

«UNA PERFETTA ALLEGORIA»?
IPOTESI PER UNA LETTURA NEOMODERNISTA DI *TEMPO DI UCCIDERE* DI
ENNIO FLAIANO (1947) E *LE METAMORFOSI* DI LALLA ROMANO (1951)

Erica Bellia

University of Cambridge

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1496-2254>

ABSTRACT IT

Il presente contributo si serve della categoria di «romanzo neomodernista», elaborata da Tiziano Toracca con riferimento agli anni 1954-1979, e la applica a due testi precedenti, *Tempo di uccidere* di Ennio Flaiano (1947) e *Le metamorfosi* di Lalla Romano (1951), per suggerire come la forma modernista sia quella privilegiata negli anni dell'immediato dopoguerra per affrontare aree problematiche della memoria, della Storia e della società come l'esperienza coloniale italiana, la violenza della guerra e del lavoro e il pensiero razziale. A una rapida ricognizione dei principali dispositivi modernisti di cui i due testi si servono, segue una riflessione su come questi siano impiegati per rivolgersi alle suddette questioni.

PAROLE CHIAVE

Neomodernismo; Ennio Flaiano; Lalla Romano; Colonialismo; Razza; Lavoro; Guerra.

TITLE

«A perfect allegory»? Hypotheses for a Neomodernist Reading of Ennio Flaiano's *Tempo di uccidere* (1947) and Lalla Romano's *Le metamorfosi* (1951)

ABSTRACT ENG

This essay draws on the category of the «neo-modernist novel», developed by Tiziano Toracca with reference to the period 1954-1979, and applies it to two earlier works, Ennio Flaiano's *Tempo di uccidere* (1947) and Lalla Romano's *Le metamorfosi* (1951), to suggest that the modernist form was the one favoured in the immediate post-war years for addressing problematic areas of memory, history and society, such as the Italian colonial experience, the violence of war and labour, and racial ideology. A brief overview of the main modernist devices employed by the two works is followed by a reflection on how these are used to address the aforementioned issues.

KEYWORDS

Neomodernism; Ennio Flaiano; Lalla Romano; Colonialism; Race; Labour; War.

BIO-BIBLIOGRAFIA

Erica Bellia è ricercatrice postdoc presso Churchill College, University of Cambridge (Gulbenkian Early-Career Research Fellow in Italian). Sta attualmente svolgendo ricerca su un progetto da lei sviluppato e intitolato *Anthologising Blackness in Post-Fascist Italy*. I suoi interessi si rivolgono inoltre alla letteratura industriale, alle culture anticoloniali, ai racconti del lavoro e al neomodernismo italiano. La sua monografia *Narratives of Industry and Decolonisation in Italy 1955-1965: An Allegorical Reading* è stata pubblicata da Legenda nel maggio 2026. Erica fa inoltre parte dell'OBERT (Osservatorio europeo dei racconti del lavoro).

Erica Bellia, «Una perfetta allegoria»? Ipotesi per una lettura neomodernista di
«*Tempo di uccidere*» di Ennio Flaiano (1947) e «*Le metamorfosi*» di Lalla Romano (1951),
«inOpera», IV, 6, luglio 2026, pp. 83-101.

DOI: <https://doi.org/10.54103/inopera/32375>

1. INTRODUZIONE¹

Nel tempo del fascismo, i poeti s'erano trovati ad esprimere solo il mondo arido, chiuso e sibillino dei sogni. Ora c'erano di nuovo molte parole in circolazione, e la realtà di nuovo appariva a portata di mano; perciò quegli antichi digiunatori si diedero a vendemmiarvi con delizia. E la vendemmia fu generale, perché tutti ebbero l'idea di prendervi parte; e si determinò una confusione di linguaggio fra poesia e politica, le quali erano apparse mescolate insieme. Ma poi avvenne che la realtà si rivelò complessa e segreta, indecifrabile e oscura non meno che il mondo dei sogni; e si rivelò ancora situata di là dal vetro, e l'illusione di aver spezzato quel vetro si rivelò effimera. Così molti si ritrassero presto sconsolati e scorati; e ripiombarono in un amaro digiuno e in un profondo silenzio. Così il dopoguerra fu triste, pieno di sconsolo dopo le allegre vendemmie dei primi tempi. Molti si appartarono e si isolarono di nuovo o nel mondo dei loro sogni, o in un lavoro qualsiasi che fruttasse da vivere, un lavoro assunto a caso e in fretta, e che sembrava piccolo e grigio dopo tanto clamore; e comunque tutti scordarono quella breve, illusoria compartecipazione alla vita del prossimo.²

Queste parole di Natalia Ginzburg sulla poesia della prima metà del Novecento illuminano un momento di transizione della storia italiana che, se fosse un testo letterario, assumerebbe i tratti di un romanzo modernista. Gli anni di snodo tra fascismo, Resistenza, fine del secondo conflitto mondiale e della dittatura, stipula della Costituzione, transizione repubblicana e democratica, sembrano caratterizzati da una serie di parametri della letteratura modernista: "difficoltà" formale, tensione tra frammento e unità, temporalità non lineari, focus sull'io, colpe e angosce nel generale entusiasmo e nella conciliazione, riimmersioni dell'inconscio.³ L'Italia che esce dalla Seconda guerra mondiale deve fare i conti con la ricostruzione morale e materiale di territori e comunità segnati da anni di dittatura fascista, sforzo bellico, guerra civile. Nel '46, la cosiddetta "Amnistia Togliatti" estingue le pene di chi si era macchiato di crimini sotto il fascismo, con conseguenze ampie che includono di fatto una sostanziale continuità nella composizione sociale e politica profonda del paese, segnato da cambiamenti repentini e spesso superficiali di posizioni, bandiere, affiliazioni, appartenenze.⁴ La Costituzione aspira a edificare un paese antifascista, antirazzista, fondato sul lavoro e sui valori essenziali per le diverse

¹ L'autrice ringrazia i revisori anonimi, i curatori e la redazione per il loro prezioso contributo.

² NATALIA GINZBURG, *Lessico familiare*, in *Opere*, a cura di Cesare Garboli, 2 voll., Mondadori, Milano 1986–1987, vol. I, p. 1065.

³ Sul legame fra modernismo e secondo conflitto mondiale, si veda MARINA MACKAY, *Modernism and World War II*, Cambridge University Press, Cambridge 2009. Su modernismo e Guerra Fredda, si veda ROBERT GENTER, *Late Modernism: Art, Culture, and Politics in Cold War America*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2010. Su modernismo e imperialismo, cfr. JED ESTY, *A Shrinking Island: Modernism and National Culture in England*, Princeton University Press, Princeton 2003.

⁴ Si vedano, a titolo esemplificativo, PAOLO SODDU, *L'Italia del dopoguerra. 1947–1953: una democrazia precaria*, Editori Riuniti, Roma 1998, e DAVID FORGACS E STEPHEN GUNDLE, *Mass Culture and Italian Society from Fascism to the Cold War*, Indiana University Press, Bloomington 2007, pp. 198–202.

anime della Resistenza. Sul piano letterario, sono gli anni, com'è noto, del trionfo di estetiche e poetiche del neorealismo che, pur configurandosi come «the subject of a cultural conversation»⁵ più che come scuola o movimento, diventa di fatto egemonico nello snodo forse paradossalmente più “modernista” della storia novecentesca, quello in cui il paese si riempie di cuori di tenebra, di macerie poi seppellite sotto il tappeto del miracolo economico, di fascismo sommariamente condonato, di code di paglia.

Di fronte (e dentro) a tutto questo, la letteratura disegna il percorso ondivago tracciato da Natalia Ginzburg, che potrebbe riferirsi ai cambiamenti avvenuti all'interno della temperie neorealista negli anni fra il '45 e il '48, diretti a una progressiva ideologizzazione. Al digiuno della censura fascista, alla *waste land*, all'ermetismo e onirismo segue «la vendemmia» della e nella realtà (interessante lo scarto tra metafora alimentare ed enologica, che allude anche indirettamente alla possibilità di una percezione alterata e perfino di un'intossicazione).⁶ Le ragioni della vendemmia fallita, così come espresse da Ginzburg, sembrano disegnare un panorama modernista, di incertezza. Aggiungiamo a quanto osservato da Natalia Ginzburg (che tuttavia limita la sua analisi alla poesia) che, nel generale successo dell'estetica neorealista, alcune pulsioni ed emozioni finiscono per essere marginalizzate: la colpa, la vergogna e, naturalmente, il pensiero razziale e razzista. In altre parole, il neorealismo, almeno nella versione semplificante in cui è stato a lungo storicizzato, sembra potersi far carico di raccontare in prima persona gli eroi, anche quelli imperfetti, e i loro congiunti, ma non i *villains*: la Resistenza, ma non il colonialismo.⁷

Al centro dell'analisi qui proposta vi sono due testi pubblicati nella congiuntura post-bellica, postfascista, postresistenziale, neorepubblicana e democratica, dal punto di vista letterario postermetica, che vede l'egemonia neorealista (l'abuso asfissiante di prefissi è qui ricercato, per attrarre l'attenzione sulle difficoltà che sorgono nell'identificare questo periodo come qualcosa di autoportante sul piano critico e storiografico). Si tratta di *Tempo di uccidere* di Ennio Flaiano (Longanesi, 1947) e *Le metamorfosi* di Lalla Romano (Einaudi, 1951). I due testi non potrebbero essere più diversi per genere (romanzo – o antiromanzo, secondo Raccis – nel primo caso e “prose liriche” nel secondo), formazione

⁵ CHARLES L. LEAVITT IV, *Italian Neorealism: A Cultural History*, University of Toronto Press, Toronto 2020, p. 5. Si veda anche FRANCO FORTINI, *Dieci inverni, 1947-1957: contributi ad un discorso socialista*, a cura di Sabatino Peluso, Quodlibet, Macerata 2018, pp. 27-51.

⁶ Si vedano, a titolo esemplare e nel contesto di una riflessione su Flaiano, le sue ciniche e caustiche osservazioni in ENNIO FLAIANO, *L'occhiale indiscreto*, a cura di Anna Longoni, Adelphi, Milano 2019, pp. 76-79 e 89-92.

⁷ Si tratta naturalmente di una generalizzazione. Per un esempio illuminante di analisi della vergogna e della colpa, collegate al pudore, in testi autobiografici relativi all'Olocausto, al di fuori della tensione fra neorealismo e modernismo, si veda GIOVANNI MIGLIANTI, *Italian Holocaust Literature and the Paradox of Affect*, «Journal of War and Culture Studies», 13, 2, 2020, pp. 179-195. Si veda anche: GUIDO BARTOLINI, *Three Modalities of the Italian Memory of Fascism: “Cronache di poveri amanti”, “La casa in collina”, “Tempo di uccidere”, and the Issue of Responsibility*, «Italian Culture», 42, 2, 2024, pp. 131-155 <doi.org/10.1080/01614622.2024.2429217> (u.c. 14.04.2026).

degli autori, collocazione degli editori nel campo culturale, elementi stilistico-formali.⁸ D'altronde, per dirla con Massimiliano Tortora (che a sua volta fa eco a Raffaele Donnarumma, Romano Luperini e Alberto Asor Rosa), «i modernisti si muovono in ordine sparso».⁹ E, ancor più degli autori, i loro testi. Eppure, alcuni tratti, interni ed esterni, accomunano queste due opere di Flaiano e Romano, tratti che stanno alla base di questa proposta di lettura incrociata. Oltre alla prossimità cronologica di prima pubblicazione, questi due testi condividono infatti:

- 1) un rifiuto del realismo, così come veniva spesso inteso in quegli anni;
- 2) una certa «opacità formale», manifestantesi in modi diversi;¹⁰
- 3) la costruzione di narratori omodiegetici e inattendibili;¹¹
- 4) uno sguardo rivolto a capitoli o aspetti irrisolti della Storia e della società italiane, dal fascismo, al colonialismo, alla guerra, al razzismo, al “lato oscuro” del lavoro;
- 5) un investimento forte da parte degli editori nella loro pubblicazione e una legittimazione “istituzionale” (lo Strega attribuito a *Tempo di uccidere*; la pubblicazione de *Le metamorfosi* all'interno della collana einaudiana dei «Gettoni»).

Alla luce della possibilità di rinvenire in questi “romanzi” e nei loro personaggi, nonché nella loro composizione formale, strutture, motivi, influenze riconducibili al modernismo, il passaggio ulteriore che qui si propone è quello verso la categoria di neomodernismo, elaborata da Tiziano Toracca per il romanzo in ambito italiano e da lui applicata a un corpus di testi prodotti fra il 1954 e il 1979. Come è noto, il romanzo neomodernista così come definito da Toracca possiede in comune con gli antecedenti (e in qualche caso modelli) modernisti l'«opacità formale» menzionata sopra nonché «la dialettica [...] tra un'istanza o un movimento di crisi e di perdita e un'istanza o un movimento di ricomposizione e di conquista, tra una “recognition of fragmentation” e un “desire to resolve or overcome this through the integrity of aesthetic form”».¹² Tuttavia, se ne distanzia per un più spiccato coinvolgimento con la Storia, con la «sfera pubblica dell'esistenza», con la dimensione politica e sociale degli eventi narrati.¹³

⁸ Cfr. GIACOMO RACCIS, “*Tempo di uccidere*”. Un antiromanzo allegorico, «ACME», LXV, 2, maggio-agosto 2012, pp. 133-155.

⁹ MASSIMILIANO TORTORA, *La narrativa modernista italiana*, «allegoria», 63, 2011, p. 85.

¹⁰ TIZIANO TORACCA, *Il romanzo neomodernista italiano: dalla fine del neorealismo alla seconda metà degli anni Settanta*, Palumbo, Palermo 2022, p. 4.

¹¹ Cfr. MASSIMILIANO TORTORA, *La narrativa modernista italiana*, cit., p. 88.

¹² TIZIANO TORACCA, *Il romanzo neomodernista italiano*, cit., p. 59. Il riferimento interno alla citazione è a MORAG SCHIACH, *Reading the Modernist Novel: An Introduction*, in MORAG SCHIACH (a cura di), *The Cambridge Companion to the Modernist Novel*, Cambridge University Press, Cambridge 2007, p. 10.

¹³ TIZIANO TORACCA, *Il romanzo neomodernista italiano*, cit., p. 60.

Il testo di Flaiano e quello di Romano offrono un commento “contropelo” dei pezzi di Storia italiana con cui si confrontano: un’Italia fondata sul lavoro ma nella quale il lavoro può rivelarsi fonte di morte per chi lo compie e per altri; l’inconscio razziale, se non razzista, di un paese che, dopo anni di razzismo istituzionale e praticato, si dichiara costituzionalmente antirazzista; la relazione complessa con l’esperienza coloniale e la sua memoria. In altre parole, questi due testi problematizzano e incrinano, da punti di vista e in modi diversi, il mito degli “italiani brava gente” e, per farlo, non possono che adottare i codici della crisi, i paradigmi e la sintassi del sogno e della visione, la prospettiva obliqua e profonda dell’inconscio.

L’ipotesi alla base di questo contributo, nato nell’ambito di una riflessione collettiva sugli “usi” del modernismo, è che l’estetica (e, viene il dubbio, l’etica) modernista diventi lo spazio, la forma, in cui fare i conti con gli anelli che non tengono dell’Italia formalmente uscita dal fascismo, dal colonialismo, dal razzismo; con ciò che non può essere detto altrimenti. Parafrasando Luca Somigli, è possibile chiedersi quale sia la posta in gioco per una lettura neomodernista di questi testi.¹⁴ Si tratta di una mera etichetta, di un puro problema tassonomico non soltanto futile ma anche non particolarmente difficile da risolvere? Cosa aggiungono alla nostra conoscenza l’uso o il rifiuto di una data categoria per classificare opere d’arte che, evidentemente, esistono al di fuori e al di là di quella categoria? Adottando una prospettiva funzionale nell’analisi del modernismo, attenta a ciò che il modernismo fa (o permette di fare) piuttosto che a ciò che esso è o non è, è possibile portare alla luce strati di significato inesplorati o rimasti a lungo sepolti e tracciare costellazioni fra opere che altrimenti resterebbero meteore, senza postulare alcun rapporto di filiazione diretta ma semmai prendendo atto di risonanze di intenti e atmosfere collettive.

I due testi selezionati mostrano come, accanto al neorealismo, si sviluppino altre estetiche negli stessi anni, che con il neorealismo condividono l’attenzione a eventi della sfera pubblica ma si collocano su punti diversi dello spettro “emotivo”. Leggere insieme due libri così eterogenei suggerisce come gli usi del modernismo fossero in molti casi non concordati ma incoraggiati da editori pur così ideologicamente divergenti come Longanesi ed Einaudi, accolti con freddezza o entusiasmo, e rimodulati nel tempo, come vedremo nel caso del testo di Romano. Senza che questa ipotesi voglia contestare la periodizzazione proposta da Toracca, che si riferisce a un’adozione più sistematica e diffusa della postura neomodernista in anni di rottura netta col neorealismo e di marcata sperimentazione, si potrebbero definire *Tempo di uccidere* e *Le metamorfosi* come casi di proto-neomodernismo, portando al parossismo e dunque facendo esplodere dall’interno le contraddizioni critiche implicite nella proposta.

¹⁴ Cfr. LUCA SOMIGLI, *Italy*, in PERICLES LEWIS (a cura di), *The Cambridge Companion to European Modernism*, Cambridge University Press, Cambridge 2011, p. 75: «The question with which we might begin, then, is to ask precisely what is at stake for Italian literature in the appropriation of modernism».

2. TEMPO DI UCCIDERE

Il tenente narratore e protagonista di *Tempo di uccidere* è un uomo che si è perso. Inviato in Etiopia come parte del contingente fascista che conquisterà il paese nel '35-'36, dando vita all'impero, lo troviamo nell'incipit in congedo per malattia – motivo tra i più praticati nella letteratura modernista – per la cura di un dente.¹⁵ Non è il più grave né il più significativo dei malanni presenti all'interno del testo, che, com'è noto, segue la vicenda del tenente a partire dal primo incidente di percorso del camion su cui sta viaggiando, per proseguire con uno smarrimento nella boscaglia al di sotto di un altipiano, lo stupro di una donna etiope, Mariam, e il suo successivo omicidio, il delirio derivante dal terrore di aver contratto la lebbra a causa del contatto con Mariam, una serie di espedienti per nascondere il delitto, rinegoziare il senso di colpa e le relazioni con colleghi e abitanti del luogo ma, soprattutto, con sé stesso. A perdersi con il narratore e protagonista è anche chi legge: sin dall'inizio risulta difficile seguire la geografia angosciata e affannata, piena di domande e intoppi, inciampi, ritorni al punto di partenza, mappe che non portano a nulla, orologi fermi, scorciatoie impossedute (*La scorciatoia* era uno dei titoli proposti da Flaiano per il romanzo). Rispetto a questo disorientamento, il narratore omo-diegetico si pone in maniera antierica e vanamente creativa: «Non c'era forse nemmeno un sentiero e avrei dovuto inventarlo. Ma a che pro? Eppure m'era balenata l'idea di scendervi, tanto l'amore per le imprese inutili è radicato in me. Ch'io sia soltanto un perditempo? Comincio a sospettarlo».¹⁶

Il romanzo fa riferimento allo snodo cronologico cruciale nei rapporti fra colonizzatori italiani e colonizzati nel corno d'Africa, la guerra d'Etiopia (una guerra che nel romanzo è già pressoché finita, di cui rimangono i cadaveri), la costituzione dell'impero, il regio decreto-legge che pone fine al madamato, il rimpatrio dei soldati. Anche in virtù di queste atmosfere, fatte di pistole che non sparano o che si vorrebbe non avessero sparato, di vittorie invisibili, di strade interrotte e inutili, *Tempo di uccidere* è già stato ascritto alla temperie modernista da numerosi interpreti.¹⁷ Non sarà pertanto necessario fornire qui un'analisi puntuale di tutti gli elementi di risonanza con la suddetta temperie (per menzionarne solo alcuni: narratore inattendibile, focus sull'io e sull'inconscio, protagonista “inetto”, temporalità distorte). Rimandando a questi precedenti contributi, si

¹⁵ Cfr. a titolo esemplare, EMMA BOND, *Disrupted Narratives: Illness, Silence and Identity in Svevo, Pressburger and Morandini*, Legenda, Oxford 2017.

¹⁶ ENNIO FLAIANO, *Tempo di uccidere*, UTET, Torino 2006 (ed. or. Longanesi, Milano 1947), p. 13.

¹⁷ Basti citare: PIERLUIGI PELLINI, *Naturalismo e modernismo. Zola, Verga e la poetica dell'insignificante*, Artemide, Roma 2016, p. 188; SILVIA LUTZONI, *Tra modernismo e modernità: il cuore di tenebra di Ennio Flaiano*, in GUIDO BALDASSARRI et al. (a cura di), *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*, Atti del XVIII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Padova, 10-13 settembre 2014), Adi editore, Roma 2016; LUCIA RE, *Italy's First Postcolonial Novel and the End of (Neo)Realism*, «The Italianist», 37, 3, 2017, pp. 416-435, <doi.org/10.1080/02614340.2017.1407988> (u.c. 14.04.2026).

interverrà qui a proposito di un singolo aspetto del carattere modernista di *Tempo di uccidere*: la sua vocazione allegorica.¹⁸ Lucia Re pone in rilievo la parodia della *Commedia* che il testo rappresenta, riconducendolo dunque da una parte all'allegoresi medievale e, dall'altra, ad atmosfere postmoderne, per il carattere ironico.¹⁹ Giacomo Raccis, pur non adoperando la categoria di modernismo nella sua analisi del 2012 e pur contestandone l'applicazione nella "revisione" del suo saggio del 2021 («in linea con una tradizione romanzesca più ottocentesca che modernista, però, il finale concede al lettore l'appagamento di una soluzione che chiude definitivamente ogni ipotesi aperta lungo il percorso. O almeno così si convince chi racconta») insiste comunque su un'interpretazione allegorica del testo e su un'analisi dei suoi elementi di risonanza con la psicanalisi, avvicinandolo alle letture in senso modernista.²⁰

Chiara Mengozzi, dal canto suo, commenta così l'interpretazione di Raccis, che riprende quella di Bàrberi Squarotti:²¹

Infine, sarà necessario resistere alla "tentazione dell'allegoria" – che ancora affiora nelle pagine critiche (Raccis 150-53) – o meglio, per quanto possibile, alla tentazione dell'interpretazione nel senso attribuito al termine da Sontag, vale a dire un tipo di commento che implica l'assegnazione di un contenuto Y laddove la lettera del testo presenta X, come se il significato di un testo letterario risiedesse sempre altrove, per esempio in contenuti politici, etici, ideologici, pedagogici facilmente circoscrivibili.²²

Se una lettura ideologica o a chiave è ciò da cui Mengozzi vuole comprensibilmente mettere in guardia, l'allegoresi che il testo propone è marcatamente del tipo descritto da

¹⁸ Sul legame fra modernismo e allegorismo, si vedano le seguenti parole di Raffaele Donnarumma: «Se il simbolismo è una poetica dell'identico e del dissolversi delle particolarità nel Tutto, oltre il tempo, l'allegoria si presta al modernismo perché è una poetica della distanza che non può essere colmata, della ricerca mentale e della storia» (RAFFAELE DONNARUMMA, *Tracciato del modernismo italiano*, in ROMANO LUPERINI, MASSIMILIANO TORTORA [a cura di], *Sul modernismo italiano*, Liguori, Napoli 2012, p. 33).

¹⁹ LUCIA RE, *Italy's First Postcolonial Novel and the End of (Neo)Realism*, cit.

²⁰ GIACOMO RACCIS, *Rileggere "Tempo di uccidere" di Ennio Flaiano*, «La balena bianca», 26 marzo 2021, <www.labalenabianca.com/2021/03/26/rileggere-tempo-di-uccidere-ennio-flaiano/> (u.c. 13.04.2026). Cfr. anche GIACOMO RACCIS, *"Tempo di uccidere". Un antiromanzo allegorico*, cit. L'intervento sul testo del 2012 è consistente e risente delle nuove sensibilità maturate nella ricezione del testo flaianeo nell'intervallo trascorso, non soltanto in relazione alla memoria coloniale ma anche, per esempio, alla dinamica tra il tenente e Mariam.

²¹ Cfr. GIORGIO BÀRBERI SQUAROTTI, *Un romanzo esemplare*, in *"Tempo di uccidere"*, Atti del convegno nazionale, Pescara 27-28 maggio 1994, EDIARS, Pescara 1994, pp. 7-12.

²² CHIARA MENGOZZI, *Lo sguardo e la colpa: "Tempo di uccidere" di Ennio Flaiano e la dialettica servo-signore alla prova del colonialismo*, «MLN», 131, gennaio 2016, p. 177.

Luperini nel suo *L'allegoria del moderno*, dunque non “a chiave” ma radicata e attiva solo nel dominio della Storia, “situata”, a differenza del simbolo.²³

Una lettura allegorica in senso neomodernista appare ulteriormente legittimata dalla scrittura di Flaiano stesso. Come è noto, *Tempo di uccidere* finzionalizza il diario tenuto da Flaiano nel periodo della sua permanenza da militare in Etiopia. È in questo diario che si trova un appunto utile per comprendere la portata allegorica, ma anche la cornice freudiana, di tutto il romanzo: «Influenza delle canzonette sull'arruolamento coloniale. Alla base di ogni espansione, il desiderio sessuale».²⁴ Già uno dei primi recensori, Giacomo Debenedetti, sottolineava le presenze freudiane nel testo, l'enfasi sull'inconscio, sebbene senza che questo si traducesse in una riflessione sulla dimensione storica dei riferimenti al colonialismo, anche perché si trattava di un passato recente ed evidentemente non ancora processato.²⁵ Il breve passo citato, invece, non soltanto legittima la lettura allegorica della trama “sessuale” del romanzo (per cui Mariam, la donna molestata e poi uccisa involontariamente dal tenente, nonché responsabile della sua malattia, può agevolmente *significare* metonimicamente e allegoricamente l'Etiopia). Ne corrobora anche l'interpretazione in senso neomodernista, ovvero con un focus sulla dimensione pubblica, sulla Storia. In altre parole, l'attrazione e violenza, con conseguente colpa, di cui il tenente porta il peso, fin quasi a negarle, non agiscono solo nei confronti di e contro una donna ma verso la geografia che le si associa, senza contare il possibile riferimento velato alla pratica del madamato, visibile nella menzione delle canzonette (una per tutte: *Faccetta nera*). Il legame allegorico fra colonialismo e contagio è esplicitato chiaramente, in un passo molto noto, dal medico che il tenente consulta:

«Ma lei si tenga al vago. Un buon scrittore non precisa mai».

Risposi che tale era la mia intenzione. Avevo la gola secca e appena vedevo il sentiero. «Quindi» seguitò «lasci la malattia del suo personaggio (e ancora una volta calcò le parole) all'intelligenza del lettore. Tenga presente che la lebbra, per manifestarsi, richiede a volte dieci o vent'anni». [...]

²³ ROMANO LUPERINI, *L'allegoria del moderno: saggi sull'allegorismo come forma artistica del moderno e come metodo di conoscenza*, Palumbo, Palermo 1990. A proposito della matrice benjaminiana di questa lettura e del suo ancoraggio alla Storia, si veda a titolo esemplare il seguente passo tratto da *Origine del dramma barocco tedesco* e citato anche da Luperini (p. 45): «Sotto la decisiva categoria del tempo [...] è possibile cogliere in profondità e con una formula il rapporto tra simbolo e allegoria. Mentre nel simbolo, con la trasformazione della caducità fuggevolmente si rivela il volto trasfigurato della natura nella luce della redenzione, nell'allegoria si propone agli occhi dell'osservatore la *facies hippocratica* della storia come un pietrificato paesaggio primevo» (WALTER BENJAMIN, *Origine del dramma barocco tedesco*, nuova edizione italiana a cura di Alice Barale, prefazione di Fabrizio Desideri, Carocci, Roma 2018, p. 228).

²⁴ ENNIO FLAIANO, *Aethiopia. Appunti per una canzonetta*, a cura di Anna Longoni, Adelphi, Milano 2020, edizione elettronica.

²⁵ Cfr. GIACOMO DEBENEDETTI, *Flaiano ha tentato di combinare un cruciverba*, «L'Unità», 15 agosto 1947, p. 3.

Fece un gesto desolato e disse che l'imperialismo, come la lebbra, si cura con la morte.²⁶

Passaggi espliciti (e densamente metaletterari) come questo, oltre alla scena dell'incontro con Mariam e ai vari momenti di contatto con Johannes ed Elias, sono stati alla base della riscoperta postcoloniale di *Tempo di uccidere*. Le parole appena citate se, da una parte, tenderebbero a legittimare persino una lettura allegorica a chiave, scoperta, non enigmatica e dunque non modernista, del romanzo, dall'altra non soltanto evocano e promuovono il ruolo attivo del lettore ma anche un ulteriore livello dell'allegoria storica: il riferimento al tempo necessario perché la malattia possa essere riconosciuta. Nello schema allegorico delineato dal testo, in cui il colonialismo è ciò di cui il personaggio è ammalato, emerge la profezia di una mancata o solo tardiva agnizione, che può farsi coincidere con la lenta presa di coscienza e responsabilità collettiva relativa ai crimini del colonialismo italiano. Questo passo prefigura anche la fortuna del libro, la rallentata consapevolezza da parte dei lettori e critici della dimensione "diagnostica" del testo in relazione al colonialismo. Di questo è indicativo l'oblio nel quale il romanzo cade per anni (con risalite, che coincidono per esempio con l'adattamento cinematografico realizzato da Giuliano Montaldo nel 1989), fino ai Duemila, nei quali il testo viene riscoperto, riattivato e "riscritto" da opere come *Regina di fiori e di perle* di Gabriella Ghermandi che vi si pongono in contrappunto.²⁷

All'interno dello stesso episodio si trova un altro brano, di poco precedente, nel quale è Flaiano stesso a usare la nozione di allegoria, per negarne la possibilità. È ancora il dottore a parlare, a proposito della trama del racconto che il tenente finge di voler scrivere, per dissimulare la propria malattia, di un ingegnere contagiato da «un'indigena»:

«Quindi», concluse, «il suo ingegnere vivrà a lungo in questa terra promessa. Non avendo saputo rinunciare all'ospitalità indigena per una notte, l'accetterà suo malgrado per sempre». Poi continuò sorridendo: «A meno che il suo ingegnere non si decida a seguire un vecchio rito indigeno». Mi assalì una sciocca speranza e, troppo in fretta, chiesi: «Quale?». «Ecco», rispose «il suo ingegnere dovrebbe bagnarsi ogni anno con il sangue di un neonato. Una perfetta allegoria, che risolverebbe positivamente il suo racconto».²⁸

La perfetta allegoria di cui parla il dottore non è possibile all'interno del testo di Flaiano. Non è il destino che Flaiano ha scelto per il suo antieroe. Una soluzione facile non è ciò

²⁶ ENNIO FLAIANO, *Tempo di uccidere*, cit., pp. 168-169.

²⁷ Cfr. GIULIANO MONTALDO (regia di), *Tempo di uccidere*, Ellepi-Italfrance, 1989; LUCA PERRETTI, «Purché ne salvi lo spirito». «Tempo di uccidere», *Made and Unmade Films*, «Annali d'italianistica», 41, 2023, pp. 269-286; GABRIELLA GHERMANDI, *Regina di fiori e di perle*, Donzelli, Roma 2007.

²⁸ ENNIO FLAIANO, *Tempo di uccidere*, cit., p. 166.

a cui autore e narratore sono interessati. Inoltre, il bilancio di questa storia senza redenzione non sarà positivo.²⁹ Ciò che Flaiano sembra proporre in questo passaggio così intensamente metaletterario è, da una parte, l'impraticabilità, l'impossibilità, la non percorribilità della perfetta allegoria e, dall'altra, l'opzione per l'allegoria moderna e modernista, quella che non risolve né concilia, ma semmai genera più enigmi, problematizza ulteriormente, senza far mai crollare la tensione verso la Storia. Il personaggio sgradevole e irrisolto del tenente, anche nel suo ruolo di narratore, con le numerose varianti che costruisce della sua storia, genera quel clima di opacità formale, inaffidabilità e disorientamento che è il corrispettivo dello smarrimento morale dei soggetti implicati nella storia dell'Italia fascista, coloniale e postfascista. Questo testo, che incrina il monopolio narrativo neorealista dell'immediato dopoguerra, non è tuttavia isolato, come vedremo attraverso l'analisi de *Le metamorfosi*.

3. LE METAMORFOSI

Se per *Tempo di uccidere* una interpretazione in senso modernista era già stata proposta dagli autori citati sopra, *Le metamorfosi* di Lalla Romano richiedono in prima istanza una ricostruzione dei suoi tratti modernisti, tutt'altro che ovvi, a cui faccia seguito un ulteriore passaggio in senso neomodernista. In questo testo anomalo, ben più frammentario di *Tempo di uccidere* e privo di una trama unitaria, non è il colonialismo a essere affrontato attraverso strategie moderniste o neomoderniste, ma irrisolte questioni razziali, terrori bellici, la violenza del lavoro. Il libro esce nel 1951 come seconda pubblicazione nella collana einaudiana dei «Gettoni», fortemente voluta da Elio Vittorini come spazio per brevi narrazioni che potessero «rinfrescare» il panorama letterario italiano. Come nel caso di *Tempo di uccidere*, che aveva immediatamente ricevuto il plauso «istituzionale» attraverso il Premio Strega, anche *Le metamorfosi* gode pertanto all'inizio di una legittimazione da parte della cultura egemonica del momento ma finisce poi con l'essere marginalizzato, non soltanto all'interno del canone della letteratura italiana ma anche, significativamente, nell'ambito della produzione di Romano, nonostante le riedizioni cui si accennerà a breve.

Sin dal titolo il libro evoca atmosfere moderniste, attraverso il rimando a *Le metamorfosi* di Kafka. Tuttavia, Romano, nella prefazione all'edizione del 1967 – un'edizione che introduce significative modifiche –, prende parzialmente le distanze dal modello kafkiano, menzionando tuttavia il racconto *Il ponte* come fonte di ispirazione per il frammento *Il palo* contenuto nelle sue *Metamorfosi*.³⁰ Piuttosto, Romano opta per una filiazione da Ovidio e dalle fiabe dei Grimm e dichiara che la nozione di metamorfosi, già

²⁹ Cfr. FRANCO BALDASSO, *Against Redemption: Democracy, Memory, and Literature in Postfascist Italy*, Fordham University Press, New York 2023, pp. 118-25.

³⁰ LALLA ROMANO, *Opere*, a cura di Cesare Segre, 2 voll., Mondadori, Milano 1991, vol. I, pp. 1050-1051.

nell'infanzia, la affascinava e spaventava al contempo. Attraverso questo canale, Romano ricollega il proprio testo alla mitografia, un'altra fonte di ispirazione e interesse per gli autori modernisti.³¹ È importante ricordare come, fino alla data di pubblicazione delle *Metamorfosi*, Romano avesse scritto soltanto poesia e come la transizione alla prosa fosse il risultato di un'esperienza fondante, la traduzione dei *Trois Contes* di Flaubert, testi in cui il reale si mischia al sovrannaturale e in cui la forma condensata del racconto posto all'interno di un "macrotesto" genera tensione tra unità e frammento. Inoltre, fra le fonti che esercitano un'influenza sulla scrittura di Romano, troviamo le opere, la pratica artistica e le letture dell'amico e sodale Cesare Pavese, che per la pubblicazione del testo si impegna, salvo poi non vederne la pubblicazione.³²

Le metamorfosi sono, di fatto, una raccolta di sogni, raccontati in prosa, in prima persona, in forma breve, spesso per forza di cose allegorici, sognati dall'autrice e da altri personaggi. Si tratta dunque di una collezione di brevi o brevissimi frammenti, molto interessante sul piano formale, che l'autrice ripubblicò nel 1967, come accennato, in un'edizione diversa, e poi ancora nel 1983, nella versione originale, con prefazioni (1967 e 1983) a corredo. L'edizione del '67 aggiunge qualche sogno e li raggruppa in sezioni dotate di un titolo, oltre ad attribuire ogni sogno a un personaggio. Si tratta dunque di un intervento volto ad attenuare alcuni degli aspetti più destabilizzanti del testo, rendendolo più accessibile. Un intervento, dunque, antimodernista, cancellato, come si è detto, dalla terza edizione, che riporta il testo alla sua opaca forma originale, nella quale solo i singoli sogni sono dotati di un titolo e la divisione in parti, marcate da sparse epigrafi non attribuite, riproduce nel lettore quello stesso disorientamento prodotto dalle prime pagine di *Tempo di uccidere*.

Nell'*Avvertenza* all'edizione del '67, che è fondamentale per comprendere molti aspetti di questo enigmatico testo, l'autrice così commenta la dimensione formale del nuovo macrotesto:

La nuova presentazione raggruppa i sogni secondo una tematica. I titoli delle varie parti o capitoli sono puramente indicativi, ipotetici, data la polivalenza del contenuto del sogno. Possono suggerire una nuova traccia di romanzo: nel senso di una strutturazione. [...] *Le metamorfosi* non sono un romanzo psicologico, nemmeno virtuale. Sono un romanzo biologico per un verso, metafisico (diciamo) per l'altro. [...] L'unità, vale a dire la continuità e il ritmo di un libro importano oltre che all'autore anche al lettore (ideale), però l'incontro primo e più impegnativo avviene sulla pagina. Sarà dunque utile richiamare l'idea dell'essenziale singolarità del sogno. Ogni sogno sta a sé, è un'isola.³³

³¹ Cfr. MICHAEL BELL, *Literature, Modernism and Myth: Belief and Responsibility in the Twentieth Century*, Cambridge University Press, Cambridge 1997.

³² Cfr. ERICA BIAZZI, "Per un sincero affetto al tuo libro": edizione e commento del carteggio tra Natalia Ginzburg e Lalla Romano (1950-1986), tesi di laurea, relatore prof. Giorgio Panizza, Università di Pavia, a.a. 2021-2022, pp. 16-20.

³³ LALLA ROMANO, *Opere*, cit., vol. I, p. 1051.

La tensione tra frammento e unità (con Dante, «ciò che per l'universo si squaderna | legato con amore in un volume», *Paradiso* 33) emerge in questo commento, se vogliamo didascalico, come qualcosa che nel '67, in un tentativo di avvicinamento a chi legge e di addomesticamento del testo, Romano tenta di comporre. Anche qui, come nei passi metaletterari di Flaiano, troviamo accenni al ruolo del lettore. L'oggetto letterario non identificato che questo testo presenta e rappresenta è ricondotto in più punti alla forma romanzo, tutto sommato più conservatrice o se non altro familiare. L'originalità formale che caratterizza il testo, soprattutto, come abbiamo visto, nella sua prima e terza edizione, agisce anche a livello microtestuale, per esempio sul piano della sintassi, tutta basata sul presente (e fortemente paratattica), che Novella Primo riconduce ai surrealisti, nonostante una certa presa di distanza nei confronti di questa temperie da parte dell'autrice stessa.³⁴

A partire da queste interpretazioni è possibile pensare di fare un passo avanti e osservare i modi in cui il testo, pur così apparentemente centrato sull'inconscio dei diversi sognatori, si apra alla sfera pubblica e affronti, in particolare, questioni storiche e sociali ancora brucianti e irrisolte a quest'altezza storica che vanno, come si è detto, dall'inquietante spettro della violenza bellica, al ruolo del lavoro nella neonata repubblica democratica, al pensiero razziale, che si ritiene messo al bando dalla Costituzione ma che riemerge in forme perturbanti.³⁵ D'altronde, la portata collettiva di questi racconti era già stata percepita da Vittorini, che nel risvolto di copertina per la prima edizione scriveva:

Ma la sapienza di orefice acquistata scrivendo versi l'ha infine portata a disporre dei propri «sogni» nel modo in cui si dispone della realtà obbiettiva. «Sogni» chiama lei stessa le storie di questo suo libro: il primo che abbia scritto in prosa. E sono in effetti visioni liriche che ha ricomposto secondo le leggi della vita organica fornendole perciò d'un significato non puramente personale: cosa nuova nella letteratura d'ispirazione squisita anche oltre i limiti dell'italiana.³⁶

Romano stessa tornerà su questo aspetto nella *Notizia* che funge da prefazione all'edizione del 1983: «Ma quello che m'importa è un'altra cosa: è lo spiraglio che nei sogni si

³⁴ NOVELLA PRIMO, *Fototesti di famiglia. Ritratti e paesaggi nel "Nuovo romanzo di figure" di Lalla Romano*, in MICHELE COMETA, ROBERTA COGLITORE (a cura di), *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, Quodlibet, Macerata 2016, pp. 184-185; cfr. anche LALLA ROMANO, *Opere*, cit., vol. I, p. 1048. Alessandra Trevisan ha riflettuto sulla materialità della scrittura di questo testo su frammenti di carta, evocando indirettamente un progetto modernista, in ALESSANDRA TREVISAN, «Cos'è la verità? La vita». *Le prose brevi di Lalla Romano, Milena Milani e Goliarda Sapienza*, «Mosaico», XIII, 173, 2018, pp. 16-22.

³⁵ Cfr. SILVANA PATRIARCA, *Il colore della repubblica. «Figli della guerra» e razzismo nell'Italia post-fascista*, Einaudi, Torino 2021.

³⁶ VITO CAMERANO, RAFFAELE CROVI, GIUSEPPE GRASSO (a cura di), *La storia dei «Gettoni» di Elio Vittorini*, Aragno, Torino 2007, p. 22.

apre verso un mondo impersonale, più o meno quello a cui alludono le epigrafi». ³⁷ Al fine di mostrare in che modo avvenga il passaggio dal personale al collettivo, dal privato al pubblico e, insomma, al dominio della Storia, sono stati qui selezionati sei frammenti (*Il mulletto*, *L'aviatore*, *Il lanciabombe*, *I negri*, *La maschera negra* e *La razza delle anime*) che affrontano le tre questioni menzionate sopra lasciando emergere come *Le metamorfosi*, lungi dall'essere soltanto un *divertissement* (concetto che pure Romano non rifiutava), esplori e discuta aree estremamente problematiche della società e dell'inconscio della nuova comunità uscita dalla guerra, dal fascismo e dalla Resistenza. ³⁸

Significativamente, *Il mulletto* e *L'aviatore* sono posti uno a fianco all'altro nella sequenza costruita da Romano (il montaggio, da parte di chi scrive e di chi legge, è d'altronde una questione cruciale nel processo di produzione del significato all'interno del macrotesto de *Le metamorfosi*). Il sogno raccontato in *Il mulletto* riguarda un mulo che, sfruttato senza pietà dagli abitanti del villaggio, rischia di morire ma è poi salvato, apparentemente, dall'intervento di un medico e di un farmacista. L'accento sulla fatica – in un paese che si è appena dato una Costituzione repubblicana fondata per l'appunto sul lavoro – è significativo: «Con grande zelo essi fanno andare al trotto il mulletto anche al ritorno. Con lo stesso zelo lo mettono subito dopo all'aratro e gli fanno fare sempre nuovi lavori. Essi intendono onorarlo in questo modo, ma il mulletto muore di fatica». ³⁹ L'intreccio retorico tra lavoro e onore è smascherato dalla nuda paratassi. Ancor più significativo è il passo seguente: «Il mulletto è guarito. Non ha più la gualdrappa. Gli abitanti del villaggio lo trattano affettuosamente, e lo fanno lavorare pochissimo, per quanto si veda che adesso sta proprio bene». ⁴⁰ Nel sogno, la relazione causa-effetto sembra essere alterata. Il mulletto, dopo le grandi fatiche sostenute, «sta proprio bene» *perché*, non *per quanto*, «lo fanno lavorare pochissimo», ma l'inconscio trasforma la consequenzialità logica asservendola alle regole del desiderio o del compromesso. Lo spettro di un lavoro che uccide e rispetto al quale la medicina migliore, checché ne dicano il dottore e il farmacista, sembra essere il riposo, turba i sonni della nuova Italia. ⁴¹

Al centro de *L'aviatore* è un sogno che riporta a galla perturbanti memorie di guerra, possiamo supporre la Seconda guerra mondiale:

Gli abitanti di un paese molto danneggiato dai bombardamenti sono in festa per la fine della guerra. Si sono raccolti nel teatro, che è scoperchiato: chiacchierano, si lanciano richiami dall'uno all'altro palco. [...] Viene annunciato qualcosa dal palcoscenico. L'aviatore che ha bombardato il paese parteciperà alla festa in segno di riconciliazione: dimostrerà così alla cittadinanza che egli non serba alcun

³⁷ LALLA ROMANO, *Opere*, cit., vol. I, p. 1054.

³⁸ Il sostantivo e l'aggettivo «negro» sono stati usati, dal dopoguerra fino agli anni Settanta, in maniera per così dire «neutra» e pressoché intercambiabile con «nero». Si veda TATIANA PETROVICH NJEGOSH, ANNA SCACCHI (a cura di), *Parlare di razza. La lingua del colore*, ombre corte, Verona 2012.

³⁹ LALLA ROMANO, *Opere*, cit., vol. I, p. 251.

⁴⁰ Ivi, p. 250.

⁴¹ *Ibidem*.

rancore. Vi è un momento di esitazione nella folla. Non pochi accetterebbero con entusiasmo anche questo, ma alcune donne gridano disperate: – No! No! – come se qualcuno volesse far loro violenza. Altri notano a voce alta che le donne hanno ancora i loro figli sotto le macerie. Tutti insorgono gridando.⁴²

La guerra è finita ma ha lasciato rovine, macerie, frammenti.⁴³ Ha scoperchiato il teatro. Il dopoguerra affretta la riconciliazione ma una pacificazione imposta dall'alto non può funzionare. Non a caso la voce che rifiuta la ricomposizione è femminile e corale. L'aviatore «tenta di rivolgersi verso il teatro come se volesse coprire tutto il vuoto lasciato dal tetto scoperchiato; le grida lo respingono continuamente».⁴⁴ Nessuna conciliazione è possibile a quest'altezza.

Il lanciabombe, che segue di poco, interiorizza il terrore atomico manifestandolo in forma di bomba inesplosa, di fronte alla quale si pongono i protagonisti del sogno. All'io che sogna e racconta basterebbe un passo falso per rendersi responsabile di una catastrofe. Il peso della violenza bellica, tutt'altro che scongiurata, incombe sulle spalle dell'individuo e della comunità che lo circonda: di fronte al prospetto di una bomba che può esplodere da un momento all'altro «Tutti sono colti da un terrore gelido che li paralizza completamente. Incapaci di compiere il minimo gesto, aspettano che io faccia qualche cosa».⁴⁵ Il frammento prosegue brevemente con immagini ancora più visionarie, prima di chiudersi senza che la bomba sia scoppiata.

Lavoro e spettri bellici emergono nell'immaginario sommerso come aree di tensione ma sono le costruzioni della razza l'ambito nel quale la portata neomodernista delle *Metamorfosi* si manifesta a pieno. Se già in *L'aviatore* era presente un sottile, quasi impercettibile, richiamo all'immaginario razziale («C'è anche un gruppo di ragazze inglesi del servizio ausiliario. [...] La gente le ammira come rappresentanti di una razza superiore»),⁴⁶ nei tre frammenti che verranno ora discussi esso viene messo al centro sin dal titolo, dalla consueta funzione didascalica. La sottosezione all'interno della quale si colloca *I negri* è introdotta da uno degli usuali esergbi: «Da incontri di razze nascono le migliori danze».⁴⁷ Il frammento – il sogno – si apre su un'atmosfera rilassata, che tuttavia è subito turbata dall'emersione del consueto perturbante:

Sto riposando seduto su una sedia a braccioli. Viene a salutarmi un uomo con la moglie che porta in braccio un bambino. Il bambino dimostra molto interesse per me, mi sorride. Sto per fargli una carezza, e la madre si china su di me per avvicinarlo. Lo guardo meglio e vedo che è un piccolo mostro. La sua testa

⁴² Ivi, p. 251.

⁴³ Sul legame tra macerie e allegoria, si veda JONAH SIEGEL, *Material Inspirations: The Interests of the Art Object in the Nineteenth Century and After*, Oxford University Press, Oxford 2020, p. 233.

⁴⁴ LALLA ROMANO, *Opere*, cit., vol. I, p. 251.

⁴⁵ Ivi, p. 257.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ Ivi, p. 264.

sembra un palloncino gonfiato: è di un colore grigio-scuro, la bocca e gli occhi formano dei buchi che la trapassano fino alla nuca. [...] Chiedo ai genitori di che paese siano. Mi rispondono sorridendo che non lo indovinerò mai. Hanno la testa rotonda, sono di color bruno giallastro. Penso all'Etiopia. Mi dicono divertiti: – Più giù! Più giù! – Improvvisamente capisco che vengono dalla Liberia. Mi trovo nella loro casa di campagna, una grande fattoria: sono il loro intendente.⁴⁸

Il racconto prosegue con la visita di due colonnelli europei alla tenuta, ringraziati per aver salvato la Liberia, ma basta solo il brano citato per sviluppare una serie di considerazioni relative alla riemersione, ancora una volta in forma letteraria, criptata e opaca, dell'inconscio razziale del dopoguerra.⁴⁹ Il topos dell'Africa produttrice di mostri; l'infantilizzazione del continente; una negoziazione continua della linea del colore ben oltre i limiti di un supposto realismo cromatico; la menzione dell'Etiopia, non scontata in quegli anni, e poi quella singolare della Liberia intuita; l'io sognante funzionario a servizio presso la famiglia liberiana: tutto ciò fa sì che questo frammento (nella sua dimensione transnazionale) possa essere interpretato in senso neomodernista e allegorico. Gli elementi di questo sogno – e di altri – non sono simboli metastorici (sebbene simbolista sia anche una delle ispirazioni, Rimbaud) ma allegorie ancorate alla dimensione del tempo umano.⁵⁰ Ancora una volta, una tale lettura ci permette di cogliere qualcosa che, nella ricezione del testo, non ha ricevuto attenzione ed è stato marginalizzato. I frammenti *La maschera negra* e *La razza delle anime* presentano forme diverse, meno esplicitamente coinvolte con la Storia ma altrettanto interessanti.

Il primo esprime un io sognante femminile e materno, introdotto dall'epigrafe «Non si torna due volte nel seno della madre»:

Sento muovere nel corridoio: penso che mio figlio stia uscendo e corro a vedere se è in ordine. Mi accorgo subito che è più alto del solito. Ha uno splendido costume. Sulla faccia la maschera di un negro e indossa una uniforme da generale negro: giacca nera con spalline d'oro e cheppì con filettature rosse e oro. Sotto ha i soliti calzoncini grigi. Gli dico che è magnifico, che venga a farsi ammirare anche dal papà, ma lui mi sfugge, infila le scale buie.⁵¹

In questo caso la maschera (poi dismessa) sembra quasi un esotico gioco infantile e tuttavia viene da chiedersi perché emerga nella sua dimensione militare e con l'accessorio

⁴⁸ Ivi, p. 265.

⁴⁹ Un paradigma molto proficuo per leggere queste riemersioni è quello rappresentato dai Trauma Studies. Per un esempio in ambito italiano, si veda TIZIANA DE ROGATIS, KATRIN WEHLING-GIORGI (a cura di), *Trauma Narratives in Italian Transnational Women's Writing*, Sapienza Università Editrice, Roma 2022.

⁵⁰ Cfr. LALLA ROMANO, *Opere*, cit., vol. I, p. 1050, e RAFFAELE DONNARUMMA, *Tracciato del modernismo italiano*, cit., p. 32: «Se dunque esiste una continuazione modernista entro il simbolismo, essa andrà cercata o nello sregolamento riordinato da Rimbaud, o negli squarci aperti dal *Coup de dè*».

⁵¹ LALLA ROMANO, *Opere*, cit., vol. I, p. 335.

ulteriore del chepì, con le sue origini austriache ma anche francesi, legate al dominio coloniale dell'Algeria.

Infine *La razza delle anime* iscrive la dinamica razziale nuovamente sul corpo dell'io sognante:

Sono a Perugia. La città è deserta con finestre e porte sbarrate. Due lunghe file di gente salgono dalle due imboccature della piazza, si riuniscono in un solo corteo e attraversano tutta la città. Sono uomini di tutte le razze. Hanno la faccia nettamente divisa dalla fronte al mento: una metà di colore chiaro, l'altra nera o grigia. Soltanto alcuni sovrastano con la loro statura la folla ed hanno la faccia interamente bianca. Io sono di questi.⁵²

Il sogno prosegue brevemente con ulteriori immagini di separazione, in questo universo puramente visivo e quasi apocalittico (il frammento è introdotto dall'esergo «Dopo la fine avrà luogo il giudizio, o un nuovo principio»)⁵³ nel quale chi dice "io" si colloca tra i bianchi e tra chi è dotato di una statura superiore. Il fattore distintivo in questo oltremondo perugini è dato dalla razza, una categoria che in quegli anni viene bandita dal discorso pubblico ma rimane fortemente presente nell'inconscio.

Non tutti i frammenti de *Le metamorfosi* manifestano queste riemersioni. Si farebbe un pessimo servizio al libro – e anche a questa sua dimensione neomodernista – dandone una simile rappresentazione. Tuttavia, sono proprio questi fenomeni microtestuali a suggerire come l'immaginario razziale e quello bellico, oltre allo spettro delle morti sul lavoro, sopravvivano anche nel nuovo clima di entusiasmo operoso, democratico e antirazzista del dopoguerra.

4. CONCLUSIONI

Tempo di uccidere e *Le metamorfosi* riattivano, all'altezza degli anni Quaranta e Cinquanta, stilemi e caratteristiche del modernismo per affrontare questioni problematiche nell'Italia del dopoguerra. Ciò suggerisce non soltanto una "fuga" dal (o rifiuto del) neorealismo, ma la più o meno consapevole costruzione di un'alternativa, in parte prefigurata dal "realismo obliquo" che Michela Rossi Sebastiano descrive con riferimento agli anni Trenta.⁵⁴ A loro volta, testi come *Tempo di uccidere* e *Le metamorfosi*, in virtù della forte tensione con la Storia da cui sono animati, anticipano la stagione del romanzo neomodernista tracciata da Toracca. Sebbene i due testi analizzati non sembrino fungere da base riconosciuta per il romanzo neomodernista successivo, nel personaggio ipertrofico e compromesso di Gerolamo Aspri, protagonista di *Corporale* di Volponi (1974), nella sua

⁵² Ivi, p. 361.

⁵³ Ivi, p. 360.

⁵⁴ Si veda MICHELA ROSSI SEBASTIANO, *Il realismo obliquo nel romanzo italiano degli anni Trenta. Per lo studio di una contraddizione narrativa*, Palermo, Palumbo 2023.

colpa, nelle sue malattie, nella sua perdizione e continua dislocazione (ma è solo un esempio) rinveniamo molte delle caratteristiche del tenente di Flaiano e del comune archetipo sveviano. Il genere peculiare delle prose di Romano rende più difficile individuare parentele e risonanze. Ancora, a partire dall'analisi condotta qui, è possibile chiedersi quali altri "usi" del modernismo emergano nella transizione storica del primo decennio post-bellico. Infine, si può avviare una lettura contrappuntistica dall'interno del neorealismo, che ne esplori le crepe ideologiche e formali. La posta in gioco è ancora una volta comprendere cosa sia in ballo nella tensione tra «vendemmia» e «digiuno», tra parola e silenzio.

BIBLIOGRAFIA

- FRANCO BALDASSO, *Against Redemption: Democracy, Memory, and Literature in Postfascist Italy*, Fordham University Press, New York 2023.
- GIORGIO BÀRBERI SQUAROTTI, *Un romanzo esemplare*, in "Tempo di uccidere", Atti del convegno nazionale, Pescara 27-28 maggio 1994, EDIARS, Pescara 1994, pp. 7-12.
- GUIDO BARTOLINI, *Three Modalities of the Italian Memory of Fascism: "Cronache di poveri amanti", "La casa in collina", "Tempo di uccidere", and the Issue of Responsibility*, «Italian Culture», 42, 2, 2024, pp. 131-155, <doi.org/10.1080/01614622.2024.2429217> (u.c. 14.04.2026).
- MICHAEL BELL, *Literature, Modernism and Myth: Belief and Responsibility in the Twentieth Century*, Cambridge University Press, Cambridge 1997.
- WALTER BENJAMIN, *Origine del dramma barocco tedesco*, nuova edizione italiana a cura di Alice Barale, prefazione di Fabrizio Desideri, Carocci, Roma 2018.
- ERICA BIAZZI, "Per un sincero affetto al tuo libro": edizione e commento del carteggio tra Natalia Ginzburg e Lalla Romano (1950-1986), tesi di laurea, relatore prof. Giorgio Panizza, Università di Pavia, a.a. 2021-2022.
- EMMA BOND, *Disrupted Narratives: Illness, Silence and Identity in Svevo, Pressburger and Morandini*, Legenda, Oxford 2017.
- VITO CAMERANO, RAFFAELE CROVI, GIUSEPPE GRASSO (a cura di), *La storia dei «Gettoni» di Elio Vittorini*, Aragno, Torino 2007.
- GIACOMO DEBENEDETTI, *Flaiano ha tentato di combinare un cruciverba*, «L'Unità», 15 agosto 1947, p. 3.
- TIZIANA DE ROGATIS, KATRIN WEHLING-GIORGI (a cura di), *Trauma Narratives in Italian Transnational Women's Writing*, Sapienza Università Editrice, Roma 2022.
- RAFFAELE DONNARUMMA, *Tracciato del modernismo italiano*, in ROMANO LUPERINI, MASSIMILIANO TORTORA (a cura di), *Sul modernismo italiano*, Liguori, Napoli 2012, pp. 13-38.
- JED ESTY, *A Shrinking Island: Modernism and National Culture in England*, Princeton University Press, Princeton 2003.
- ENNIO FLAIANO, *Tempo di uccidere*, UTET, Torino 2006 (ed. or. Longanesi, Milano 1947).
- ID., *L'occhiale indiscreto*, a cura di Anna Longoni, Adelphi, Milano 2019.
- ID., *Aethiopia. Appunti per una canzonetta*, a cura di Anna Longoni, Adelphi, Milano 2020, edizione elettronica.

- DAVID FORGACS E STEPHEN GUNDLE, *Mass Culture and Italian Society from Fascism to the Cold War*, Indiana University Press, Bloomington 2007.
- FRANCO FORTINI, *Dieci inverni, 1947-1957: contributi ad un discorso socialista*, a cura di Sabatino Peluso, Quodlibet, Macerata 2018.
- ROBERT GENTER, *Late Modernism: Art, Culture, and Politics in Cold War America*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2010.
- GABRIELLA GHERMANDI, *Regina di fiori e di perle*, Donzelli, Roma 2007.
- NATALIA GINZBURG, *Lessico familiare*, in *Opere*, a cura di Cesare Garboli, 2 voll., Mondadori, Milano 1986-1987, vol. I.
- CHARLES L. LEAVITT IV, *Italian Neorealism: A Cultural History*, University of Toronto Press, Toronto 2020.
- ROMANO LUPERINI, *L'allegoria del moderno: saggi sull'allegorismo come forma artistica del moderno e come metodo di conoscenza*, Palumbo, Palermo 1990.
- SILVIA LUTZONI, *Tra modernismo e modernità: il cuore di tenebra di Ennio Flaiano*, in GUIDO BALDASSARRI et al. (a cura di), *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*, Atti del XVIII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Padova, 10-13 settembre 2014), Adi editore, Roma 2016.
- MARINA MACKAY, *Modernism and World War II*, Cambridge University Press, Cambridge 2009.
- CHIARA MENGOLZI, *Lo sguardo e la colpa: "Tempo di uccidere" di Ennio Flaiano e la dialettica servosignore alla prova del colonialismo*, «MLN», 131, gennaio 2016, pp. 174-195.
- GIOVANNI MIGLIANTI, *Italian Holocaust Literature and the Paradox of Affect*, «Journal of War and Culture Studies», 13, 2, 2020, pp. 179-195.
- GIULIANO MONTALDO (regia di), *Tempo di uccidere*, Ellepi-Italfrance, 1989.
- SILVANA PATRIARCA, *Il colore della repubblica. «Figli della guerra» e razzismo nell'Italia postfascista*, Einaudi, Torino 2021.
- PIERLUIGI PELLINI, *Naturalismo e modernismo. Zola, Verga e la poetica dell'insignificante*, Artemide, Roma 2016.
- LUCA PERETTI, *"Purché ne salvi lo spirito". "Tempo di uccidere", Made and Unmade Films*, «Annali d'italianistica», 41, 2023, pp. 269-286.
- TATIANA PETROVICH NJEGOSH, ANNA SCACCHI (a cura di), *Parlare di razza. La lingua del colore, ombre corte*, Verona 2012.
- NOVELLA PRIMO, *Fototesti di famiglia. Ritratti e paesaggi nel "Nuovo romanzo di figure" di Lalla Romano*, in MICHELE COMETA, ROBERTA COGLITORE (a cura di), *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, Quodlibet, Macerata 2016, pp. 181-204.
- GIACOMO RACCIS, *"Tempo di uccidere". Un antiromanzo allegorico*, «ACME», LXV, 2, maggio-agosto 2012, pp. 133-155.
- ID., *Rileggere "Tempo di uccidere" di Ennio Flaiano*, «La balena bianca», 26 marzo 2021, <www.la-balenabianca.com/2021/03/26/rileggere-tempo-di-uccidere-ennio-flaiano/> (u.c. 13.04.2026).
- LUCIA RE, *Italy's First Postcolonial Novel and the End of (Neo)Realism*, «The Italianist», 37, 3, 2017, pp. 416-435, <doi.org/10.1080/02614340.2017.1407988> (u.c. 14.04.2026).
- LALLA ROMANO, *Opere*, a cura di Cesare Segre, 2 voll., Mondadori, Milano 1991, vol. I.
- MICHELA ROSSI SEBASTIANO, *Il realismo obliquo nel romanzo italiano degli anni Trenta. Per lo studio di una contraddizione narrativa*, Palermo, Palumbo 2023.

Erica Bellia
«UNA PERFETTA ALLEGORIA»?

- MORAG SCHIACH, *Reading the Modernist Novel: An Introduction*, in MORAG SCHIACH (a cura di), *The Cambridge Companion to the Modernist Novel*, Cambridge University Press, Cambridge 2007, pp. 1-14.
- JONAH SIEGEL, *Material Inspirations: The Interests of the Art Object in the Nineteenth Century and After*, Oxford University Press, Oxford 2020.
- PAOLO SODDU, *L'Italia del dopoguerra. 1947-1953: una democrazia precaria*, Editori Riuniti, Roma 1998.
- LUCA SOMIGLI, *Italy*, in PERICLES LEWIS (a cura di), *The Cambridge Companion to European Modernism*, Cambridge University Press, Cambridge 2011, pp. 75-93.
- TIZIANO TORACCA, *Il romanzo neomodernista italiano. Dalla fine del neorealismo alla seconda metà degli anni Settanta*, Palumbo, Palermo 2022.
- MASSIMILIANO TORTORA, *La narrativa modernista italiana*, «allegoria», 63, 2011, pp. 83-91.
- ALESSANDRA TREVISAN, «Cos'è la verità? La vita». *Le prose brevi di Lalla Romano*, Milena Milani e Goliarda Sapienza, «Mosaico», XIII, 173, 2018, pp. 16-22.



Share alike 4.0 International License