

La banalizzazione dello sguardo: *Tempo di uccidere* dal romanzo al film

Silvia Lilli

Università di Roma «Tor Vergata», Italia

Abstract In 1989 was released the cinematographic adaptation of Ennio Flaiano's novel (1947) *Tempo di uccidere* (Time to kill) directed by Giuliano Montaldo. This contribution analyses the narratological features of the two versions, showing how in the medial switch the critical sight on Italian colonialism of the novel is turned to a shallow tale where is instead enforced the traditional view of white male superiority, due to the loss of the inner focus, the misread representation of characters, and the underestimation of episodes which served in the book to undermine colonizer's self-sight and disclose the identity crisis of the following chapters.

Keywords Postcolonialism. Narrativity. Intermediality. Intertextuality. Cinematography.

Sommario 1 Introduzione. – 2 *Tempo di uccidere*: un romanzo postcoloniale? – 3 Il confronto intermediale. – 4 I tentativi di adattamento cinematografico. – 5 La banalizzazione dello sguardo sul colonialismo dal romanzo al film. – 5.1 La diegesi. – 5.2 La rappresentazione dei personaggi. – 5.3 La scelta degli episodi. – 5.4 Una scena esemplare: l'incontro tra Mariam e il tenente. – 6 Conclusioni.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted 2022-06-29
Accepted 2022-10-14
Published 2022-12-19

Open access

© 2022 Lilli | 4.0



Citation Lilli, S. (2022). "La banalizzazione dello sguardo: *Tempo di uccidere* dal romanzo al film". *Il Tolomeo*, 24, 61-82.

1 Introduzione

Nel settembre del 1989, dopo quarant'anni di peripezie, viene presentato nella sezione «Venezia Notte» della 46^a Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia il film *Tempo di uccidere* tratto dal romanzo omonimo di Ennio Flaiano, prodotto da Leo Pescarolo e Guido De Laurentiis, con la regia di Giuliano Montaldo. Il film è accolto freddamente, giudicato troppo realista, incapace di rendere la complessità psicologica del personaggio e l'atmosfera surreale del libro, nonostante il cast importante: un giovane Nicolas Cage da Hollywood, tra gli italiani Ricky Tognazzi, Giancarlo Giannini, e la colonna sonora firmata Ennio Morricone. Ad anni di distanza, in un'intervista, lo stesso regista confesserà amaramente di aver sentito, durante la realizzazione del film, che stava «tradendo, tra virgolette, il grande Ennio» e di essere stato poi così male da rinunciare alla regia di nuovi film per molti anni.¹

Ma in cosa consiste il tradimento di cui parla Montaldo? Pur rifiutando l'idea della superiorità gerarchica dell'originale e della fedeltà come parametro di giudizio, resta il fatto che la natura di 'adattamento' del film, dichiarata nei titoli di apertura, rende possibile (e inevitabile) il confronto tra il testo di partenza e il suo palinsesto. Attraverso un'analisi delle strategie narrative impiegate nella traduzione del contenuto da un *medium* all'altro, quindi, è possibile mettere in luce quali elementi siano stati efficacemente tradotti, e quali invece siano andati perduti.

L'obiettivo di queste pagine è mostrare come tale perdita abbia investito primariamente il 'discorso' sull'esperienza coloniale italiana, ridotto nel film a un esotismo per lo più di contorno. L'ipotesi interpretativa di partenza è che, al contrario, nel romanzo tale contenuto abbia un valore pregnante e definisca una posizione critica dell'autore nei confronti dell'impresa coloniale italiana, tanto da riconoscere in *Tempo di uccidere* forse il primo testo 'postcoloniale' della letteratura italiana.²

¹ L'intervista è tratta dal documentario *Flaiano: il meglio è passato* (2010), di Steve Della Casa e Giancarlo Rolandi, presentato fuori concorso alla 67^a Mostra di Venezia nella sezione «Controcampo Italiano».

² L'uso del termine 'postcoloniale', com'è noto, è ampiamente dibattuto (cf. Shohat 1992; Lombardi-Diop, Romeo 2014, 1-25). In questa sede usiamo il termine come utile generalizzazione descrittiva (Lomba 2000, 34), per indicare una posizione critica sull'ideologia e sugli eventi legati al colonialismo italiano attribuibile a Flaiano al momento della stesura del romanzo. In questo contesto, esso può essere facilmente inteso come sinonimo di 'anticoloniale', evitando connotazioni più complesse.

2 *Tempo di uccidere*: un romanzo postcoloniale?

Che alla base del romanzo vi sia una prospettiva ‘postcoloniale’ o, meglio, anticoloniale è un’acquisizione recente della critica, e piuttosto controversa. Alla sua uscita, infatti, e fino ai primi anni Novanta, i critici hanno letto *Tempo di uccidere* per lo più nell’ambito della corrente esistenzialista, interpretando l’ambientazione africana come una ricostruzione fantastica dell’inconscio, un’allegoria entro cui il protagonista vive il proprio dramma interiore (cf. Comparini 2017, 56).³ Oltre all’atmosfera surreale e scarsamente ‘esotica’ del romanzo (Bandinelli 1994; Fracassa 2012, 51), contribuì forse al mancato riconoscimento della ‘storicità’ dell’ambientazione la diceria diffusa sulla vicinanza dell’autore agli ambienti di destra del suo editore Longanesi, e conseguentemente la scarsa attenzione per un eventuale atteggiamento critico verso la Campagna d’Etiopia, cui Flaiano aveva partecipato in prima persona, come invece emergerà chiaramente nel diario di quegli anni.⁴ Del resto, la presenza nel romanzo di molti elementi tipici del genere ‘coloniale’ italiano degli anni Trenta (e della più antica letteratura esotica)⁵ hanno facilitato una lettura banalizzata del romanzo in chiave di genere, come evidente, ad esempio, nella prima edizione inglese del 1951 tradotta da Stuart Hood (*The Short Cut*, cf. Nasson 2012, 45). Un’altra ragione che sfavorì l’approfondimento degli elementi coloniali del romanzo negli anni successivi alla pubblicazione fu lo stesso contesto culturale dell’Italia postbel-

3 Ricapitoliamo sinteticamente la trama: il romanzo è ambientato in Etiopia durante la guerra del 1935-36; il protagonista e narratore, un anonimo tenente dell’Esercito Italiano, durante un *detour* solitario provocato da un mal di denti, si imbatte in una giovane etiope (Mariam) intenta a lavarsi in una pozza d’acqua. Dopo averla violentata, la ferisce per errore, e poi la uccide volontariamente. L’episodio spinge il tenente a una serie di peregrinazioni e ulteriori (tentati) crimini, provocati da un senso di persecuzione crescente e dal timore di aver contratto dalla donna la lebbra, per via d’una ferita che non si rimargina. Solo il (presunto) padre della ragazza, Johannes, al cui villaggio il tenente finisce per rifugiarsi, saprà guarire la piaga, ma solo quando l’ufficiale confessa finalmente la propria colpa e mostra il luogo della tomba di Mariam. Nell’ultimo capitolo, il tenente riflette sugli eventi con il sottotenente a cui ha confessato la propria storia, il quale ‘razionalizza’ quanto accaduto attribuendone la colpa a una catena di circostanze imprevedibili e non ricostruibili nelle loro relazioni di causa-effetto. La stessa ‘guarigione’ del tenente finisce per essere messa in dubbio, lasciando un senso di incertezza anche sul ritorno in patria con cui si chiude il romanzo.

4 L’impatto della partecipazione di Flaiano alla Campagna e la disillusione che provocò rispetto al fascismo e al colonialismo furono espressi dall’autore nel diario dei mesi trascorsi in Etiopia (pubblicato per la prima volta con il titolo *Aethiopia. Appunti per una canzonetta 1935-1936*, in appendice all’edizione Rizzoli di *Un bel giorno di libertà*, in Flaiano 1990, 259-82), e poi ancora in lettere e interviste (Flaiano 1988, 1210; Flaiano 1995, 11). Per una ricostruzione dettagliata del contesto di ricezione del romanzo, e delle posizioni critiche di Flaiano sul colonialismo cf. Trubiano 2010, 29-43.

5 Oltre all’ambientazione africana, vi compaiono l’incontro amoroso con l’indigena, lo smarrimento identitario, il fascino e la repulsione verso l’‘altro’, la prospettiva eurocentrica del protagonista/narratore (Tomasello 1984; Pagliara 2001; Stefani 2007, 79-108).

lica: recependo un atteggiamento anche politico, la critica letteraria era intenta a esaltare l'esperienza della Resistenza nei romanzi neorealisti, eclissando le responsabilità storiche dell'impresa coloniale e quindi il dibattito conseguente.⁶

Il valore storico e realistico dell'ambientazione africana, pur filtrato dalla visione soggettiva del narratore, sarà riconosciuto solo dagli anni Settanta, seguendo la lettura innovativa proposta da Sergio Pautasso (1976, ora 1992), e inaugurando una stagione critica che fiorirà definitivamente con il diffondersi degli studi postcoloniali in Italia. A partire dai saggi di Orlandini (1992) e Domenichelli (1997), infatti, nutrito è negli anni Duemila l'elenco dei contributi che interpretano *Tempo di uccidere* in una prospettiva decisamente postcoloniale, ovvero evidenziando l'atteggiamento critico implicito verso il colonialismo ravvisabile nel romanzo.⁷

Tuttavia, permane la difficoltà di assumere una posizione netta nell'identificare l'ideologia sottesa alla narrazione: ciò risiede nel modo in cui Flaiano presenta la coscienza del protagonista/narratore, di fatto costruita sugli stereotipi della propaganda liberale e fascista (Stefani 2007, 31-45), senza un'esplicita contestazione o superamento della prospettiva eurocentrica del colonizzatore. Per questa ragione, alcuni critici, pur riconoscendo l'importanza del contesto storico rappresentato, limitano la volontà 'politica' del testo, interpretando invece la critica flaianea come rivolta contro gli strumenti conoscitivi ed ermeneutici della realtà, e quindi contro il genere stesso del romanzo, che ne sarebbe la traduzione letteraria (Raccis 2012; Comparini 2017), o anche in relazione più stretta con le dinamiche dell'inconscio, tra attrazione per il 'perturbante' freudiano (Coburn 2015), ed espiazione del senso di colpa per l'abbandono familiare (Fracassa 2012, 62-3).

Ma in quali elementi è possibile leggere la prospettiva anticoloniale del romanzo, se non ricavabile da posizioni esplicite? E, ancora, cosa assicura dai rischi di un'interpretazione arbitraria in questo senso? Rimandando ai saggi citati per una trattazione esaustiva degli argomenti, mi soffermerò qui su tre aspetti che a mio parere contribuiscono significativamente a tale interpretazione, e che affronterò più in dettaglio nel corso della mia analisi: in primo luogo, il rapporto complesso che lega l'io narrante con l'io narrato, tale da minarne l'affidabilità di giudizio (e quindi la posizione morale che egli espri-

⁶ L'apertura della riflessione storica sul colonialismo italiano sarà avviata sistematicamente soltanto dagli anni Settanta, grazie ai lavori soprattutto di Giorgio Rochat (1973) e Angelo Del Boca (1976-84). Sulla rimozione del colonialismo dalla coscienza storica dell'Italia postbellica cf. Del Boca 1992; Labanca 2002; Calchi Novati 2008.

⁷ Palumbo 2002; Baraldi 2004; Iaconis 2004; Maxia 2004; Derobertis 2009; Brunetti 2010; Bazzocchi 2012; Benvenuti 2012; Nasson 2012; Prisco 2012; Skocki 2012; Menzozzi 2016; Re 2017.

me); in secondo luogo, il contrasto spesso marcato tra la rappresentazione stereotipata dell'‘altro’ e la relazione che il protagonista vi instaura, dalla quale egli risulta uscire il più delle volte sconfitto; infine, l'evolvere stesso della trama: dal sorgere del rimorso per la colpa commessa, somatizzata nella piaga e nel terrore del contagio, alla guarigione ottenuta solo con l'ammissione del delitto e il ‘perdono’ del padre della vittima, per finire con il rovesciamento del capitolo 7, che fugge la giustificazione di un finale assolutivo, in ciò proiettando la vicenda da un piano puramente individuale, allegorico-biblico, a un piano storico (cf. Baraldi 2004, 100).

Per quanto riguarda la seconda domanda, la questione meriterebbe una discussione approfondita; ci limitiamo in questa sede a segnalare che la posizione assunta esplicitamente da Flaiano in *Aethiopia: Appunti per una canzonetta* e in altre occasioni,⁸ come espresso da Nasson (2012, 55),

is certainly enough to suggest that the author wrote *Tempo di uccidere* with a clear vision in mind. While there is little of a rigid political stance (for political judgement is primarily replaced by moral judgement in the novel), when one looks the portrayal of the colonial experience in the context of Flaiano's own views, the ambivalence of the novel can easily be interpreted as veiled anticolonialism.

3 Il confronto intermediale

Prima di procedere nell'analisi comparativa, è bene soffermarsi brevemente sulle premesse metodologiche di questo studio, definendone l'oggetto d'analisi. Nel caso specifico, siamo di fronte a un testo di partenza, un ‘originale’, che ha subito un processo di adattamento da una forma mediale (letteraria) a un'altra (cinematografica), e che per questo possiamo definire ‘intermediale’ (Zecca 2015).⁹ Proprio la natura di ‘adattamento’ del film *Tempo di uccidere* apre due possibilità interpretative: l'analisi filmica dell'opera come oggetto autonomo, o l'analisi dell'adattamento in quanto adattamento, ponendo il focus sulle relazioni che il testo intrattiene con il suo testo ‘origine’. Ciò non significa valutare l'adattamento secondo il parametro della

⁸ Si legga ad esempio l'intervista rilasciata ad Aldo Rosselli nel 1972 (Flaiano 1988, 1210).

⁹ Zecca prende in esame i diversi termini impiegati nella critica dedicata alla convergenza dei media (‘crossmediale’, ‘multimediale’, ‘transmediale’ e ‘intermediale’), proponendo di distinguerne univocamente il campo d'applicazione sulla base di due parametri: il ‘cosa’ entra in relazione, e il ‘come’ avviene la relazione.

fedeltà all'originale,¹⁰ bensì interrogarsi sulle relazioni intertestuali che con esso intrattiene.¹¹ L'adattamento intermediale si fonda, difatti, sulla traduzione da un *medium* all'altro delle «unità di linguaggio che compongono i piani dell'espressione e del contenuto di un testo» (Zecca 2015, 214), «ponendo in essere una dialettica fra appropriazione e ibridazione» (215). Che si consideri in generale la 'storia' il contenuto oggetto della traduzione, come assumono la maggior parte delle teorie degli adattamenti, o, piuttosto i 'temi', secondo vari livelli di estensione e profondità (cf. Hutcheon 2011, 23-30; Zecca 2013), le modalità di trasposizione di contenuti da un sistema semiotico a un altro¹² coinvolgono senza dubbio un numero molto grande di elementi: alcuni inerenti al testo di partenza e al suo contesto di produzione, altri a quello di arrivo, altri che coinvolgono l'autore dell'adattamento e la sua interpretazione del testo, le motivazioni artistiche e commerciali che spingono all'adattamento, e così via. Altri elementi, altrettanto numerosi, dipendono dal passaggio di *medium*, e dalle specificità espressive di ciascuno.¹³

Obiettivo di questo saggio è concentrare l'indagine su un aspetto specifico del processo di adattamento di *Tempo di uccidere*; cioè sulle modalità in cui è avvenuta la traduzione di un determinato contenuto tematico - il colonialismo - da un *medium* all'altro, ovvero sul-

10 Il cosiddetto *fidelity criticism* è stato messo in discussione già dagli anni Ottanta (Dudley 1980; Orr 1984), insieme all'impiego per gli adattamenti di un lessico fortemente connotato in negativo: 'tradimento', 'deformazione', 'infedeltà', 'dissacrazione' (cf. Stam 2000, 54), che presuppone non solo l'attribuzione di uno statuto intrinsecamente superiore al testo adattato in quanto 'originale', ma anche in quanto opera letteraria, in ossequio a una visione gerarchica dei media, distorta quanto radicata, secondo cui il romanzo avrebbe valore artistico maggiore rispetto al film o al videogioco.

11 L'elaborazione di una compiuta teoria degli adattamenti basata sul concetto di 'intertestualità' invece che di 'fedeltà' ha inizio dalla metà degli anni Novanta: fondamentali i lavori di McFarlane 1996; Naremore 2000; Hutcheon 2006 (ed. it. 2011); contemporaneamente, l'analisi delle relazioni intertestuali anche oltre il testo di partenza ha ampliato incredibilmente il campo di studi, con il rischio di confondere sotto la definizione di adattamento qualsiasi 'riscrittura' che intrattiene rapporti intertestuali con aspetti della realtà culturale in genere (cf. Cardwell 2018).

12 La complessità di quella che Roman Jakobson (2002, 57) chiama 'traduzione intersemiotica' apre anche in questo caso una serie di questioni controverse sui confini tra 'traduzione' (e teoria della traduzione) e 'adattamento', quando entrano in connessione due universi semiotici diversi come quello letterario e quello audiovisivo. L'ampiezza del dibattito impedisce qui di darne conto opportunamente; per una sintesi dei temi si rimanda al numero monografico della rivista *Versus. Quaderni di studi semiotici* a cura di Dusi, Nergaard 2000.

13 È merito di Hutcheon 2011 aver sfatato sistematicamente alcuni luoghi comuni sul passaggio tra le tre modalità di coinvolgimento proprie dei diversi media (*telling, showing, interacting*) come, ad esempio, il naturalismo caratteristico del cinema che renderebbe più complessa la rappresentazione dell'interiorità, o la pertinenza delle relazioni che coinvolgono passato, presente e futuro solo alla modalità narrativa. Per un discorso analogo in prospettiva narratologica transmediale un ulteriore contributo teorico è venuto da Jan-Noël Thon (2016).

le diverse strategie narrative impiegate nella sua trasmissione e sul modo in cui, in virtù di queste, tale contenuto è andato trasformandosi dal romanzo al film.

Ma se non è funzionale alla costruzione di un giudizio estetico sul risultato dell'adattamento, qual è il senso allora di un'analisi di questo tipo? In realtà, è proprio il rapporto di derivazione tra i due testi che stimola e richiede una riflessione comparativa: come già accennato, l'intertestualità in un adattamento che si dichiara tale è un fattore che non può essere trascurato, poiché è parte integrante dell'effetto che il nuovo testo produce sui suoi fruitori, secondo i vari gradi di conoscenza e consapevolezza che essi possiedono dell'originale adattato. Non solo: l'adattamento produce di rimando una modificazione profonda anche dell'immaginario dei fruitori del primo testo che, vedendo il film tratto da un libro, ad esempio, difficilmente conserveranno memoria della costruzione immaginativa precedente, qualora lo abbiano letto, o saranno in grado di costruirne una autonoma, qualora lo leggessero in seguito (Hutcheon 2011, 48-55). In base a questa complessa e forte interazione, un'analisi intermediale può avere il merito allora di illuminare criticamente aspetti di entrambi i testi: dell'adattamento, in quanto elaborazione di un contenuto dato, e del testo di partenza, in quanto l'adattamento stesso ne rappresenta, in fondo, una nuova interpretazione.

4 I tentativi di adattamento cinematografico

Le vicende della trasposizione cinematografica di *Tempo di uccidere* hanno inizio negli anni immediatamente successivi alla pubblicazione del romanzo. Ce ne dà testimonianza l'epistolario flaiano pubblicato nel 1994 e soprattutto le note alle lettere della curatrice Diana Rüesch (Flaiano 1995; cf. Natalini 2019). L'idea iniziale fu del regista americano Jules Dassin nel 1950, di cui Flaiano era grande ammiratore, ma il progetto non andò in porto, forse per la reticenza dello scrittore nel seguire la trattativa (Flaiano 1995, 443) o piuttosto per il trasferimento forzato del regista a Londra in seguito alla denuncia di comunismo (Natalini 2019, 51). Il pensiero di una versione cinematografica del romanzo deve aver stimolato l'immaginazione di Flaiano, che si impegnò comunque nella stesura di un trattamento¹⁴ (1952, oggi in Flaiano 2001, 169-241) per una produzione italiana. Il fallimento anche di questo progetto portò Flaiano nel 1956 a cedere i diritti alla Prima-Film di proprietà di Darryl Zanuck, che li passò nel

¹⁴ Con il termine 'trattamento' (calco dell'inglese *treatment*) o 'scenario' in cinematografia si intende una stesura intermedia tra il soggetto e la sceneggiatura, di cui costituirà il punto di partenza, solitamente scritto in forma di racconto.

1962 alla 20th Century Fox sempre di sua proprietà (Flaiano 1995, 443-5). Diversi furono i tentativi da parte di registi e produttori italiani di recuperare i diritti,¹⁵ ma solo nel 1987 vi riuscì la Ellepi Film di Leo Pescarolo e Luciano Martino, che affidarono la regia a Giuliano Montaldo tentando di replicare il successo ottenuto nello stesso anno con un altro adattamento, questa volta del romanzo di Giorgio Bassani *Gli occhiali d'oro*, candidato al Leone d'Oro alla Mostra di Venezia del 1987. La trasposizione di *Tempo di uccidere*, coprodotto con la Italfrance, vide la luce due anni dopo, tra molte difficoltà dovute alla *location*,¹⁶ ma finì per non convincere i critici contemporanei (D'Agostini 1989; Fofi 1989; Kezich 1990; Flaiano 1995, XX) e pure lo stesso regista, che, come abbiamo visto, sembra ammettere in fondo il fallimento del desiderio espresso da Flaiano con estrema lucidità in una lettera a Dassin del 1950:

io non sono uno di quegli autori che 'difendono' la loro opera. So che un direttore può vedere le cose diversamente da un autore e prendere ciò che gli occorre, gettando via il resto. Prenda pure dal mio libro ciò che Le occorre, purché ne salvi lo spirito. (Flaiano 1995, 30)

In cosa consista lo 'spirito' di un romanzo, è argomento che potrebbe dibattersi all'infinito. Certo è che gli sceneggiatori Furio e Giacomo Scarpelli, Paolo Virzì e Giuliano Montaldo ignorarono completamente il trattamento flaianeo esistente: il confronto tra i tre testi rivela differenze interessanti (cf. Natalini 2019, 53) anche per gli scopi di questo saggio, tanto più che, in quanto palinsesto 'd'autore', esso rappresenta una preziosa testimonianza di come Flaiano, che nel cinema lavorerà fino alla fine, immaginava che un adattamento «in buona fede» (Flaiano 1995, 30) del proprio romanzo avrebbe dovuto essere.

5 La banalizzazione dello sguardo sul colonialismo dal romanzo al film

Passerò ora ad analizzare nel dettaglio come il tema del colonialismo risulti affrontato nelle diverse strategie narrative impiegate nel romanzo e nel film, e occasionalmente nel trattamento, concentrandomi prima di tutto sulla diegesi, poi sulla rappresentazione dei per-

¹⁵ Il primo fu Francesco Rosi nel 1964 (con lo stesso Zanuck) e nel 1974, poi gli eredi di Flaiano nel 1975, Valerio Zurlini nel 1976, e infine Giancarlo Bertelli nel 1986, che portò a termine la trattativa l'anno successivo per la Ellepi.

¹⁶ Di cui testimonia lo stesso Montaldo nell'intervista citata in *Flaiano: il meglio è passato*: gli scontri tra etiopi ed eritrei costringono a spostare le riprese dall'Etiopia al Kenya, e poi in Zimbabwe (cf. anche Fusco 1989; Mori 1989).

soggetti e sulla selezione degli episodi, per concludere con l'analisi esemplificativa della scena dell'incontro tra Mariam e il tenente, fulcro dello sviluppo narrativo successivo e primo confronto/scontro tra il colonizzatore e il colonizzato.

5.1 La diegesi

Gran parte della complessità del romanzo *Tempo di uccidere* risiede nella figura del narratore, come molti hanno notato, chi evidenziando l'atteggiamento ironico dell'io narrante verso le 'superficialità' del tenente (Orlandini 1992) o il divario tra propositi dichiarati e azioni del protagonista (Sergiacomo 1994, 40-5), chi mostrando come la forte soggettività sia il risultato di elementi stilistici (Longoni 1994). Affronterò qui la questione da un punto di vista narratologico, per estendere l'analisi in prospettiva intermediale.

Nel romanzo, il racconto è riferito da un narratore omodiegetico (in quanto anche personaggio del racconto) e autodiegetico (in quanto protagonista del racconto), ma posto fuori dei riferimenti spazio-temporali degli eventi narrati, e perciò extradiegetico. Ne risulta la creazione di due distinti mondi narrativi per l'io narrante' e l'io agente': se il secondo è descritto verbalmente nelle sequenze descrittive e narrative, il primo può essere conosciuto in maniera solo inferenziale in base alla relazione che intrattiene con gli eventi. L'uso dei tempi verbali al passato è qui l'unico indizio per identificare il racconto come memoria del narratore riferita a distanza di tempo, ma l'assenza di qualsiasi anticipazione su eventi futuri impedisce di conoscere di più sul mondo a cui appartiene.

L'interesse nel collocare spazio-temporalmente il narratore non è un gioco fine a sé stesso; significa poter determinare il tipo di relazione che l'io narrante intrattiene con il sé più giovane. Di fatto, però, solo in rari casi le osservazioni sono attribuibili chiaramente all'uno o all'altro personaggio: ciò produce un'ambiguità di fondo che rende impossibile separare il 'discorso' dalla 'storia', e definire di conseguenza lo *storyworld* appartenente all'uno o all'altro livello diegetico.¹⁷ L'autore, non esplicitando la posizione ideologica del narratore, lasciando spesso inespressa l'attribuzione dei pensieri all'uno o all'altro, accostando continuamente pensieri inconsistenti (tra loro e rispetto alle azioni), lascia aperta la possibilità per il lettore di co-

¹⁷ Non concordo con Orlandini (1992) che vede un divario costitutivo tra la prospettiva matura e aperta alla differenza culturale del narratore e quella del protagonista, tradotta in un atteggiamento costantemente ironico verso il sé agente.

struire più di un'interpretazione del mondo rappresentato.¹⁸ Dove ci aspetteremmo un narratore che sa più del personaggio, per via del posizionamento extradiegetico, la focalizzazione è invece interna e perciò inaffidabile (*unreliable*: cf. Booth 1961, 158-9) dato lo scarto che il lettore è costretto a postulare tra la visione del narratore e quella che suppone la 'norma' della visione dell'autore (coscienza dei fatti, giudizio sulle azioni e intenzioni). La critica anticoloniale del romanzo, in questo senso, emerge quindi dalla destabilizzazione degli strumenti conoscitivi del lettore attraverso la messa in discussione della visione del narratore - e dell'ideologia espressa nelle sue affermazioni - che dovrebbe fornire piuttosto l'universo di 'verità' entro cui interpretare gli eventi (cf. Baraldi 2004, 98).

Interessante è che, a partire dall'estrema soggettività nella diegesi del romanzo, nel trattamento Flaiano scelga la strada opposta: eliminare la narrazione in prima persona (con ciò, si suppone, escludendo la voce fuori campo) in favore di un'esposizione non narrativa dei fatti, affidata soltanto ad aspetti visivi e sonori (*showing* e non *telling*). Ma l'eliminazione della cornice narrativa non implica necessariamente la rinuncia alla soggettività. Nel cinema, infatti, le strategie di 'focalizzazione' o, meglio, di 'rappresentazione della soggettività' (Thon 2016, 236 ss.) possono essere rese dall'elemento audiovisivo senza passare da quello verbale, attraverso tecniche quali il *point-of-view* o *perception shot*, *flashback* non narrativi, ma anche marcatori di soggettività come titoli in sovraimpressione, *slow motion*, modifiche nella luce o nel colore ecc. (cf. Branigan 1984, 79 ss.; Wilson 2006; Thon 2016, 251 ss.).¹⁹ Ferma restando l'impossibilità di giudicare quanto non realizzato, rimangono alcuni indizi nel trattamento che suggeriscono una rappresentazione soggettiva: l'insistenza sui dettagli della visione, le indicazioni di percezione metaforica, la connotazione suggerita per le percezioni visive del tenente e così via.

Nella versione cinematografica del 1989 le situazioni narrative diventano tre. Una cornice extradiegetica affidata al sottotenente contiene altre due narrazioni ipodiegetiche (o *embedded*: cf. Bal 2009, 49 ss.; Thon 2016, 49-50). Nella prima, dal minuto 9, il tenente racconta quanto accaduto lungo la scorciatoia, in un esteso *flashback* spo-

¹⁸ L'ambiguità nella rappresentazione è resa possibile dal fatto che l'immagine dello *storyworld* è il risultato di una forma complessa di «intersubjective meaning making» tra la «given narrative» e il «receiver» (Thon 2016, 51). In altre parole, la costruzione di un 'mondo' narrativo (tanto al livello intradiegetico che extradiegetico) è un atto attivo da parte del lettore, di comprensione del dato ma insieme di interpretazione anche del 'non dato'. Pertanto, «representations [...] employ ambiguity to such an extent that more than one storyworld can be intersubjectively constructed» (Thon 2016, 55).

¹⁹ Il presupposto del *perception shot* è che gli strumenti tecnici di ripresa, lo zoom, l'illuminazione, il focus ecc., divengono 'metafore' della visione soggettiva. Il solo elemento tecnico, chiaramente, non è sufficiente: ciò che conta è come esso partecipi di una costruzione soggettiva nel complesso (Branigan 1984, 80-1).

radicamento accompagnato dalla *voice-over*. La voce fuori campo ha qui una funzione di 'complementarità' (Kozloff 1988, 102-3), richiamando la diegesi e fornendo dettagli aggiuntivi rispetto alle immagini, ma è poco usata per la rappresentazione degli stati mentali interiori (pensieri, emozioni). Con il ritorno al 'presente', al minuto 32, la storia procederà linearmente fino alla fine del film; senonché al minuto 91 la voce fuori campo del tenente ricompare improvvisamente, questa volta per confessare, contro quanto sostenuto nel primo racconto, che la morte di Mariam è frutto di un'uccisione volontaria.

Questa terza situazione narrativa si inserisce senza marcatori a priori, ancorandosi alla scena in cui il tenente rivela a Johannes la tomba di Mariam, e istituendo perciò un parallelo tra la confessione a Johannes e quella resa al sottotenente, a cui capiamo che il tenente si rivolge poiché lo chiama per nome. La situazione narrativa si chiarisce nella scena conclusiva,²⁰ nella quale vediamo il sottotenente e il tenente rincontrarsi sulla nave che li riporterà in patria, e concludere il discorso idealmente iniziato al principio del film. L'affermazione del tenente che ciò che ha vissuto può essere stato solo un sogno suggerisce l'inaffidabilità del sub-narratore, incentivata dal discredito delle battute finali del sottotenente che chiude il *frame* extradiegetico (fornendo indicazioni sulla sua collocazione spazio-temporale: dopo il ritorno in Italia e lo scoppio della Seconda Guerra Mondiale). La prospettiva esterna ai fatti dovrebbe servire a rendere l'atteggiamento critico del libro, tanto più che alcuni dettagli - il grado di sottotenente, il taccuino di memorie a cui fa riferimento, l'assunzione di responsabilità dello svolgersi dei fatti e la maggiore 'conoscenza' di essi - suggeriscono l'identificazione del narratore primario con lo stesso autore Flaiano, i cui appunti africani fornirono lo spunto per la stesura del romanzo; ma la critica è troppo debole e bonaria e gli interventi del sottotenente troppo sporadici. La moltiplicazione dei piani narrativi finisce per risultare caotica e inefficace a orientare l'interpretazione: da una parte indebolisce la soggettività, che ancorandosi alla visione introspettiva e focalizzata sul tenente avrebbe potuto mettere in crisi la prospettiva coloniale attraverso un 'dramma morale' vissuto nell'anima del personaggio (soluzione scelta da Flaiano nel proprio trattamento); dall'altra indebolisce la critica che poteva venire dalla visione matura e onnisciente ancorata alla prospettiva extradiegetica del sottotenente.

20 Presumibilmente, poiché alcuni bruschi passaggi rendono complessa l'attribuzione della sequenza verbale alla scena finale: l'inserzione nel mezzo di filmati d'epoca dell'esercito imbarcato per il ritorno in patria, il passaggio conseguente all'immagine in bianco e nero, la netta differenza di tono (dal negativo al positivo) nella voce del tenente, e così via.

5.2 La rappresentazione dei personaggi

Nel romanzo, la rappresentazione degli altri, italiani o etiopi, è filtrata attraverso la duplice soggettività del tenente personaggio e narratore, e pertanto caratterizza l' 'io' a cui la percezione appartiene più che garantire l' 'oggettività' di quanto osservato. Il film propone una rappresentazione più realistica, a partire da un elemento macroscopico: l'attribuzione di nomi ai personaggi - Enrico Silvestri per il tenente e Mario per il sottotenente - la cui anonimia nel romanzo faceva risaltare, per contrasto, proprio i nomi biblici degli indigeni (Mariam, Johannes ed Elias).²¹ Partendo dal sottotenente, esso compare nel romanzo dal secondo capitolo, *Il dente*, solo dopo la deviazione e il delitto. La prima impressione che ne ha il protagonista è di simpatia e fiducia, ma nel proseguire degli eventi la sua presenza, che ricompare ciclicamente come veicolo di contatto con la realtà del luogo (la vita al campo, le ragazze con il fonografo, le lebbrose), viene man mano trasfigurata nella 'figura scomoda' della coscienza, complice di una malattia storica, oltre che individuale:

'C'è qualcosa di guasto in questo paese' dissi. Pensavo al sottotenente, che anche lui 'sapeva'. (134)²²

Per questo, è scelto come 'confessore' dal tenente, quando la scoperta dell'assenza di denunce a suo carico mette in crisi la certezza dell'esperienza vissuta. Il capitolo finale, *Punti oscuri*, è l'unica concessione fatta nel romanzo al punto di vista esterno al narratore, l'unico 'dialogo' reale. Il sottotenente non riconosce la realtà che il tenente ha riconosciuto per sé stesso, la colpa e la guarigione, e di-rada la responsabilità in una ricerca di cause che è impossibile definire, complicando la presa di posizione morale in una diatriba intellettualistica, per determinare alla fine che «nessuno vince, è un dado senza punti, che ora è a posto» (254). Nel film, il sottotenente (Ricky Tognazzi), narratore extradiegetico, compare da subito come compagno di stanza del tenente. L'identificazione con Flaiano orienta la sua caratterizzazione: esso appare giovane, ma maturo, saggio, e in apprensione per il suo superiore quando non lo vede tornare per tempo. È lui, nelle battute iniziali, ad assumersi la responsabilità di quanto accaduto, non avendo insistito perché il tenente attendesse

²¹ L'assenza di determinazioni anagrafiche, e spesso geografiche, proietta ancora più la storia nella «realtà fittizia» dell'opera d'arte, fuori dai dettami del (neo)realismo e alla ricerca di una verità più profonda (Quarantotto 1994). Nel trattamento, Flaiano (2001, 174) segnala che anche la fotografia della moglie (la «Lei» nel romanzo) non doveva essere mostrata, diversamente dalla scelta fatta da Montaldo.

²² I numeri di pagina indicati tra parentesi si riferiscono all'edizione Bompiani (Flaiano 1990).

il convoglio ufficiale e, alla fine, sarà lui a contribuire al suo discredito commentandone l'odore marcio della pomata per capelli, allegoria del marciume morale.²³ L'assenza di un giudizio etico veramente espresso, però, determina la riduzione del ruolo negativo e destrutturante che il sottotenente assumeva nel capitolo 7, malgrado l'interpretazione convincente del giovane Tognazzi.

Impersonato da Nicholas Cage, il tenente subisce delle trasformazioni ancora più importanti. Nel romanzo è ipocrita, debole, contemplato con antipatia: non ha nulla dell'eroe coloniale di Conrad che affronta la *darkness* con occhi sbarrati, e nella sua miseria morale il lettore deve specchiarsi «senza alcun infingimento estetizzante» (Domenichelli 1997, 657). Sua caratteristica sostanziale è l'inetitudine, riscontrabile in molti elementi (Sergiacomo 1994): le fantasticherie, la viltà, l'incapacità di capire, l'intellettualismo, l'alternanza di propositi, la malattia, e il confronto tra inetto e forte. Quest'ultimo punto risulta particolarmente carente nel film di Montaldo, dove l'inetitudine del personaggio nel confronto-scontro con l'altro era invece significativa nel discorso postcoloniale: l'incontro con Mariam e con Johannes nel romanzo determina la sconfitta continua dell'europeo, che non è in grado di dimostrare la superiorità che ideologicamente pensa di riconoscere a sé stesso. E lo stesso avviene anche con gli 'antagonisti' che minacciano di arrestarlo, il dottore e il maggiore: dove il tenente crede di riportare una vittoria, sono gli oppositori a segnare l'ultimo punto, persino nella beffa finale delle mancate denunce. Nel film Enrico Silvestri ha invece i connotati della forza, dell'aggressività, il suo atteggiamento raramente è succube; negli eventi sembra districarsi abilmente, più che inciampare. La mancata introspezione, inoltre, impedisce di comprendere veramente i motivi delle sue azioni: l'ossessione per Mariam è determinata dall'attrazione fisica, dal senso di colpa per l'assassinio (nel film rivelato solo alla fine), o dalla paura della malattia? Nel romanzo l'itinerario è chiaro (fermo restando il rovesciamento finale): dall'impulso sessuale e dal diritto di possesso della prospettiva coloniale, al senso di persecuzione determinato dalla paura del contagio, fino al riconoscimento conclusivo del valore allegorico della piaga come necessità di spiare il senso di colpa per l'assassinio, e insieme il riconoscimento dell'altro in quanto soggetto autonomo. Ma nel film le motivazioni sono confuse, e gli scatti di ira del tenente poco inseriti nella ricostruzione coerente di un profilo psicologico.

La rappresentazione di Johannes è quella che si avvicina più all'originale, a metà tra «santo anacoreta e vecchio insolente e infido»

23 Con un rovesciamento significativo rispetto al romanzo, dove il commento è fatto dal tenente al sottotenente, ma illusoriamente, perché «la scia di quel fetore» lo precedeva (255).

(Sergiacomo 1994, 42), ed efficace è anche la raffigurazione della popolazione etiopica sullo sfondo, con una serie di fermi immagine 'a distanza', accompagnati solo dalla musica suggestiva di Morricone. L'immagine, in questo caso, realizza perfettamente l'assenza di contatto tra i due mondi, l'incomunicabilità, la percezione della popolazione locale come 'parte del paesaggio' che caratterizza lo sguardo coloniale nel romanzo. La rappresentazione di Mariam, al contrario, se ne allontana di molto: dove era descritta con i connotati di un'etiope meticcina, dalla pelle straordinariamente chiara, retaggio del passaggio dei portoghesi, e con i capelli non intrecciati ma lisci, nel film è rappresentata invece col «fascino esotico» dell'attrice Patrice-Flora Praxo (Kezich 1990) «un tenero, meraviglioso animaletto», come la definisce in modo inquietante Montaldo (riportato da Fusco 1989) replicando uno stereotipo colonialista di antica data (Stefani 2007, 104; cf. Ohealy 2009). La ragione per cui Flaiano sceglie una caratterizzazione 'meticcina' sembra, invece, richiamare l'ambiguità, storica più che individuale, tra i sentimenti di attrazione e repulsione suscitati dal contatto con l'indigeno:

la costruzione del colonizzato come 'altro' da parte del colonizzatore e il suo desiderio di essere 'come lui' non sono impulsi conflittuali ma sovrapposti. Infatti, maggiore il senso di alterità, maggiore il desiderio mimetico, e viceversa. (Stefani 2007, 116)

L'individuazione del familiare, del noto, permette di avvicinarsi al diverso facendolo rientrare «con calcolata intenzione nelle categorie domestiche» (Bandinelli 1994, 88). Significa negare l'alterità nel momento in cui la (con)fusione con l'altro rende impossibile sostenere la propria identità fondata sulla separazione, sul confine, sul posizionamento dell'altro come diverso (Mellino 2005, 73). Forse, rendere cinematograficamente la complessità dell'atteggiamento del tenente nei confronti di Mariam non era semplice, fuori dall'impiego diretto del racconto in prima persona; ma anche qui la scelta registica finisce per appiattire il discorso originale.

5.3 La scelta degli episodi

Nella selezione degli episodi dal romanzo al film, l'assenza più importante nel trattamento di Flaiano è il confronto-confessione tra il tenente e il sottotenente del capitolo 7. La storia si conclude con il perdono di Johannes, senza il sospetto del tenente di non essere guarito. Un finale positivo, meno amaro e più edificante, che suggerisce la risoluzione della storia nel 'dramma morale' vissuto dal protagonista. Nella sceneggiatura un'assenza significativa riguarda invece il paragrafo 5 del capitolo 3, *L'oro*, nel quale alcuni soldati rinvergono delle

pietruzze dorate nel terreno scambiandole per oro. L'episodio ha una consistenza trascurabile, eppure dà il nome all'intero capitolo, dominato dall'ossessivo e involontario ritorno del tenente sui luoghi del delitto, dove il plotone ha avviato gli scavi alla ricerca del metallo prezioso.

L'episodio alimenta il terrore del tenente di essere scoperto,²⁴ diviene occasione per misurarsi più apertamente con il senso di colpa e con la sua ipocrita assoluzione,²⁵ e fornisce nuovi elementi alla percezione errata che gli altri costruiscono del tenente, l'immagine di un burlone, dongiovanni, vincente e furbo, esattamente l'opposto di quello che realmente il tenente è. Il contrasto tra la percezione degli altri e la propria, inizialmente vissuta con compiacimento, progressivamente crea una discrepanza tale che la maschera diventa insostenibile e finisce per coinvolgere pirandellianamente anche la certezza della propria identità. Il tenente, nel capitolo successivo, sarà sempre più incapace di fingere di essere come gli altri, e come gli altri lo vedono, e la piaga è il mezzo che lo riporta continuamente alla sua 'diversità'.

Cosa dicevano i due ufficiali, perché ridevano, di chi ridevano? Volevo anch'io partecipare, sentirmi vivo con loro, affermare la mia esistenza. 'Mi lasciano indietro', pensai. Cosa dicevano? (112)

Stessa perdita produce anche il taglio di un secondo episodio del capitolo 2, dove il tenente e il maggiore si recano nella casa di due ragazze etiopi per avere rapporti sessuali. Il tenente, mosso quasi dalla volontà di testare le proprie convinzioni ideologiche (la possibilità di disporre della donna indigena come un oggetto), non riesce però a sopportare di vederle concretizzate negli atti del suo superiore, e tentando di fermarlo pronuncia per due volte la celebre affermazione:

l'Africa è lo sgabuzzino delle porcherie. Ci si va a sgranchirsi la coscienza. (71)

Nel film, Enrico sembra ergersi solitario tra gli altri, ma in modo quasi eroico, non conflittuale, quasi ignorando la percezione di sé all'e-

24 Questo l'aspetto più evidente nel trattamento. I soldati nell'atto di scavare per seguire il filone d'oro minacciano la scoperta della tomba che il tenente protegge sedendovi sopra. Il pericolo è sventato dall'arrivo improvviso del telegramma che ordina di spostare l'accampamento al luogo di imbarco per il rimpatrio. La scena si conclude con un «crudele sorriso di vittoria [...] che si tramuta ben presto in una risata aperta, frenetica, liberatrice» (Flaiano 2001, 199).

25 «'Dopotutto', dicevo 'non sono pentito. Non potevo fare altrimenti'»; «Giunsi a considerare serenamente la mia colpa e non le trovai un castigo. [...] Non contava la donna, ma solo la mia colpa verso gli altri. Anch'essa era sfumata, dal momento che non la palesavo» ecc. (101).

sterno. Ma il confronto con i propri simili è importante, invece, per comprendere come lo smarrimento sia frutto di un posizionamento personale con e contro qualcun altro: la costruzione identitaria del tenente dovrebbe essere quella riconosciuta ai propri simili, ma egli, dopo il contatto con l'altro, non riesce più a riconoscersi in essa.

5.4 Una scena esemplare: l'incontro tra Mariam e il tenente

Concludiamo questo percorso tra le due versioni di *Tempo di uccidere* analizzando la scena tra il tenente e Mariam, dove più evidenti si notano le semplificazioni della versione cinematografica. Già l'idea dello smarrimento nella selva, richiamo all'allegoria dantesca, è appena accennata nel film; il paesaggio è meno duro e inospitale, e il tenente arriva alla pozza d'acqua, o meglio a un lago ai piedi di una cascata, quasi nel corso di una passeggiata tranquilla. La vista di Mariam non provoca in lui alcun turbamento, se non il sorgere di un desiderio percepito del tutto normalmente. L'approccio con la ragazza è diretto: il tenente si toglie virilmente la camicia come a tentare un corteggiamento, e la richiesta di indicazioni in cambio del sapone è formulata con sicurezza e superiorità. Lo sguardo della ragazza è intriso di curiosità, e sembra annullare quella distanza epocale evocata nel romanzo, ridotta a una banale incomprensione linguistica.

Nel romanzo (15-23), lo sguardo che l'italiano posa sull'indigena è invece ambiguo, oscillante tra ideologie colonialiste e maschiliste consolidate («accosciata come un buon animale domestico», «I suoi pensieri, se ne aveva, si muovevano pigramente», «Ero un 'signore', potevo anche esprimere la mia volontà»), e timore per l'inconoscibilità di ciò che si ha di fronte, che spinge a supposizioni ingenuie e fantasiose («Forse lei non sapeva niente della sua bellezza», «mi sarebbe rimasta fedele senza sforzo»). La fantasticheria è interrotta bruscamente dalla violenza. La donna smette di sorridere e fugge nella pozza «quasi con terrore», ma il tenente, pur dichiarando di rinunciarci, prosegue nell'aggressione giustificandola ancora con affermazioni di superiorità («Cominciava a riconoscermi dei diritti») e trasfigurando la donna da essere umano a persona mitica, atemporale, esistente solo nelle categorie preconcepite del conquistatore:

lei mi respingeva con fermezza, ma il mio desiderio [...] non l'offendeva [...]. Respingeva le mie mani perché così Eva aveva respinto le mani di Adamo, in una boscaglia simile a quella. [...] Non era certo la paura di essere violata, ma quella più profonda della schiava che cede al padrone. (22)

Ma l'insistenza quasi ossessiva sul bisogno di giustificare la violenza sessuale ne tradisce il contenuto inaccettabile e inconfessabile a

se stesso. È la scoperta del sé più oscuro che impedirà al tenente, d'ora in poi, di lasciare la donna (27: «Di nuovo lo sgomento di cadere in quel fiume secolare, di nuovo la gioia di caderci e la certezza che era inutile uscirne»), e lo porterà progressivamente a sviluppare un rancore che da sé stesso viene trasferito su di lei, come «temendo che nascondesse un odioso disegno» (28) perché come tutte le cose semplici «non era possibile che non nascondesse un segreto» (34), e alternativamente guardandola come 'principessa' o insopportabile 'animale diffidente':

qualcosa di più di un albero e qualcosa di meno di una donna. (37)

Di tutto ciò, nel film rimane poco. Lo sguardo della ragazza non è indifferente, ma malizioso, la donna lo respinge, ma scarsamente,²⁶ e mostra di preoccuparsi per la ferita che il tenente ha sulla mano, quasi anticipando un sentimento tenero che comincia a provare per lui. Vi è, in poche parole, la resa di una scena classica da romanzo esotico, dove tra l'europeo e l'indigena, dopo una breve resistenza 'culturale', scatta l'universalità della passione sospinta dall'attrazione fisica, accompagnata dalla musica romantica in sottofondo: «un incontro d'amore tenerissimo che si conclude tragicamente», come lo definì Maria Pia Fusco intervistando Montaldo al termine delle riprese (1989).²⁷ Manca interamente la complessità del rapporto impari tra colonizzatore e colonizzato, con le certezze alimentate dalla propaganda e nelle quali il tenente non sa bene se credere fino in fondo, mentre nell'intimo cerca qualcosa di familiare, negli occhi della donna «che ritrovano i miei come dopo una lunga assenza» (34). Troppo breve è anche la scena del ferimento e della morte: il continuo muoversi avanti e indietro, la rabbia scagliata su di lei, divenuta improvvisamente brutta, la viltà giustificata sotto molteplici bugie. Tutto nel film accade con la rapidità accresciuta dal *flashback*, anche la sepoltura. Quello che nel romanzo ha i contorni di un funerale sacralizzato (la scelta attenta delle pietre, la veste posata come sudario, la preghiera, la croce perché era cristiana) diviene un tentativo

26 Questo nel trattamento: «La donna fa per sfuggire, l'uomo l'afferra. La donna si difende con forza, quasi con orrore. E una lotta silenziosa, accanita. Ma, di colpo, la donna, quasi stremata dal suo stesso sforzo o vinta dal desiderio, s'abbandona tra le braccia del Tenente» (Flaiano 2001, 176). La congiunzione disgiuntiva 'o' sottolinea l'egocentrismo della percezione. Prova la donna desiderio o no? La prospettiva dell'altro è inconoscibile. D'ora in poi la donna assumerà sempre più un ruolo antagonista, ingaggiando una lotta implicita in cui alternativamente l'uno ha la meglio sull'altro.

27 O'Healy 2009, 184 sostiene che nel film è presente una «implicit critique of colonialism», sebbene «occluded in this blatant and thoroughly conventional attempt to market the image of the African woman as an object of erotic interest». Il solo svolgimento della trama, a mio parere, non è sufficiente però a veicolare la critica riconosciuta dalla studiosa.

repentino di nascondere il corpo e le tracce. Non c'è nulla del rituale allegorico, che illude il tenente di aver seppellito il male, portandolo indietro solo gli insegnamenti della donna:

Ed è forse perciò che cammino serenamente e mi sento diverso, più grande, di un peso più vivo, poiché tutte le esperienze arricchiscono. Guardo questa sordida boscaglia con altri occhi. (50)

Ma sono gli occhi spalancati sull'incubo della propria (in)coscienza.

6 Conclusioni

Se prendiamo come assunto quanto sostenuto nella trattazione precedente, ovvero che gli elementi narrativi nel romanzo siano intesi a veicolare una prospettiva anticolonialista o, se pure si volesse procedere più cautamente, riconoscendo almeno una problematicità della posizione di Flaiano in *Tempo di uccidere*, è evidente dall'analisi condotta che tale prospettiva nel film risulta fortemente depotenziata, con un effetto di banalizzazione che riporta l'ambiente coloniale ai caratteri tipici dell'esotismo, senza problematizzazione dei rapporti tra colonizzato e colonizzatore. Certo, per l'adattamento in quanto opera a sé stante, la rinuncia a tale contenuto non significa necessariamente uno scadimento di valore, che dipende in gran parte da fattori interni all'opera cinematografica, e la causa dell'insuccesso del film, più che la mancanza del contenuto specifico sul colonialismo, forse è da ricercare meglio nella perdita di 'profondità': nella mancata compensazione, cioè, degli elementi perduti nella traduzione con nuovi contenuti propri capaci di dotare l'adattamento di analogo spessore.

Ma senza la volontà di aggiungere un giudizio critico sul film di Montaldo, vorrei qui piuttosto sottolineare come la realizzazione del film abbia significato, ancora, un'occasione mancata di riflessione sul colonialismo italiano: tanto nel 1947, all'uscita del romanzo, per il contesto storico-culturale dell'Italia postbellica impreparata a recepire lo spunto flaianeo, quanto nel 1989, per la banalizzazione dello sguardo ambiguo e inquietante sul colonialismo che era invece uno degli elementi più fertili del testo originale.

Bibliografia

- Associazione Culturale Ennio Flaiano (1994). *Tempo di uccidere = Atti del convegno nazionale* (Pescara, 27-28 maggio 1994). Pescara: Ediards.
- Bal, M. (2009). *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. 3rd ed. Toronto: University of Toronto Press.
- Bandinelli, A. (1994). «Un'Africa senza esotismo». Associazione Culturale Ennio Flaiano 1994, 83-92.
- Baraldi, M. (2004). «Il cuore di tenebra di un uomo ridicolo». *Quaderni del '900*, 4, 97-104.
- Bárberi Squarotti, G. (1994). «Un romanzo esemplare». Associazione Culturale Ennio Flaiano 1994, 7-12.
- Bazzocchi, M.A. (2012). «Il corpo e le piaghe: L'Africa di Flaiano». *Narrativa*, 33-34, 301-9.
- Benvenuti, G. (2012). «Da Flaiano a Ghermandi: riscritture postcoloniali». *Narrativa*, 33-34, 311-21.
- Booth, W.C. (1961). *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press. <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226065595.001.0001>.
- Branigan, E. (1984). *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. Berlin: De Gruyter. <https://doi.org/10.2307/1772108>.
- Brunetti, B. (2010). «Modernità malata. Note su *Tempo di uccidere* di Ennio Flaiano». *Derobertis* 2010, 57-71.
- Calchi Novati, G.P. (2008). «Italy and Africa. How to Forget Colonialism». *Journal of Modern Italian Studies*, 13(1), 41-57.
- Calchi Novati, G.P. (2019). *L'Africa d'Italia. Una storia coloniale e postcoloniale*. Roma: Carocci. Aulamagna 68.
- Cardwell, S. (2018). «Pause, Rewind, Replay. Adaptation, Intertextuality and (Re)defining Adaptation Studies». Cutchins, D.; Krebs, K.; Voigts, E. (eds). *The Routledge Companion to Adaptation*. London: Routledge, 7-17. <https://doi.org/10.4324/9781315690254-3>.
- Coburn, M. (2015). «The Uncanny from Freud to Flaiano. A Reprise». *Italica*, 92(4), 874-92. <http://www.jstor.org/stable/43896057>.
- Comparini, A. (2017). «Flaiano Twenty Years Later. Re-Reading *Tempo di uccidere* (1947)». *Modernità letteraria*, 10, 51-63. <https://doi.org/10.19272/201730301004>.
- D'Agostini, P. (1989). «Flaiano thriller». *La Repubblica*, 30 novembre. <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1989/11/30/flaiano-thriller.html>.
- Del Boca, A. (1976-1984). *Gli italiani in Africa Orientale*. 4 voll. Roma-Bari: Laterza.
- Del Boca, A. (1992). *L'Africa nella coscienza degli italiani. Miti, memorie, errori, sconfitte*. Roma-Bari: Laterza.
- Derobertis, R. (2009). «Per una critica di una modernità maschile e coloniale italiana. Note su *Tempo di uccidere* di Ennio Flaiano e *Regina di fiori e di perle* di Gabriella Ghermandi». Gurreri, C. et al. (a cura di) *Moderno e modernità: la letteratura italiana = XII Congresso nazionale dell'ADI* (Roma, 17-20 settembre 2008). Redazione elettronica di E. Bartoli. Roma. <https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/moderno-e-modernita-la-letteratura-italiana/Derobertis%20Roberto.pdf>.

- Derobertis, R. (a cura di) (2010). *Fuori centro. Percorsi postcoloniali nella letteratura italiana*. Roma: Aracne Editrice.
- Domenichelli, M. (1997). «Il contagio della terra straniera». Domenichelli, M.; Fasano, P. (a cura di), *Lo straniero = Atti del Convegno di Studi* (Cagliari, 16-19 novembre 1994), vol. 2. Roma, 645-60.
- Dudley, A. (1980). «The Well-Worn Muse. Adaptation in Film History and Theory». Conger, S.M.; Welsh, J.R. (eds). *Narrative Strategies. Original Essays in Film and Prose Fiction*. Macomb: Western Illinois University Press, 9-17.
- Dusi, N.; Nergaard, S. (a cura di) (2000). «Sulla traduzione intersemiotica». Num. monogr., *Versus. Quaderni di studi semiotici*, 85-86-87.
- Flaiano, E. (1988). *Opere*. Vol. 1: *Scritti Postumi*. Introduzione di M. Corti. A cura di M. Corti; A. Longoni. Milano: Bompiani. Classici Bompiani.
- Flaiano, E. (1990). *Opere*. Vol. 2: *1947-1972*. A cura di M. Corti e A. Longoni. Milano: Bompiani. Classici Bompiani.
- Flaiano, E. (1995). *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*. A cura di A. Longoni; D. Rüesch. Milano: Bompiani.
- Flaiano, E. (2001). *La notte porta consiglio e altri racconti cinematografici*. A cura di D. Rüesch. Milano: Bompiani.
- Fofi, G. (1989). «La nostra Africa». *Panorama*, 27(1220), 3 settembre, 68.
- Fracassa, U. (2012). *Patria e lettere. Per una critica della letteratura postcoloniale e migrante in Italia*. Roma: Giulio Perrone Editore.
- Fusco, M.P. (1989). «È dura e bellissima l'Africa di Flaiano». *La Repubblica*, 2 giugno. <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1989/06/02/dura-bellissima-africa-di-flaiano.html>.
- Hutcheon, L. (2011). *Teoria degli adattamenti. I percorsi della storia tra letteratura, cinema, nuovi media*. Roma: Armando.
- Iaconis, G. (2004). «Alcuni aggiornamenti sulla ricezione letteraria del colonialismo italiano». *Quaderni del '900*, 4, 89-96.
- Jakobson, R. (2002). *Saggi di linguistica generale*. Cura e introduzione di L. Heilmann. Traduzione di L. Heilmann; L. Grassi. Milano: Feltrinelli.
- Kezich, T. (1990). *Il filmnovanta. Cinque anni al cinema 1986-1990*. Milano: Mondadori, 279-80.
- Kozloff, S. (1988). *Invisible Storytellers. Voice-Over Narration in American Fiction Film*. Berkeley: University of California Press. <https://doi.org/10.1525/9780520909663>.
- Labanca, N. (2002). *Oltremare. Storia dell'espansione coloniale italiana*. Bologna: il Mulino.
- Lombardi-Diop, C.; Romeo, C. (a cura di) (2014). *L'Italia postcoloniale*. Milano: Le Monnier Università.
- Longoni, A. (1994). «*Tempo di uccidere* e la narrazione frantumata. Il romanzo e l'«altro» Flaiano». Associazione Culturale Ennio Flaiano 1994, 23-34.
- Loomba, A. (2000). *Colonialismo/postcolonialismo*. Roma: Meltemi.
- Manai, F. (2012). «Il colonialismo italiano in Ennio Flaiano, Luciano Marrocu e Carlo Lucarelli». *Narrativa*, 33-34, 323-31. <https://doi.org/10.4000/narrativa.1459>.
- Maxia, S. (2004). «Una stagione in Etiopia. *Tempo di uccidere* di Ennio Flaiano. Appunti di lettura». *L'occhio e la memoria. Miscellanea di studi in onore di Natale Tedesco*, vol. 2. Caltanissetta: Editori del Sole; Edizioni Lussografica; Salvatore Sciascia Editore, 225-49.
- McFarlane, B. (1996). *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press.

- Mellino, M. (2005). *La critica postcoloniale. Decolonizzazione, capitalismo e cosmopolitismo nei postcolonial studies*. Roma: Meltemi.
- Mengozi, C. (2016). «Lo sguardo e la colpa: *Tempo di uccidere* di Ennio Flaiano e la dialettica servo-signore alla prova del colonialismo». *MLN*, 131(1), 174-95. Italian Issue. <https://doi.org/10.1353/mln.2016.0010>.
- Mori, A.M. (1989). «L'Africa assurda di un milite ignoto». *La Repubblica*, 25 agosto. <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1989/08/25/africa-assurda-di-un-milite-ignoto.html>.
- Naremore, J. (ed.) (2000). *Film Adaptation*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Nasson, L. (2012). «'Alla base di ogni espansione, il desiderio sessuale'. Negotiating exoticism and colonial conquest in Ennio Flaiano's *Tempo di uccidere*». *Italian Studies in Southern Africa/Studi d'Italianistica nell'Africa Australe*, 25(1), 40-58. <https://www.ajol.info/index.php/issa/article/view/75113>.
- Natalini, F. (2019). «Ennio Flaiano e i settant'anni di *Tempo di uccidere*: il trattamento 'dimenticato'». *Sinestesiaonline*, 8(26), 49-55. <http://dx.doi.org/10.14273/unisa-2272>.
- O'Healy, A. (2009). «'[Non] è una somala'. Deconstructing African Femininity in Italian Film». *The Italianist*, 29(2), 175-98. <https://doi.org/10.1179/026143409X12488561926306>.
- Orlandini, R. (1992). «(Anti)colonialismo in *Tempo di uccidere* di Ennio Flaiano». *Italica*, 69(4), 478-88. <https://doi.org/10.2307/479692>.
- Orr, C. (1984). «The Discourse on Adaptation». *Wide Angle*, 6(2), 72-6.
- Pagliara, M. (2001). *Il romanzo coloniale tra imperialismo e rimorso*. Roma-Bari: Laterza.
- Palumbo, P. (2002). «National Integrity and African Malaise in Ennio Flaiano's *Tempo di uccidere*». *Forum Italicum*, 36, 53-68. <https://doi.org/10.1177/001458580203600103>.
- Pautasso, S. (1992). «Attualità di un romanzo». *Sergiacomo* 1992, 107-10.
- Prisco, M. (2012). «Il significato dello svelamento dei crimini del colonialismo italiano in *Tempo di uccidere*, *Regina di fiori e di perle* ed *Oltre Babilonia*». *Quaderni del '900*, 12, 103-8.
- Quarantotto, C. (1994). «Flaiano e il Neorealismo, ovvero 'la ridicola corsa dell'artista dietro la realtà'». *Associazione Culturale Ennio Flaiano* 1994, 61-71.
- Raccis, G. (2012). «*Tempo di uccidere*. Un antiromanzo allegorico». *ACME*, 65(2), 133-55. https://www.ledonline.it/acme/allegati/Acme-12-II_06_Raccis.pdf.
- Re, L. (2017). «Italy's First Postcolonial Novel and the End of (Neo)realism». *The Italianist*, 37(3), 416-35. <https://doi.org/10.1080/02614340.2017.1407988>.
- Rochat, G. (1973). *Il colonialismo italiano*. Torino: Loescher.
- Sergiacomo, L. (1992). *La critica e Flaiano*. Associazione Culturale Ennio Flaiano. Pescara: Edians.
- Sergiacomo, L. (1994). «Il tema dell'inettitudine in *Tempo di uccidere*». *Associazione Culturale Ennio Flaiano* 1994, 35-55.
- Shohat, E. (1992). «Notes on the 'Post-Colonial'». *Social Text*, 3132, 99-113. <https://doi.org/10.2307/466220>.

- Skocki, T. (2012). «Il soldato italiano in colonia e il suo rapporto con l'Altro. Il *Giovane maronita* di Alessandro Spina e *Tempo di uccidere* di Ennio Flaiano». *Narrativa*, 33-34. <https://doi.org/10.4000/narrativa.1460>.
- Stam, R. (2000). «The Dialogics of Adaptation». *Naremore* 2000, 54-76.
- Stam, R.; Raengo, A. (eds) (2004). *A Companion to Literature and Film*. Oxford: Blackwell. <https://doi.org/10.1002/97804709999127>.
- Stefani, G. (2007). *Colonia per maschi. Italiani in Africa Orientale: una storia di genere*. Verona: Ombre Corte.
- Thon, J.-N. (2016). *Transmedial Narratology and Contemporary Media Culture*. Lincoln; London: University of Nebraska Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctt1d8h8vn>.
- Tomasello, G. (1984). *La letteratura coloniale italiana dalle avanguardie al fascismo*. Palermo: Sellerio Editore.
- Trubiano, M.S. (2010). *Ennio Flaiano and His Italy. Postcards from a Changing World*. Madison; Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press. <https://doi.org/10.33137/q.i.v32i1.15950>.
- Wilson, G. (2006). «Transparency and Twist in Narrative Fiction Film». *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 64(1), 81-96. <https://doi.org/10.1111/j.0021-8529.2006.00231.x>.
- Zecca, F. (2013). *Cinema e intermedialità. Modelli di traduzione*, Udine: Forum.
- Zecca, F. (2015). «Le relazioni tra i media nell'epoca della convergenza». *Fata Morgana*, 9(26), 203-15. https://www.academia.edu/20102715/Le_relazioni_tra_i_media_nellepoca_della_convergenza.