

COSTANZA GEDDES DA FILICAIA

Metamorfosi: la narrazione nel laboratorio di Flaiano

In

Le forme del comico

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

Firenze, 6-9 settembre 2017

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

Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019

Isbn: 978-88-6032-512-9

Come citare:

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

COSTANZA GEDDES DA FILICAIA

Metamorfosi: la narrazione nel laboratorio di Flaiano

Nel racconto flaiano *Oh Bombay!*, apparso nella raccolta *Il gioco e il massacro* (1970), il protagonista, Lorenzo Adamante, personaggio dai tratti autobiografici, pronuncia, nel congedarsi dall'io narrante, una frase destinata a diventare celebre: «E pensare che c'è un sacco di gente che vive e lavora a Macerata». Può ben conciliarsi con il personaggio di Adamante, un viaggiatore abituato a muoversi fra capitali europee ed extraeuropee, l'idea che un'esistenza condotta nell'amena cittadina marchigiana equivalga a una sorta di morte civile. Ennio Flaiano aveva d'altra parte trascorso gli anni che precedono il suo primo trasferimento nella capitale, avvenuto per singolare coincidenza il 27 ottobre 1922, alla vigilia della fatale giornata della marcia su Roma (motivo per cui il treno su cui avevo viaggiato il giovane Ennio ospitava anche molte "camicie nere"), fra scuole e collegi in varie zone del natio Abruzzo e delle Marche, sebbene mai direttamente a Macerata, sviluppando evidentemente un concetto negativo di tale ridente provincia. Tale concetto appoggia d'altra parte su una equivalenza, quella fra le ridotte dimensioni di un luogo e il suo presunto carattere asfittico, che da un lato appare banale, dall'altro stereotipata. Questo a dimostrazione di come neanche a un critico così acuto, puntuale, disincantato e per molti versi lungimirante della società italiana si possa chiedere di azzeccare sempre ogni sua affermazione.

Ciò detto, va però sottolineato come la narrativa flaianea e la sua metamorfica evoluzione entro la quale si inserisce certamente anche *Il gioco e il massacro* si distingua, nel panorama letterario italiano del secondo dopoguerra, per la sua acutezza e per la sua eccezionale capacità di descrivere e sviscerare situazioni, personaggi, contingenze storiche e sociali.

L'esordio narrativo di Flaiano avviene nel 1947 con *Tempo di Uccidere*¹, il suo unico romanzo, pubblicato da Longanesi. Si tratta però, per così dire, di un esordio non più ripetuto: infatti, la forma lunga del romanzo si dimostra inadatta a Flaiano, che prediligerà poi la scrittura, giornalistica e diaristica, in qualche modo concepita come "umile", non paludata, nella quale trova agevolmente voce la battuta di spirito, l'aforisma tramite il quale viene fotografato un vizio, una distorsione di quella società di cui, come già detto, lo scrittore fu un lucidissimo osservatore e critico.

La vicenda narrata in *Tempo di uccidere*² è ambientata, come noto, in Etiopia, durante la guerra coloniale (1935-1936) lì combattuta dall'esercito italiano per volere del regime fascista. Ne è protagonista un tenente, il quale funge da protagonista e narratore e la cui

¹ Rimandiamo in particolare, per un inquadramento critico su *Tempo di uccidere*, al volume *Tempo di uccidere, Atti del convegno nazionale*, Pescara, 27-28 maggio 1994, Pescara, Edizars, 1994.

² Il titolo, come noto, è mutuato dall'*Ecclesiaste*.

figura è certamente modellata, per molti aspetti, sul profilo biografico e caratteriale dello stesso autore. Colto da un terribile mal di denti, il tenente si allontana dal campo base per andare alla ricerca di un'infermeria dove possa essere curato. Tuttavia, durante il tragitto finisce per smarrirsi nella giungla³. Nel contempo, il dolore al dente si attutisce, per cui il protagonista muta il suo obiettivo e decide di dedicarsi alla ricerca di una donna con cui concedersi un intermezzo erotico. Avviene così l'amplesso con la giovane Mariam, nella cui figura di donna sensuale e disponibile si concentra il fascino primigenio dell'Africa. E tuttavia l'incontro si trasforma in tragedia: infatti il tenente, nel tentativo di colpire una belva feroce che egli ha l'impressione si nasconda fra la boscaglia e stia per aggredirli, ferisce involontariamente Mariam. Non sapendo come soccorrerla, e colto dal panico, egli finisce per ucciderla. Il dramma è poi destinato ad ampliarsi a causa del terrore che coglie il tenente per il dubbio che Mariam fosse affetta dalla lebbra⁴ e possa dunque averlo infettato. Il finale della storia, coincidente con il rientro del tenente in Italia, non è risolutivo perché il nodo dell'eventuale contagio non si scioglie.

A fronte di questa trama, di cui si è fornita la sintesi, l'opera riserva una serie di interessanti suggestioni critiche. Si consideri innanzitutto come risulti di per sé un elemento provocatorio pubblicare nel 1947, epoca del realismo postbellico e della letteratura resistenziale, un romanzo ambientato nel 1935⁵, cioè negli anni del fascismo trionfante. *Tempo di uccidere* appare dunque un'opera fuori dagli schemi narrativi e ideologici della sua epoca e volutamente passatista in cui l'animo flaianeo, intriso dello spirito del "bastian contrario", rifiuta una omologazione intellettuale e affronta un argomento scomodo e, per così dire, fuori moda. Va però precisato che, nonostante l'ambientazione dell'opera negli anni del pieno potere fascista, *Tempo di uccidere* rifugge da qualsiasi tono trionfalistico sia in riferimento alla situazione politica sia in relazione alla così detta retorica della guerra. Innegabile è, inoltre, l'influenza su tale opera di *Cuore di tenebra* di Joseph Conrad (1899). Con tale libro il romanzo flaianeo condivide l'ambientazione africana e il contesto coloniale, nonché, per certi versi, il carattere inquietante: come infatti non trovano una esaustiva risposta, in *Cuore di tenebra*, molti degli interrogativi sollevati e relativi in particolare alla figura di Kurz e agli orrori del colonialismo, così restano in sospeso, in *Tempo di uccidere*, molte domande concernenti innanzitutto, come già detto, il fatto se Mariam fosse una lebbrosa⁶ e, nel caso, se abbia infettato il tenente⁷, ma anche riguardanti il dubbio se la

³ Giacinto Spagnoletti, nel suo saggio *Flaiano narratore*, in *Atti del convegno nazionale nel decennale della morte dello scrittore: Ennio Flaiano, l'uomo e l'opera*, Pescara, Associazione culturale Flaiano, 1982, pp. 23-29, ha sostenuto che lo smarrirsi del tenente nella intricata e oscura foresta africana possa costituire un richiamo alla selva dantesca e al viaggio attraverso il peccato che deriva dallo smarrirsi in essa. Pare però di poter obiettare che da un lato il paragone sia forse un po' troppo meccanico e dall'altro che la "selva" del tenente sia destinata a farsi vieppiù intricata senza nessuna prospettiva di redenzione o salvezza.

⁴ Certamente non è casuale il riferimento a una malattia dal forte impatto visivo e caratterizzata da anni di latenza e da un decorso lunghissimo: in buona sostanza, il decorso della lebbra, la decadenza fisica a cui porta e l'esito finale appaiono come una metafora della vecchiaia e della morte.

⁵ Pochi sono peraltro gli scrittori italiani che hanno parlato, nelle loro opere, della guerra d'Africa: fra essi, si ricordino almeno Vittorio Sereni e Mario Tobino.

⁶ I dubbi circa la possibile malattia di Mariam nascono nel tenente da una serie di particolari: innanzitutto, essa portava un turbante, fatto che, egli apprende, è un segno caratteristico dei malati di lebbra; inoltre, la stessa ha mostrato molta ritrosia nel concedersi all'uomo, forse perché consapevole di poter essere veicolo di contagio; infine, poco dopo il loro incontro il tenente sviluppa una piaga su una mano, che potrebbe essere la prima manifestazione della malattia. D'altra parte, però, il turbante può simboleggiare anche altri *status* quali quello di vedova, o può essere semplicemente un accessorio ornamentale; la ritrosia della donna può spiegarsi

giovane potesse essere salvata nonostante la grave ferita e infine se l'omicidio possa venire scoperto.

Uno dei temi centrali dell'opera, d'altronde enunciato nel titolo stesso, è quello della morte. Ci riferiamo, naturalmente, alla morte di Mariam, che è l'evento centrale della trama, ma anche al fatto che «thanatos» sia intrinseca al paesaggio africano. In questo romanzo, tale paesaggio appare totalmente spogliato di qualsiasi aura mitica e di elementi affascinanti o vitali. Esso si presenta invece, peraltro attraverso descrizioni scarne e spesso vaghe, come un luogo ammorbato e degradato, in cui la morte è insistentemente evocata dalla presenza delle iene e da un tanfo penetrante che contamina l'aria e i luoghi. Le descrizioni del paesaggio sono peraltro scarne. A ciò si aggiunga che non solo, come già accennato, in questo libro, ambientato in una situazione di guerra, non c'è nessun mito della guerra ma anche che il motivo scatenante di tutta la storia, cioè il mal di denti⁸ che affligge il tenente, non appare certamente avere i crismi dell'accadimento epico. In ultimo, va sottolineata l'evidente identificazione, nell'economia del romanzo, fra malattia e colpa. E tuttavia il protagonista cerca in ogni modo di rifuggire il senso di colpa: ciò avviene non solo attraverso un meccanismo di autoassoluzione per la morte di Mariam, che egli teorizza di aver ucciso per compiere un gesto pietoso onde evitarle inutili sofferenze, stante l'impossibilità di fare alcunché per curarla, ma anche nel convincimento di aver compiuto l'omicidio e l'occultamento del cadavere della giovane africana per non causare dolore, con lo scandalo che ne sarebbe conseguito, a una donna che lo attende in Italia, evocata non con il nome proprio ma con un generico «lei». Va da sé come l'incapacità di assumersi responsabilità, e anzi la tendenza a scaricare la colpa delle proprie azioni su terze persone, denunci un difetto di personalità che sembra alludere a una forma di inettitudine. In questo modo, dunque, Flaiano tratteggia un essenziale aspetto del carattere del protagonista, forse implicitamente alludendo, in forma autocritica, a una sua *forma mentis*.

Un'ultima osservazione andrà dedicata alla genesi del romanzo e alla sua veste stilistica. Se Flaiano dedicherà un tempo lungo e diluito all'elaborazione delle successive sue opere di narrativa, *Tempo di uccidere* viene invece composto in un breve arco cronologico, quasi che l'autore fosse spinto dall'urgenza di presentare, in un'Italia postfascista e postresistenziale, un romanzo atipico e tutt'altro che convenzionale, difficilmente ascrivibile a un preciso genere letterario, anche al fine di sciogliere un personale groviglio interiore. E pur tuttavia, questa urgenza della scrittura ha causato nell'autore, solitamente molto attento alla resa stilistica delle sue opere e alla politezza del fraseggiare, una persistente insoddisfazione per il risultato finale del libro: anche tale aspetto può aver contribuito alla scelta di non cimentarsi più con la forma lunga del romanzo. Si ricordi, infine, come la prosa di *Tempo di uccidere* sia ricca di figure retoriche: l'anadiplosi, innanzitutto, ma anche l'epifora e

con il semplice desiderio di sottrarsi all'uomo ovvero con la messa in atto di una sorta di "gioco erotico"; infine, la piaga sulla mano potrebbe essere una semplice e innocua irritazione della pelle. Come ben si vede ogni indizio può avere, quasi pirandellianamente, letture diverse ed anzi opposte portando così alla totale mancanza di ogni concreta certezza. Ugualmente, nessuna certezza sull'eventuale contagio viene offerta al tenente dal medico che lo visita: anche tramite il ricorso alla scienza si resta nel campo delle mere ipotesi.

⁷ Emma Giammattei ha osservato come il tema della malattia venga influenzato, in Flaiano, anche dalla lettura di Thomas Mann. Si veda, di Antonio Palermo ed Emma Giammattei, il volume *Solitudine del moralista. Alvaro e Flaiano*, Napoli, Liguori, 1986.

⁸ Si ricordi che, inizialmente, il titolo del romanzo era *Il dente*, poi diventato il titolo del secondo capitolo dell'opera.

l'epanalessi. Tali accorgimenti retorici sono atti a creare, nello snodarsi delle frasi, una sorta di effetto-eco che a sua volta pesa, quasi come una cantilenante profezia di disgrazia o di morte, sull'andamento della narrazione, quasi che le pagine dell'opera siano corroborate dal valore profetico dell'*Ecclesiaste* dalle quali, come già detto, è tratto il sintagma «tempo di uccidere».

Come già accennato, dopo la pubblicazione di *Tempo di uccidere*, Ennio Flaiano non affronta più la misura ampia del romanzo ma quella della scrittura narrativa breve⁹. I motivi di questa scelta, profonda e radicata, sono vari. Andrà comunque innanzitutto ricordato lo scetticismo, costitutivo del pensiero di Flaiano, che investe anche il romanzo come genere letterario e che lo spinge dunque verso una serie di frammenti che non costituiscono un'unità narrativa¹⁰. L'approdo a questo nuovo tipo di scrittura rappresenta, come ben si comprenderà, una vera e propria metamorfosi nella poetica dello scrittore. Va da sé, poi, che vadano tenute nella debita considerazione, per un complessivo bilancio sulla scrittura di Flaiano, anche la sua produzione giornalistica, atta peraltro a porre alcuni problemi di attribuzione stante che molti articoli non sono firmati, e le numerose e importanti sceneggiature da lui composte, fra le quali la più celebre è certamente quella della felliniana *Dolce vita*. Tali sceneggiature costituiscono d'altra parte una tipologia di narrazione in forma diversa, la quale tuttavia abbisogna della trasposizione filmica per giungere al suo compimento¹¹.

Il *Diario notturno*, raccolta di aforismi, articoli e racconti, a volte anche molto brevi, viene pubblicato nel 1956. Il libro comprende, nella prima edizione, scritti composti fra il 1943 e il 1956. Si tratta dunque, a differenza di *Tempo di uccidere*, di un'opera costruita nell'arco di alcuni anni, connotata da un pessimismo malinconico e da una scrittura breve a cui certamente non è estranea la conoscenza dei racconti brevi di Kafka e, secondo Emma Giammattei, dei *Minima moralia* di Theodor Adorno.

L'opera si apre con *Supplemento ai viaggi di Marco Polo*, scritto connotato, sempre secondo Giammattei, da crismi di particolare originalità.

Ma fra i racconti del *Diario* spicca innanzitutto *Un marziano a Roma*, più noto però come rappresentazione teatrale¹²: si verifica dunque un passaggio dalla forma narrativa a quella scenica che è proprio anche di alcuni scritti pirandelliani. Per il *Marziano*, andrà innanzitutto sottolineata la sottile vena malinconica e leopardiana che attraversa il racconto. Il marziano è inizialmente fonte di speranza, tanto che Flaiano azzarda un paragone fra la speranza che

⁹ Gino Ruozi ha parlato, per Flaiano, di «incistazioni aforistiche» che già si manifestano all'interno del romanzo. In esso, dunque, pur nella misura ampia propria del genere, si possono rintracciare, secondo lo studioso, frasi che rimandano a quella spiccata vena aforistica che avrà ampia voce nelle successive opere di Flaiano. Si vedano, di Gino Ruozi, il volume *Forme brevi: pensieri, massime e aforismi nel Novecento italiano*, Pisa, Edizioni libreria goliardica, 1992 e *Ennio Flaiano, una verità personale*, Roma, Carocci, 2012. Geno Pampaloni ha invece parlato, per Flaiano, di «scrittura epigrammatica» (GENO PAMPALONI, *Flaiano narratore*, in *Atti del Convegno Nazionale nel decennale della morte dello scrittore: Ennio Flaiano, l'uomo e l'opera*, cit., pp. 11-21).

¹⁰ Quanto alla vena satirica di Flaiano, particolarmente accentuata nella narrativa breve, si veda il volume *Flaiano satirico: convegno di studio*, Pescara, 30-31 maggio 1997, Pescara, Ediers, 1997.

¹¹ Come noto, Flaiano progettò anche la stesura di una sceneggiatura della *Recherche*. Marcel Proust è certamente uno degli autori più amati da Flaiano e dunque ben si comprende il suo desiderio di trasporne il capolavoro in una versione filmica. Tuttavia, il progetto non giunse a compimento.

¹² Si ricordi come l'esordio teatrale dell'opera, avvenuto a Milano, fu un insuccesso, probabilmente dovuto al fatto che l'ambientazione è legata a una realtà romana poco comprensibile e accattivante per un pubblico milanese.

suscita nei romani l'atterraggio dell'alieno e il sentimento di liberatorio ottimismo che si era diffuso il 25 luglio 1943, quando era diventata di dominio pubblico la notizia della deposizione di Benito Mussolini. Ma come la speranza nata quel 25 luglio era stata effimera, soprattutto alla luce del fatto che le peggiori atrocità si sarebbero compiute, sul suolo italiano in gran parte occupato dall'esercito tedesco, proprio successivamente a quella data, e in particolare dall'armistizio dell'8 settembre 1943 fino alla liberazione del 25 aprile 1945, così si rivela infine vana la speranzosa vitalità provocata in un primo momento dall'arrivo del marziano. Infatti, lo sprovveduto alieno, che è diventato ormai un personaggio noioso anche per il fatto di aver compiuto l'errore di accettare tutti gli inviti propostigli rendendo così scontata la sua presenza, è oggetto di una progressiva dimenticanza che fa calare su di lui la cortina dell'oblio. Quando poi si decide a ripartire, viene salutato da una pernacchia collettiva, simbolo della denigratoria indifferenza dei romani.

Vanno poi menzionati, sempre fra i racconti, *Fine di un caso* e *Variazioni su un commendatore*, molto influenzati dall'esperienza del Flaiano giornalista. *Fine di un caso* tratta del celebre caso Montesi: come noto, il fatto di cronaca nera consiste nel rinvenimento, l'11 aprile del 1953 sulla spiaggia di Torvaianica, del corpo della giovane Wilma Montesi, di cui si erano perse le tracce due giorni prima. A dispetto di una iniziale archiviazione dell'indagine, la vicenda fu destinata a ingarbugliarsi, coinvolgendo in uno scandalo dalle forti implicazioni mediatiche varie personalità di rilievo, fra cui innanzitutto Piero Piccioni, figlio di Attilio, politico democristiano di primo piano. Poiché né l'inchiesta né il processo sono riusciti a chiarire compiutamente la dinamica del caso e l'eventuale responsabilità di terzi nella morte della giovane Wilma, il titolo flaianeo, nella sua connotazione assertiva, piuttosto che interrogativa, appare sottilmente provocatorio: quello Montesi rientra infatti, nella storia italiana, fra i casi percepiti come mai pervenuti a una soluzione definitiva e soddisfacente.

Variazioni su un commendatore presenta invece una serie di possibili varianti alla narrazione di una stessa vicenda: l'io narrante si reca in visita presso lo studio del commendatore Toma. Vi giunge mentre questi sta parlando al telefono. Entra poi un'avvenente segretaria per fargli firmare alcune missive. L'io narrante percepisce facilmente che fra i due vi è una relazione amorosa. Mentre la segretaria sta uscendo, il commendatore ne approfitta per palparle il fondoschiena, suscitando l'imbarazzo della giovane. Questa stessa trama viene poi riproposta come se la narrazione avvenisse in condizioni diverse: ad esempio, «al bar», oppure «passeggiando di notte» o ancora «domestica» (in questo caso è la cameriera a raccontare l'episodio). Interessante in particolare l'ultima variazione in cui la vicenda è descritta in un italiano incerto e dalla patina dialettale in cui spiccano in particolare errori nelle doppie, come ad alludere al fatto che la voce narrante sia veneta¹³. Dunque Flaiano inquadra, in questo gustoso ripetuto quadretto, l'espressione stereotipata di un potere maschile che ha fatto parte-e per certi versi fa tuttora parte-della società e della mentalità italiana.

¹³ Si ricorderà che all'epoca non era infrequente che venissero assunte, per i lavori domestici, cameriere provenienti dal Veneto stante le condizioni economiche allora disagiate di quella zona.

Il volume *Una e una notte*¹⁴ è costituito da due racconti lunghi risalenti al 1958-59, che mostrano un Flaiano più autobiografico e meno satirico. I due protagonisti, Graziano e Adriano, si assomigliano e si chiamano così per assonanza con Flaiano. Entrambi vivono di notte, ma Graziano si adegua a questo tipo di esistenza per necessità lavorative, poiché infatti svolge il mestiere di giornalista, mentre Adriano sceglie la vita notturna per vocazione.

Graziano si muove all'interno di un ambiente piccolo borghese, quello a cui appartiene la sua famiglia. Rilevante è il dato della sfiducia che i suoi genitori nutrono nelle sue capacità: questo aspetto assume, per certi versi, uno spessore kafkiano, nel momento in cui il padre fa continuamente pesare sul figlio la sua condizione di giornalista precario e declassato dopo che è stato sospettato di aver causato un incendio presso il giornale dove lavora¹⁵. Molto interessante è anche la descrizione del litorale romano e della campagna intorno dove Graziano viene catapultato perché vi è atterrato un disco volante. Alla fine i marziani, che prima avevano accolto il protagonista, lo scaricano nello squallido condominio romano dove egli vive, riconsegnandolo così a un'esistenza grigia e senza prospettive.

Nel secondo racconto Adriano si rifugia nella campagna laziale per sfuggire al *tedium vitae*: tale scelta ricorda l'abitudine di Flaiano di allontanarsi dalla capitale quando la stanchezza di vivere lo attanagliava. Tuttavia, il rimedio cercato da Adriano è poco efficace poiché infatti si sente subito annoiato; egli guarda dunque con ironico distacco quanto lo circonda: il set di un film, le famiglie che vanno in vacanza, la quieta noia della vita di provincia.

Entrambi questi racconti si caratterizzano, oltre che, come già accennato, per gli evidenti parallelismi biografici ed onomastici con la figura di Flaiano, anche per una accentuata politezza di stile: la cura stilistica appare infatti ricercata con particolare attenzione come se, tramite essa, l'autore volesse dare un ordine formale e linguistico al caos che regna nella società da lui descritta¹⁶.

Molto ampio è poi il panorama delle opere postume fra le quali in particolare si segnalano, ai fini dell'analisi dell'evoluzione della narrativa flaianea, i racconti di *Autobiografia del blu di Prussia* e del *Cavastivale*. Le raccolte *La valigia delle Indie*, e *Diario degli errori* appaiono avere un carattere più frammentario, sorta di contenitori zibaldonici entro i quali confluiscono le esperienze, le riflessioni e i pensieri dell'autore, anche derivanti da occasioni di viaggio. Ne *La valigia delle Indie* spicca in particolare la sezione di apertura, intitolata *Epigrammi*, mentre il *Diario degli errori* è una sorta di *work in progress* atto a costituire un percorso di scrittura parallelo rispetto alle opere destinate alla pubblicazione, una sorta di sistema ideologico sottostante al progetto compositivo "pubblico". I temi del *Diario degli errori* sono naturalmente il viaggio, quindi i progetti letterari e infine il concetto di «errore»

¹⁴ Sui racconti lunghi di Flaiano si veda il volume di MARGHERITA MESIRCA, *Le mille e una storie impossibili: indagine intorno ai racconti lunghi di Ennio Flaiano*, Ravenna, Longo, 2003.

¹⁵ Tale situazione di declassamento costituisce probabilmente un riferimento autobiografico, non già perché Ennio Flaiano, il cui lavoro di giornalista era largamente stimato, fosse stato davvero oggetto di un declassamento, ma perché era sua intima convinzione, benché oggettivamente errata, di essere vittima di una sottovalutazione della sua professionalità.

¹⁶ Va da sé che la ricerca di uno stile "chiaro e distinto" come reazione al caos circostante ha molti antecedenti illustri. Si pensi ad esempio, per un paragone con un'opera di poco precedente a *Una e una notte*, alla prosa limpida e cristallina di *Se questo è un uomo* di Primo Levi.

anche in senso etimologico. È molto forte, in queste pagine, il mito di Parigi, città caratterizzata da grande vivacità culturale e letteraria, in contrapposizione a una Roma dove, secondo Flaiano, la cultura è burocratizzata e pertanto svuotata di forza e dinamicità. Analoghe caratteristiche ha il *Frasario essenziale per passare inosservati in società*: come ricordato da Vanni Scheiwiller nella sua nota al volume, nel *Frasario* rientrano «appunti, aforismi, frammenti, annotazioni diaristiche e autobiografiche» mentre Giorgio Manganelli, nella introduzione a questa medesima edizione, parla di «zibaldone».

Anche queste numerose opere postume confermano dunque il fatto che, dopo l'esperienza d'esordio di *Tempo di uccidere*, la dimensione narrativa di Flaiano rifugge programmaticamente dal romanzo per concentrarsi sul racconto e, più in generale, sulle varie forme di scrittura breve. Quanto ai motivi di questa "metamorfosi", già si è parlato dello scetticismo flaiano che probabilmente finisce per intaccare la sua fiducia in una forma abbastanza rigida e per certi versi ampollosa come quella del romanzo. Ma l'altra motivazione profonda è certamente stata individuata da Simona Costa¹⁷: il romanzo è una forma di scrittura incongrua, non sufficientemente dinamica, per fermare la frammentarietà quotidiana. Ciò considerando che se anche la figura di Flaiano umorista è stata a volte stereotipata al punto da attribuirgli battute non sue, è vero però che il motto di spirito è stato per lui un'arma veramente efficace per affrontare e scandagliare la realtà. E se anche non sempre questa realtà l'ha scandagliata bene, come nel caso della già ricordata infelice battuta su Macerata, Ennio Flaiano resta comunque uno dei più corrosivi ed efficaci critici della società italiana.

¹⁷ Si veda a questo proposito, fra gli altri studi, SIMONA COSTA, *Lacerti di vita: Flaiano e lo spazio della scrittura*, in *Testi brevi*, atti del Convegno internazionale di studi, Università Roma Tre 8-10 giugno 2006, Roma, Aracne, 2008, ma anche *La sconfitta di Sheherazade. Su Ennio Flaiano*, in «Il Ponte», aprile-maggio 1977, poi riedito in *La critica e Flaiano*, a cura di Lucilla Sergiacomo, Pescara, EDIARS, 1992.