

MOHAMMED NAGUIB, **La crisi dell'intellettuale e il dramma di conversazione ne *La conversazione continuamente interrotta*** di

**Ennio Flaiano**

**Flaiano e la crisi dell'intellettuale**

Le due guerre mondiali, l'era fascista, gli anni della ricostruzione e dello sviluppo. Sono questi gli eventi più significativi del ventesimo secolo in cui si è trovato ad operare l'intellettuale del dopoguerra. Gli inizi degli anni Sessanta sono un periodo di profondi cambiamenti sociali e di costume indotti dal *boom*: cancellare per sempre i valori, l'inopportunità espressiva degli autori, l'antipatia verso ogni segnaletica morale, tutto questo smascherava le debolezze di quel presente storico e le conseguenze di tanta vanagloriosa mediocrità; il tutto in un panorama grottesco e di cattivo gusto; un intero paese che cambia e non può fare nulla, se non aspettare di morire.<sup>1</sup>

Nel dopoguerra, le ansie di ricostruzione democratica prendono il sopravvento. Tutti gli intellettuali sono tentati dal cambiamento del loro status che è effetto e causa delle necessità di una industria culturale sempre più invadente: raccontano sé stessi perché non sono più in grado né di prospettare né tantomeno di preparare un cambiamento storico. La questione del ruolo dell'intellettuale nell'Italia del *boom* era molto sentita e certo non si può definire estranea a Flaiano satiro, ironico e disincantato. «La mia generazione che ha vissuto il fascismo e l'arco democratico è assai curiosa. L'idea della vita con cui siamo nati abbiamo dovuto cambiarla ogni momento. [...] I rimedi noi non possiamo proporli, perché abbiamo contribuito a crearla questa situazione ridicola. Abbiamo creduto nella letteratura, nell'arte, nella vita, e oggi sappiamo che l'arte non esiste più, che i letterati festeggiano la morte della letteratura e i poeti quella della poesia. [...]».<sup>2</sup> Aragno, un vecchio collega del 'Mondo' di Pannunzio, di cui Flaiano era caporedattore, vent'anni dopo inviò all'amico questo amaro messaggio: «Ennio, non ti preoccupare, la letteratura è morta, la poesia è morta, l'arte è morta, il cinema è morto: ci manchi solo tu!».<sup>3</sup> Ecco allora che l'intellettuale del dopoguerra, rifiutando di cedere alle lusinghe di una

---

<sup>1</sup> Tomei (2002), p. 51.

<sup>2</sup> Rosati (1972), pp. 1200-1201.

<sup>3</sup> Ceccarini e Rasia (1994), p. 180.

letteratura persa nei meandri dell'irrazionalità, si trovava alle soglie del silenzio della scrittura, del suicidio intellettuale.

Flaiano ha raccontato con furore e pazienza il male e il disagio culturale e esistenziale. Nel dopoguerra i testi di Flaiano parlano di figure al margine o protagoniste di avventure vissute nella periferia romana o in vagabonde peregrinazioni, viste e narrate con un atteggiamento oscillante tra l'affetto e l'ironia. Lungo tutta la sua carriera Flaiano ha trattato i temi dell'indecisione, della predeterminatezza del ruolo dell'intellettuale, e li ha trattati dal di dentro con attenzione e spesso con inquietante consapevolezza. Si potrebbe vedere in lui la personificazione della più ricorrente aporia dell'intellettuale del secondo dopoguerra. L'esempio più esaustivo di ciò è *La conversazione continuamente interrotta*, l'ultima opera teatrale di Flaiano, rappresentata pochi mesi prima di morire e considerata il suo testamento ideologico e artistico, che, in un confuso aggrovigliarsi di parole, sancisce proprio l'incapacità di rinvenire una logica comunicativa. In quest'opera, ci troviamo di fronte a creature autobiografiche che vogliono arrivare al fondo di una società sbagliata continuando a raccontarne i lati umoristici. Una contraddizione profondamente creativa: l'uomo che non sa decidere se rifiutarsi a tutto o provare ancora.<sup>4</sup>

Possiamo dire comunque che circola nelle opere degli autori del dopoguerra il sofferto distacco dalla realtà. «I miei sono stati quarantasei anni di ansiosa crescita, senza una vera famiglia e una vera società intorno a me. Sono cresciuto qua e là, in mano a parenti, estranei. In collegio. Ho attraversato due stupide guerre, e due dopoguerra, l'uno ridicolo da vincenti insoddisfatti, l'altro grottesco da perdenti soddisfatti. Avevo deciso di scrivere elzeviri, ma non sapevo per chi, né su chi; la gente era avida, non sapeva che farsene di un tale con la pretesa di interpretare la vita, volevano cose vere, notizie vere, simboli quotidiani su cui scaricare le responsabilità e le fatiche di fare. I totalitarismi irresponsabili non muoiono mica subito, creano vizi profondi e speranze tenaci. E molte nostalgie. Non vedevo che la soluzione di chiudersi, non leggere più i giornali, ma c'era il problema: l'esistenza quotidiana sempre più grave, e non potevo esimermi dall'affrontarla per la mia famiglia...».<sup>5</sup> Flaiano era convinto di scrivere in un ambiente staccato dalla realtà. Da qui l'indipendenza, sia dalle regole dei generi e dalle correnti letterarie, sia dagli schieramenti ideologici intorno ai quali si è andata organizzando la maggior parte della produzione letteraria negli anni dal Quaranta al Settanta. Flaiano decise, dunque, di allontanarsi da un ambiente che sentiva lontano dalla realtà. Il distacco dal 'Mondo' giustifica il fatto che egli si autodefiniva scrittore che scriveva «per non

---

<sup>4</sup> Merli (1998), pp. 53-54.

<sup>5</sup> Ceccarini e Rasia (1994), p. 57.

essere incluso».<sup>6</sup> Flaiano, interrogato sulle ragioni del suo distacco verso ogni coinvolgimento, replicò: «Tempo fa mi si rimproverava di non essermi identificato completamente con la mia vocazione. Ma la mia vocazione era proprio quella di non identificarmi...».<sup>7</sup> Questo non toglie l'innegabile organicità di Flaiano al suo tempo. La lettura delle sue opere dimostra infatti che pochi scrittori riuscirono quanto Flaiano a essere così originalmente interpreti della complessità e della problematicità novecentesca.

Ma Flaiano non maturò altre posizioni ideologiche al di fuori di un liberalismo illuministico, individualistico e interiore, tramite il quale testimoniò il suo disagio intellettuale e la sua avversione al fascismo come alla politica repubblicana attuata nel dopoguerra, manifestando la sua estraneità alle ragioni del socialismo e del comunismo. Egualmente si sentì lontano dal centrismo dei gruppi cattolici, responsabili ai suoi occhi di una nuova e caotica dominazione, altrettanto ingiusta e più ambigua di quella realizzata dal partito fascista. Flaiano fu, dunque, in perenne polemica con gli stili di destra e di sinistra, e, a mano a mano che nel dopoguerra si procedeva verso la ricostruzione, non aderì a nessuna parte politica, continuando a manifestare una completa idiosincrasia verso un Paese che gli appariva macchiato nel tempo sempre dalla stessa colpa, quella di non aver mai coltivato un autentico rispetto per la libertà.<sup>8</sup>

Si direbbe che Flaiano non è affatto morto e sta ancora prendendo appunti sul nostro presente. A comprova di ciò, soffermiamoci a ponderare alcune note del 1968 del *Diario degli errori*, nel quale Flaiano scrive: «... Sono offeso da come va il mondo – dalla volgarità delle masse. In Italia 'Canzonissima', 'Sanremo', campionato di calcio, la macchina nuova, nient'altro. Napoli, canzoni napoletane. Sicilia, mafia. Sardegna, brigantaggio. Milano, affari. Torino, macchine. Venezia, sta morendo. Firenze, deve essere salvata, etc.».<sup>9</sup>

Il vero tratto distintivo di Flaiano sta nell'essere uno scrittore di dubbi e di tormenti più che di certezze e convinzioni. Dalla prigione dove ha vissuto tredici anni, sotto l'antico regime, Flaiano aveva già scritto alla moglie: «All'origine delle mie disgrazie non c'è il mio modo di pensare, ma il modo di pensare degli altri».<sup>10</sup> La lunga durata del suo scetticismo è dovuta principalmente al rifiuto di accettare l'assurdo della vita e al suo inequivocabile bisogno di andare al di là della politica e dei partiti. Questo può forse spiegarsi con il fatto che quasi tutte le opere teatrali flaianee, al di là della varietà dei soggetti e delle situazioni rappresentate, appaiono accomunate da intenti morali ed esprimono il risentimento dello

---

<sup>6</sup> Flaiano (1986), p. XIX.

<sup>7</sup> Rosati (1972), p. 1201.

<sup>8</sup> Sergiacomo (1996), pp. 170-171.

<sup>9</sup> Flaiano (2010)<sup>1</sup>, pp. 1275-1276.

<sup>10</sup> Flaiano (2010)<sup>2</sup>, p. 172.

scrittore di fronte a una società che sprofondava nell'assurdo e nella noia esistenziale, avvolgendosi in una mortificante banalità.<sup>11</sup>

In mezzo a questo clima, Ennio Flaiano, è bene ricordarlo, si sentiva inutile; inutile in una cultura, in una letteratura, in una critica che non si è abbastanza accorta di lui. Questo comportamento trascurante della critica nei confronti di Flaiano, nonostante il grande rigore professionale che richiedeva a se stesso, ha fatto sì che egli diventasse perennemente dubbioso ed incerto del valore letterario della sua arte. «Mi resta sempre il sospetto che non valga la pena occuparsi di me, sin da quando ho smesso di occuparmene io stesso».<sup>12</sup> Indipendentemente da questo, Flaiano non si riteneva nato per fare lo scrittore. Perciò le sue preferenze sono andate alla satira. Non poteva farne a meno. In questo era perfettamente organico. «Scrivo poco perché non sempre ci riesco».<sup>13</sup> Insieme al motivo della casualità e a quello del rifiuto c'era poi la tendenza a diminuire l'importanza di ciò che scriveva, l'insoddisfazione nei confronti di se stesso e del suo lavoro. Troviamo espresso chiaramente questo atteggiamento durante un'intervista di Carlo Mazzarella: «Non credere che scrivere mi piaccia, mi spaventa. È così difficile. Di tutto ciò che ho scritto ci saranno sì e no tre pagine che non mi disgustano [...]».<sup>14</sup> È evidente insomma che Flaiano era in preda sia al suo personale senso di stanchezza ad ogni nuova rappresentazione teatrale sia alla sua sfiducia nella possibilità di avere un teatro vivo. Egli definisce i propri lavori teatrali come «farse d'occasione»<sup>15</sup>, «scherzi»<sup>16</sup> il cui unico scopo era «il puro, deplorable divertimento».<sup>17</sup> Eppure, l'amore per il teatro lo accompagnò per tutta la vita. Andando avanti negli anni si affievolisce la fede nella comunicazione, tanto che il sentimento esistenziale dell'inutilità trova il suo fulcro ne *La conversazione continuamente interrotta* [come si avrà occasione di rilevare].

A parte lo sconforto creativo derivante dalla sfiducia nel proprio ruolo di intellettuale, questo malessere, tuttavia, non è sempre riconducibile a dubbi o insicurezze proprie dell'autore. Alcune constatazioni nascono dal fallimento reale dei suoi sforzi creativi, come testimonia la fredda accoglienza riservata dalla critica alla versione teatrale di *Un marziano a Roma* nel 1960, nella quale aveva risposto grandi aspettative. Flaiano, pur essendo severo critico di se stesso, si offendeva molto vedendo un suo lavoro rifiutato. Questo lo spingeva a tutelare la sua dignità di scrittore. Basterebbe a provarlo la secca reazione di fronte alla

---

<sup>11</sup> Sergiacomo (1996), p. 143.

<sup>12</sup> Flaiano (1995), Lettera 230, 21 maggio 1964.

<sup>13</sup> Flaiano (1995), Lettera 381, 31 dicembre 1970.

<sup>14</sup> Mazzarella (1990), p. 1197.

<sup>15</sup> Flaiano (1990), p. 1164.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

scelta registica inopportuna, confermando il tradimento del testo da parte di Gassman: «Se penso agli equivoci di Gassman, alle scene, ai costumi... Io non darò mai più una commedia ad un regista per vedermela capovolta, imbrattata di fesserie, stonata».<sup>18</sup>

Inevitabile appare in Flaiano il ricorso al sarcasmo e all'autoironia, agli aspri sarcasmi e al grottesco che fungono da balsamo per le ferite, riportate nel corso di una carriera non sempre prodiga di soddisfazioni e legittimi riconoscimenti, specialmente in ambito teatrale e cinematografico.

Questa renitenza a scrivere ha un fondo di verità ed è confermata nell'epistolario dai reiterati rifiuti di Flaiano verso chi voleva coinvolgerlo in qualche lavoro: a Giambattista Vicari che gli propone di scrivere sulla nuova rivista 'Il Caffè', a Longanesi che gli chiede altri libri da pubblicare, a Neri Pozza che vuole una raccolta dei pezzi editi sul 'Mondo', a Livio Garzanti e ad Alberto Mondadori che vogliono inserire Flaiano nei loro cataloghi, al fisico Emilio Segrè che lo invita all'Università di Berkeley per tenere lezioni su un soggetto a sua scelta.<sup>19</sup>

Naturalmente, se Flaiano fosse stato coerente con queste considerazioni, non avrebbe continuato a scrivere, invece scrisse, e molto, testi compiuti e frammentari. Il disagio interiore dell'autore afferma la casualità della sua professione e delle sue opere. D'altronde, però, Flaiano ha rilasciato delle dichiarazioni, più rare, testimonianti la fiducia nella parola e nel senso dello scrivere. In linea con questo si pone la rivalutazione, in numerosi scritti giornalistici, della ragione, come unico strumento che ha la capacità di ribellarsi all'assalto della realtà, imponendo un filtro fra il bene ed il male.<sup>20</sup> Non fa, dunque, meraviglia che i discordi e contraddittori umori dell'intellettuale Flaiano riflettino la figura di uno 'straniero'.<sup>21</sup> Ma questa era la sua condizione esistenziale, quella di essere un uomo del suo tempo e, nello stesso tempo, distaccato dal mondo, estraneo, disincantato e di sconcertante attualità nella denuncia.<sup>22</sup>

Nel complesso possiamo dire che Flaiano appartiene alla vasta area della letteratura della crisi che diviene letteratura in crisi.<sup>23</sup> Probabilmente, il continuo alludere di Flaiano alla crisi della scrittura letteraria, non solo della sua, ma di tutta la letteratura, proveniva dal fatto che Flaiano scriveva pensando a un destinatario delle sue opere e non riusciva a individuarlo, sentendo l'assenza di un pubblico ideale. Fu questa sensazione che lo portò frequentemente a non

---

<sup>18</sup> Flaiano (1995), Lettera 210, 26 dicembre 1961.

<sup>19</sup> Sergiacomo (1996), p. 183.

<sup>20</sup> Gonnelli (1998), p. 112.

<sup>21</sup> Iengo (1998), p. 118.

<sup>22</sup> Antonucci (1998), p. 121.

<sup>23</sup> Pampaloni (1989), p. 13.

riconoscersi come un vero scrittore e ad assegnare allo scrittore il solo ruolo di sfogo, protesta solitaria, via di salvezza individuale affidata alla pagina, dove la ragione poteva ancora avere la meglio sulla follia e sul disordine della realtà.<sup>24</sup>

Siccome l'opera d'arte riflette sempre il suo tempo, per quel tanto che in esso c'è di slancio positivo e di vero, così Flaiano intende anche porre l'accento sulla mancanza d'identità, ma soprattutto di coraggio e responsabilità, della società italiana. Tra il 1944 e il 1945, la speranza che il teatro divenga «il vero parlamento di un popolo»<sup>25</sup> si va perciò affievolendo sempre più. E l'indifferenza della platea che, nella delicatissima fase dell'immediato dopoguerra, si rifugia nel mondo evasionista della rivista, diventa quindi emblema di una società qualunquista, sostanzialmente incapace di fare i conti con la sua tragica storia recente.<sup>26</sup> Non a caso, nel 1945, Flaiano auspica invece polemicamente la necessità di un 'pubblico stabile', che generi un teatro «rispondente ai suoi interessi più sentiti e urgenti».<sup>27</sup> E ancora, su 'La città libera', in un articolo dal titolo 'La digestione dei *fischiatori*', Flaiano esprime tutto il suo rammarico per un pubblico che non riesce a domandare al teatro «una soluzione per i suoi problemi».<sup>28</sup> Eccolo a collegare fra loro le crisi dell'uomo, della società e del teatro, in un tutt'uno logico.

La sfiducia nella possibilità di avere destinatari si trasformò così in sfiducia nell'atto creativo stesso. È per questi motivi, è radicata la convinzione che la matrice della scrittura flaianea è l'auto-comunicazione, che si risolve nell'autobiografismo diretto dei diari o dei versi. Ciononostante, Flaiano continua a credere nella letteratura con la elle maiuscola. Flaiano mentre progressivamente perdeva fiducia nelle capacità della letteratura di rappresentare il mondo, continuò però a scrivere storie che erano allegorie della condizione umana.<sup>29</sup> Uno degli aforismi contenuti in 'Frasario essenziale' recita testualmente: «Scrivere è diventato inutile, a meno che non si scriva indecifrabilmente».<sup>30</sup> Lo scrittore ha il compito di complicare la realtà, non di renderla più semplice e falsarla tacendone gli aspetti paradossali. La letteratura deve indagarne i punti oscuri ed uscirne stringendo saldamente in pugno ciò che ha trovato in quelle zone d'ombra e che può mostrarci sotto un'altra ottica i dati empirici più scontati e lapalissiani, altrimenti la letteratura verrebbe meno al suo compito di rappresentazione oggettiva, fornendo al lettore solo armi infide e compromissorie con la realtà. Lo scrittore vuole ammirare la realtà senza sconvolgerla, deve immergersi nella realtà e affogarci dentro, ma sempre

---

<sup>24</sup> Sergiacomo (1996), p. 179.

<sup>25</sup> Flaiano (1944), pp. 133-135.

<sup>26</sup> Rago (1998), pp. 90-91.

<sup>27</sup> Flaiano (1996), pp. 136-138.

<sup>28</sup> Flaiano (1996), pp. 153-154.

<sup>29</sup> Sergiacomo (1996), pp. 179-180.

<sup>30</sup> Flaiano (1986), p. 3.

assumendo un'ottica di pura contemplazione verso ciò che è tanto più grande di noi. Flaiano porta alle estreme conseguenze l'istanza della razionalizzazione, che nel suo sforzo va dietro al più piccolo cavillo e rischia di impazzire, perché la ragione alla fine divora sempre sé stessa in un vortice di paradossi. L'intelletto positivo e razionale non ha la possibilità di scampo nella civiltà attuale e oseremmo dire in ogni civiltà. Di qui il pessimismo apparente dello scrittore e tipico di tanta letteratura illuminista e positivista che vede nel progresso l'esatta negazione di quei valori di ordine e razionalità tanto ambiti.<sup>31</sup> Flaiano, da illuminista matura la convinzione dell'inutilità di rappresentare sulla scena la vita, che già costa tanta pena vivere nella realtà, e constata l'inefficacia delle nuove etiche. In realtà Flaiano unisce alla sfiducia nella funzione odierna della letteratura una fede nell'atto comunicativo in sé stesso. «Io credo soltanto nella parola [...] la parola ferisce, la parola convince, la parola placa. Questo, per me, è il senso dello scrivere».<sup>32</sup> Solo questa fiducia nella parola giustifica la contraddizione che è alla base dell'opera di Flaiano che, pur essendo in perenne polemica con il suo mestiere, usa tutti gli strumenti che permettono la comunicazione attraverso la parola.

Emerge in modo inconfutabile che Flaiano non è scrittore 'sulla' crisi contemporanea, né l'interprete critico della crisi, né un testimone documentario: ma è la personificazione della crisi, o, a dirla altrimenti, la personificazione dell'irriconoscibile uomo contemporaneo in cui è coinvolta l'irriconoscibilità di ciascuno.<sup>33</sup> Per arrivare a tanto, Flaiano dovrebbe 'transpersonalizzarsi', diventare 'altro' tra gli altri, perdersi come autore e arrovellarsi a cercare [per riconoscere] l'autore di se stesso insieme agli spettatori, come fecero i leggendari sei personaggi pirandelliani. Ecco, insomma, Flaiano 'personaggio in cerca d'autore'.<sup>34</sup> A questo punto sarebbe lecito chiederci: se dovessimo leggere Flaiano nel suo contesto, cosa diremmo? Per rispondere a questa domanda, bisognerebbe sapere che l'antifascismo di Flaiano appare culturalmente forte.<sup>35</sup> Egli è troppo consapevole, da un lato, dell'invecchiamento della tradizione, ma dall'altro, della rapidità e fugacità di ogni movimento avanguardista.<sup>36</sup> Io direi che se dovessi leggere Flaiano nel suo contesto lo leggerei come monaco eremita, come grande moralista<sup>37</sup> che legge la crisi del mondo con i suoi valori morali contro la sbarcatura di tutte le ideologie di massa,<sup>38</sup> contro il rischio di inglobamento, ma

---

<sup>31</sup> Tomei (2002), pp. 12-13.

<sup>32</sup> Flaiano (1986), p. XVIII.

<sup>33</sup> Pullini (1993), p. 10.

<sup>34</sup> Ciarletta (1992), pp. 264-265.

<sup>35</sup> Bandinelli (1993), p. 74.

<sup>36</sup> Pullini (1993), p. 10.

<sup>37</sup> Bandinelli (1993), pp. 74-75.

<sup>38</sup> Pullini (1993), p. 75.

anche contro i riti massificati del 'villaggio globale' e la sua feconda superficialità emotiva.<sup>39</sup> «[...] Tutto viene preso sul serio in questo maledetto paese, eccetto le cose serie. E tutto finisce per addolorarmi, come se ci fossi dentro fino al collo e non potessi più uscirne [...]».<sup>40</sup> Questa citazione è di per sé una buona ragione per pensare che Flaiano sia uno scrittore molto più realista di quanto supponessero i neorealisti. Egli fa sua la dialettica di scetticismo e moralismo con cui si sostanzia la coscienza liberale. Il primo gli offre lo strumento per indagare lucidamente la realtà; il secondo gli permette di nutrire, malgrado tutto, la fede nella comunicazione intellettuale. La sua lucidità tende ad evolvere in scetticismo, dopo la delusione legata alla condizione dell'Italia postbellica. La fine del fascismo rappresenta per lui e per altri intellettuali, la possibilità di costruire un mondo diverso. Ma ben presto questo mondo viene costruendosi formalmente più libero e democratico, ma sostanzialmente non troppo differente dal precedente. Nel pensiero di Flaiano diviene sempre più netta la dicotomia fra arte e realtà: quest'ultima appare come dispensatrice di delusione, quella sembra essere l'ultimo baluardo della verità.<sup>41</sup>

Infatti, Flaiano si è messo in gioco autobiograficamente raccontando una crisi che è la sua crisi: il tema dell'intellettuale che non sa più esprimere il suo pensiero e che in fondo teme di non avere più nulla da dire, il disagio dell'uomo di cultura che rifiuta in blocco la cultura di massa e ciò che essa comporta in termini di commercio e anche di distorsione. Sono dei temi intorno al quale Flaiano si è esercitato lungo tutta la sua carriera. Egli ha trattato nelle sue opere la crisi intellettuale del secondo Novecento, pieno di dubbi su di sé e sul suo lavoro, bloccato nella scelta paralizzante tra cose già dette e cose da non dire, testimone inerte ma non innocente dei giochi delle amministrazioni politiche, [uno degli intenti di Flaiano drammaturgo era proprio, nelle sue parole, «vederela società che diventa più conservatrice e descriverla»<sup>42</sup>]. *La conversazione continuamente interrotta* analizza la condizione intellettuale di Flaiano satirico, il tema appunto dell'intellettuale in crisi, una crisi più globale; l'uomo contemporaneo di cui la letteratura non può più raccontare l'epopea, l'uomo che racconta autobiograficamente il suo male.<sup>43</sup>

### **Il dramma di conversazione ne *La conversazione continuamente interrotta***

A dodici anni dal *Marziano*, Flaiano tornò al teatro con il suo ultimo lavoro *La conversazione continuamente interrotta*, pubblicato per la prima volta nel 1971 e

---

<sup>39</sup> Costa (1993), p. 67.

<sup>40</sup> Ceccarini e Rasia (1994), p. 56.

<sup>41</sup> Vecchio (1998), pp. 85-86.

<sup>42</sup> Merli (1998), p. 52.

<sup>43</sup> Merli (1998), pp. 52-54.



rappresentato nel 1972 al Festival dei Due Mondi di Spoleto, solo cinque mesi prima della sua scomparsa, con la regia di Vittorio Caprioli. Flaiano lavorò a *La conversazione continuamente interrotta* dal 1968 al 1971. Questa *pièce* si considera il testamento estetico, ideologico, morale, spirituale e artistico di Flaiano ed è anche da considerare il nucleo centrale di tutta la sua opera. È il capolavoro di Flaiano commediografo, «Una grande possibilità di teatralizzare la quotidianità. Una teatralità che ha solo come spunto la contemporaneità».<sup>44</sup> In questa *pièce*, considerata il testo-sintesi di tutti i messaggi flaianei, lo scrittore è riuscito a scavare a fondo nella crisi di quell'epoca, mettendo in evidenza non solo il fallimento di una società culturale, ma anche la volgarità e il vuoto desolato di certa cultura contemporanea.

A questo punto, è importante precisare che *La conversazione continuamente interrotta* nasce da una collocazione di brani rintracciabili in tutta l'opera di Flaiano. Ad esempio, il Quadro IV bis trova la sua origine nell'articolo *Ritrattini* pubblicato su 'Il Mondo' il 21 maggio 1957, cioè addirittura quindici anni prima, poi diventato con alcuni cambiamenti nel 1959 la prima parte del racconto *L'ispirazione del mattino. Progetto di una farsa*, pubblicato nel dicembre 1959 su 'Illustrazione Igea'. In questo articolo Flaiano descrive tre ritratti, il primo dei quali è quello di un romanziere che, accingendosi a scrivere un testo, confessava di aver perso di vista i suoi personaggi. Il resto della commedia presenta dei brani che ritroviamo in altre opere, come ad esempio in *Diario degli errori*. Ma secondo la puntuale nota di Anna Longoni, nel 1960, «nel periodo in cui Luigi Pasciutti stava mettendo in scena *Il caso Papaleo* [secondo la testimonianza da lui stesso resa nelle pagine di 'Carte segrete' dove il racconto è stato pubblicato nel 1972], Flaiano gli fece leggere il testo, intenzionato a trarne una farsa. Il progetto allora non si realizzò, ma il racconto, mai del tutto dimenticato, viene ripreso proprio nel Quadro IV bis dell'ultima *pièce* teatrale».<sup>45</sup> Insomma, tutto concorre a confermare che *La conversazione continuamente interrotta* ebbe una lunga elaborazione, ma che Flaiano pensò a essa come a un testo teatrale fin dal 1960, l'anno de *Il caso Papaleo*.

La *pièce*, come s'è accennato, è una sintesi di tutti i temi cari a Flaiano: la noia esistenziale, la solitudine, l'impossibilità di uscirne, la consapevolezza di una banalità che avvolge e mortifica tutti. *La conversazione continuamente interrotta* è la storia di una storia che non riesce a nascere, è un gruppo di persone che si riunisce per cercare una storia, un soggetto, un argomento per un film o per il teatro, e parlano, si propongono idee, mentre la commedia va avanti e la storia non prende forma [è evidente il riferimento autobiografico al film di Fellini *Otto e mezzo*, che parte dallo stesso spunto dell'impotenza inventiva e nasce come film

---

<sup>44</sup> Geron (1995), p. 29.

<sup>45</sup> Flaiano (1988), pp. 1452-1453.

dell'impossibilità di fare un film]. Il tema centrale attorno al quale si impernano le storie narrate nella commedia è quello della crisi dell'artista odierno e l'ansia dell'incompiuto. Uno scrittore, assieme a un poeta e un Regista, cerca una storia per un film, perdendosi in un mare di chiacchiere e interrompendosi continuamente l'uno con l'altro. I personaggi parlano, progettano, chiacchierano, ipotizzano, ma non riescono a giungere a una conclusione da argomentare. Ricominciano e non riescono mai a concludere. Le decine di storie inventate iniziano tutte con «Un Tale incontra una Tale»<sup>46</sup> e rimangono ineluttabilmente senza finale, affondando nella noia. Come è facile arguire, questi tre personaggi risentono della carica pirandelliana dei *Sei personaggi in cerca d'autore*. È un'opera senza soggetto, come la vita che scorre addosso e intorno alla gente, ingarbugliata in storie singole inenarrabili.

In questa assenza apparente di soggetto, dialogano dei personaggi a noi familiari, banali nella loro assurdità prendono l'avvio dalla loro stessa incoscienza che ne detta le non regole. Ciononostante, sono dei personaggi quasi simbolici: un Poeta, uno Scrittore, un Regista, la Moglie dello Scrittore, l'Amica del Regista e altri minori che interferiscono e interrompono sempre la conversazione quando l'argomento comincia a prendere forma. Dieci sono i personaggi della 'Conversazione', ma in realtà tre soltanto sono i protagonisti: un Poeta di 45 anni, uno Scrittore di 40, un Regista di 35. Parti minime sono riservate al Dottore e al Giornalista, quest'ultimo l'unico ad avere un nome, ovvero un soprannome [Tavolino] oltre alla Cameriera, incinta e un po' svanita, che porta il nome di Crimilde. Un nome è attribuito anche a uno dei due imbianchini che il suo compagno chiama 'Cesare!'. Altrettanto poco rilievo hanno la moglie dello Scrittore e l'amica del regista. I tre personaggi protagonisti fungono, in un clima di stanchezza e di noia, da strumenti intercambiabili della conversazione. Il più autentico e il più saggio di loro è lo scrittore, che riflette in dose più massiccia la personalità e la sincerità dell'autore stesso. Il personaggio dello scrittore è un fedele stereotipo della categoria degli scrittori, sempre ossessionati dalla ricerca di spunti per una storia da raccontare, pressati dall'assillo di liberarsi dal conformismo di massa. Nel secondo quadro, lo Scrittore parla con uno psicanalista nel corso di un dialogo molto divertente che offre il pretesto a una parodia della psicanalisi [è il medico che vuole a tutti i costi raccontare le sue storie al suo paziente, e il cliente si rifiuta di ascoltarlo].

L'elemento elegiaco e l'ombra metafisica sembrano la corretta chiave di lettura dei sette quadri di questa *pièce*.<sup>47</sup> Qui l'incapacità di concludere in qualche modo l'azione è vista come unica forma autentica di rapporto con la realtà considerata come una situazione sfuggente: non si riesce a concludere l'azione perché non si

---

<sup>46</sup> Flaiano (1990), p. 1106.

<sup>47</sup> Geron (1995), p. 33.

possono più accettare soluzioni schematiche. Non esiste quindi una separazione tra reale e immaginario, tra vita e letteratura, tra ciò che si vive e ciò che si finge a teatro di vivere. A unire realtà e rappresentazione sono la banalità, la noia e lo squallore in cui si arenano sia gli incipit narrativi che i tre inventano per far decollare le loro trame, sia i rapporti umani veri e propri che essi intessono con altri personaggi: l'incomprensione tra lo Scrittore in crisi e la moglie insoddisfatta e sognatrice, il barcamenarsi del Regista tra la moglie ossessiva e l'amica incinta che si rifiuta di abortire, la girandola mondano-sentimentale dello squattrinato Poeta, che non riesce a scrivere più nemmeno in agosto, quanto rimane in città in forzata solitudine, e alla fine sposerà la Cameriera dello Scrittore, una semplice creatura, che aspetta un bambino, di cui si ignora il padre.

Come ha ben visto Luciano Salce, che fu il regista della seconda edizione dell'opera, «solidissima [...]: un pezzo di teatro compatto, unitario, [...] granitico: la trama è sotterranea, [...] quasi invisibile ma presente sempre e attiva come certe apparentemente inconcludenti pagine di Cechov».<sup>48</sup> Quel Cechov che, rifacendosi a una felice intuizione di Cesare Garboli, si ritrova in certe 'atmosfera rarefatte e strazianti' de *La conversazione*. Ma Salce aggiungeva che il mondo de *La conversazione* «è un inferno contemporaneo dove un poeta, uno scrittore e un regista non riescono a partorire che ottusi brandelli di banalità; e alla fine si ritrovano vittime e prigionieri della loro lucida disperazione. Proprio come in Cechov».<sup>49</sup> Non c'è affatto da stupirsi che *La conversazione* è così ricca di echi e di suggestioni cechoviane: Cechov è stato uno degli autori preferiti di Flaiano e soprattutto uno di quelli che egli sentiva più moderni e più congeniali. Lo dimostra, fra l'altro, ciò che egli scrisse in occasione dell'edizione de *Le tre sorelle* di Giorgio De Lullo nell'interpretazione della Compagnia dei Giovani: «Cechov non è morto, è l'unico autore del XIX secolo che non si allontana nel tempo, che non diventa 'classico', ma che anzi continua a parlare di noi, perché era arrivato alle radici del dramma, l'incapacità dell'uomo di vivere nella sua condizione, gli sforzi che farà per uscirne, il crollo che si trascina addosso appena esige di vederci chiaro [...]. Cechov insomma aveva capito che l'uomo vive una brutta copia della sua vita e che la sua condanna è nel doversi continuamente giudicare. Vive nel suo inferno personale ed è il più esigente torturatore di sé stesso, per il semplice fatto che si conosce abbastanza».<sup>50</sup>

Da aggiungere però che in quest'opera c'è molta satira al costume: il sentimento esistenziale dell'inutilità, che trova il suo fulcro ne *La conversazione continuamente interrotta*, nega a Flaiano la fiducia creativa nell'impegno letterario e lo spinge alla distruzione dei canoni letterari tradizionali, al nonsenso che si

---

<sup>48</sup> Salce (1989), p. 101.

<sup>49</sup> *Ibidem*.

<sup>50</sup> Flaiano (1983), pp. 256-257.

lega a una filosofia scettica sulla vita, al rifiuto dei rituali di massa. «Flaiano trasforma quindi la propria difficoltà di costruire un'opera di ampio respiro e di captare un rapporto con la realtà esterna, in una rinuncia dolorosa sì ma sincera, non programmatica ma necessaria. In luogo di bandire nuove poetiche fingendo di credere in nuove prospettive, e non riuscendo più a far proprie le poetiche antiche, preferisce vivere la propria crisi di uomo anche come crisi delle soluzioni espressive».<sup>51</sup> Perciò la conversazione telefonica continuamente interrotta è una sorta di disperante messaggio esistenziale con squarci di satira feroce all'ambiente dell'intellettualità romana per cui il lavoro è chiacchiera continua, impegno rinviato di continuo, quel senso di chiacchiera senza altro esito se non l'implacabile autoflagellazione in fondo consolatoria. «[...] fatta di giorni, una media di ventimila giorni, e di cui il succo si coglie soltanto alla fine, e non sempre! Noi chiediamo agli altri, quello che gli altri chiedono esattamente a noi, una storia. ... E copiarsi, che mal di testa».<sup>52</sup>

La lunga parabola della noia e il senso di frustrazione si fanno progressivamente strada tra le vacuità verbali dei sette quadri de *La conversazione continuamente interrotta*. Già nel primo quadro ci sono le idee fondamentali: il rimpianto del teatro di un tempo [lo esprime il poeta: «A me piaceva il teatro, quello di una volta, un po' miserabile ma pieno d'orgoglio [...] con le scene di carta, le quinte, le porte che si gonfiavano come vele, il precipitare del sipario. E le luci della ribalta che schiacciavano la scena, niente luci psicologiche...»].<sup>53</sup> E ancora: «Il teatro allora viaggiava come un popolo nomade, carico di proposte esemplari, di vizi e virtù, di esistenze eroiche, di sogni folli e scadenti [...]. Quella era vita!»<sup>54</sup> e insieme la consapevolezza che, vecchio o nuovo, il teatro [e quindi l'arte in generale] non serve a niente e non ha mai cambiato il mondo [lo dice lo scrittore: «Sì, ma a che serve il teatro? Mio nonno entrò in un teatro cinque volte in tutta la sua vita, mio padre diciamo cinquanta, io ogni settimana, da anni. Eppure, abbiamo commesso tutti e tre gli stessi errori. Non sto a dirvi quali, ma gli stessi. E se penso a loro, li vedo più responsabili, più densi di me. Più uomini.»<sup>55</sup>]. Il problema dell'artista non è l'inaridimento della vena inventiva, ma l'inutilità di fare arte, letteratura, teatro, perché non hanno cambiato mai niente nella vita umana. Se tutto è già stato scritto, se di tutto si è parlato, a che cosa serve continuare a scrivere? «Scrivere è difficile, spesso inutile»<sup>56</sup>, «l'intellettuale deve proporsi la verità delle cose, dei fenomeni, delle leggi che agitano la massa

---

<sup>51</sup> Pullini (1996), p. 193.

<sup>52</sup> Flaiano (1990), p. 1160.

<sup>53</sup> Flaiano (1990), p. 1101.

<sup>54</sup> Flaiano (1990), p. 1102.

<sup>55</sup> *Ibidem*.

<sup>56</sup> Flaiano (1988), p. 64.

e sè stesso»<sup>57</sup>, «Oggi si può continuare a scrivere solo a patto di essere illeggibile»<sup>58</sup> sono solo chiacchiere a vuoto. Lo Scrittore sa bene che la verità sfugge ad ogni controllo, inutile trasferirla, inutile raccontare la propria crisi davanti al foglio bianco allo psicanalista, un medico ansioso a sua volta di raccontare le sue esperienze al paziente. All'arte non resta quindi che accostarsi alla vita per darne, non la cronaca, ma il respiro, e riceverne la struttura aperta, come dice il regista: «Non fidiamoci delle storie, non ci credo. La vita è fatta di scene non necessariamente legate tra di loro. Se l'idea è buona, impone da sé la costruzione. I personaggi allora parlano da soli. [...]».<sup>59</sup> E il poeta aggiunge: «Non mi preoccuperei per ora di come finisce. I finali non esistono, li fa il tempo».<sup>60</sup>

Si osservi, inoltre, che nel corso delle battute, l'autobiografismo è più che un sospetto. La critica ha identificato lo stesso Flaiano nel personaggio dello Scrittore: «Vorrei arrivare al fondo del problema, descrivere una società merdosa che si crede libera, arrivare a una conclusione vuota, capisci? tragica, senza abbandonare il tono della *pochade*, l'unico che conviene a certa gente».<sup>61</sup> «Oggi si può continuare a scrivere solo a patto di essere illeggibile».<sup>62</sup> «Insomma [conclude lo scrittore difficile e contro corrente] scrivere è difficile, e spesso inutile».<sup>63</sup> Nel personaggio dello Scrittore in crisi, si può intravedere la figura di Flaiano tramite una serie di tratti autobiografici quali l'aver visto la morte in faccia un anno prima, l'odio per il padre, la sfiducia nelle sue capacità di scrivere, e infine la sensazione che sempre 'tutto' sia già stato detto. Nel dialogo con lo psicanalista, lo scrittore fa il punto sul proprio dramma di impotenza creativa [e dice tante cose che Flaiano avrebbe voluto dire di sé]: «Ma non so scrivere. Qui è il punto. Non ho idee. Ho appena un po' d'immaginazione, una certa tendenza per l'ornato, ma non mi vengono mai grandi idee. Non ho la fantasia del creatore, del poeta».<sup>64</sup> Flaiano ad un certo punto dice: «Se mi metto a pensare ad una storia non riesco a vedere nemmeno un personaggio, vedo sempre me stesso e siccome io mi annoio anche questo personaggio si annoia e non dice una parola, non si muove, non fa un gesto, e poi ho sempre la sensazione che tutto sia stato già detto».<sup>65</sup> Proprio per questo, *La conversazione continuamente interrotta* si può definire un autore in cerca dei suoi personaggi.

---

<sup>57</sup> Flaiano (1988), p. 63.

<sup>58</sup> *Ibidem*.

<sup>59</sup> Flaiano (1990), p. 1102.

<sup>60</sup> Flaiano (1990), p. 1107.

<sup>61</sup> *Ibidem*.

<sup>62</sup> Flaiano (1988), p. 63.

<sup>63</sup> Flaiano (1988), p. 64.

<sup>64</sup> Flaiano (1990), p. 1117.

<sup>65</sup> *Ibidem*.

In questa commedia, prevale una poetica teatrale, che tende a sbarazzarsi dell'autore che da un lato cerca di mimetizzarsi e di mascherarsi, dall'altro parla di sé stesso. Ma quale sé stesso? Ci mette di fronte un sé stesso alienato, sfiduciato e impotente nella sua solitudine culturale, però il perno è sempre il personaggio Ennio Flaiano, un personaggio colto nel momento stesso in cui si scompone e si frantuma. Flaiano rappresenta, sempre tramite una risata scettica, i falsi miti del costume contemporaneo, il vuoto della condizione intellettuale. L'inespressività dell'arte proviene, quindi, da una crisi dei valori contemporanei, dalla sensazione che tutto ormai è stato già detto e si è quindi interrotta qualsiasi strada che porti novità [lo si vede palesemente nel dialogo tra lo Scrittore e il suo psicanalista o nell'intervista che fa allo Scrittore il giornalista Tavolino]. Ciò per un verso. Per l'altro Flaiano era sempre stato «il più sincero e direi il più sofferto, di questi intellettuali [...], il meno astuto e calcolatore, quello che ha portato con sé la propria biografia e che ha scelto in ogni aggettivo, dolorosamente, un simbolo della propria condizione della quale era il primo a dubitare»<sup>66</sup>, e mai come ne *La conversazione* l'ha dimostrato. Durante l'intervista fatta dal giornalista Tavolino allo Scrittore, si vede che il senso di noia che affligge l'anima dello Scrittore si trasmette ai personaggi e alle cose, il che definisce senza scampo la condizione dell'intellettuale, esattamente come l'uomo d'oggi che non riesce a proteggere la propria vita dall'invadenza altrui che ne sconvolge la tranquillità: «Ecco il mondo moderno e dimmi tu se l'intellettuale può vivere tra gente simile, che sembra avere il solo scopo di infastidirsi reciprocamente».<sup>67</sup> Ecco allora la noia trasferirsi dalla vita al processo narrativo.

Tutto si brucia presto nel ritmo della civiltà odierna. Questo lo afferma il Poeta, dal quale trapela Flaiano, che nega che la poesia sia una soluzione della realtà: è solo un rimedio, quindi una consolazione: «La poesia è una vita di scorta, come le ruote».<sup>68</sup> In polemica con il neorealismo, il Poeta sostiene: «Avete voluto la realtà? Tenetevela! Vi si disfa nelle mani».<sup>69</sup> Il poeta dunque qui parla per Flaiano: «la realtà che tu [il regista] vuoi sciogliere a me non interessa. Quella che voglio sciogliere io, riguarda me stesso. Una realtà individuale. Non ce ne sono altre. Per esempio, riuscire a capire se esisto, come, rispetto a che cosa e a chi, e perché sono qui, in questo momento. Con voi!».<sup>70</sup> Flaiano trasforma quindi la propria difficoltà di costruire un'opera d'arte e di captare un rapporto con la realtà esterna, in una rinuncia dolorosa sì ma sincera.

In questa commedia affascinante, che segue le leggi del teatro di conversazione, il testo viene svuotato di ogni contenuto profondo, si sorregge esclusivamente

---

<sup>66</sup> Antonucci (1992), p. 285.

<sup>67</sup> Flaiano (1990), p. 1136.

<sup>68</sup> Flaiano (1990), p. 1153.

<sup>69</sup> Flaiano (1990), p. 1158.

<sup>70</sup> Flaiano (1990), p. 1153.

sulla forza salvifica della parola, in una apertura, dispersione e frammentazione del linguaggio, come ad esempio nel teatro di Jonesco [il quale attua una sistematica e totale distruzione del testo scenico]. Per Flaiano la parola è tutto ciò che rimane di un colossale naufragio, la sola cosa ancora a galla, tutto il resto non conta, come disse lo stesso Flaiano, in un'intervista ad Aldo Rosselli, spiegando il senso del titolo della commedia: «Io credo soltanto nella parola. Tutto il resto - il gesto, il silenzio - fa parte di atteggiamenti di avanguardia [...] voler rifiutare la parola come mezzo di comunicazione è un errore, perché è il mezzo più semplice. Chiedete e vi sarà dato, parlate e sarete ascoltati. La parola è il messaggio stesso».<sup>71</sup> Quello di Flaiano è un teatro in grado di darci tutte le sfumature e variazioni possibili del 'quotidiano'.

Il tratto che accomuna le nove scene di questo lavoro teatrale di Flaiano ai testi precedenti è la tendenza alla conversazione, al suo assoluto prevalere sull'azione. Poiché per una conversazione è difficile immaginare uno sviluppo preciso e una conclusione, l'autore definì la commedia «un'operina aperta ai due lati e al centro che può ampliarsi senza gravi danni, secondo appunto le leggi del teatro di conversazione, ed è probabile che continui».<sup>72</sup> Tutto questo conferma la predilezione flaianea per il teatro di conversazione. Il dramma di conversazione, infatti, disegna la crisi di una società che non ha altro modo di rappresentarsi, e quindi può solo descrivere la situazione di stallo in cui è incastrata, raccontando la sua attesa, esattamente come i personaggi beckettiani che possono solo parlare aspettando qualcosa che potrebbe non arrivare mai, un po' come la realizzazione dell'opera artistica, che è il problema di fondo dei tre protagonisti de *La conversazione continuamente interrotta* che parlano, analizzano, si confessano, in attesa che la creazione artistica si materializzi da sola sotto i loro occhi distratti. Quella chiacchierata apparentemente inconcludente rappresenta una sorta di forma mentale che lo scrittore Flaiano adotta per stabilire una comunicazione con gli altri. Certo è che essa possiede una teatralità non tradizionale, e più che alla vicenda si affida alla 'chiacchiera', sostituendo allo sviluppo la variante, intorno a un tema.

Nel primo volume delle Opere complete si può leggere una pagina datata 1956 in cui Ennio si chiede: «Perché il teatro 'in lingua' non fa né ridere né piangere? Forse perché [...] la realtà, così com'è, non può essere portata in palcoscenico se non in dialetto. [...] A teatro ci andiamo convinti di rappresentare [...] una società che agisce 'in italiano', mentre in realtà pensa in dialetto».<sup>73</sup> Ne *La conversazione* l'innesto dialettale si limita alla reiterata botta e risposta tra un 'Che voj?' e qualche battutaccia romanesca dell'imbianchino burlone. Qui il ricorso al dialetto

---

<sup>71</sup> Sergiacomo (1996), p. 167.

<sup>72</sup> Flaiano (1990), p. 1164.

<sup>73</sup> Geron (1995), p. 31.

trova forse motivazione dal desiderio dell'autore di ricordare che l'azione dei sette quadri si svolge a Roma.

Come s'è già detto, ne *La conversazione continuamente interrotta*, i tre personaggi, lo scrittore, il poeta e il regista intessono per sette quadri conversazioni, o semi monologhi, che non terminano mai e che non sfociano in qualcosa di chiaro e logico perché vengono continuamente interrotte. Sono dialoghi senza ragioni, conversazioni che continuano ad interrompersi. Ognuno segue il filo dei propri pensieri e solo casualmente fa partecipare l'altro, con mozziconi di frasi e strascichi di idee che non troveranno una loro immagine compiuta. Nell'avventura conversazionaria dei protagonisti, prendono il sopravvento la noia e il fastidio di tutto. E da questo una tristezza, uno struggimento sempre composto e quasi sempre sorridente. Nel suo intervento su *La conversazione continuamente interrotta*, Gastone Geron ricostruisce la poetica di Flaiano drammaturgo, arrivando alla conclusione che 'l'idea martellante' della commedia è quella del *work in progress*, perché a Flaiano preme non la costruzione della storia da rappresentare, ma la possibilità di moltiplicare all'infinito, in un gioco di specchi deformanti, quella che lui ebbe a chiamare «l'esclusione dalla storia».<sup>74</sup>

Come dicevamo più su, *La conversazione continuamente interrotta* ha una struttura aperta, fondata solo sulle potenzialità espressive della 'chiacchiera'. La struttura è orizzontale e potrebbe snodarsi all'infinito, come indica la battuta finale: «No, basta per oggi»<sup>75</sup>: domani, quindi, potrebbe ricominciare tutto daccapo. L'opera nasce come poetica di una impossibilità espressiva: più semplicemente, una lunga e svariata serie di conversazioni a ruota libera sul tema centrale che, anziché svolgersi, si sposta di continuo. Quest'opera flaianea, lo si è già ricordato, è aperta da ogni lato, sicché non le occorre davvero una conclusione, anzi sta bene così, aperta, tale che possa ricominciare quando si vuole, o continuare all'infinito, malinconicamente. A ciò si aggiunga che, in questa *pièce*, Flaiano riesce a conciliare la battuta folgorante e il ritratto articolato di costume, il gusto per la *boutade* e la satira per porsi come immagine di una condizione umana eterna.<sup>76</sup> Quando l'ironia tace o si affievolisce, la commedia improvvisamente cede, perché non ha altra vera struttura che l'ironia.

Le continue inversioni di rotta del vascello scenico sfiorano spesso lo scegliere dell'assurdo: 'quadro secondo'. Il dottore che esamina lo Scrittore e lo rimprovera di dire troppe volte grazie. 'Quadro terzo e quarto': il Regista e il Poeta che confidano come si comportano con le donne. 'Quadro quarto bis': il giornalista che vuole il parere dello Scrittore sulla condizione dell'intellettuale nel mondo di

---

<sup>74</sup> Sergiacomo (1996), p. 203.

<sup>75</sup> Flaiano (1990), p. 1162.

<sup>76</sup> Antonucci (1992), p. 284.



oggi, la conversazione appunto continuamente interrotta dalle telefonate di una sconosciuta che chiede di suo marito ricoverato in clinica. L'annuncio registico che il suo intervento avrà per titolo «Il teatro non si può fare».<sup>77</sup>

## Conclusioni

Come è facile arguire, la metafora di questa commedia sta proprio nell'incapacità di pensare e d'intuire dell'uomo d'oggi, nel suo progressivo abbandonarsi al sonno della coscienza. Perciò occorre infine riconoscere e sottolineare con chiarezza che la volontà dello scrittore, pur tenendosi ancora un passo indietro, fu quella di razionalizzare di fronte ad una realtà che appare irriducibile ad un approccio totalizzante da parte dell'arte. «A Flaiano importava riconoscere l'involgarimento progressivo del mito nel mondo moderno, anzi l'aspetto non più reversibile di tale volgarità».<sup>78</sup> Da quanto si è detto risulta evidente che Flaiano si riferisce ad una purezza ormai perduta dalla civiltà moderna occidentale, e così si riallaccia a tutta quella tradizione dell'arte contemporanea che cerca nelle tradizioni dei popoli indigeni spunti per continuare a creare.

La Conversazione, come si è già visto, è la rivendicazione di una teatralità fondata solo sulla suggestione della 'chiacchiera' e della sua straordinaria potenzialità espressiva. Flaiano nega, questa volta, qualsiasi costruzione scenica affidandosi tutto all'opera «aperta [...] secondo le leggi del teatro di conversazione»<sup>79</sup>. La conversazione continuamente interrotta è un testo irripetibile nel suo equilibrio di allegria e di amarezza, di amore e di odio, di disperazione e di speranza. Sebbene continuamente interrotta, la conversazione dei personaggi continua, aperta al centro e ai due lati. Nonostante il tono doloroso della commedia, c'è in essa, infatti, la speranza nella possibilità di un riscatto morale. In Flaiano c'è un fondo di speranza che nasce da un'intima consapevolezza del valore dell'intelligenza umana. In una delle ultime interviste, risponde: «L'uomo è un animale pensante, e quando pensa non può essere che in alto. È questa la mia fede. Forse l'unica. Ma mi basta per seguire ancora con curiosità lo spettacolo del mondo»<sup>80</sup>. Una speranza di civiltà nella stupidità dei conflitti e nelle contraddizioni che dominano l'uomo. La conversazione continuamente interrotta non è, perciò, mai definitivamente interrompibile.

Mohamed, Naguib

---

<sup>77</sup> Flaiano (1990), p. 1139.

<sup>78</sup> Sergiacomo (1996), p. 198.

<sup>79</sup> Flaiano (1990), p. 1164.

<sup>80</sup> Antonucci (1986), p. 199.

Università di Ain Shams, il Cairo, Egitto.  
Mail privata: mohammad.naguib@yahoo.com  
Mail istituzionale: mohamed\_nagib\_salem@alsun.asu.edu.eg

## Riferimenti bibliografici

Antonucci (1986)

Giovanni Antonucci, *Storia del teatro italiano del Novecento*, Roma, Studium, 1986.

Antonucci (1992)

Giovanni Antonucci, *Ennio Flaiano e la commedia di costume*, in AA.VV., *La critica e Flaiano*, Lucilla Sergiacomo (a cura di), Pescara, Associazione culturale Ennio Flaiano, Ediards, 1992.

Antonucci (1998)

Giovanni Antonucci, *Conclusioni*, in AA.VV., *Flaiano negli studi universitari. Convegno nazionale, 9-10 ottobre 1998*, Associazione culturale Ennio Flaiano, Ediards, Pescara, 1998.

Bandinelli (1993)

Angiolo Bandinelli, *Discussione*, in AA.VV., *Flaiano. Vent'anni dopo, Atti del Convegno, 9-10 Ottobre 1992*, Associazione Culturale Ennio Flaiano, Ediards, Pescara, 1993.

Ceccarini e Rasia (1994)

Intervista virtuale a Flaiano in Ennio Ceccarini e Bruno Rasia, *C'era una volta... Ennio Flaiano*, Torino, Nuova Eri Edizioni Rai, 1994.

Ciarletta (1992)

Nicola Ciarletta, *Il teatro di Flaiano*, in AA.VV., *La critica e Flaiano*, a cura di Lucilla Sergiacomo, Associazione culturale Ennio Flaiano, Ediards, Pescara, 1992.

Costa (1993)

Simona Costa, *La critica nell'ultimo decennio*, in AA.VV., *Flaiano. Vent'anni dopo, Atti del Convegno, 9-10 Ottobre 1992*, Associazione Culturale Ennio Flaiano, Ediards, Pescara, 1993.

Flaiano (1944)

Ennio Flaiano, *La scena illustrata. Un teatro per i cani?*, «Risorgimento liberale», II, n. 165, 6 dicembre 1944, p. 2; ora in *Lo spettatore addormentato*, a cura di Simona Costa, Milano, Bompiani, 1996.

Flaiano (1983)

Ennio Flaiano, *Lo spettatore addormentato*, Milano, Rizzoli, 1983.

Flaiano (1986)

Ennio Flaiano, *Frasario essenziale per passare inosservati in società*, Milano, Bompiani, 1986.

Flaiano (1988)

Ennio Flaiano, *Opere. Scritti postumi*, introd. di M. Corti, a cura di M. Corti e A. Longoni, Milano, Bompiani, 1988.

Flaiano (1990)

AA.VV., *Ennio Flaiano. Opere (1947-1972)*, vol. II, Milano, Classici Bompiani, 1990.

Flaiano (1995)

Ennio Flaiano, *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, Milano, Bompiani, 1995.

Flaiano (1996)

Ennio Flaiano, *La scena illustrata. Un pubblico o due, "Risorgimento liberale"*, III, n. 30, 4 febbraio 1945, p. 3; ora in *Lo spettatore addormentato*, a cura di Simona Costa, Milano, Bompiani, 1996.

Flaiano (2010)<sup>1</sup>

Ennio Flaiano, *Diario degli errori*, in Ennio Flaiano, *Opere scelte*, a cura di Anna Longoni, Milano, Adelphi Edizioni, 2010.

Flaiano (2010)<sup>2</sup>

Ennio Flaiano, *Lo spettatore addormentato*, a cura di Anna Longoni, Milano, Adelphi Edizioni, 2010.

Geron (1995)

Gastone Geron, *La conversazione continuamente interrotta*, in AA.VV., *Il teatro di Flaiano, Convegno di studio, 6-7 Ottobre 1995*, Associazione Culturale Ennio Flaiano, Rivista di cultura «Oggi e domani», Pescara, Ediars, 1995.

Gonnelli (1998)

Lisa Gonnelli, *Il mestiere di scrittore fra autocritica e difesa*, in AA.VV., *Flaiano negli studi universitari. Convegno nazionale, 9-10 ottobre 1998*, Associazione culturale Ennio Flaiano, Ediars, Pescara, 1998.

Iengo (1998)

Francesco Iengo, *Conclusioni*, in AA.VV., *Flaiano negli studi universitari. Convegno nazionale, 9-10 ottobre 1998*, Associazione culturale Ennio Flaiano, Pescara, Ediards, 1998.

Mazzarella (1990)

Intervista di Carlo Mazzarella a Ennio Flaiano, 1959-60 in AA.VV., *Ennio Flaiano. Opere (1947-1972)*, vol. I, Milano, Classici Bompiani, 1990.

Merli (1998)

Francesca Romana Merli, *Il satirico e lo spettacolo*, in AA.VV., *Flaiano negli studi universitari. Convegno nazionale, 9-10 ottobre 1998*, Associazione culturale Ennio Flaiano, Pescara, Ediards, 1998.

Pampaloni (1989)

Geno Pampaloni, *Flaiano: l'uomo e l'opera*, in AA.VV., *Ennio Flaiano. L'uomo e l'opera, Atti del Convegno Nazionale nel decennale della morte dello scrittore, 19-20 Ottobre 1982*, Associazione Culturale Flaiano, 2° edizione, Pescara, 1989.

Pullini (1993)

Giorgio Pullini, *Ennio Flaiano e il Novecento letterario*, in AA.VV., *Flaiano. Vent'anni dopo, Atti del Convegno, 9-10 Ottobre 1992*, Associazione Culturale Ennio Flaiano, Ediards, Pescara, 1993.

Pullini (1996)

Giorgio Pullini, in Lucilla Sergiacomo, *Invito alla lettura di Flaiano*, Milano, Mursia Editore, 1996.

Rago (1998)

Paola Rago, *Flaiano cronista teatrale*, in AA.VV., *Flaiano negli studi universitari. Convegno nazionale, 9-10 ottobre 1998*, Associazione culturale Ennio Flaiano, Ediards, Pescara, 1998.

Rosati (1972)

Gianni Rosati, Intervista a Ennio Flaiano, 1972 in AA.VV., *Ennio Flaiano. Opere (1947-1972)*, vol. I, Milano, Classici Bompiani, 1990.

Salce (1989)

Luciano Salce, *La conversazione continuamente interrotta*, in AA.VV., *Ennio Flaiano. L'uomo e l'opera, Atti del Convegno Nazionale nel decennale della morte dello scrittore, 19-20 Ottobre 1982*, Pescara, Associazione Culturale Flaiano, 2° edizione, 1989.

Sergiacomo (1996)

Lucilla Sergiacomo, *Invito alla lettura di Flaiano*, Mursia Editore, Milano, 1996.

Tomei (2002)

Gianfranco Tomei, *Riso amaro. Piccola introduzione a Ennio Flaiano*, Edizioni Eucos, Roma, 2002.

Vecchio (1998)

Maria Venera Vecchio, *La scrittura teatrale: la fede di un artista deluso*, in AA.VV., *Flaiano negli studi universitari. Convegno nazionale, 9-10 ottobre 1998*, Associazione culturale Ennio Flaiano, Ediards, Pescara, 1998.

*The two world wars, the fascist era, the years of reconstruction and development. These are the most significant events of the twentieth century in which the post-war intellectual suffered greatly. In the midst of this climate, Flaiano felt useless; useless in a culture, in a literature, in a criticism that has not sufficiently noticed him. In Flaiano seems inevitable the recourse to sarcasm and self-irony that act as a balm for wounds reported during a career not always full of satisfaction and recognition. Flaiano has inserted autobiographically himself into 'The Conversation Continuously Interrupted', the masterpiece of Flaiano as a dramatist, by talking about the intellectual crisis of the post-war period (a crisis that is his crisis). It is evident that in Flaiano there is a profound hope that comes from an intimate awareness of the value of human intelligence. A hope of civilization in the stupidity of conflicts and the contradictions that dominate the humanity.*

*Parole-chiave: Flaiano; crisis; intellectual; the post-war period; conversation.*