

Medialità riflessa: Flaiano e il *Tempo di uccidere*

Andrea Lombardinilo

Università degli Studi "Gabriele d'Annunzio" di Chieti-Pescara

The essay revolves around the condition of uncertainty inspiring Flaiano's novel *A Time to Kill* (1947) from a narrative, social and communicative perspective. Some evanescent signals feature human living space. Phonographs, films, books, newspapers and radio are experiential translators soothing the nostalgia for a momentarily distant world. Anguishes and doubts afflict the main character while been on the African colonial mission. The contrast between urban space and natural environment - strengthened by the presence of barracks and leper colony - emphasizes the uncertainty of Western men drawn into an abysmal world of pain and death. This is one of the main effects of the consumer society, that appears as the very last resort. Flaiano's character seems to understand that, paradoxically, men can be alone only within the crowds. This is why the reader has to decode those "signs of civilization" that media can technically reproduce through the semantic of a senseless world.

Keywords: sociologia, letteratura, narrazioni mediali, colonialismo, complessità

“La realtà vince l’immaginazione”: echi mediali di una civiltà perduta

L'unico romanzo scritto e pubblicato in vita da Ennio Flaiano, *Tempo di uccidere* (1947), rappresenta un caso narrativo *sui generis*, che pone in evidenza il rapporto endemico tra letteratura, società e industria culturale in Italia negli anni che preludono al *boom* economico (Fogarcs e Gundle, 2007). Flaiano mette a punto una scrittura "confessionale", sospesa tra impulsi introspettivi e aneliti terapeutici. Allo stesso tempo il romanzo è un medium "cronachistico", giustificato dalla necessità di ricostruire, comprendere, approfondire. Nella sua levigata perspicuità, la scrittura di *Tempo di uccidere* è celatamente cinematografica, calibrata com'è su primi piani studiati e su dialoghi rapidi e stringati. Che il film di Montaldo del 1989 sia riuscito soltanto in parte a dar conto di quest'aspetto del romanzo è un dato secondario, nonostante che la *performance* di Nicholas Cage, nei panni del tenente protagonista, non sia così deludente come certa critica ha impietosamente rilevato (Natalini, 2005, pp. 70-71).

Anche alla luce della sua latente cross-medialità, è possibile tentare una lettura mediologica del romanzo di Flaiano, secondo un approccio metodologico finalizzato a indagare la dimensione socio-comunicativa del medium letterario (Abruzzese e Ragone, 2007) e ad approfondirne le istanze sociologiche (Ragone, 2019; Parini, 2017; Amendola e Tirino, 2017), senza trascurare la complessità dei processi narrativi al tempo della post-modernità (Longo, 2013; Tarzia 2003).

Il tenente protagonista del romanzo di Flaiano è attanagliato da un'incertezza atavica, immerso in una natura selvaggia e impenetrabile, che contrasta con l'immagine continuamente evocata della città. Il miraggio della civiltà è continuamente palesato da

Flaiano sotto forma di immagini, suoni e visioni. Sono in particolare gli oggetti che contribuiscono a ricreare quell'atmosfera di attesa per un mondo lontano e per il momento perduto, che soltanto al termine dell'impresa coloniale potrà nuovamente manifestarsi. Il telefono, il fonografo, la macchina fotografica, i giornali, la radio, il cinema: sono i moderni mezzi di comunicazione e di intrattenimento a consentire l'illusione della proiezione nel proprio mondo, caratterizzato da reticolati simbolici e valoriali assenti in terra d'Africa (Pautasso, 1994, pp. 13-22; Longoni, 1994, pp. 23-34).

Nel romanzo Flaiano evoca rapidamente, ma in maniera efficace, le suggestioni comunicative della società dello spettacolo descritta a distanza di un ventennio da Debord (1967), pochi anni dopo l'uscita nelle sale della *Dolce vita* (1960), sceneggiato da Flaiano al fianco di Pinelli e naturalmente di Fellini (Russo, 2005). Quelle suggestioni medialità sono le sole a poter alleviare il mal di denti e la preoccupazione per una piaga alla mano che potrebbe preludere a seri problemi di salute. Immergersi con l'immaginazione nel fluire eterodiretto della metropoli significa godere del turbine dei cambiamenti del dopoguerra, complice la ricostruzione e l'avvento dei mass media (Barberi Squarotti, 2003).

Nel romanzo essi hanno la funzione non di trasmettere messaggi specifici, ma di richiamare l'immagine di una civiltà perduta, la sola in grado di alleviare le angosce di chi è costretto a fare i conti con una natura ostile. Flaiano concepisce quei media come riproduttori di una realtà immaginaria e stereotipata, che si contrappone all'inconoscibile e all'indefinito dell'Africa. Non è un caso che, anni dopo, sulle colonne del "Corriere della Sera", Flaiano si soffermi sull'aforisma di McLuhan "il medium è il messaggio", evidenziando che al cinema andiamo a vivere non la realtà "particolare" della narrazione filmica, ma la realtà "generale" dell'esperienza mediale (Lombardinilo, 2018a; Borrelli, 2012).

Prende così forma la riproducibilità tecnica dell'esperienza estetica (e sociale) profetizzata da Benjamin una decina di anni prima rispetto alla pubblicazione del romanzo (Mele, 2011). Il suono della musica riprodotta dal fonografo è quasi sempre indice di condivisione collettiva e partecipazione sociale, sebbene gravata dall'ambiguità che caratterizza l'agire dei militari al cospetto delle ragazze locali. Ma il pensiero della civiltà è il solo che possa alleviare le sofferenze interiori del protagonista, su cui incombono sensi di colpa acuiti dalla atipicità della propria condotta stigmatizzante. Quanto più è grande una città, tanto più alte sono le possibilità di celare i propri stigmi, soprattutto quando risultano infamanti e contagiosi.

In ossequio al precetto del "buon scrittore non precisa mai", Flaiano avvolge di una studiata indeterminatezza le gesta del suo protagonista, che assume da subito il ruolo di antieroe, perpetuamente indeciso e disorientato. Così Ruozzi: "I soldati italiani del romanzo che combattono in Abissinia sono antieroi svogliati e annoiati, sfruttatori e affaristi senza scrupoli, impiegati in una guerra violenta, tragica, assurda, dalla quale tutti vogliono fuggire" (Ruozzi, 2012, p. 45).

Il tenente di *Tempo di uccidere* non sfigurerebbe nella galleria di personaggi irresoluti che popolano la letteratura italiana tra Otto e Novecento, gravati da un disagio interiore acuito dai disastri della guerra. Da Borgese a Svevo, senza dimenticare d'Annunzio e Pirandello, il periodo a cavallo tra i due secoli forgia una serie di antieroi destinati ad influenzare scrittori del calibro di Gadda e Moravia, senza trascurare la presenza morale di Manzoni e dei suoi personaggi, emblemi contraddittori dell'identità italiana (Sergiacomo, 2003, pp. 233-254).

Da questo punto di vista, il tenente di *Tempo di uccidere* racchiude le contraddizioni dell'italiano in guerra, obbediente alla causa imperialista ma consapevole della propria inadeguatezza. Questo è uno dei fattori che conducono il protagonista ad uno scandaglio

interiore permanente, che sfocia in parossismi emotivi tali da legittimare l'uso della violenza e il ricorso all'ipocrisia. La propria salvezza non è barattabile, neanche al cospetto del più debole.

La riconquista di sé è legata a doppio filo alla *routine* della vita di città, scandita da una serie di comfort non reperibili in terra d'Africa. Alcuni oggetti in particolare destano l'attenzione del tenente, oggetti in grado di stabilire un ponte con la madre patria. Il collegamento, effettivo o immaginario, con il proprio paese necessita di mezzi adeguati, capaci di alimentare la suggestione del ricordo e della partecipazione. Il giornale, il film, il fonografo, la lettera, la fotografia, il libro: le spie comunicative e semiotiche del proprio mondo destano di tanto in tanto delle allucinazioni generate dalla propria inadeguatezza, destinata ad assurgere a tratto diegetico identitario.

La lettura di giornali vecchi di giorni, la visione di un film visto e rivisto, l'immagine della medesima foto (della moglie), l'ascolto del fonografo nella baracca delle ragazze indigene, la radio di campo che funziona a tratti: anche la comunicazione è provvisoria, ripetitiva e indefinita, quasi fosse un rumore di fondo indispensabile a tenere desta la vita. Del resto, l'immagine dell'orologio rotto prestato a Mariam prima della sua morte accidentale è di per sé eloquente circa la sospensione temporale che caratterizza le azioni in una terra primigenia, in cui non c'è davvero bisogno di scandire i minuti e contare le ore.

Il senso dell'attesa è rotto soltanto dal rumore dei camion e dalla musica del fonografo, che riproduce le marce militari proposte dal regime. Agli ufficiali di stanza ad Asmara o Addis Abeba spettano poche ma indispensabili schegge di medialità, che con la loro portata simbolica possono alleviare il dolore dell'assenza e riempire di senso l'attesa. Sintomatica la scena in cui il protagonista si rivolge ad un ufficiale medico per avere una compressa contro il mal di denti:

Era un uomo sui quarant'anni, leggeva vecchi giornali, indifferente al disordine che lo circondava. C'erano per terra due macchinette per caffè, giornali accartocciati, libri, stivali sporchi, e le varie parti di una motocicletta smontata: e l'attendente, invece di occuparsene, fischiettava. L'ufficiale sembrava immerso nelle sue letture e così lo lasciammo. Ma come trascorrere il pomeriggio, ora che il mal di denti si sarebbe placato, lasciandomi però una sorda memoria alla mascella? (Flaiano, 1974, p. 75).

L'immagine di una natura morta composta da oggetti in disfacimento, polverosi e abbandonati, è fortemente identitaria sul piano simbolico e sociale. Sono in particolare i giornali accatastati e i libri a connotare lo spazio in una direzione semioticamente penetrante, perché si tratta di oggetti inerti fino a quando il lettore dovesse "attivarli". Ancora una volta la cooperazione tra testo e fruitore approfondita da Eco è una metafora del ruolo che gli individui possono esercitare nel mondo, a partire dalla capacità di saper decodificare la complessità segnica del mondo circostante (Trubiano, 2010; Abruzzese e Borrelli, 2000; Colombo 1998).

Accade spesso nel romanzo che la lettura dei giornali o dei libri avvenga stancamente, senza un reale interesse per il contenuto. Siamo al cospetto di un grado zero della scrittura che non prevede il piacere del testo, sovrastato dall'indifferenza di un paesaggio e di una natura che hanno significato al cospetto dell'uomo occidentale. Il narratore intuisce che ogni medium può significare a prescindere dal contenuto dei messaggi veicolati (Lombardinilo, 2017a). La loro natura tautologica e spesso ridondante sfrutta quello che Baudrillard ha definito "il metalinguaggio di un mondo assente", proprio in riferimento alle intuizioni di McLuhan sulla galassia Gutenberg e sulla comunicazione *mainstream* (Lombardinilo, 2017b).

L'immagine del fonografo che fa girare all'infinito il vinile (fino alla naturale conclusione del pezzo riprodotto), è il correlativo oggettivo di un mondo che gira perpetuamente su

stesso, avviluppandosi intorno a spirali psicologiche prive di soluzioni di continuità. Ma questa perpetua ridondanza delle immagini e, soprattutto, dei suoni, contribuisce a sospendere l'esistenza in una dimensione quasi cristallizzata, resa ipnotica dalla ricorsività permanente di segni e suoni.

Esempio se ne ha in occasione della visita del protagonista in una delle baracche che si affacciano sulla piazza del paese. Seppur recalcitrante, egli ha deciso di seguire il maggiore e il sottotenente, che sono alla ricerca di "svago":

Il sottotenente (doveva essere abbastanza pratico degli usi locali) gettò una moneta sul tavolo e si sdraiò sul letto che occupava tutto un lato della stanza. Una ragazza corse via a prendere due bottiglie di birra, io sedetti e l'altra ragazza si accostò dicendo alcune parole, ma non capivo: e allora si mise a caricare un fonografo con una prudenza piena di orgoglio, perché quello era un miracolo che si ripeteva ogni volta, a suo piacere. Non potevo staccarle gli occhi di dosso ed evitavo di rivelarmene la ragione. Quando ebbe finito, la ragazza mise una marcia militare; poi, a caso, un altro disco, ed era la canzone che Lei canticchiava talvolta nel bagno. "Forse farei bene a scriverle" pensavo (Flaiano, 1947, p. 80).

L'occupazione militare implica influenza culturale e comportamentale, come sperimentano le ragazze indigene che godono della compagnia del fonografo. La riproduzione *ad libitum* della musica è a tutti gli effetti un miracolo per le ragazze non civilizzate, che osservano quel disco come un oggetto magico, quasi esoterico. Il miracolo della riproducibilità tecnica dell'opera d'arte desta uno stupore ingenuo e quasi infantile, alimentato dalla magia di suoni e voci che sgorgano da un apparecchio prodotto dell'intelligenza dell'uomo. Il contenitore sembra più importante del contenuto, nella misura in cui la riproduzione di un motivo musicale o di una voce può percepirsi come la diretta conseguenza dell'utilizzo dell'apparecchio, al netto dei rischi legati alla perdita dell'aura.

L'ascolto è un processo ipnotico, alimentato da uno scambio simbolico che è apparentemente rigeneratore, ma che nasconde in sé i germi della degradazione e della morte. E il rapporto tra lo scambio simbolico e la morte si afferma ben presto come un tratto caratterizzante l'industria culturale del dopoguerra, connotata dal rapido deperimento dei paradigmi simbolici e dall'affermazione della "logica dei media" (Snow & Altheide, 1979). Così le ragazze indigene che si assiepano intorno al fonografo vivono la realtà "generale" plasmata dal linguaggio del medium, non la "particolare" che pure ci si aspetterebbe di fruire attraverso la narrazione.

Per il tenente l'ascolto della canzone funge da richiamo alla propria quotidianità e alla presenza assente della moglie, quella "Lei" continuamente evocata, soprattutto nei momenti di sconforto. Nella baracca i ricordi presto si dissolvono. Davanti a sé il protagonista ha le ragazze che fanno mercato del proprio corpo e, accanto, il sottotenente cui rivelerà, prima di fare ritorno in Italia, le traversie vissute in terra d'Africa. "Stava sempre sdraiato sul letto, quel curioso amico, senza far caso alla piccola folla deferente che ascoltava il fonografo, sorridendo e forse convinta di lusingarci" (Flaiano, 1947, p. 81).

"Non era un bel film": voci nostalgiche della civiltà mediale

L'assembramento intorno al fonografo è la conferma dell'attrazione fatale esercitata dal medium sul pubblico indigeno, ancora ignaro delle possibilità della tecnologia mediale. Qualcosa del genere accadrà anche in Italia nel dopoguerra con la televisione, allorquando la comparsa dei primi apparecchi attirerà nelle case dei proprietari o nei pochi locali pubblici che ne dispongono un gran numero di persone rapite dal miracolo del tubo catodico. Come rappresentato da Fellini nella *Dolce vita*, le prime dirette trasformano

l'immagine in un documento sociale, avvolto da una magia simbolica senza precedenti. Quella stessa magia vissuta dalle ragazze indigene in presenza del fonografo, il cui possesso è di per sé una conquista collettiva e civile:

Quale personaggio aveva lasciato alle due ragazze il fonografo? Tutta la loro fierezza era ormai concentrata in quel possesso, l'avevano messo sopra un trespolo e, per cambiare i dischi, dovevano salire su uno sgabello. Così, ero annaffiato da voci nostalgiche, che aggiungevano alla mia malinconia la noia dei ricordi inutili. Fu accesa la lampada a petrolio e dense ombre si formarono agli angoli della stanza, mentre le donne (quante erano? provavo a contarle ma sempre dovevo ricominciare daccapo, forse erano nove, forse dieci) sedevano chiacchierando in attesa che il caffè bollisse (Flaiano, 1947, p. 81).

La luce della lampada a petrolio non riesce ad illuminare lo stuolo delle ragazze che si assiepano elettrizzate intorno al fonografo. E il cambio dei dischi sintetizza perfettamente il processo di sostituzione della realtà quotidiana particolare con la realtà generale costruita dal flusso mediale, che prende forma e sostanza attraverso l'assemblaggio degli opportuni supporti. Il disco è il correlativo oggettivo di un'esistenza intercambiabile, che dipende sovente da supporti resi obsoleti in un breve arco di tempo da altri supporti più evoluti, ridotti ed economici. È quanto accaduto con i file Mp3, che hanno preso il sopravvento sul compact disc, il quale a sua volta ha trasformato il vinile in oggetto *vintage* ricercatissimo dai collezionisti.

Ciò non è accaduto al libro cartaceo, che l'ebook non ha ancora soppiantato (D'Andrea e Lombardinilo, 2021). Non è un caso che nell'immaginario mediale disegnato da Flaiano il libro rivesta un ruolo non secondario, tipico di un volano simbolico che fa presa su una realtà atrofizzata. La "noia della decadenza" che affligge quelle ragazze è dissolta dalla prospettiva del ritorno al campo, al massimo in tre giorni. Il campo è simboleggiato dall'immagine di un libro, quasi una sorta di *flash* memoriale che ha il potere di dissipare la sofferenza e rianimare una volontà sopita:

In tre giorni si fanno molte cose, non tutte quelle che avevo in mente prima della partenza, ma si ripiglia elasticità, ci si rade, si va a spasso, si prova a leggere quel libro che il sottotenente conserva tra i cuscini. Chissà che specie di letteratura (forse macabra, perché costui ha il gusto delle storie macabre e maschera la sua debolezza di cinismo), ma l'importante è non tornare al campo domani" (Flaiano, 1947, pp. 81-82).

La letteratura, al pari del giornale, della musica o del cinema, può attivare il processo dell'evasione: la forza di ogni narrazione risiede nella presa simbolica della rappresentazione esperienziale, tanto più efficace quanto più coinvolgente essa risulterà sul piano emotivo. Può anche accadere che la letteratura sia utilizzata come schermo mimetico e come medium apotropaico, finalizzato ad esperire vite non vissute o soddisfare attese inevase, sullo sfondo di una complessità esistenziale indagabile da prospettive sociologiche (Bauman, 2017; Barrère & Martuccelli, 2009). Da questo punto di vista, il cinema è un medium straordinariamente tautologico, che consente la ripetizione dell'esperienza narrativa *ad infinitum*, a seconda della necessità che abbiamo di rivivere quella realtà generale che abbiamo già sperimentato. Ciò accade quando andiamo a rivedere lo stesso film, presi dall'ebbrezza di un'esperienza visiva che ci ha folgorato o comunque intrigato. Si può tornare al cinema a vedere lo stesso film per curiosità, attrazione, per ulteriore comprensione. O, al limite, per pura evasione da una realtà che non accettiamo, come accade al protagonista ad Asmara, che lì si è recato per farsi estrarre il dente che non gli dà pace:

Non era un bel film, eppure l'avevo già visto parecchie volte. Ogni giorno, benché cominciassi a vergognarmi di questa debolezza, uscivo dall'albergo, deciso a far quattro passi: andavo sino ai giardini, guardavo la valle, entravo in un bar a bere un aperitivo e poi, insensibilmente, eccomi davanti alle fotografie di quel film che avevo visto già tante volte, anche in Italia. Temevo che la cassiera potesse riconoscermi, quel giorno, e meravigliarsi di una tanto ostinata ammirazione, ma non mi riconobbe e poco dopo ero nel sogno che mi dava la calma ottusa di uno stupefacente (Flaiano, 1947, p. 85).

La visione ripetuta ha l'effetto di un narcotico, come se la ripetibilità della narrazione filmica assumesse il significato dell'eterno fluire della vita. Ecco configurarsi l'immagine dello "spettatore addormentato" che Flaiano disegna attraverso le numerose recensioni teatrali, scritte subito dopo il ritorno in Italia dalla spedizione in Africa. Il recensore incarna l'essenza dello spettatore distaccato e allo stesso tempo attratto dalla magia della rappresentazione, teatrale o cinematografica poco incide (Longoni, 2010; D'Amico, 2003; Corti, 1998; Palermo e Giammattei, 1986). Ma il suo protagonista sa che ogni spettatore seriale può nascondere una qualche cifra patologica, che non gli consente di trovare appagamento in ciò che vede.

In verità, è la realtà generale della sala ad inebriarlo, più che la realtà particolare della rappresentazione, salvo scoprire che l'attrice di turno ha un che di misterioso e attraente: "Sapevo perché quel film mi dava tanta calma. C'era qualcosa negli occhi di un'attrice secondaria (oh, niente di eccezionale), qualcosa che mi ricordava altri occhi". Quegli occhi gli rievocano quelli di "Lei", e per traslato i momenti felici vissuti insieme. Ogni incanto è destinato a terminare, specie per lo spettatore seriale: "Quando si riaccese la luce ero affranto, perché di nuovo ero solo" (Flaiano, 1947, p. 85).

La luce che illumina la sala sancisce la conclusione del sogno, l'interruzione dello stato ipnotico che solo il cinema ha il potere di generare. Flaiano rifletterà su quest'aspetto sul "Corriere della Sera" a proposito di McLuhan: "Cioè, è il Cinema che andiamo a vedere, non il Film: quella realtà generale, non la particolare. [...] Sedotti dall'enfasi, dall'iperbole, dalle tautologie che sono alla base del linguaggio cinematografico, e senza le quali ci sembra ormai di non capire la vita" (Flaiano, 1973, pp. 302-303).

Il tenente – e con lui gli altri soldati impegnati in terra d'Africa – sperimenta la ricorsività retorica scandita da radio e giornali, il cui messaggio di fondo rimanda al "metalinguaggio di un mondo assente", composto di perifrasi, infingimenti, luoghi comuni, ipocrisie. Ma è la tecnica di montaggio del messaggio a definire le peculiarità comunicative di ogni medium, in particolare la televisione e il cinema, laddove la presenza della diva denota quel "delirante marinismo" che ha fatto la fortuna di registi e attori.

Gli occhi dell'attrice sono il riflesso di un affetto lontano, che rivive per interposta persona sul grande schermo. Rivedere quel film già visto in Italia contribuisce inoltre a recuperare l'illusione dello spazio urbano, laddove si consuma l'esperienza di una quotidianità riproducibile e sempre uguale a se stessa. Ad acuire l'incertezza emotiva e psicologica del tenente è la continua alternanza tra luoghi isolati immersi nella natura e spazi di condivisione che non possono definirsi urbani, ma che pure acquistano una parvenza di cooperazione collettiva. Salvo poi scoprire che anche quella parvenza desta sopore e indolenza, acuite dalla sospensione metafisica che la città può generare in periodo estivo:

Ma ora la vita della città mi stava ridando qualcosa che temevo di perdere una volta laggiù, temevo soprattutto di stancarmi, di non resistere. Avevo sì deciso che tutto era stato uno sbaglio, però uno sbaglio che non poteva essere "sbagliato" altrimenti. La realtà era questa realtà della vita cittadina, che calma e distrae; i negozi, il bar, la tovaglia bianca, l'attrice secondaria che si anima solo per me. La mia giornata aveva preso un ritmo lento, in cui i nervi s'erano quasi assopiti. Dalla finestra della stanza che

occupavamo io e il sottotenente, si vedeva lo spettacolo di una folla civile, pigra, provinciale, soddisfatta, ma insostituibile (Flaiano, 1947, p. 87).

La vita cittadina ha il potere di distrarre e ipnotizzare, soprattutto quella di un piccolo paese in cui le abitudini, i volti, le parole, i gesti sembrano obbedire ad un cliché simbolico fisso, che cristallizza la vita in una crisalide esperienziale. E l'immagine della folla "insostituibile" è sintomatica dell'abilità rappresentativa del narratore, che stringe l'obiettivo sull'esterno dopo aver immortalato lo stato d'animo del protagonista. Il minimo comun denominatore è l'indolenza che sembra regolare la vita del villaggio e del tenente, immersi in uno stato di assopimento che sa di morte e decadenza. Gli spazi fisici e immaginari descritti da Flaiano nel romanzo appaiono come non luoghi dell'essere, al cui interno sia la natura sia lo spazio cittadino risultano entità spaziali eternee e indefinite, in cui è difficile scorgere i segni di una socialità autentica e propulsiva.

La città è l'approdo naturale dell'uomo occidentale, come intuito da Simmel anche a proposito dei flussi mediali e produttivi dello spazio urbano (D'Andrea, 1999). Se ne rende conto il tenente quando, per far ritorno al campo, si inoltra in luoghi isolati, distanti anni luce dai bagliori della civiltà: "Man mano che abbandonavo i segni della civiltà, scomparso il catrame dalle strade, scomparsi i bar, mi riafferava la malinconia, e l'inquietudine per ciò che mi attendeva al campo, dove avrei dovuto giustificare la mia lunghissima assenza" (Flaiano, 1947, p. 88).

La malinconia si acuisce ogni qual volta i "segni della civiltà" si diradano in lontananza, echi di una routine consolidata e rassicurante. Si tratta di una civiltà scandita anche dal suono del fonografo, dalla consultazione dei giornali, dalla lettura dei libri e dall'ascolto della radio: schegge mediali di un'industria culturale importata in una terra vergine, i cui abitanti sono pronti a stupirsi per il miracolo del suono riprodotto dal fonografo. Miracoli di una medialità riflessa, la sola di cui il tenente può godere al riparo dalla civiltà.

Conclusione

L'incertezza come motivo narrativo, come *leit-motiv* diegetico di un'esperienza di vita sospesa tra finzione e realtà. Questa una delle possibili chiavi di lettura del romanzo, la cui cifra autobiografica è celata da Flaiano attraverso una calcolata rifrazione affabulatoria. L'io narrante dà forma e sostanza alla voce della coscienza, che lotta continuamente contro le tentazioni e le insidie di un contesto sconosciuto e, proprio per questo, inafferrabile.

L'indolenza dell'uomo nasce dall'inadeguatezza al cospetto di una lotta perenne tra male e bene, tra amore e odio, rimpianto e realtà. Il manicheismo della guerra acuisce il senso di profanazione di un mondo consacrato dalla e alla natura, in cui la stessa lebbra appare come una conseguenza inevitabile del contatto con la terra. I "segni della civiltà" si traducono in bagliori simbolici in grado di fornire un approdo psicologico al protagonista, per cui la morte degli altri può essere una scelta inevitabile al cospetto di un segreto da nascondere, costi quel che costi. Del resto, Flaiano ha sempre ritenuto che "gli italiani temono la morte, ma non quella degli altri".

Così è per il tenente, che nella sua condizione di screditabile sa che deve rendere il suo stigma non visibile agli occhi dei commilitoni e del dottore, pena la denuncia e lo spettro del lebbrosario. Il confino in un'istituzione totale (per dirla ancora con Goffman, 1961) determinerebbe la negazione della propria identità e il trionfo di quella "vita offesa" descritta da Adorno nei *Minima moralia*. Allo stesso modo, l'immagine del lebbrosario

rievoca la lezione dei *Promessi sposi*, a conferma dell'influenza esercitata su Flaiano dall'amato Manzoni (Lombardinilo, 2018b).

Vinto il Premio Strega, Flaiano abbandona il genere del romanzo, per dedicarsi alle forme più diverse di scrittura (creativa, cinematografica e giornalistica). Pochi mesi prima di morire si interrogherà sul "Corriere della Sera" sul proprio impegno per il romanzo: "Certe volte mi sveglio nel cuore della notte, pieno di rimorsi, chiedendomi: Che cosa sto facendo per il Romanzo?" (21 febbraio 1971) (Flaiano, 1973, p. 340). Una risposta destinata a rimanere evidentemente inevasa. Né va trascurato che in quel periodo Flaiano si trova a Toronto per girare il documentario *Oceano Canada*, che si chiude con il mancato incontro con McLuhan e il riferimento *in absentia* all'aforisma "il medium è il messaggio" (Natalini, 2005, pp. 236-238).

Dal romanzo al documentario, passando per il teatro, il cinema e il giornalismo, Flaiano non rinuncia mai alla riflessione critica sul futuro della narrazione, che la proliferazione dei mezzi di comunicazione di massa sta rendendo paradossalmente più incerto e nebuloso. La deriva culturale che la società dei consumi sta determinando collima con lo spaesamento identitario dell'uomo mediale, che trova nel tenente di *Tempo di uccidere* (e in molti personaggi dei racconti confluiti nelle *Ombre bianche*) la perfetta sintesi tra incompiutezza esistenziale e anelito di conquista.

Sotto molti aspetti è anticipata quella società dell'incertezza studiata da Bauman negli anni Novanta, sotto il segno della labilità valoriale e dell'ipertrofia simbolica annunciate da Barthes in *Miti d'oggi* (1957) e McLuhan nella *Sposa meccanica* (1951). A sua volta, Flaiano ha compreso la natura onnivora della civiltà occidentale, alimentata dal mito della produzione e dalla pervasività dei media, destinati a raccontare e plasmare un mondo soltanto in apparenza dotato di senso. Al di fuori della civiltà si rischia di sembrare diversi, stigmatizzati, al pari dei lebbrosi del romanzo. Flaiano riprenderà la metafora della *separatio leprosum* sempre sul "Corriere della Sera":

Gli eremiti si allontanarono ancora una volta dalle infette megalopoli, pullulanti di filosofi, per tornare verso il deserto. Lo trovarono pieno di società petrolifere. Andarono allora verso le montagne: vi stavano costruendo impianti sportivi e villaggi residenziali. Si installarono in una città morta, sopra le colonne mozzate dei templi. Non resistettero alla folla dei turisti che li fotografava e ai redattori di inchieste. È per questo che oggi preferiscono tornare nelle grandi città, dove vivono nella più perfetta delle solitudini, come lebbrosi. Infatti, non servono a niente (Flaiano, 1973, p. 343).

I "segni della civiltà" che il protagonista del romanzo può soltanto evocare sono oggi i tratti dominanti della nostra società del rischio, che ha il potere di rappresentare in presa diretta qualunque forma di disastro l'umanità sia soggetta a subire (o provocare). Fare ritorno in città significa recuperare quella forma di incertezza senza la quale non sapremmo leggere i dati reali della nostra quotidianità, consapevoli di non essere osservati né presi in considerazione.

Il tenente del romanzo spera di trovare in città una cura alle proprie piaghe, scomparse miracolosamente prima della partenza e del ritorno a casa. Il paventato stigma altro non era che la forma di un malessere interiore, generato dall'inadeguatezza esistenziale al cospetto della guerra. Da potenziale screditato ad ufficiale rispettato, al riparo da incriminazioni per condotta illecita. Dell'Africa sopravvivrà un sentimento di ambigua umanità, lacerata e compassionevole: "Stavo limitandomi a un'accademia di pietà, non avrei mai imparato" (Flaiano, 1947, p. 113). Una dichiarazione valida tanto per il protagonista quanto per il suo narratore, divenuto presto consapevole che la crisi del romanzo nasce tanto dalla sicurezza dei personaggi, quanto dalla incertezza degli autori, frastornati e confusi al cospetto dei segni ipertrofici della società mediale alle porte.

Nota biografica

Andrea Lombardinilo è Professore associato di Sociologia dei processi culturali e comunicativi presso il Dipartimento di Scienze Giuridiche e Sociali dell'Università degli Studi "Gabriele d'Annunzio" di Chieti-Pescara, dove è delegato del Rettore alla comunicazione e componente del Nucleo di Valutazione. Insegna Comunicazione e sicurezza pubblica, Sociologia della comunicazione culturale, Tecniche della comunicazione. Svolge attività di ricerca nel campo della sociologia dello spazio accademico e della sociologia della letteratura, con particolare interesse per le declinazioni mediali e simboliche della modernità. Tra i suoi ultimi volumi: *Lo sguardo della folla. Sighele, d'Annunzio e il linguaggio della modernità* (Mimesis, 2020); *Università in democrazia. Habermas e la sfera della comunicazione accademica* (Mimesis, 2019).

Bibliografia

- Abruzzese, A., e Borrelli, D. (2000). *L'industria culturale. Tracce e immagini di un privilegio*. Roma: Carocci.
- Abruzzese, A., e Ragone, G. (a cura di) (2007). *Letteratura fluida*. Napoli: Liguori Editore.
- Altheide, D. L., & Snow, R. P. (1979). *Media Logic*. London: Sage.
- Amendola, A., e Tirino, M. (a cura di) (2017). *Romanzi e immaginari digitali. Saggi di mediologia della letteratura*. Milano: Gechi Edizioni.
- Barberi Squarotti, G. (2003). Flaiano narratore. In E. Tiboni (a cura di), *Ennio Flaiano. Incontri critici con l'opera (Pescara 1982-2002)* (pp. 45-68). Pescara: Edians.
- Barrère, A., & Martuccelli, D. (2009). *Le roman comme laboratoire. De la connaissance littéraire à l'imagination sociologique*. Lille: Presses Universitaires du Septentrion.
- Barthes, R. (1957). *Mythologies*. Paris: Seuil.
- Bauman, Z. (con R. Mazzeo) (2017). *Elogio della letteratura*. Torino: Einaudi.
- Borrelli, D. (2012). Message is the massage. Il pensiero di McLuhan alla prova della comunicazione digitale, *Quaderno di comunicazione*, 13, pp. 57-64.
- Colombo, F. (1998). *La cultura sottile. Media e industria culturale in Italia dall'Ottocento agli anni Novanta*. Milano: Bompiani.
- Corti, M. (1988). Introduzione. In E. Flaiano, *Opere. Scritti postumi* (pp. VII-XLIV), a cura di M. Corti, A. Longoni. Milano: Bompiani.
- D'Amico, M. (2003). Flaiano spettatore critico non addormentato. In E. Tiboni (a cura di), *Ennio Flaiano, incontri critici sull'opera* (pp. 131-140). Pescara: Edians.
- D'Andrea, F., e Lombardinilo, A. (2021). *Il libro dopo la carta. Intersezioni empiriche e prospettive immaginali*. Milano: Gechi edizioni.
- Debord, G. (1967). *La société du spectacle*. Paris: Buchet Chastel.
- Flaiano, E. (1973). *La solitudine del satiro*. Milano: Adelphi, 1996.
- Flaiano, E. (1947). *Tempo di uccidere*. Milano: Bompiani, 2010⁴.
- Fogarcs, D., e Gundle, S. (2007). *Cultura di massa e società italiana 1936-1954*. Bologna: il Mulino.
- Goffman, E. (1961). *Asylums: Essays on the Social Situation of Mental Patients and Other Inmates*. New York: Anchor Books.

- Lombardinilo, A. (2018a). "L'immaginazione al potere": Flaiano, McLuhan e il suo mezzo. *Comunicazioni sociali*, 2, pp. 266-277. Doi: 02.26350/001200_000095.
- Lombardinilo, A. (2018b). Tra Romanticismo e crisi della modernità. I, *Prospettiva Persona*, 103, 29-33.
- Lombardinilo, A. (2018c). Romanticismo e crisi della modernità. II, *Prospettiva Persona*, 104, pp. 42-46.
- Lombardinilo, A. (2017a). *McLuhan and Symbolist Communication: The Shock of Dislocation*. Oxford: Peter Lang.
- Lombardinilo, A. (2017b). "The meta-language of an absent world". Baudrillard, McLuhan and the media consumption, *Mediascapes Journal*, 9, pp. 43-55.
- Longo, M. (2013). *Il sociologo e i racconti*. Roma: Carocci.
- Longoni, A. (2010). Introduzione. In E. Flaiano, *Opere scelte* (pp. VII-XXXII). Milano: Adelphi.
- Mele, V. (2011). *Metropolis. Georg Simmel, Walter Benjamin e la modernità*. Roma: Belforte Salomone Editore.
- Longoni, A. (1995). Tempo di uccidere e la narrazione frantumata. Il romanzo e l' "altro" Flaiano. in AA. VV., *Tempo di uccidere* (pp. 23-34). Pescara: Ediards.
- McLuhan, M. (1951). *The Mechanical Bride: Folklore of Industrial Man*. New York: Vanguard Press.
- Natalini, F. (2005). *Ennio Flaiano. Una vita nel cinema*. Roma: Artemide.
- Palermo, A., e Giammattei, E. (1986). *Solitudine del moralista. Alvaro e Flaiano*. Napoli: Liguori.
- Parini, G. E. (2017). *Il cassetto dei sogni scomodi. Ovvero quel che della letteratura importa ai sociologi*. Milano-Udine: Mimesis.
- Pautasso, S. (1995). Tempo di uccidere: un romanzo profetico. In AA. VV., *Tempo di uccidere* (pp. 13-22). Pescara: Ediards.
- Ragone, G. (2019). *Per la mediologia della letteratura. Dieci saggi*. Canterano (RM): Aracne.
- Ruozzi, G. (2012). *Ennio Flaiano, una verità personale*. Roma: Carocci.
- Russo, G. (2005). *Con Flaiano e Fellini a via Veneto. Dalla "Dolce vita" alla Roma di oggi*. Soveria Mannelli: Rubbettino.
- Sergiacomo, L. (2003). Il tema dell'inettitudine in *Tempo di uccidere*. In E. Tiboni (a cura di), *Ennio Flaiano. Incontri critici con l'opera* (pp. 233-254). Pescara: Ediards.
- Tarzia, F. (2003). *I sociologi e lo spazio letterario. Un profilo del Novecento*. Napoli: Liguori Editore.
- Trubiano, M. S. (2010). *Ennio Flaiano and His Italy: Postcards from a Changing World*. Madison (WI) – Teaneck (NJ): Fairleigh Dickinson University Press.