrosi e le abitudini, e cerchi di «rendere disperata una situazione, sottolineandone il lato comico»[5].

[4] E. Giammattei, *La lingua laica. Una tradizione italiana*, Marsilio, Venezia 2008, p. 168. La citazione è tratta da E. Flaiano, *Lo spettatore addormentato*, a cura di F. Bernobini ed E. Giammattei, Rizzoli, Milano 1983, p. 246 (quando Flaiano sta commentando una messa in scena dell'*Agamennone* di Vittorio Alfieri). Ma si consideri ivi (p. 18) anche un passaggio della recensione *Il cavalier Mimì Maggio*: «Quanto a noi, oltre tutto, pensando per contrasto al preoccupato pubblico dei teatri normali che passa i terz'atti col pastrano sulle ginocchia, pronto a fuggire alle penultime battute, per un attimo ci affacciammo il dubbio che nella crisi del teatro debba entrarci la maleducazione, che è una forma sgradevole d'indifferenza. Ma, a parte ciò, il cavalier Maggio, col suo discorsetto, non stava riportando lo spettacolo ai termini d'un tempo, a uno scambio di simpatie e di responsabilità tra platea e palcoscenico?». Sul teatro di Flaiano si vedano: G. Antonucci, *Ennio Flaiano e il mito di Roma nella sua drammaturgia*, in «Studi Romani», 32 (1984), 1, pp. 39-48; *Il teatro di Flaiano: convegno di studio*, a cura dell'Associazione culturale «Ennio Flaiano», Ediars, Pescara 1995; M.M. Clavijo, *La farsa trágica en el teatro de Ennio Flaiano*, Peter Lang, Frankfurt am Main 2002; e, anche per ulteriori indicazioni bibliografiche, G. Ruozzi, *Ennio Flaiano, una verità personale*, Carocci, Roma 2012, in part. pp. 169-185.

[5] E. Flaiano, *Lo spettatore addormentato*, cit., p. 257 (da una recensione a *Le tre sorelle* di Anton Cechov).

Così Flaiano lo presenta alla platea dell'Arlecchino prima della rappresentazione:

> Niente teatro teatrale. [...] Il Teatro Tascabile di Roma inizia la sua attività in un momento difficile. Ma non pensa di rivolgersi al pubblico normale. Intende rivolgersi soprattutto agli autori. Vuole richiamare la loro attenzione sui compiti di satira morale, politica, sociale che un teatro deve imporsi per poter giudicare gli avvenimenti. Il Teatro è anche una questione di puntualità. Ci direte – come già dicono alcuni – che è facile fare della satira oggi, e che è meglio lavorare. Lavorare, d'accordo; noi promettiamo solennemente di rinunciare alla satira quando tutti avranno rinunciato alla retorica. Dunque il Teatro Tascabile vorrebbe che gli autori che sonnecchiano in questa platea si trasferissero sul palcoscenico, magari con una sola battuta, ma che sia quella battuta. [...] Certo non faremo grandi cose, ci accontenteremo di provare che si potrebbero fare. Se non riusciremo a nulla, ce la piglieremo con voi, cari spettatori, perché la colpa sarà vostra. È il pubblico che fa il teatro[6].

Emergono da questo brano due temi assai ricorrenti nell'opera di Flaiano. Il primo è la noia, sentita come condizione peculiare dell'uomo, se non addirittura come privilegiato motore del suo agire, stando almeno a quanto rivela lo stesso Flaiano in un'intervista rilasciata a Giulio Villa Santa:

> [...] la noia è la verità allo stato puro. Cioè, noi arriviamo a capire la verità quando arriviamo nel fondo della noia. [...] Quindi io vedo nella noia un lato divino dell'uomo, cioè quello che lo accosta di più all'Ente creatore dell'universo (di cui immagino la noia per aver fatto questo gran capolavoro), e vedo nella noia una difesa contro l'ondata che questo secolo ci getta addosso di attivismo, di pensie-

[6] Questo testo di Flaiano è riportato nel programma di sala de *La guerra spiegata ai poveri* in occasione della prima rappresentazione tenutasi al Teatro Arlecchino di Roma il 10 maggio 1946.

> ro, di ideologie, di incitamento, di vitalismo. Ecco, io sono contro il vitalismo, e sono contro il vitalismo perché si traduce, in fondo, in malinconia. Io non sono malinconico, preferisco annoiarmi[7].

Il secondo punto, non meno caro a Flaiano, ricordato dal programma di sala è la critica dell'intellettuale moralmente inetto, e corresponsabile, per questa sua pigrizia etica, del rapido degrado culturale, e quindi civile, della società. L'autore dovrebbe infatti pungere lo spettatore, costringerlo a una reazione di pensiero, piuttosto che confortarlo col beato rispecchiamento in una scena che già ogni giorno egli si trova a vivere: e proprio perché il teatro non è semplicemente un genere letterario bensì una sorta di *vita di scorta*, «un genere di vita, un modo di arrivare alla verità per tentativi che coinvolgono l'esistenza»[8]. Analogamente, il critico teatrale dovrebbe smettere di preoccuparsi dell'assenza di un teatro stabile, in quanto istituzione pubblica, e avvertire invece una buona volta il progressivo dissolvimento di un pubblico stabile; o meglio, la persistente presenza di un pubblico, questo sì stabile perlomeno dagli oscuri anni del fascismo, che non chiede agli autori un fedele ritratto del proprio tempo, ma che «[...] si è abituato ad applaudire come 'teatro del nostro tempo' le farse moraleggianti di Fabrizi, spaccia per buoni sentimenti e terribilmente attuali gli scadenti psicologismi di certe commedie francesi testé riesumate, si diverte ai rifacimenti più impensati: ossia, si diverte alle volgarità che sollecitano e autorizzano la sua volgarità»[9]. Le cause di tale degrado sono da attribuirsi alla naturale attrazione fra l'indolenza critica dello spettatore medio e il fascino della vita pubblica, illustrata sulla stampa senza pudore, con un'estrema facilità di soluzioni formali e tematiche, e di lì trasposta senza soluzione di continuità sul palcoscenico.

[7] L'intervista è riportata in E. Flaiano, *Opere. Scritti postumi*, a cura di M. Corti e A. Longoni, Bompiani, Milano 1988, pp. 1223-1237, cit. a p. 1231.

[8] E. Flaiano, *Lo spettatore addormentato*, cit., p. 298.

[9] E. Flaiano, *Lo spettatore addormentato*, a cura di A. Longoni, Adelphi, Milano 2010, p. 189.

Di contro a ciò Flaiano propone il progetto del *teatro tascabile*, e quale sua prima esperienza la farsa *La guerra spiegata ai poveri*. In essa l'autore vuole colpire i luoghi comuni su cui si regge la società italiana postbellica, e intende farlo attraverso un registro marcatamente caricaturale[10]. Anche la trama è tascabile: scoppiata una guerra, i principali rappresentanti della società borghese (il Presidente, il Generale, la Signora, il Perito Religioso, il Ministro) ragionano piacevolmente sull'importanza del conflitto, sui suoi costi e sulla sua poesia, in attesa che finisca e ne inizi subito un altro. L'azione teatrale, il gesto scenico, sono ridotti a un nulla; tutto è demandato al terribile, monotono, sottofondo della Chiacchiera, in sostanza l'unica protagonista del dramma. I personaggi non sono tali, bensì maschere di una precisa predisposizione morale, di una particolare nevrosi che Flaiano, attraverso l'espediente della deformazione satirica delle azioni e del linguaggio, intende svelare come caratteri radicati e attivi nel vivere contemporaneo[11]. Da questo punto di vista, la drammaturgia della *Guerra* (e poi di altre farse) pare la traduzione in forma letteraria delle riflessioni sulla necessità di una nuova politica dell'esperienza teatrale che si rinvengono continuamente nelle recensioni di Flaiano. Commentando uno spettacolo cabarettistico di Maurizio Costanzo, ad esempio, egli afferma la necessità di

> riprendere il discorso del teatro satirico, che sempre più riteniamo possibile [...] in questo modo vivo che sta tra la farsa breve e il divertimento surrealista, cioè ipotizzando una realtà abnorme, corrot-

[10] È lo stesso autore a rivelarlo, con minuziosi suggerimenti di regia, in una lettera inviata al direttore della filodrammatica di Cremona per una replica dello spettacolo: «Per me, quei personaggi sono eterni; potrebbero vestire come antichi romani, o come pellirosse: l'essenziale è di non vestirli come vorrebbe o come si aspetta lo spettatore. [...] La scena deve essere sobria, ottocentesca. Non cada nei bei tranelli del moderno, esageri nel gusto ottocentesco, con tendaggi, poltrone, poggiapiedi. Non metta assolutamente cartelli con frasi storiche o pseudo storiche, come hanno fatto a Milano, rovinando tutto. Immagini il salotto della nonna. [...] Tenga alla recitazione un tono svagato, molto garbato. [...] Un sospetto di pazzia e nient'altro».

[11] Cfr. E. Giammattei, A. Palermo, *Solitudine del moralista*, cit., pp. 136-137: «Nei drammi di Flaiano non c'è azione per mancanza di personaggi. Più che di teatro vero e

> ta, assurda, che potrebbe diventare nostra da un momento all'altro. Un teatro che si serva anche dei giuochi di parole [...] per mettere in chiaro la confusione delle lingue. Che dia, nelle sue scucite improvvisazioni, appunto perché scucite, il senso di una società che sta perdendo lei, poverina, il filo della trama. Ed è pronta a credere al profeta più mattiniero, e alla sua necessità di una continua nevrosi morale e culturale, per sentirsi viva[12].

Una più precisa lettura critica della *Guerra spiegata ai poveri* non si potrebbe fornire. Netto è infatti in essa lo sfasamento tra l'istituzione che ognuno dei personaggi dovrebbe rappresentare, e la miseria umana che si rivela sulla scena. Abbiamo il Generale, lirico portavoce della retorica di guerra; e il Perito religioso, specchio di una dubbia moralità cattolica sempre pronta a testimoniare la scontata approvazione divina agli eventi bellici e mai disposta a proporre essa stessa una posizione autonoma e coerente con gli insegnamenti di Cristo. Abbiamo il Presidente, che col suo lucido sillogizzare offre alla drammatica situazione la consolante difesa del pensiero; ma di un pensiero che, vuol mostrare Flaiano ai poveri (lettori/spettatori), proprio per il suo porsi come legittimazione di un'azione, e non motore di essa, si fa pura ciancia e tragica testimonianza dell'attitudine, tutta umana, di sentire e pensare solo dopo che si è agito:

> La filologia ci dà la chiave di molte verità. Vediamo, cosa occorre secondo lei a un esercito per avanzare? [...] principalmente occorre

proprio si tratta di letteratura moralistica recitata a più voci, dove la poesia crea vere e proprie pause riflessive e riassuntive, attraversate, alla lontana, da suggestioni brechtiane, ma anche di Laforgue, di cui Flaiano nel '45 aveva tradotto l'*Amleto*». Si veda anche C. Mengozzi, *La guerra di Flaiano*, o l'*etica della farsa*, in «Italian studies», 74 (2019), 1, pp. 57-70, in part. p. 60: «L'effetto farsesco dei personaggi, tutti privi di nome proprio e identificati unicamente dalla loro funzione, dipende dal divario tra ciò che rappresentano, o dovrebbero rappresentare (le istituzioni), e il loro atteggiamento o linguaggio impropri; dallo scarto tra le competenze millantate e l'incompetenza *de facto* (il Presidente, per esempio, pianifica la strategia militare, utilizzando una carta geografica del Settecento) e, infine, dalla sclerotizzazione dei loro ruoli».

[12] E. Flaiano, *La strada del teatro passa per il cabaret*, in «Europeo», 24 novembre 1966, p. 28.

> che la truppa abbia le sue brave scarpe. Diciamo infatti: mettersi sul piede di guerra. Sul piede, non sulle mani. Noi abbiamo dunque bisogno di scarpe. Per un esercito di dodici milioni di uomini. Durata massima della guerra: quindici anni. Quindici per dodici: centottanta. Per due: trecentosessanta. Occorrono trecentosessanta milioni di paia di scarpe, considerato che ogni soldato ne adopra un paio l'anno e rivende l'altro[13].

E abbiamo infine la Signora, spirito evanescente e vanitoso da salotto, colei che si emoziona per il privilegio mondano di aver inaugurato il conflitto con un colpo di fucile, si rammarica perché le campagne militari hanno il difetto di sottrarre alla comunità i migliori giocatori di *bridge*, e al contempo evoca morbosamente la dimensione erotica della guerra:

> Del resto, caro signore, l'unica maniera di smuovere i nostri soldati è di prospettargli le guerre dal lato erotico. Questo spiega il favore incontrato dalle nostre ultime campagne coloniali. Ma, con i nuovi sistemi di cura, è inutile preoccuparsi. Sono giovani, bisogna lasciarli fare. [...] La nostra politica di questi ultimi anni ha molto influito sul carattere del popolo. Il popolo non si ubriaca più e non fa più quella cosa con l'entusiasmo di una volta. Rischiamo poi di allontanare la simpatia popolare da un oggetto di largo consumo. La donna – anche sua eccellenza è d'accordo, immagino – non bisogna renderla troppo preziosa. I nostri generali sono già così propensi a farne a meno[14].

Nella sua paradossalità questa battuta sembra peraltro condensare il nucleo polemico che presiede all'intero discorso anti-

[13] E. Flaiano, *La guerra spiegata ai poveri*, in *Opere. 1947 – 1972*, a cura di M. Corti e A. Longoni, Bompiani, Milano 1990, pp. 1013-1049, cit. a p. 1025.

[14] *Ivi*, pp. 1019 e 1031. Il carattere morale incarnato in questo personaggio potrebbe essere efficacemente illustrato da un passaggio del *Diario notturno*: «"Attribuisca ad una signora della buona società una battuta sui poveri". "La signora, molto *fardée*, agitò il polso carico di pendagli e cinguettò: ah, i poveri! Li amerei tutti se non fossero così bisognosi!"» (E. Flaiano, *Diario notturno*, in *Opere. 1947 – 1972*, cit., pp. 283-521, cit. a p. 401).

bellico e anticoloniale dispiegato nel romanzo *Tempo di uccidere*, di cui si prospetta nella farsa la scena primaria, quella che avvia le peripezie del protagonista, un tenente di stanza in Etiopia. Come è noto, inoltrandosi lungo una scorciatoia, il soldato italiano giunge a una fonte, dove scorge la figura di una donna seminuda, intenta a lavarsi. Ai suoi occhi l'etiope diviene subito incarnazione dell'esotica solitudine e della perturbante alterità dell'Africa. L'esistenza della donna viene codificata dallo sguardo del colonizzatore nella rassicurante forma di una *black Venus* infantilmente capricciosa ma sessualmente docile; viene pietrificata in un voluttuoso «miraggio per fotografi», che tanto deve anche alla coeva pubblicistica umoristica del MinCulPop contro l'ibridismo di razza, e che costituisce la prima occorrenza dell'immagine di un corpo catturato col mirino, immagine che nel prosieguo del romanzo avrà una ben più drammatica elaborazione[15].

Durante il prolungato atto voyeuristico (e anche dopo, nel ricordarlo) il protagonista ricorre continuamente al concetto e al termine di «spettacolo»[16], che credo sia da intendere in modo

[15] E. Flaiano, *Tempo di uccidere*, in *Opere. 1947 – 1972*, cit., pp. 3-282, cit. a p. 21. Cfr. S. Ponzanesi, *Beyond the Black Venus: Colonial Sexual Politics and Contemporary Visual Practices*, in *Italian Colonialism. Legacy and Memory*, ed. by D. Duncan and J. Andall, Peter Lang, Bern 2005, pp. 165-190, in part. pp. 174-176: «Photography was a powerful medium to give visual form to colonial culture and to forge a link between Empire and domestic imagination. It created a portable space for displaying the imperial spectacle. These voluminous representations conveyed the very ambivalent territory between the artistic portrayal of the aestheticized exotic female body and the pornographic look, a blurred thin line justified by the reputed closeness to nature of the women framed. [...] The thing you notice is that these women are obviously naked, since this nudity is patently not their habitual garb. The shot is full lenght, reclining, lying on animal skins or with a demure attitude – inviting the camera's lens to appropriate them for Western voyeuristic consumerism – and fixes the black female body in her atavistic difference, available for visual pleasure but trapped in her biological and genetic reduction». In queste pagine riprendo e integro alcune considerazioni della più articolata lettura del romanzo di Flaiano che ho proposto nel saggio *Ospitali ostilità. Sguardi speculari nel lungo postcoloniale italiano*, in *L'ospite del libro. Sguardi sull'ospitalità*, a cura di N. Catelli e G. Rizzarelli, Maria Pacini Fazzi, Lucca 2015, pp. 87-110.

[16] A questo proposito Ugo Fracassa, ricordando la collaborazione di Flaiano alla sceneggiatura de *La dolce vita* di Fellini, propone che «la traccia visiva dell'apparizione di Mariam potrebbe aver iniziato a sedimentare nell'immaginario comune, non solo nazionale, fin dal 1960, ovvero dal momento in cui Anita Ekberg – Sylvia ne *La dolce vita* – veniva sorpresa da Marcello (Mastroianni) a bagno nella Fontana di Trevi. L'ipotesi è suggestiva poiché collocherebbe, sotto mentite spoglie, nel cuore della nostra identità

meno neutro di quanto si possa pensare, e debba essere messo in relazione proprio con quell'accezione debole di fruizione che Flaiano riconosce alla coeva esperienza teatrale: una fruizione vòlta all'intrattenimento e non all'autointerrogazione delle coscienze. E la critica alla forma "spettacolo" è qui condotta attraverso la scelta di focalizzare la narrazione sul narratore-protagonista, costringendo conseguentemente il lettore a fare i conti col suo punto di vista (concetto, quest'ultimo, da cogliere anche nel senso letterale del termine)[17].

Nel seguito dell'incontro con la donna etiope le leggi dell'ospitalità sono contravvenute dal tenente italiano in modo quasi ostile (e per rivendicare una posizione istituzionalmente ostile). Da prettamente visivo l'incontro diviene infatti sempre più fisico, fino a sfociare in un rapporto sessuale marcato da una violenza che tradisce subito, agli occhi del suo autore, un più complesso valore simbolico, vincolato a un discorso che afferma un'identità, costruendone di riflesso una oppositiva:

> Lei mi respingeva con fermezza, ma il mio desiderio, così male espresso, non l'offendeva [...]. Non era certo la paura di essere violata, ma quella più profonda della schiava che cede al padrone. Doveva pagare la sua parte per la guerra che i suoi uomini stavano perdendo [...]. Forse, come tutti i soldati conquistatori di questo

culturale contemporanea, il tarlo della memoria coloniale» (U. Fracassa, *Patria e lettere. Per una critica della letteratura postcoloniale e migrante in Italia*, Giulio Perrone editore, Roma 2012, pp. 37-38). Per una rilettura postcoloniale del romanzo di Flaiano si vedano anche R. Orlandini, *(Anti)colonialismo in* Tempo di uccidere *di Ennio Flaiano*, in «Italica», 69 (1992), 4, pp. 478-488; e G. Benvenuti, *Da Flaiano a Ghermandi: riscritture postcoloniali*, in «Narrativa», n.s., 33/34 (2011-2012), pp. 311-321.

[17] Cfr. E. Giammattei, *La lingua laica, cit.*, p. 184: «Tutta l'opera di Flaiano si appoggia a un omogeneo macro-testo narrativo, scritto e non scritto, che riesce ad aggregare con la sua esemplarità quella frammentazione. Si tratta di un peculiare personaggio autobiografico, dalla valenza patetico-ironica, il quale può produrre l'opera solo a patto di mostrare di non riconoscersi in essa: è una grammatica narrativa originaria ma tutt'altro che elementare e anzi dotata di una sua precisa tradizione letteraria, di certo una delle più funzionali attualizzazioni contemporanee dell'acoedia intellettuale». Sull'importanza dell'esperienza coloniale nella biografia e nell'opera di Flaiano insiste M.S. Trubiano, *Ennio Flaiano and His Italy: Postcards from a Changing World*, Fairleigh Dickinson University Press, Madison 2010, pp. 27-97.

> mondo, presumevo di conoscere la psicologia dei conquistati. Mi sentivo troppo diverso da loro, per ammettere che avessero altri pensieri oltre a quelli suggeriti dalla più elementare natura[18].

Il soggetto narrante (maschio, italiano) imposta dunque fin da subito lo scontro sessuale nei termini di un incontro tra gradi differenti di civilizzazione, che giustificano e quasi spingono il colonizzatore ad affermare il proprio dominio sul subalterno, secondo una prassi ribadita e autolegittimatasi nel tempo. Un dominio che, ricorrendo alle parole della Signora della farsa, trova nell'eros la sua prima ragion d'essere. In un eros che, però, non è pulsione vitale, bensì annoiata coazione a ripetere comportamenti abituali, legittimati entro il microcosmo maschile della vita al fronte. Non è dunque un caso se la scena "spettacolare" dell'incontro visivo ancor prima che sessuale – che il protagonista decide di chiamare Mariam: «non poteva chiamarsi che Mariam (tutte si chiamano Mariam quaggiù)»[19] – venga rivissuta dal soldato italiano in due circostanze che ribadiscono, rispettivamente, l'impulso del protagonista a *definire autoritativamente* l'interlocutore femminile subalterno, e la sua inettitudine nel reagire contro un'*affermazione autoritaria*

[18] E. Flaiano, *Tempo di uccidere*, cit., pp. 22-23. Cfr. C. Lombardi-Diop, *Malattie e sintomi della storia. Il mal d'Africa di Riccardo Bacchelli*, in *Fuori centro. Percorsi postcoloniali nella letteratura italiana*, a cura di R. Derobertis, Aracne, Roma 2010, pp. 39-56, in part. p. 51: «La sentimentalità in gioco nel mal d'Africa è specificamente maschile e mette in atto il dominio dell'uomo bianco sulla scena coloniale attraverso relazioni erotiche interrazziali, oltre che a forme di scambio e di dominio in cui gli uomini italiani sono cacciatori, gli uomini africani sono asserviti ad essi e le donne africane sono schiave e prede. Mentre la sentimentalità confonde le linee di separazione razziale e culturale, la messa in scena dell'amore reciproco nasconde la natura reale dell'incontro coloniale tra gli italiani e gli africani basato, tra le altre cose, sull'abuso, il saccheggio, e la violenza sessuale». Su questo aspetto cfr. anche C. Mengozzi, *Lo sguardo e la colpa:* Tempo di uccidere *di Ennio Flaiano e la dialettica servo-signore alla prova del colonialismo*, in «Modern Language Notes», 131 (2016), pp. 175-195.

[19] E. Flaiano, *Tempo di uccidere*, cit., p. 33. La denominazione del subalterno da parte del colonizzatore è uno degli aspetti di quel dispositivo discorsivo che – ricorda Homi K. Bhabha – «crea un'immagine del colonizzato come realtà sociale "altra" e allo stesso tempo perfettamente conoscibile e visibile. Nel far ciò esso finisce con l'assomigliare a una forma di narrazione in cui la produttività e circolazione di soggetti e segni viene ricondotta a una totalità coesa, emendata e riconoscibile, utilizzando un sistema di rappresentazione e un regime di verità strutturalmente simili a quelli del realismo» (H.K. Bhabha, *I luoghi della cultura*, Meltemi, Roma 2000 [I ed. ingl. 1994], p. 104).

del potere. Uno spettatore visceralmente addormentato, potremmo definirlo (e non nel senso antifrastico attribuito da Flaiano alla propria raccolta).

Con lo stesso occhio, colmo di superiore condiscendenza, col quale aveva ammirato la sua vittima alla fonte, il soldato osserva infatti un'altra donna etiope (anch'essa ribattezzata Mariam) che vive in città in una casa per appuntamenti: ne immagina «fonte d'orgoglio» e segno d'evoluzione l'abitudine di leggere novelle, abitudine che le «aveva aveva acquistato il concetto del tempo e delle cose romantiche»; la ritiene «onorata di potermi offrire la sua ospitalità»; e non ha dubbi circa la sua attuale condizione di felicità, dal momento che «aveva raggiunto quell'invidiabile posizione di una casetta con la doccia, aveva clienti, sapeva leggere, leggere novelle in cui le ragazze bionde sposano proprio un ingegnere. E non aveva mai conosciuto ingegneri, se non in mutande»[20]. Non diversamente, con la medesima sterile foga riservata ai propri tentativi di assumersi la responsabiltà dell'assassinio di Mariam, il protagonista prova a reagire all'«insopportabile spettacolo» di un soldato che si getta addosso a una donna etiope, forzandola a bere vino. La scena che ora lo contempla *voyeur* è analoga a quella che in precedenza l'aveva visto protagonista, sicché l'intimorito disgusto scivola con opportunistica rapidità in arrendevole giustificazione:

> Mi accostai al maggiore e dissi: «La smetta». Non ne fu sorpreso e allora aggiunsi: «L'Africa è lo sgabuzzino delle porcherie, eh?» Scoppiò a ridere e le sue mani andarono rapide attorno alla vita della ragazza che gli sedeva accanto. Presi ad ingiuriarlo, ma egli seguitò a ridere e la sua socievole allegria, invece di calmarmi, aumentò l'inquietudine che mi tormentava. Ero io quell'uomo acceso? [...] «Se uccidessi quest'uomo», pensai, «seppellirei anche la parte peggiore di me stesso». Ma poiché il maggiore si incuriosiva, dissi: «Si diverta pure, buonuomo» e mi intenerii sinceramente, quando

[20] E. Flaiano, *Tempo di uccidere*, cit., pp. 149-150.

daccapo abbracciò la ragazza. «Le sue mani vogliono soltanto rendere un omaggio alla lunga noia dell'esilio», conclusi[21].

Sembra proprio di sentir parlare la Signora della farsa: «Sono giovani, bisogna lasciarli fare»[22]. Quell'uomo acceso non è in effetti che un doppio speculare dello stesso protagonista. La scena non lo vede più direttamente coinvolto ma – gravida com'è di memoria, di immagini già viste – lo inchioda alle proprie responsabilità, inducendolo a eluderle. Una più netta presa di posizione sul comportamento del soldato ubriaco implicherebbe infatti la formulazione di un giudizio meno reticente sul proprio agire; incrinerebbe con irrevocabile nettezza quel processo di autoassoluzione che il militare italiano sta portando avanti anche attraverso la commutazione di un crimine individuale in prassi collettiva, attraverso la sua razionalizzante ridefinizione in azione bellica condotta entro un luogo straniero e ostile:

Giunsi a considerare serenamente la mia colpa e non le trovai un castigo. [...] Seppellito il cadavere, avevo fatto il mio dovere verso gli

[21] *Ivi*, p. 71. La ripresa della situazione è marcata dallo stesso Flaiano attraverso un'autocitazione; dopo aver consumato l'amplesso con Mariam e in procinto di abbandonarla, il soldato si interroga su come avrebbe reagito la propria fidanzata italiana se fosse venuta a conoscenza del tradimento: «Avrebbe riso. Ne avevamo sempre riso insieme di certe eventualità, ritenendole immaginarie. Si può impedire ad un uomo di soddisfare i suoi desideri, quando questi non lasciano traccia, futili come sono? Tornando, mi avrebbe chiesto: "E allora, sono veramente belle le donne di laggiù?" e non avrebbe atteso risposta, come argomento già discusso e di nessuna importanza. Non era nemmeno tradimento, ma *un omaggio alla lunga noia dell'esilio*» (E. Flaiano, *Tempo di uccidere*, cit., p. 21, corsivo mio). Cfr. a questo proposito G. Tomasello, *L'Africa tra mito e realtà. Storia della letteratura coloniale italiana*, Sellerio, Palermo 2004, pp. 214-215: «La condizione di chi rappresenta il potere garantito dalla gerarchia e dall'ordine costituito genera in effetti una forma di "coscienza corrotta" che impedisce un rapporto reale non solo con i sottoposti, ma anche con i propri colleghi e compagni. Nel mondo di chi comanda, ogni amicizia nasconde una complicità, un inganno, un equivoco. E all'interno di quel mondo è soltanto negli aspetti più rozzi e volgari dei nostri simili, nelle caratteristiche della loro personalità che più ci disgustano e ci respingono, che riusciamo a riconoscerci, a ritrovare effettivamente una parte di noi stessi. [...] L'Africa è perciò l'esperienza di un incubo in cui intravediamo ciò che realmente siamo, e la partenza appare come una liberazione. Che tuttavia è soltanto illusoria, perché nel ritorno al mondo della normalità quotidiana, il malessere della nostra coscienza non viene dissolto, ma soltanto rimosso, e la parte oscura dell'animo non viene asportata, ma soltanto occultata, nella generale consapevolezza di una comune complicità».

[22] E. Flaiano, *La guerra spiegata ai poveri*, cit., p. 1019.

> altri, e ora dovevo seguitare a farlo, tacendo. Non contava la donna, ma soltanto la mia colpa verso gli altri. Anch'essa era sfumata, dal momento che non la palesavo. «Consolati» dissi «hai molti complici, non potresti nemmeno contarli. E chiedono soltanto che tu taccia. Non li avevi quella notte, ma ora sì. Seppellita la donna, il delitto non è nemmeno più tuo, subentrano altre competenze. Molti complici e nessun processo: siamo in territorio nemico e c'è stato di peggio»[23].

Ma non è questo il meccanismo mentale che Flaiano riconosce attivo anche nelle platee post-regime? L'autoassoluzione dell'individuo come garanzia per una rendita di posizione entro una società del tutto omologa? Il silenzio della voce critica per scongiurare l'incrinatura del coro consenziente? Alla fine è la morale del *panem et circenses* a dominare il chiacchiericcio di chi sta spiegando la guerra ai poveri.

«Altissimo» definisce il Generale il morale dell'esercito, ricordando che ogni soldato «è partito cantando, coi fucili infiorati e doppia razione di sigarette». «Tornerà cantando e con qualche malattia sulla pelle» puntualizza in fine, allineandosi alla lettura erotica della guerra proposta dalla Signora[24]. La battuta vale da ulteriore testimonianza della dialettica attiva tra la farsa e il romanzo, soprattutto se pensiamo al tutt'altro che frivolo valore, narrativo e simbolico, riconosciuto all'immagine della piaga purulenta che induce il tenente italiano a temere di aver contratto la lebbra durante l'incontro con Mariam. Le piaghe, a cui egli tenta inutilmente di dare una spiegazione scientifica che non coincida con la diagnosi di uno stato epidemico, e che si fanno più dolorose con l'accrescersi in lui dell'angoscia di sentirsi scoperto e braccato, sono infatti l'indelebile impronta del cambiamento che la silenziosa etiope ha provocato in lui:

[23] E. Flaiano, *Tempo di uccidere*, cit., p. 101.
[24] E. Flaiano, *La guerra spiegata ai poveri*, cit., p. 1019.

> Mi spogliai, le osservai a lungo, e sentii che la gola mi si chiudeva, ma non fui capace di singhiozzare. [...] Ricordai la lotta sostenuta con Mariam, [...] quelle mani che stringevano e certo volevano dirmi l'orrore della sua solitudine, la tentazione di trascinarvi anche me. [...] Ed infine quel fazzoletto bianco. Ed io gliel'avevo acconciato sul volto perché non vedesse che volevo ucciderla. M'ero stretta la sua immonda veste attorno alla mano ferita, perché il colpo della rivoltella fosse attutito. Avevo avuto rimorsi. «Ah, Mariam, hai vinto tu», dicevo, «io ti ho liberata di un peso e tu l'hai messo sulle mie spalle. È talmente uno scherzo riuscito che non vale arrabbiarsi. Accettiamolo sino in fondo»[25].

La ferita fisica è dunque, nel romanzo, segno di una coscienza malata[26], marca d'inquietudine dell'ostile ospitalità dei luoghi e dei corpi di «un impero contagioso», a cui il protagonista, per vanità o noia, non aveva saputo rinunciare[27]; infermità morale che lungo tutta la narrazione continua pervicacemente a negare a se stesso[28]. Come ha opportunamente mostrato Chiara Mengozzi, se

[25] E. Flaiano, *Tempo di uccidere*, cit., pp. 119-120. Cfr. M.A. Bazzocchi, *Il corpo e le piaghe: L'Africa di Flaiano*, in «Narrativa», n.s., 33-34 (2011-2012), pp. 301–309.

[26] Sottolineando il debito di *Tempo di uccidere* verso *Heart of Darkness* di Conrad, Bruno Brunetti riconosce che anche la narrazione flaianea si configura come una «risalita lungo i meandri della coscienza 'occidentale' fino alla evidenza del suo 'degrado'. [...] È appunto questo lo spazio della 'malattia', da intendersi qui come metafora intransitiva cui è precluso l'approdo alla "redenzione della verità", articolandosi piuttosto come racconto segnato dai modi della moderna allegoria» (B. Brunetti, *Modernità malata. Note su* Tempo di uccidere *di Ennio Flaiano*, in *Fuori centro. Percorsi postcoloniali nella letteratura italiana*, cit., pp. 57-71, cit. a p. 62).

[27] Si noti l'ambiguità del sintagma «impero contagioso» (E. Flaiano, *Tempo di uccidere*, cit., p. 134), valido sia a stigmatizzare la patologia dell'imperialismo fascista, sia a intensificare la percezione di ostilità della terra etiope da parte del protagonista. Sulla stratificazione semantica della metafora della piaga si veda anche D. Duncan, *Italian Identity and the Risks of Contamination: The Legacies of Mussolini's Demographic Impulse in the Work of Comisso, Flaiano and Dell'Oro*, in *Italian Colonialism. Legacy and Memory*, cit., pp. 99-124, in part. p. 112: «The problem with leprosy is the slowness with which its symptoms manifest themselves. Its belated apparition is itself a form of corporeal memory. In Italian colonialist discourse of the 1930s concerned with matters of racial and cultural contagion, the metaphor of the 'piaga' or 'sore' was commonly used to refer to the growing population of mixed race children. While commentators were uncertain about what exactly to make of them, the fact of their presence was a reminder of the ongoing proximity of the colonizers and colonized and the nature of the contact between them».

[28] Cfr. E. Giammattei, A. Palermo, *Solitudine del moralista*, cit., p. 130: «L'esperienza della morte in *Tempo di uccidere* non viene realmente superata, ma solo rimossa secon-

in *Tempo di uccidere* si stigmatizza la responsabilità etica nei confronti dell'altro, parodizzando il romanzo coloniale europeo e italiano degli anni Venti e Trenta, nella farsa «Flaiano mette in scena la responsabilità della letteratura come discorso compromesso con il potere»[29], e lo fa deridendo gli aspiranti intellettuali di guerra impegnati in un'assurda apologia delle ragioni del conflitto.

La *Guerra* che Flaiano sta spiegando ai *Poveri* si configura infatti come una guerra-gioco, una guerra-evento, una guerra-chiacchiera: quella di chi non parte, e trae un respiro di sollievo una volta che la vede incominciata, respiro che si fa presto sbadiglio per la noia di non scorgerne la fine; è la guerra di chi resta al proprio posto, per usare un concetto caro ai regimi. Per questo risulta incomprensibile a chi, come il Giovane, con ripetute interpellanze al consesso di esperti, chiede una definizione univoca e razionale della guerra[30] e, arruolatosi senza convinzione, alla fine ritorna in scena *post mortem*, come «un fantasma discreto»[31], paradigmatico soggetto collettivo che sta per tutti quei Poveri evocati nel titolo. È ormai una voce non più insolente nelle proprie domande e che anzi, docile, con minimi scarti riproduce, come propri ricordi dell'esperienza in guerra, passi di letteratura bellica che prima gli erano stati letti dagli altri personaggi per convincerlo a partire:

do gli schemi della ragione illuministica: la figura emblematica del sottotenente come negatore della malattia, il quale afferma che la lebbra del "compagno d'armi" è stata frutto dell'autosuggestione e minuziosamente lo dimostra, rimanda, in tale prospettiva, al Settembrini della *Montagna* ed è all'interno del romanzo, l'antitesi di Johannes, il padre di Mariam, che è invece il magico primitivo guaritore della malattia».

[29] C. Mengozzi, *La guerra di Flaiano, o l'etica della farsa*, cit., p. 58, che poi conclude: «Inoltre, mentre nella pièce Flaiano mette in scena la responsabilità della letteratura come discorso compromesso con il potere e per questo deride gli intellettuali (o aspiranti tali) che hanno sostenuto le guerre coloniali in Libia e in Etiopia; in *Tempo di uccidere*, non si limita soltanto al riuso parodico del romanzo coloniale europeo e italiano, ma, costringendo il lettore ad assumere il punto di vista di un inaffidabile, meschino e farsesco tenente italiano, crea il presupposto per un'altra idea di letteratura, intesa come responsabilità etica nei confronti delle popolazioni colonizzate. Se ne *La guerra spiegata ai poveri* il tragicomico scaturisce dal cortocircuito tra distanziamento e identificazione indotto negli spettatori perché l'assurda apologia della guerra condotta dai diversi personaggi tra calembours, rovesciamenti di senso, sillogismi, battute argute si confonde in definitiva con il 'reale', in *Tempo di uccidere*, i confini tra farsa e tragedia si fanno estremamente labili e, anzi, è proprio la prima a rendere la seconda più disperata» (*ivi*, p. 70).

PERITO RELIGIOSO: [...] (*Prende un libro, lo apre, comincia a leggere. Tutti spiano l'effetto che avrà sul Giovane*). [...]

PRESIDENTE: (*prende a sua volta un altro libro*). «Era di fronte al fiume. Com'era bello quel posto! Sembrava la passeggiata scolastica al momento di tirare fuori la colazione. Noi stavamo tutti con la cicca in bocca, aspettando. Saltare il muretto, arrivare a quella casa, scacciare quei porci...»[32].

GIOVANE: Ah, voi non potete immaginare com'era bello quel posto. Sembrava la passeggiata scolastica quando è il momento di tirare fuori la colazione. Noi aspettavamo con la cicca in bocca. Adesso che ci penso: molti se ne vanno con la cicca in bocca. Ma la cosa più importante era questa: sembrava di essere già morti, finalmente, senza responsabilità[33].

Proprio le minime varianti tra queste due battute incrementano lo statuto di mimesi mnemonica assegnato al discorso del giovane, vera e propria rappresentazione di un'introiezione della propaganda che vale da pacificazione di ogni conflitto interiore e da negazione di ogni responsabilità condivisa. I poveri hanno imparato (sulla propria pelle) cos'è la guerra, anche perché sia prima che dopo hanno agito come «morti [...], senza responsabilità»; e in tal senso possono identificarsi con quel pubblico che di fronte alla scena, così come nel corso della vita, giace in uno stato di indolente confusione, accogliendo dell'esistenza solo gli aspetti più rassicuranti e immediati (il divertimento, la commozione, l'immedesimazione), e rifiutando quelli che ne impegnano l'autocoscienza: ossia, non offre alla scena un personale forte impegno d'immaginazione

[30] E. Flaiano, *La guerra spiegata ai poveri*, cit., pp. 1024-1036: «La faccenda è semplice: non so cosa sia la guerra [...] Non so cos'è la guerra. Non lo so. Vogliate spiegarmela. [...] Però la guerra non me l'avete spiegata. [...] Io mi ostino egualmente a non capire cos'è la guerra».

[31] *Ivi*, p. 1046: «La guerra mi ha insegnato tante cose. Mi ha insegnato, per esempio, a essere un fantasma discreto. Se non vi dispiace, mi metto a sedere qui».

[32] *Ivi*, pp. 1036-1037.

[33] *Ivi*, pp. 1046-1047.

e non chiede che in essa si discutano i propri problemi morali e sociali. Un pubblico che vede e non osserva, ascolta e non partecipa:

> Tanto per spiegarci con un cattivo esempio l'Italia nazionalista un suo linguaggio se lo forgiò, decorativo e ampolloso, sulla falsariga delle proprie idee. Ebbe il teatro che aveva pensato. Tutto è sapere che cosa pensa che cosa vuole oggi la nostra società. Se non vuole nient'altro se non ciò che già possiede, un certo benessere, una certa libertà, una certa paura, che bisogno può avere di un linguaggio, di un teatro?[34]

Sorvolo sull'attualità di queste affermazioni, per ricordare come esse trovino riscontro anche nei *reportages* che Flaiano dedica all'Italia post-bellica, ad esempio in un passaggio di *Uomini poveri sulle strade della guerra*, cronaca che già dal titolo risulta naturale accostare alla nostra farsa: «Vien fatto di chiedersi se il pericolo peggiore non è rappresentato dalla eventualità che l'uomo possa abituarsi alle sue macerie e non sentirne più, col tempo, l'orrore e il disagio»[35]. L'atteggiamento che tale pubblico dovrebbe consapevolmente assumere è invece quello che Flaiano abbozza in un pressoché coevo passaggio del *Taccuino 1946* facente parte del *Diario notturno*:

> Cogliere l'incredibile nel gesto più solito, meravigliarsi sempre. Succede che la vita è piena di spettacoli non conformi alle nostre abitudini visive, spettacoli e forme che dovrebbero turbarci per la sconnessione col mondo circostante o per le allegorie che così hanno voluto disporli. Ma perdiamo forse tempo a notarli e a meravigliarcene? Se così fosse, ad ogni momento ci chiederemmo un perché, e forse niente e nessuno potrebbe risponderci[36].

[34] E. Flaiano, *Lo spettatore addormentato*, cit., p. 270. Si noti, ancora, l'associazione linguaggio-teatro.

[35] E. Flaiano, *Un bel giorno di libertà. Cronache degli anni Quaranta*, a cura di E. Giammattei, Rizzoli, Milano 1979, pp. 91-94, cit. a p. 92.

[36] E. Flaiano, *Diario notturno*, cit., p. 368.

Un'efficace incarnazione di questa postura etica e intellettuale credo possa considerarsi la figura mitologica di Orfeo. Questa personaggio riaffiora qua e là nelle scritture teatrali di Flaiano e, su un piano più generale, è stato opportunamente evocato da Giammattei nella sua pregnanza di simbolo sintetico per quella predisposizione, non solo flaianea, a lasciar dissolvere la verità dopo aver intravisto l'apice di una tensione conoscitiva[37]. Ritengo sia questo un produttivo indizio di ricerca da considerare per un'analisi dell'intero sistema-Flaiano, e meritevole di una trattazione più approfondita. Ne mostrerò pertanto solo cursoriamente alcune occorrenze, *in primis* quella offerta in una cronaca teatrale dell'11 aprile 1965 dedicata alla messa in scena de *Le tre sorelle* di Cechov. Interrogandosi sulla perenne attualità della narrazione cechoviana, Flaiano riconosce allo scrittore russo la rara capacità di dar corpo farsesco all'«incapacità dell'uomo di vivere nella sua condizione», agli «sforzi che farà per uscirne», al «crollo che si trascina addosso appena esige di vederci chiaro. Ogni tanto un debole sparo dietro le quinte e il personaggio, che si è fermato, come Orfeo, a considerare la sua condizione, muore»[38]. E a riprova di quanto costante e continuo sia, in Flaiano, il flusso di pensiero attraverso differenti ambiti di scrittura, è opportuno evidenziare la riattualizzazione drammaturgica di questo fondante e abusato mitologema classico.

Un'aura orfica connota, ad esempio, anche il Giovane della farsa *La guerra spiegata ai poveri* che, di ritorno dall'inferno, tanto metaforico quanto reale, della guerra, sale sulla scena nelle vesti di

[37] Cfr. E. Giammattei, A. Palermo, *Solitudine del moralista*, cit., pp. 154-55: «A noi sembra che il mito sotteso a tutta l'opera di questo autore così consapevole delle forme letterarie di volta in volta adottate, sia il mito di Orfeo. Infatti, per lui, di solito, proprio il momento della visione conoscitiva determina la perdita della verità, che può esistere, come per Proust, solo in quanto evocata dalla scrittura. [...] il moderno Orfeo, reso avvertito da Freud, sospetta ormai che il troppo intenso desiderio sia, in sé, una tensione annichilante, che la Letteratura cioè possa intrattenere con la realtà solo un rapporto *in absentia*, e della circolarità narrativa un miraggio, quasi la futura forma letteraria di una società liberata, l'autore nega, con risultati degni della miglior avanguardia europea, la funzione autenticante dell'opera e la possibilità di mediarvi le proprie contraddizioni. Oltre, nel disegno demistificatorio, non si poteva andare, almeno da questo versante».

[38] E. Flaiano, *Lo spettatore addormentato*, cit., p. 256.

un fantasma impotente e un po' annoiato; il viaggio infero non gli è valso però alcun incremento di conoscenza circa l'oggetto della sua personale inchiesta, ciò che ha imparato sulla guerra essendo nient'altro che le battute ascoltate dagli altri personaggi in scena. Un Orfeo parimenti svogliato è il protagonista de *Il caso Papaleo* (1960), farsa incentrata su una morte apparente e su un surreale dialogo telefonico tra due defunti vicini di cappella che sono stati anche amanti in gioventù. Il protagonista catalettico, Roberto Papaleo, sulla scorta di un sogno erotico matura il desiderio di riportare in vita l'amore giovanile Angela, realmente defunta, solo per dare un senso alla propria vita attuale che, con sorprendente miracolo, sta per riabbracciare:

> ROBERTO: Ecco qua, già mi è passata la voglia. Tornare, ritrovare tutto come prima, le stesse facce, le stesse commozioni. Gli amici che scherzeranno, i nemici ipocriti, la stessa vita da riprendere, come un piatto freddo. È questo, rinascere? Anzi, peggio, era questa la morte? Bel capolavoro [39].

Per contrappasso la novella Euridice rifiuta di resuscitare, perché non ricambia più il sentimento verso il proprio salvatore e pare anch'essa invaghita del ricordo di un uomo conosciuto quando era molto giovane. Per entrambi i personaggi, dunque, il movimento di risalita alla vita assume i connotati di una discesa tra i ricordi dei propri passati affetti adolescenziali: l'oggetto del desiderio riportato alla coscienza, ossia sottratto all'oblio infero, è però sempre 'altro' rispetto a quello possibile nel presente, e ciò comporta la definizione di una doppia triangolazione girardiana: Roberto diviso tra sua moglie e Angela; Angela tra Roberto e l'amore adolescenziale. L'adattamento farsesco della storia orfica ne conferma dunque la configurazione di rappresentazione di un desiderio inattingibile e illusorio.

[39] E. Flaiano, *Il caso Papaleo*, in *Opere. 1947 – 1972*, cit., pp. 1075-1095, cit. a p. 1087.

Pienamente esplicito è invece il riferimento al mito di Orfeo ne *La conversazione continuamente interrotta* (1972), *pièce* in sette quadri e un intermezzo facoltativo, che vede in scena tre uomini della stessa età fiaccamente coinvolti nella progettazione di un film, ma soprattutto afflitti in problemi esistenziali: il Poeta col suo vano erotismo temperato dall'alcol, lo Scrittore con la sua rimossa ambivalenza sessuale, il Regista con la sua doppia *privacy*. I tre "autori in cerca di un personaggio" sono accomunati da una non dissimile impotenza creativa, che si manifesta in vari modi e aspetti, specialmente conferendo ai loro colloqui o soliloqui, ed anche ai singoli contatti esterni, il carattere di una perenne digressione. In effetti, ciascuno dei tre non esiste se non nella misura in cui recita davanti agli altri; fuori da questa fatua complicità nessuno dei tre attori-amici ha un volto o una vita, e tutti e tre cercano di darseli nella *fictio* dell'opera a cui stanno collaborando. Non stupirà, allora, che tra le proposte di sceneggiatura formulate vi sia anche quella focalizzata sulla situazione paradossale di un «uomo che suona il violino» rinchiuso dentro una gabbia del giardino zoologico e sottoposto alla derisione di una scolaresca in gita. Tutta la dinamica del dramma dovrebbe ruotare intorno all'enigmatica identità dell'individuo che potrebbe essere «un senza tetto, uno che chiede lavoro, un vanesio, un semplice esibizionista in cerca di pubblicità»; ma che essenzialmente è uno che ha il solo scopo «di occupare la gabbia, di essere lasciato in pace» e di continuare a suonare il violino. Celata l'identità anagrafica, quasi spontaneamente emerge un'identificazione tipologica nella forma di un titolo giornalistico ad effetto: «Orfeo allo zoo». Il cantore per antonomasia, colui che riesce ad ammansire le bestie col suono della propria poesia, si trova a condividere lo spazio esistenziale di un leone, di uno scimmione o «del malinconico orango che medita sul suo destino e sbadiglia»[40].

[40] E. Flaiano, *La conversazione continuamente interrotta*, in *Opere. 1947 – 1972*, cit., pp. 1097-1162, cit. a pp. 1110-1111. Lo stesso Flaiano commenta così la propria *pièce* in un'intervista con Giulia Massari, pubblicata in occasione della prima della *Conversazio-*

Verrebbe da cogliere l'immagine come un'elaborazione grottesca della figura tipica intorno a cui sono costruite tante storie di Flaiano: quella dell'individuo che medita sul senso della propria esistenza senza troppa convinzione, imprigionato com'è in quella gabbia di convenzioni e paranoie che è la società contemporanea. Sia che si mostri riluttante a riemergere dalla propria discesa agli inferi senza cedere alla tentazione di perdere la conoscenza ivi acquisita per un fremito di desiderio, sia che limiti la propria presa di parola sul reale tra le sbarre di un acquiescente quotidiano, l'Orfeo di Flaiano dà corpo, sulla scena, alle inquietudini dell'intellettuale circa la propria funzione di testimone critico, cui spetterebbe sottrarre all'oblio la voce delle vittime della Storia:

> L'altra metà
> Che il poeta non ha,
> La sanno soltanto i morti –
> Nell'Aldilà.
> Ma non la possono dire.
> Qui tutto il loro morire[41].

Così recita l'epigramma che sigilla la farsa *noir La donna nell'armadio* (1957). E all'improvviso sembra di sentire, di lontano, la voce di un Giovane morto durante una guerra di cui non ha mai compreso il senso. O quella di una donna, etiope, uccisa di notte, accanto a una pozza d'acqua.

ne al Festival dei Due Mondi di Spoleto: «Avevo scritto anche un messaggio. Mi sembrava che una commedia senza messaggio fosse come un cane senza coda. Hanno tagliato proprio quel quadro. Così il pubblico adesso dirà: e il messaggio? E sarà costretto a trovarselo da solo, magari capovolgendo la commedia. [...] Io penso che il pubblico entrerà in gioco, forse perché non succede niente e i protagonisti cercano tutto il tempo di trovare una storia. [...] Ogni spettacolo che ci offre la vita è satira, e perciò lo scrittore non può più rappresentarla» (G. Massari, *La realtà oggi supera la satira*, in «Il Giorno», 22 giugno 1972, p. 3).

[41] E. Flaiano, *La donna nell'armadio*, in *Opere. 1947 – 1972*, cit., pp. 1051-1173, cit. a p. 1073.