

I racconti di guerra di Federico De Roberto: finzione e testimonianza?

ANTONELLA CAPRA

UNIVERSITÉ DE TOULOUSE - JEAN JAURÈS

A MIO PADRE, CLASSE 1915

N EL 1919 FEDERICO DE ROBERTO PUBBLICA UNA SERIE DI SAGGI EDITI DA TREVES CON IL TITOLO *AL ROMBO DEL CANNONE*, SEGUITO DA *ALL'OMBRA DELL'OLIVO*, DEL 1920.

L'EUROPA È APPENA USCITA DALLA GUERRA, IL LETTORE È ANCORA INTERESSATO ALL'ARGOMENTO E L'AUTORE, SOLITAMENTE PIUTTOSTO SCHIVO RIGUARDO ALLA POLITICA¹, GIUSTIFICA FIN DALLA PREFAZIONE QUESTI SCRITTI:

Mentre si decidevano le sorti della Patria e del mondo non era possibile distrarre la mente dall'immane tragedia, al paragone della quale ogni opera di fantasia sarebbe rimasta priva di senso.²

I saggi inclusi nella raccolta sono testi molto diversi fra loro (recensioni, ritratti di personaggi storici, commenti su avvenimenti e battaglie) che però trovano una coerenza nel fatto che «l'autore si volse alla storia per cercarvi ammaestramenti e conforti»³.

Inizia forse così, nonostante il giudizio tutt'altro che positivo di queste produzioni da parte della critica, la ricerca di una giustificazione al massacro, per un uomo di pensiero che vivrà tutto il conflitto lontano dal fronte (sia come soldato, data la sua età troppo matura – DE ROBERTO aveva allora più di 50 anni – sia in quanto giornalista, richiamato a Catania dalla propria nevrosi e dalla malattia della madre).

Dopo questo saggio, dal 1919 al 1923, egli pubblicherà, su riviste e giornali, i 9 racconti che costituiscono la materia delle *Novelle di Guerra*⁴. Quasi produzioni riservate a una cerchia di specialisti o di linguisti, mai menzionati nelle antologie scolastiche, i racconti di guerra sono stati recentemente riproposti al grande

pubblico da una nuova edizione curata da ANTONIO DI GRADO, per E/O⁵. Due di essi sono stati tradotti in francese nell'edizione a cura di MURIEL GALLOT⁶.

I racconti non hanno incontrato il favore degli studiosi di DE ROBERTO, considerati piuttosto come un'opera obbligata dalla necessità finanziaria o patetica, da parte dello scrittore, di ritrovare il favore del pubblico, o – peggio – da uno slancio patriottico e nazionalista. Nell'edizione prestigiosa dei Meridiani Mondadori, si trova solamente il racconto *La Paura* (unanimamente salutato dalle critiche). Rispetto alle altre novelle MADRIGNANI sostiene:

L'impulso è quello di neofita che esalta la « guerra santa » e descrive l'eroismo e i sacrifici dei « nostri » soldati. Toni propagandistici si alternano a certa rettorica politica nell'esaltazione del motivo unificatore della patria da difendere.⁷

Benché il giudizio sia in seguito attenuato da argomenti meno radicali, ove si afferma che il metodo realista utilizzato «diventa il metodo della verità» e che «senza volerlo le novelle convogliano e ritrasmettono notizie sulla vita militare che contrastano con il quadro della letteratura ufficiale», in generale i racconti sono tacciati di retorica e paternalismo, di patriottismo sincero ma di maniera. MADRIGNANI conclude, tuttavia, ammettendo che grazie a un realismo «demitizzante», «la guerra non è più scuola di vita, maestra di patriottismo, palestra di eroismo ecc., è un'esperienza diretta, di inequivocabile semplicità». E riconosce non solo il ritorno a un verismo sincero, ma anche un'impronta giornalistica atta a mettere in difficoltà una visione stereotipata e imposta della Grande Guerra.

NUNZIO ZAGO, nella premessa all'edizione del 2010, sembra al contrario mettere in evidenza una potenzialità innovativa, accordandosi con altri sullo sperimentalismo derobertiano e considerando queste opere come un vero contributo alla letteratura di guerra allora in voga. Nella stessa edizione, la curatrice R. ABBA TICCHIO segnala l'uso del dialetto e dell'umorismo come punti di forza di questa produzione.

A. DI GRADO, infine, attenua il giudizio sul DE ROBERTO interventista dell'ultima ora e patriota per forza, sottolineando come nelle novelle (e non solo nella ormai celebre *La paura*) il conflitto si definisca «orrendo» e che l'uso del dialetto «testimonia di una unità nazionale irrealizzata», sulla scia del pensiero de *I Viceré*.

Nonostante le analisi critiche tendano a rivalutarle, le novelle di guerra non sono però ancora state studiate – ci sembra – secondo quanto lo stesso DE ROBERTO ci suggerisce, attraverso scelte stilistiche ben precise. La novità nell'ambientazione dei racconti, l'originalità della creatività linguistica, la cura per alcuni dettagli e per i personaggi semplici hanno motivato il titolo proposto: «Finzione e testimonianza?». In effetti, la matrice verista di DE ROBERTO non può da sola (o non solo) giustificare alcune caratteristiche di queste novelle, quali l'attenzione investigativa del giornalista, il senso profondo degli scritti che va al di là di una didattica moraleggiante. Ci sembra, infatti, che l'autore abbia voluto capire e non solo illustrare, trasmettere un'esperienza e non solo raccontare. Persuasi che le pagine delle novelle derobertiane vogliano essere una sorta di *finzione testimoniale* o come si usa dire in francese di *docu-fiction*, ossia un'opera in cui la realtà rappresentata è talmente vicina e vera

che è portatrice di significato, ci siamo avventurati sulle tracce testimoniali/documentarie nello stile e nel contenuto delle Novelle di guerra.

FINZIONE E TESTIMONIANZA

Molte riflessioni sono state fatte sulla scrittura, la ricezione e la legittimità della testimonianza, soprattutto quando questa deve raccontare l'orrore della guerra. La finzione che vuole parlare di conflitti coevi e che è coetanea di testimonianze storiche o della letteratura memorialistica di altri intellettuali direttamente coinvolti, deve utilizzare, ci sembra, degli elementi che possano competere con essa. In altre parole, come riesce DE ROBERTO a rendere legittima la finzione rispetto alla sublimazione poetica di UNGARETTI, al diario di GADDA, agli scritti di MALAPARTE, LUSSU o STUPARICH? Il testimone come il lettore della testimonianza sono chiamati ad assumere un atteggiamento ben preciso e sono coinvolti nella dimostrazione della veridicità del racconto. La finalità etica e l'accredito del discorso restano un fondamento nel procedimento della testimonianza: il testimone deve avere la volontà di mostrare la veridicità del suo discorso, il lettore destinatario la volontà di valutare questa veridicità a partire da indizi formali ben precisi⁸.

Ora, la scrittura di testimonianza e la scrittura di finzione, in pratica una non-testimonianza, non possono essere poste sullo stesso piano, sono anzi per alcuni aspetti antitetice. Nella pratica dell'analisi stilistica, però, alcune regole stabilite per l'accredito della testimonianza si rivelano fondamentali per la scrittura di finzione. Ossia, le regole stilistiche e i procedimenti retorici del discorso testimoniale sono gli stessi di quelli del discorso narrativo, quando questo vuole raccontare una realtà esistita (anche se non vissuta direttamente). Si potrebbe anche ribaltare il punto di vista, affermando che ciò che è valido per la scrittura letteraria viene trasmesso come una regola alla scrittura testimoniale, perché essa sia accettata dal destinatario lettore. La scrittura di finzione dell'orrore bellico *non* può, infatti, derogare (almeno non sotto la penna di uno scrittore considerato rappresentate del verismo) alle regole della veridicità.

Secondo i curatori del volume sull'*Accréditation des discours testimoniaux*:

il s'agit pour le témoin de mettre en évidence la forme de la cohérence de son discours, forme qui passe par l'emploi d'éléments liés à un espace commun de sens, l'emploi de connecteurs argumentatifs, une mise en intrigue, la construction discursive d'un éthos, et par les moyens rhétoriques les plus divers.⁹

Tra i procedimenti citati, quello che ci sembra più significativo per il nostro approccio è quell'impiego di «elementi comuni di senso», che viene più volte ribadito dagli studiosi, chiamato anche «partage des présupposés et des connaissances communes» o ancora «l'implicite nécessaire à l'adhésion de l'autre»¹⁰.

Questa ricerca di adesione con l'altro (il destinatario, il lettore) ricorre come una condizione necessaria perché si attui la testimonianza. Le conoscenze comuni portano alla possibilità dell'esistenza di un implicito, che sarà la base di complicità

tra scrittore e lettore, fattore indispensabile per la trasmissione del pathos ma anche mezzo per la trasmissione del senso. Ed è attraverso procedimenti stilistici e retorici ben scelti che l'autore, sia esso testimone diretto o *traduttore* dell'esperienza altrui, riesce ad attivare un significato, perpetuare una situazione e trasmettere il messaggio, come monito, omaggio, riscatto, o semplicemente contributo alla memoria.

IL DOCU-FICTION: LE STRATEGIE RETORICHE E STILISTICHE

La finzione-testimonianza di DE ROBERTO è in armonia, dal punto di vista del contenuto e della scelta dei protagonisti, con gli elementi della testimonianza. Pensiamo, per esempio, alle varie figure emblematiche che vengono spesso ricordate: l'imbo-scato, il valoroso, il disertore, l'ufficiale rispettato... E alle azioni quotidiane che scandiscono la vita del soldato: la trincea, la Tappa, la posta, il rancio... E ancora ai sentimenti e pensieri che ricorrono senza sosta nelle testimonianze e nelle novelle: la nostalgia di casa, l'amore abbandonato, la solidarietà e la competizione, la paura, la pietà, l'orrore...

Eppure questi elementi *incontournables* (possibili vittime dell'accusa di letteratura di circostanza), lungi dall'essere banalizzate dalla frequenza di impiego, fanno la forza delle novelle, per la veridicità e l'autenticità che le anima. Anzi, sono proprio quelle azioni di *routine*, quelle figure quasi trasparenti nella loro mediocrità o quei luoghi così scontati da diventare iconografici, che rendono le novelle una testimonianza veritiera.

MICHELA TOPPANO, che ha lavorato sull'intera produzione derobertiana, scrive:

L'écrivain était parfaitement conscient de l'horreur de la guerre, comme en témoigne *La Paura*. Cependant il préfère ne pas s'y attarder. Toutes les autres nouvelles de guerre peignent le conflit sous un jour moins dramatique et même positif. Elles ne se déroulent jamais directement sur la ligne du front et ne décrivent jamais les affrontements belliqueux et leurs conséquences. [...] La plupart du temps le scénario se déroule à l'arrière du front. Les vicissitudes concernent des événements relevant d'une rassurante quotidienneté.

Benché non interamente d'accordo con la saggista, che oltre parlerà di «universo pacificato nella gerarchia», dobbiamo convenire che il quadro frequentemente scelto dallo scrittore è quello delle retrovie. Senza la necessità di atti eroici, senza la tensione della trincea (salvo, naturalmente ne *La Paura*), il soldato – semplice o graduato – viene rappresentato prima di tutto come un uomo; costretto sì a un certo comportamento dalle regole del conflitto, dell'uomo-soldato emerge tuttavia la profonda natura umana, declinata nelle varie sfaccettature, ma mai machietistica o stereotipata. Come dimenticare Frascalani, il fanfarone romano de *La Retata* o il fedele e testardo Ciccarino de *Il Trofeo*, lo zelante maggiore detective de *All'ora della mensa*, o il probo Tancredi de *L'ultimo voto*, o ancora i 6 soldati decimati ne

La Paura (di cui si finisce per conoscere il temperamento, il mestiere, gli affetti...)? DE ROBERTO ci regala una *palette* di personaggi indimenticabili, che non possono essere cantonati a mere imitazioni dei soldati «veri» a fini patriottici o memorialistici.

Tutti i personaggi – e qui la tecnica d'indagine giornalistica tipica del documento-finzione e la necessità di veridicità della testimonianza risaltano immediatamente – sono presentati, in effetti, attraverso elementi che li rendono non solo indimenticabili, ma «reali».

I nomi prima di tutto, che rinviano a quel *melting pot* regionale che ha caratterizzato la Grande Guerra; i protagonisti e i comprimari vengono descritti con minuzia e appunto nominati, come se da questo dettaglio ne andasse della loro esistenza, della loro traccia nella Storia. Vediamo letteralmente, così, i soldati martiri de *La Paura*: l'ancora imberbe Caletti, l'incredulo Maramotti, l'intrepido Gusmaroli, il rassegnato sarto Zocchi, il religioso Ricci e infine il ribelle Morana. Un altro esempio, tratto da *Nell'ora della mensa*, ci presenta personaggi secondari con una dovizia di particolari e con una precisione nei nomi e nei titoli, come se dovessimo conoscerli o come se li si dovesse citare, per dovere di memoria, come appunto si fa in una testimonianza:

[...] ma più importante di tutti, vero porto di mare [...] era la Tappa. La comandava il maggiore Costarica cavaliere Evaristo, riservista anzianotto [...]. Stravano sotto i suoi ordini un capitano, quattro subalterni, un ufficiale medico ed un veterinario [...]. Il capitano Gerolamo Pascucci, funzionante da aiutante maggiore [...] il tenente del genio Minozzi [...] il sottotenente Gozzadino nobile de' Gozzadini [...]¹¹

La stessa precisione, quasi maniacale (e qui paradossalmente DE ROBERTO tradisce forse la sua scrittura di finzione rispetto alla più serena testimonianza) si trova nella nomenclatura topografica e geografica. Un esempio ci è dato dall'inizio de *La Paura*: «[...] la desolazione della Valgrebbana, le ferree scaglie del Montemolon, le cuti delle due Grise, la forca del Palalto e del Plabasso, i precipizi della Felpola»¹².

Tra le tecniche di verosimiglianza, spicca però, e in modo assolutamente innovativo per l'epoca, l'utilizzo delle lingue regionali, esempio sperimentale di plurilinguismo ante-litteram. Accanto al linguaggio letterario e retorico allora in voga, lingua della celebrazione dei valori nazionali e morali del soldato perfetto, del comandante giusto, del valoroso combattente appaiono i dialetti. A torto questa scelta di DE ROBERTO è stata vista come una nota meramente folkloristica, la voce del «popolo diverso ed estraneo»¹³. Infatti, la presenza del dialetto controbilancia il linguaggio retorico e aulico utilizzato per i racconti di celebrazione, quello usato dai soldati graduati o nei comunicati militari (altro esempio, in realtà della ricerca di veridicità), e stempera così la «mitologia della guerra» (esasperata negli scritti ufficiali e scolastici dell'epoca). Ne *Il Rifugio*, accanto al commento dell'ufficiale: «È morto com'è vissuto... Non un lampo di ravvedimento; non un pensiero per i suoi cari... Lo stesso atteggiamento sprezzante, lo stesso falso sorriso sul viso appena più pallido...» si legge l'opinione del soldato semplice «A l'a nen völu essi gròpa; a s'ved ch'a l'era franch un fiol ad fedig!»¹⁴. Ci sembra che questa mimesi linguistica contribuisca alla modernità dei racconti; forse perché il lettore italiano è ormai da più

di vent'anni abituato a questo genere di *pastiche* linguistico, a quella eteroglossia che ha fatto il successo di molti scrittori contemporanei, ma anche e soprattutto perché grazie alla lingua schietta e semplice dei soldati ancora oggi questi racconti si possono leggere, contrariamente a tanta letteratura troppo legata a una pratica retorica pomposa tipica del periodo e a cui soggiace un'ideologia-propaganda non più accettabile.

Ma innanzi tutto i dialetti danno la parola e quindi rendono omaggio a coloro che più sono stati esposti alla violenza del conflitto: i soldati semplici, quei valorosi *loro malgrado* che sono diventati «carne da cannone». Operazione non scontata, anzi era forse strana o rischiosa in un'epoca dove l'esigenza dell'uniformizzazione linguistica era la priorità del governo.

Secondo ROSARIA SARDO, che fa notare come per DE ROBERTO la questione della lingua fosse da sempre un problema centrale della scrittura, attraverso un'analisi scrupolosa dell'uso dei dialetti, riesce a mediare i giudizi che limitano la scelta dell'autore a un ritorno al credo verista e quelli che lo proiettano verso sperimentazioni più avanguardistiche. Si noti bene come la studiosa sottolinei l'approccio giornalistico dell'autore:

Il plurilinguismo percepito, studiato e riprodotto dall'autore diventa, dunque, negli anni immediatamente postbellici, detonatore di un mutamento stilistico importante che riguarda non solo DE ROBERTO, ma tutti quegli autori che si lasciarono attraversare e trasformare dall'esperienza bellica, [...]. In particolare, nelle novelle di guerra derobertiane, con la loro carica tragicomica o la rappresentazione disincantata e tragica di un mondo che ha perso le sue coordinate valoriali tradizionali, un mondo già acutamente esplorato dal DE ROBERTO giornalista, pronto a cogliere le novità e le particolarità della realtà circostante, l'elemento polifonico dei tanti dialetti [...], resi in forma parodica ma più spesso in forma drammatica, si presenta come elemento importante e talvolta catalizzatore nello svolgimento della struttura narrativa.¹⁵

Alcuni esempi tratti dalle novelle metteranno in evidenza questa mimesi efficace e necessaria per dare voce alla popolazione dei soldati più umili.

Ne *La Posta*, un racconto al limite dell'intraducibile per il forte *pastiche* linguistico diatopico e diastratico che la caratterizza, il tenente Malvini legge al soldato contadino Valastro le lettere che riceve dal paese. La comicità che ne scaturisce ricorda delle trovate cinematografiche molto più tarde, da commedia all'italiana:

«Trecastagni! Zafarana! Cirino!...» borbottò l'ufficiale. «Che nomi!...». Poi, aperta la lettera e letta l'intestazione: «Caro figlio» cominciò a compitare: «Segno... regno... vegno colla prisente a basti... a fart... a darti boni notizzi di la nina... di la mia calata... di la mia saluti, e coni sfera... e assi sforo... e cossì spero sentiri di te... Hai capito?». «Sissignore!... Lei leggi molto beni... I miei compagni non ci la fanno!». «Archi presenti...» riprese Malvini, sorridendo tra sé dell'ingenua lode «Archi parenti... Ah, ecco! Anche parenti, uncini e anime... carini e onice... Accidenti che scrittura!... Ricini e anice...». Valastro che si era sollevato sopra un fianco, con gli occhi intenti al lettore, suggerì appuntando l'indice: «Parenti, vicini e amici» [...].¹⁶

Se ne *La Retata*, dove il soldato Frascalani ‘romano de’ Roma’ riesce a catturare un intero plotone di austriaci solamente decantando il rancio delle truppe italiane, l’uso del dialetto raggiunge l’effetto comico più alto, la frantumazione linguistica, che restituisce ad ogni soldato la sua parlata regionale e familiare e dunque lo presenta come individuo, serve la portata tragica della guerra, in particolare ne *La Paura*:

«Dove hanno sparato? Domandò alla vedetta». «Lontan de chi, scior tenente: là de bass, contra l’alter post». Sopravvenne il sergente, col moschetto in mano, seguito dal capoposto «Hanno cagnato ‘e truppe ‘ a chella parte» asseriva il caporale. «Quii che smontaven avarien senti» obbiettava il sottufficiale. «Hanno cagnato ‘e truppe, signor tenente. Chelli Boemmi l’avevano ditto, che non avressono sparato!». «È possibile» mormorò l’ufficiale. «Ma a st’ora chi, i proeuen contra i tignoedul i so cartucc, i cecchi de Cecco Beppo?... Chi l’è che podaria cascìa el nas?»¹⁷

Dal punto di vista fonologico si vede chiara la cura con cui lo scrittore ha dipinto i tratti tipici dei vari dialetti utilizzati. Notiamo che il soldato suicida, ne *La Paura*, è l’unico che non si esprime con il dialetto, ma usa – seppur per frasi corte e incisive – la lingua ufficiale; ciò spinge M. GALLOT a una domanda provocatoria, che condidiamo: «Les officiers et un fantassin insoumis, eux, parlent la langue nationale. Le dialecte, privilège, ou aliénation? Faut-il parler la Langue pour oser se rebeller contre des ordres cruels et absurdes?»¹⁸.

Come abbiamo potuto sottolineare, nelle novelle di guerra uno spazio consistente è lasciato all’umorismo; pensiamo alla situazione ridicola dell’ufficiale che frequenta di nascosto la moglie ne *La Cocotte*, o al racconto fanfarone de *La retata*, o all’incomprensibile scambio epistolare ne *La posta*, o alla pseudo indagine ne *Al’ora della mensa* o ancora alle storpiature dei nomi dei soldati nel racconto più tragico, *La Paura* (Caletti diventa Galletta, Maramotti si muta in Marmotta e così via). Un umorismo apparentemente in contraddizione con l’argomento di fondo dei racconti, nonostante essi non si svolgano al fronte, ma dipingano piuttosto la vita cameratesca; ci rivolgiamo a DE ROBERTO stesso per averne una chiave di lettura che rinvia di nuovo all’esigenza di veridicità. Egli scriveva ne *Il rombo del cannone* per la recensione al romanzo *Les heures de guerre de la famille Valadier* di A. HERMANT:

Sarebbe altrimenti possibile scherzare intorno all’argomento tremendo? Come trovare materia di riso nell’ora paurosa del pericolo, nell’ora sublime dell’olocausto? Chi avrebbe l’animo di indugiarsi a rilevare i lati comici della tragedia immane?... [...] Con la sua ironia, col suo umorismo, la *Famiglia Valadier* è anch’essa l’opera di un patriotta: opera d’arte dove le ragioni dell’arte sono rispettate, dove la moralità e l’insegnamento non sono inclusi con artificio, per forza, a furia di retorica, ma scaturiscono invece naturalmente come dalla stessa vita. [...] Dove la rappresentazione di qualità sovrumane rischierebbe di non essere creduta, dove gli effetti convenzionali lascerebbero freddo il lettore, i casi e le parole di questi personaggi veri e sinceri lo interessano e lo commuovono.¹⁹

Ci sembra che queste conclusioni si possano facilmente applicare alla stessa scrittura dell’autore siciliano. L’umorismo contribuisce a sua volta a quella ricerca di veridicità, di realismo che avvicina queste novelle allo scritto di testimonianza.

Dal punto di vista narratologico, inoltre, sarebbe utile allargare l'indagine alla focalizzazione; ci accorgeremmo che DE ROBERTO usa svariati punti di vista che alternano momenti di diretta testimonianza (pensiamo a *Il Rifugio* o al meno riuscito *I due morti*) a momenti in cui la scrittura documentata lascia spazio alla poesia. Un relativismo tutto derobertiano, in sintonia con una sua intrinseca ambiguità, una pista da seguire per un quadro completo della posizione dello scrittore.

... M A P U R S E M P R E F I C T I O N .

Le strategie stilistiche delle novelle infatti non si appoggiano però solo a una scuola o un genere ben preciso, come in altri scritti dell'autore (i primi racconti veristi o le sperimentazioni narratologiche). Accanto a quegli elementi di cui abbiamo parlato e che ci sembrano fondamentali per capire lo spirito e la volontà *testimoniale* di queste produzioni, ce ne sono altri che creano invece quella distanza propria della finzione letteraria.

In particolar modo, accanto alle minuziose descrizioni geografiche, c'è la chiara volontà di creare un'atmosfera *ad hoc*, che diventa metafora della situazione reale descritta. Pensiamo in particolar modo all'incipit de *La Paura* dove si concentra – accanto alla precisione geografica già accennata – una descrizione degna del sublime romantico e che immette – come il canto III dell'*Inferno* – nelle vicende dei condannati alla morte certa:

Nell'orrore della guerra, l'orrore della natura, la desolazione della Valgrebbana, le ferree scaglie del Montemolon, le cuti delle due Grise, la forca del Palalto e del Palbasso, i precipizi della Folpola: un paese fantastico, uno scenario da Sabba romantico, la porta dell'*Inferno*.²⁰

Nello stesso modo, si veda l'incipit de *L'ultimo voto*, in cui la natura sublime e le declinazioni della neve creano un clima particolare e anticipano la macabra e affascinante statua di ghiaccio composta dal corpo del capitano, «un'opera di scultura, un simulacro intagliato nella pietra e nel legno»²¹:

L'inverno sulla montagna, fu terribile: oscurità di nebbie, furie e ridde di venti, squassi di bufere, rabbie di tormenti, diluvii di piogge, sassaiole di grandinate, e sopra ogni cosa neve, neve e poi neve. Venne giù come Dio la mandava, tranquillamente e vorticosamente, ad aghi, a bioccoli, a falde, dalla boscia della fine d'ottobre al sinibbio del dicembre e del gennaio, ai folli mulinelli del febbraio e del marzo; si distese a lenzuoli, s'ammonò nelle conche, incappucciò le cime, precipitò in valanghe, agguagliò tutti gli accidenti del terreno. Dovunque l'occhio si volgesse, quando l'orizzonte era libero non si scorgeva altro che il candido manto, dorato al primo e all'ultimo sole, inargentato dalla luna, intatto, immacolato e impenetrabile.²²

La data della morte del capitano, 25 ottobre (verosimilmente del 1917), diventa inoltre un simbolo e una denuncia alla famosa disfatta di Caporetto.

Un'altra scelta centrale e chiaramente letteraria è, ne *La Paura*, l'uso di due canti degli Alpini: il primo, *Monte nero*, viene adattato alla data prescelta per l'ambientazione del racconto. Infatti non il 16 giugno, come vorrebbe il canto autentico, ma il 7 agosto. Le strofe prescelte servono come prolessi a ciò che avverrà, una sorta di cattivo presagio della fine.

Spunta l'alba del sette agosto
scomenzia el fogo de fanteria...
« Ma non si perde nessun compagno! » gli die' sulla voce l'ufficiale.
La seconda strofa avrebbe detto infatti:
Per le vette da conquistare
abbiam perduto tanti compagni
tanti giovani sui vent'anni
la sua vita non torna più!²³

Il testamento del capitano arriva poco dopo, quando la sorte dei soldati è ormai evidente. Cantato dall'unico soldato «ardimentoso», paradossalmente non ispira coraggio, non spinge al sacrificio, ma scandisce le morti dei fanti uccisi da un cecchino invisibile e per questo non solo misterioso, ma carico di simboli.

E mi comandi ch'el mio corpo
In sei tocchi el sia taglià:
el prim tocch al re d'Italia,
el second tocch al battaglion!...
[...]
El terz tocch a la mia mamma,
per rogordagh el so fioeu...
El quart tocch a la mia tosa
Per regordagh el prim amor!...
[...]
Il quinto pezzo alle montagne,
che lo fiorisca di rose e fior:
il sesto pezzo alle frontiere,
che si ricordi del fucilier!²⁴

In questa novella, *Il testamento del capitano* rappresenta il sacrificio inutile dei soldati e la metafora della divisione della situazione italiana²⁵.

Possiamo ora, in guisa di conclusione e alla luce di quello che è stato detto, ritornare sulle ragioni che hanno portato DE ROBERTO a queste novelle. Certamente egli ha colto l'occasione di ritrovare la scrittura di stampo verista con cui aveva iniziato la carriera. Ma l'idea di una scelta mirata a ritrovare una posizione nel mondo letterario ci sembra affrettata, come l'affermazione che le novelle nasceranno da un'ideologia patriottarda (anche tenendo conto del cambiamento di orientamento, da non interventista a interventista, da parte dello scrittore).

I soldati anonimi della Storia, i militi ignoti, possono trovare una voce quando sono raccontati, nominati, messi in risalto da una scelta linguistica che ne sotto-

linea i sentimenti e la storia personale. E le analisi stilistiche della maggior parte dei racconti mettono in valore una preferenza affermata per l'approccio testimoniale, in favore quindi dei veri protagonisti di questi scritti e non della versione ufficiale dei fatti. Il condividere con il destinatario queste storie è il compito, il fine etico della letteratura di testimonianza. Che coincide, ci sembra, con l'approccio di DE ROBERTO nelle novelle. Scritti di finzione, d'accordo, ma con l'idea di parlare di persone, prima che di soldati, di vicende umane, prima che di atti.

E con l'intento, sempre, attraverso l'implicito e il vero, della condivisione di un momento della Storia.

N O T E

- ¹ C. MADRIGNANI scrive nell'Introduzione all'edizione Meridiani Mondadori: «Nei primi anni del nuovo secolo prevale in DE ROBERTO un impegno giornalistico, che non ebbe mai precisi connotati politici, se non come vaga solidarietà etica e ideologica col perbenismo ottocentesco patriottico e familiare [...]», in F. DE ROBERTO, *Romanzi, Novelle e Saggi*, a cura di C.A. Madrignani, (I Meridiani), Mondadori, Milano 1984, pp. LVIII–LXI.
- ² F. DE ROBERTO, Avvertimento, in: *Al rombo del cannone*, Fratelli Treves Editori, Milano 1919.
- ³ *Ibidem*.
- ⁴ Per la prima raccolta *La «Cocotte» e altre novelle*, a cura di S. Zappulla Muscarà, Curcio, Milano 1979. L'edizione da noi consultata: F. DE ROBERTO, *Novelle di Guerra*, a cura di R. Abbaticchio, Palomar, Bari 2010.
- ⁵ F. DE ROBERTO, *La Paura e altri racconti della Grande Guerra*, Edizioni e/o, Roma 2014.
- ⁶ F. DE ROBERTO, *La peur. Nouvelles de la Grande Guerre*, a cura di M. Gallot, Cambourakis, Paris 2015.
- ⁷ C. MADRIGNANI, *ivi*, p. LXII.
- ⁸ D. LEGALLOIS, Y. MALGOUZOU, L. VIGIER, «Accréditation du témoignage» in: *L'accréditation des discours testimoniaux*, (Champs du Signe), Éditions Universitaires du Sud, Toulouse 2011, p. 16.
- ⁹ *Ibidem*.
- ¹⁰ *Ibidem*.
- ¹⁰ Su questo punto non ci troviamo d'accordo: basti osservare la prima parte de *L'ultimo voto*.
- ¹¹ M. TOPPANO, *Federico De Roberto. La folie de la vie et l'ordre de l'écriture*, Presses Universitaires de Provence, Aix-en-Provence 2012, p. 89.
- ¹² F. DE ROBERTO, *All'ora della mensa*, in: *Novelle di guerra*, a cura di R. Abbaticchio, Palomar, Bari 2010, pp. 141–142.
- ¹³ *Ivi*, p. 265.
- ¹⁴ C. MADRIGNANI, *op. cit.*, p. LXIII.
- ¹⁵ F. DE ROBERTO, *Il rifugio*, in: *Novelle di guerra, op. cit.*, pp. 217–218.
- ¹⁶ R. SARDO, «Plurilinguismo al fronte: le novelle di guerra di DE ROBERTO e la frantumazione dell'ideale unitaristico» in: *I confini del testo letterario plurilingue*, (InVerbis Lingue Letterature Culture, anno IV, n. 1), Carrocci Editore, Palermo 2014, p. 186.
- ¹⁷ F. DE ROBERTO, *La Posta*, in: *Novelle di guerra, op. cit.*, pp. 86–87.
- ¹⁸ F. DE ROBERTO, *La Paura*, in: *Novelle di guerra, op. cit.*, pp. 268–269.
- ¹⁹ M. GALLOT, «La Grande Guerre dans deux nouvelles de FEDERICO DE ROBERTO: 'La Peur' et «Le Voeu ultime'», <http://www.altritaliani.net/spip.php?article1928>, consultato il 30 settembre 2015.
- ²⁰ F. DE ROBERTO, *Al rombo del cannone, op. cit.*, p. 212 e p. 225.
- ²¹ F. DE ROBERTO, *La paura*, in: *Novelle di guerra, op. cit.* p. 265.

²² F. DE ROBERTO, *L'Ultimo voto*, in: *Novelle di guerra*, op. cit. p. 379.

²³ *Ivi*, p. 365.

²⁴ F. DE ROBERTO, *La paura*, in: *Novelle di guerra*, op. cit. p. 269.

²⁵ Questa versione del canto, ove si nominano le frontiere, è più rara e più lunga ; le strofe sono sei, come i soldati uccisi della novella.

²⁶ F. DE ROBERTO, *La peur: Nouvelles de la Grande Guerre*, op. cit., p. 104.