

fisica irriverenza del giovane. E Melchiorre se ne lascerà travolgere, in una grottesca dissacrante pantomima che più che offendere mimetizza fino ai limiti d'una esaltazione orgiastica zone interiori che il vecchio sente vietate. Zone che sfogano a tratti da un rimuginare di perpetui borbottii, e sogni: patetici, ma sempre segretamente in contatto con inesplorabili capacità di fantasiosi restauri operati da una mente sconnessa. Adelmo è il necessario motore, nell'apparenza di annoiato spettatore, di tale specie di recita; mentre il moto con cui son seguiti, indagati, con fissità e volubilità insieme, i movimenti fisici e i ritorni sul passato, e i discorsi del vecchio, sembrano giovare della tecnica con cui il cinema sa fermare e portar a fuoco minutissimi particolari per ricollocarli con un moto che par naturale in un campo unitario di continuità rappresentativa. Di qui il particolare carattere dei tratti periodici che si frammentano su impercettibili segni ma raccolti in un loro libero accumularsi, con un risultato di tensione, in un apparente distacco, che è quanto s'indicava come impegno e ambizione di recupero d'un mondo, di un'età, in un incrocio di vite, o di rapporti umani. Un magistero narrativo, che acquista un rilievo e un valore particolari nel quadro della narrativa italiana contemporanea.

***Tempo di uccidere* di Ennio Flaiano**

La recente scomparsa di Ennio Flaiano promuove una rilettura della sua opera, avviata con le ristampe cui attende l'editore Rizzoli, e che potrà concorrere ad arricchire e spiegare più adeguatamente certi caratteri in cui sembra aver trovato collocazione non solo, ma un limite, la sua narrativa. È uscito presso Rizzoli l'unico romanzo di Flaiano, del '47, col quale vinse il premio « Strega » che nasceva quell'anno: *Tempo di uccidere*: e il titolo richiamava, dal tema del libro, la campagna in Africa Orientale, agli sviluppi d'una « lezione » di quel fenomeno, d'una violenza scontata nella seconda guerra mondiale, del cui epilogo erano riflesso gli ambigui umori di quel romanzo. Scrittore incline alla satira, e portato a congelare in un rilievo, in un'osserva-

zione ogni nucleo od occasione inventiva, a schematizzare il racconto nella misura d'un apologo, se non d'uno scorcio epigrammatico, trovò piuttosto che nell'attività narrativa altre sedi più utili, se non adatte, al suo icastico gusto d'osservatore e commentatore delle segrete leve che governano la cronaca, e di annotatore delle inclinazioni che si proiettano oltre una denuncia della cronaca quotidiana. Trovava consonanza in spiriti affini, nella familiarità d'un colloquio che esauriva, in parte almeno, l'impegno d'una intima organica dimensione cui potesse portarsi, in diversa sede, nella misura narrativa, una pur partecipe turbata acutezza d'osservazione. Dote presente già in *Tempo di uccidere*, anche se questo romanzo resta lontano dalla sapienza di costruzione, di ricchezza d'analisi, di scioltezza magistrale di scrittura, raggiunta in anni recenti, soprattutto nei racconti de *Il gioco e il massacro*, del '70, e di *Ombre bianche*, del '72, nei quali s'avverte anche l'esperienza espressiva maturata dalla sua attività di soggettista e sceneggiatore cinematografico. Abruzzese, di Pescara, è morto a sessantadue anni l'anno scorso, poco dopo la comparsa di *Ombre bianche*, che confermava la maturità raggiunta come narratore, al termine d'una carriera rimasta a lungo come distratta. Frutto, forse, di una più desolata amarezza, d'uno sconforto avvertito come immedicabile, nella pratica appunto d'osservatore e commentatore del costume e della cultura del suo, del nostro tempo.

L'avventura narrata in *Tempo di uccidere* è sentita come un vischioso incubo: qualcosa che ha più dell'apparenza che della realtà. Il narratore in prima persona, è un tenente, in breve licenza per farsi estrarre un dente, durante la campagna d'Etiopia; un incidente di viaggio lo costringe a cercare a piedi la via per una boscaglia: « ma le piante di quella boscaglia erano di cartapesta, veri fondi di magazzino dell'universo »: il protagonista è come fosse immerso in una realtà simbolica, attore in una specie di rappresentazione così che ogni suo atto è una scelta, mette a nudo la coscienza, i colpevoli scarti da ciò che essa chiede e di cui sono voce sempre più fiavole le lettere dall'Italia della compagna del protagonista. Vorrebbe rimpatriare: ma come nei sogni: qui però è la coscienza che si lascia invi-

schiare, si fa sempre più sorda, ma in modo che questa paralisi sia avvertita, sofferta, se pur impotentemente. E quella forza di suggestione colpevole, e irresistibile, è prodotta dalla violenta collocazione in un ambiente totalmente estraneo, e che pur emana un fondo d'innocenza, da cui l'uomo si sia allontanato, e che ora in quella più apparente che reale estraneità vede riemergere dai tempi, come uno specchio della disumanizzazione progressiva dell'uomo. La estraneità dell'ambiente favorisce la caduta della condizione umana spoglia delle difese consuete, delle fragili convenzioni che la guerra sovverte. Incontra una giovane abissina; dopo l'amore, aggrediti da una belva, involontariamente ferisce la compagna ed è costretto a ucciderla. Da allora si trova al fianco parenti di lei; coincidenze lo convincono d'aver contratto, da quell'incontro amoroso, la lebbra. Per tornare in Italia tenta altri omicidi, e tutto si risolverà poi come catena di equivoci, con l'ottusa confusione dei sogni; ma resterà, insanabile, la lezione di quel decadimento della coscienza, ben reale, e destinato a sussistere come consapevolezza d'una fragilità degli istituti e degli affetti stessi, e del controllo razionale dell'uomo. Il titolo del romanzo, *Tempo di uccidere*, spiega così il suo significato d'una realtà sociale, che solleva ancora l'uomo a protagonista, ma nel momento d'una sua irrevocabile abdicazione.

È possibile leggere già in questo libro del '47 le sconfortate analisi degli ultimi anni, quando gli sembrava che lo scrivere, come atto di responsabilità, fosse sopraffatto ormai dalla inutilità d'ogni denuncia, e restasse il silenzio. Una consapevolezza, indotta nel romanzo con i mezzi più discreti e rappresentata, piuttosto che denunciata. Si pensi agli indirizzi della narrativa, quando Flaiano scrisse *Tempo di uccidere*, alla stagione fiduciosa del neorealismo, che postulava ben diversa realtà e tutt'altre attese. Oggi quella stagione risulta breve, nel suo momento di generosa fiducia: e lo fu più di quanto ancora si voglia riconoscere. Le ragioni, sono state analizzate dai rappresentanti più validi della narrativa neorealista: basterà ricordare Pavese, Vittorini, Calvino, Cassola: erano ragioni di responsabilità e controllo culturale, e stilistico. Il problema s'affacciava, in Flaiano, nella denuncia

d'una crisi di valori umani, presentata come un processo irreversibile. Questo singolare atto di coscienza venne inteso, nel suo valore di giudizio morale in un momento di progetti confusi come l'immediato dopoguerra, ma nonostante i riconoscimenti restò un fatto isolato. Oggi, a distanza di più d'un quarto di secolo, la nettezza d'analisi, la responsabilità che esprimeva risultano più evidenti. È una coferma di quanto dicevamo ad apertura di questa breve nota, dell'opportunità d'una rilettura organica della sua opera.

Racconti di Carlo Castellaneta

Carlo Castellaneta raccoglie nel volume *Tante storie* (editore Rizzoli) ventotto racconti, del centinaio circa che ha pubblicato in riviste e giornali. È un libro ricco d'interesse e che potrà avere anche successo di pubblico: un successo non provocato con le formule sperimentali oggi di moda, e che vengono imposte alla disattenzione o al disinteresse del pubblico medio. Spontaneo l'interesse che destano queste « storie » di Castellaneta, ed è un merito inerente alla narrativa tradizionale; del resto, dimostra di possedere una matura coscienza del proprio lavoro, anche nella breve prefazione in cui sembra voglia avvertire il lettore dei limiti del libro: sono racconti scritti a richiesta « del committente » (rassegna di letteratura, quotidiano, rotocalco femminile) eccetera. Di lì la divisione in tre parti: l'amore, il lavoro, la politica, a seconda della originaria destinazione dei singoli pezzi. Denuncia il carattere francamente occasionale, preparatorio, di questa parte del suo lavoro rispetto all'altra attività, di romanziere: e vien fatto di chiedersi se la breve misura dei racconti non apporti una libertà, una sicurezza nell'isolare i temi centrali della sua narrativa, quale non gli consentono le più complesse strutture dei romanzi. È naturale tuttavia che tenda a privilegiare i romanzi. Ma nell'insistere sulla occasionalità della origine di questi racconti rivendica anche un carattere che concerne l'attività del narratore in generale. Non è infatti questo suo un richiamarsi a un modello di narrativa tradizionale, quale ha dominato nell'Ottocento? Come un tale carattere interessa le strut-