

*Olga Kutzner*¹

Nicolaus Copernicus University in Toruń

L'AMORE AL TEMPO DELLA GUERRA NELLE
NOVELLE DI FEDERICO DE ROBERTO:
«LA COCOTTE» E «L'ULTIMO VOTO»

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/TSP-W.2020.010>

Date of receipt: 13.03.2019

Date of acceptance: 24.06.2019

Love during the war in the short stories of Federico De Roberto: “La Cocotte” and “L’Ultimo Voto” - Federico De Roberto, the author of the “Viceroy” known and appreciated by contemporary readers, dedicates a significant part of his texts to “love case studies”. Love is not only the subject of his prose, but also the subject of tractates, thanks to which the author intends to find out the “truth” about feelings. In his war short stories, the author returns to the topic, “La Cocotte” and “L’Ultimo Voto” are studies of love during the First World War. The aim of the article is to analyze the role of literary space and characters in depicting the conflict between love for a woman and patriotic feelings.

Keywords: Federico De Roberto, First World War, war short stories, love.

Miłość w czasach wojny w nowelach Federica De Roberta: «La Cocotte» i «L’Ultimo Voto»

Federico De Roberto, autor znanych i docenianych przez współczesnych czytelników „Wicekrólów”, znaczną część swoich tekstów poświęcił “studiom przypadków miłosnych”. Miłość jest tematem nie tylko prozy, ale również przedmiotem traktatów,

¹ Dr Olga Kutzner – Department of Italian Literature and Literatures in Spanish, Institute of Literary Studies, Faculty of Humanities, Nicolaus Copernicus University in Toruń, e-mail: o.fraczkowska@umk.pl, ORCID: 0000-0003-1266-6048.

dzięki, którym autor ma zamiar dotrzeć do „prawdy” o uczuciach. W opowiadaniach wojennych autor powraca do tych poszukiwań, «La Cocotte» i «L’Ultimo Voto» to studia miłości w czasach Pierwszej Wojny Światowej. Materia literacka, przestrzeń i bohaterowie, służą do zobrazowania konfliktu między miłością do kobiety, a uczuciami patriotycznymi.

Słowa kluczowe: Federico De Roberto, Pierwsza Wojna Światowa, nowele wojenne, miłość.

1. INTRODUZIONE

Federico De Roberto (1861–1927), autore dei «Viceré», è uno dei più importanti narratori siciliani. Nei primi anni della sua attività letteraria il riconoscimento da parte degli autori veristi garantisce al giovane scrittore una certa attenzione dei lettori. Col passare del tempo, però, egli viene considerato un epigono dei veristi, un letterato ottocentesco, le cui opere non attingono alle maggiori tendenze letterarie del primo Novecento². Non condivide l’interesse per i movimenti rinnovatori della letteratura italiana dell’epoca, tra cui i futuristi e la loro fascinazione per la modernità e la guerra; lo scrittore catanese assume una posizione antitetica nei loro confronti e così, all’indomani dello scoppio della Prima Guerra Mondiale, si dichiara a favore dell’anti-interventismo. Dopo la Prima Guerra Mondiale, però, lo scrittore, ormai da anni appartato e estraneo alla vita culturale e politica del Paese, tenta per l’ultima volta di arrivare al grande pubblico partecipando al movimento letterario d’ispirazione patriottica. Tra il 1919 e 1923 pubblica nove racconti sulla Grande Guerra, in cui riprende i motivi e gli argomenti tipici dell’epoca (Madrignani, 1972: 196). Non ha esperienza diretta con il fronte, perciò mira a descrivere la guerra moderna con i mezzi letterari informandosi minuziosamente sulla vita dei militari (Pedullà, 2015: 12). In questo modo i suoi racconti diventano studi di “casi umani” nello scenario bellico, dove non mancano osservazioni critiche sulla realtà della guerra. De Roberto presta forte interesse alla vita dei soldati, ai rapporti tra loro e i civili, e alle conseguenze morali e sociali della guerra. Il presente articolo riguarda il tema dell’amore coniugale, ricorrente nelle due novelle di quel tempo: «La Cocotte» (1919) e «L’Ultimo Voto» (1923).

² Nonostante lo scarso interesse da parte della critica, l’opera di De Roberto è stata sempre d’ispirazione agli scrittori a lui posteriori, tra cui Luigi Pirandello, cfr. R. Castelli, *Il punto su Federico De Roberto. Per una storia delle opere e della critica*, Bonanno, Acireale-Roma 2010.

2. L'AMORE E LA GUERRA

L'eros è sempre stato uno dei temi cruciali per l'opera di Federico De Roberto, non soltanto come una componente dell'andamento narrativo, ma come un vero oggetto di analisi, studio anatomico, oggetto della «scienza del cuore». L'autore mira a esaminare l'amore, dedicando all'argomento vari scritti, tra cui il trattato «L'amore: fisiologia, psicologia, morale» (1895), inoltre lavora sulla casistica dei rapporti tra uomini e donne in «Gli amori» (1898), «esamina» le coppie celebri in «Le donne e i cavalieri» (1913). Nelle novelle analizzate «La Cocotte» e «L'ultimo voto» lo scrittore catanese torna al ruolo dello «storico e cronista delle passioni celebri» (Borri, 1987: 100), studiate al tempo della guerra. Federico De Roberto vede nell'impegno militare il sacro dovere di difendere la patria-madre a scapito della vita familiare. La forzata separazione dei mariti soldati dalle loro mogli non è quindi soltanto uno spunto narrativo per entrambe le novelle, ma anche un'occasione per l'analisi del conflitto tra l'amore di patria e l'amore per la donna. Nella presente analisi si esaminano lo spazio e il sistema dei personaggi come elementi della storia sottoposti alla ricerca della «verità» sull'amore.

3. «LA COCOTTE»: L'AMORE E LE RETROVIE DEL FRONTE

«La Cocotte», il primo racconto del ciclo narrativo sulla guerra, è una storia sul personaggio della moglie, Adriana Parisi, che si traveste da cortigiana per raggiungere il marito al fronte. Federico De Roberto presenta la vicenda da vari punti di vista, in cui la protagonista è presentata come una donna angelica idealizzata, una seduttrice e infine una moglie innamorata pronta a ogni sacrificio per vedere suo marito. Tale tripartizione dell'immagine della donna, e delle varie sfumature dell'amore attribuite a ciascuna immagine, corrisponde all'ordine dello spazio del racconto, anch'esso diviso in tre parti principali: il fronte, le sue retrovie e la città in cui abita la moglie.

La prima parte del racconto tratta della visita del capitano Parisi alle «Ninfe», un locale notturno in una città vicina al fronte. Già dalle prime righe del racconto il lettore riconosce la superiorità morale del protagonista che nel lungo monologo interiore esalta il suo atteggiamento da militare-modello devoto alla patria:

Dal momento che aveva posto piede in città quel senso di stupore e quasi di sbalordimento non lo lasciava. C'erano ancora città? C'erano caffè e trattorie, sale di concerto e di cinematografi, teatri e passeggi, vetrine piene di roba costosa e superflua?

Venti mesi di campagna, tre stagioni di trincea gli avevano appreso quanto pochi e come facilmente appagabili sono i bisogni essenziali (De Roberto, 2015: 102).

La netta divisione dello spazio del racconto in quello della città e quello del fronte rispecchia l'ideologia dell'epoca: la vita dietro le trincee è «sana», mentre la città offre svaghi «frivoli» e «vani», che vanno perciò considerati inutili e condannabili. Così anche l'amore dietro le trincee è supremo, poiché è sempre soltanto una nostalgia, un ricordo romantico di una persona cara. La moglie del capitano Parisi è una «creatura adorata» (ivi: 106) che egli vede con «gli occhi dell'anima» (ivi: 109). Per suo marito, Adriana incarna una donna ideale, poiché svolge due ruoli esemplari, quello della moglie-madre, la quale «attenta e provvida componga il corredo del suo figliuolo» (ivi: 105) e quello dell'infermiera della Croce Rossa, la quale partecipa nella guerra nazionale «medicando i piagati» (ivi: 107).

Il caffè-concerto «le Ninfe» si trova nelle retrovie del fronte, è un locale notturno chiassoso e affollato, dai colori vivaci e luccicanti. Là «gli spettatori e le spettatrici» si divertono guardando i concerti, scambiano pettegolezzi, commentano le cantanti. L'autore crea un'immagine suggestiva di una casa di tolleranza del primo Novecento, un ritratto dell'ambiente vivace e caotico, in cui si potrebbe vedere un bachtiniano *rovesciamento carnevalesco* dell'ordine sociale (Bakhtine, 1970)³. Il caffè è un luogo di passaggio, dove si acconsente ai comportamenti proibiti nella società borghese dell'epoca, una valvola di sfogo al tempo della guerra. Alle «Ninfe» i militari, rinchiusi di giorno dietro le trincee, incontrano i civili, a cui è proibito severamente entrare nella zona del combattimento. È uno spazio in cui si intrecciano il pubblico e il privato. Per queste sue caratteristiche soltanto là i due coniugi si possono vedere senza violare le leggi del fronte, ma violando al contempo le norme sociali riguardanti i rapporti coniugali.

Il protagonista contrappone la «sacra» immagine della moglie a quella della cocotte incontrata al locale notturno. Adriana «mascherata», chiamata dai compagni «Principessa» provoca al contempo il disgusto e il fascino del marito.

³ “A l'opposé de la fête officielle, le carnaval était le triomphe d'une sorte d'affranchissement provisoire de la vérité dominante et du régime existant, d'abolition provisoire de tous les rapports hiérarchiques, privilèges, règles et tabous [...]. L'abolition de tous les rapports hiérarchiques revêtait une signification tout particulière. En effet, dans les fêtes officielles, les distinctions hiérarchiques étaient soulignées à dessein, chacun des personnages devait se produire muni de tous les signes de ses titres, grades et états de services et occuper la place dévolue à son rang. Cette fête avait pour but de consacrer l'inégalité, à l'opposé du carnaval où régnait une forme particulière de contacts libres, familiers entre des individus séparés dans la vie normale par les barrières infranchissables que constituaient leur condition, leur fortune, leur emploi, leur âge et leur situation de famille” (Bakhtine, 1970: 18).

Sotto la falda del cappellino costei ostentava una chioma color del rame, complicatamente intrecciata sulla nuca, carica di pettini straluccanti di strass; mentre Adriana sua aveva neri capelli dai riflessi corvini e li portava modestamente raccolti. Costei batteva le ciglia, ammiccando, maneggiando e accostando al viso un occhialino; mentre i grandi occhi di Adriana luminosi e penetranti, non avevano mai avuto bisogno di lenti. [...] Erano, sì, i lineamenti di Adriana; era la purezza del suo viso, la soavità della sua guancia, la delicatezza del suo mento; ma deturpate dal belletto e dalla cipria sparsi a profusione, dal carmino che faceva sanguinare le labbra, dal bistro che velava d'ombra le occhiaie (De Roberto, 2005: 109).

La descrizione della protagonista travestita da cocotte è convenzionale. De Roberto utilizza l'immagine della «femme fatale» tipica della Belle Époque, ritratta con i colori: bianco, rosso, nero e giallo dorato, la quale assomiglia alle rappresentazioni femminili della pittura decadente, alla Giuditta di Gustav Klimt, alla Salomè di Franz von Stuck, alla Donna Vampiro di Munch. È una bellezza «artificiale», una donna truccata e vestita in modo ostentato per attirare l'attenzione maschile. La moglie, al contrario, è una bellezza «naturale», delicata e modesta, la quale non ha bisogno di ornamenti eccessivi.

L'incontro dei coniugi, però, ha il suo finale fuori dalle «Ninfe». Il capitano Parisi spinto dalla «curiosità anormale e malsana» (ivi: 113) si butta all'inseguimento della donna fuggita dal locale. Il capitano segue la moglie per la strada buia e deserta, sotto «il dubbio chiarore delle lampade appannate» (ibidem). Parisi riconosce la moglie fuori dalla vista degli «spettatori e delle spettatrici» del locale. Il clima della scena del riconoscimento corrisponde al suo messaggio, dal punto di vista delle norme sociali, un simile rovesciamento del ruolo della donna è impensabile e condannabile, così come è scandalosa la fascinazione del Capitano per una cortigiana.

Nella seconda parte del racconto l'autore presenta la sua storia dal punto di vista della moglie, la quale cerca disperatamente di raggiungere il marito sul fronte. In questa parte della novella l'azione si svolge lontano dal territorio dei combattimenti, dove le scarse notizie sul conflitto arrivano raramente. Federico De Roberto descrive le vere angosce delle famiglie dei militari, le quali non possono entrare in contatto con i loro cari mandati al fronte. Adriana riceve soltanto brevi telegrammi, dicerie, pettegolezzi. Quando le arriva la laconica informazione che suo marito è stato ferito, ella decide di vederlo a ogni costo.

I luoghi di transito sono le sedi della burocrazia militare, soltanto lì è possibile ottenere il permesso di entrare nella zona di guerra. Il campo militare rappresenta le caratteristiche dell'*eterotopia di crisi* di Michel Foucault, ovvero un luogo chiuso, impenetrabile, ordinato a seconda della gerarchia, «in cui non è

possibile entrare se non si possiede un certo permesso e non si è compiuto un certo numero di gesti» (Foucault, 2011: 30). Lo scrittore catanese ricostruisce la selva di regolamenti e di istruzioni, con cui le autorità statali impediscono di oltrepassare il confine tra i due mondi. Esemplificativa è la scena in cui Adriana si reca al Comando dei Carabinieri per parlare con un sottotenente:

La domanda [per ottenere il salvacondotto], contenente le generalità del richiedente, *i motivi* della richiesta, l'indicazione della località da percorrere, il domicilio del richiedente e la fotografia *firmata*, si presenta al Comando dei Carabinieri Reali della residenza del richiedente. Detto comando *assumerà informazioni, accerterà i motivi adottati*, e *rimetterà* gli atti con *risultato delle indagini* al proprio superiore diretto, che alla sua volta li trasmetterà al Comando della Divisione dei Reali Carabinieri. Questo *concorrendo gli estremi per rilascio del salvacondotto* lo trasmetterà, col *proprio parere*, al Comando superiore dei Reali Carabinieri, ovvero al competente Comando delle truppe operanti a seconda della distinzione sopraccennata... [...]. Ella udì quella filastrocca senza capirne nulla (De Roberto, 2005: 122).

Federico De Roberto ottiene «l'effetto della realtà» riportando le istruzioni in un burocratese stracompiato e incomprensibile. Dimostra l'assurdità della burocrazia allargata, il cui compito è sorvegliare il confine. In tal modo rende più verosimile la vicenda di Adriana, in quanto le sue prove di oltrepassare legittimamente il confine della zona militare sono destinate al fallimento. La moglie di Parisi riesce a opporsi alla famiglia sposando il militare contro la loro volontà, ma rimane in balia dell'apparato statale.

Nel comportamento di Adriana si vede, quindi, la preminenza della “volontà”. Nella raccolta di saggi «Il colore del tempo»⁴ [1900], Federico De Roberto critica la società dei suoi tempi per l'indolenza, “l'incapacità di volere e di agire” [ivi: 147]. La moglie di Parisi, invece, persegue attivamente il suo obiettivo. Ella, però, nel suo comportamento è guidata dall'istinto, non dalla ragione. In effetti, per l'autore siciliano la “volontà” è il contrario del pensiero riflessivo. Egli si ispira alla filosofia di Arthur Schopenhauer, secondo la quale la volontà è una pura energia vitale, inconscia e irrazionale, e così è anche la ricerca d'amore. Il pessimismo radicale dell'autore, così come il pessimismo del filosofo tedesco, non consente ai suoi personaggi di realizzare i loro desideri. Le loro azioni portano sempre al dolore e alla delusione. La ferma volontà della protagonista, la

⁴ I saggi nel «Colore del tempo» contengono le osservazioni dell'autore sulle più importanti tendenze del primo Novecento: si tratta spesso dei suoi riflessioni personali che riflettono uno specifico modo di pensare in quel tempo in cui sono state scritte.

propensione all'azione diventano il motivo della sua crisi psicologica. Nel suo sogno Adriana si vede punita per aver infranto il divieto di oltrepassare il confine. Sono idee antitetiche a quelle futuriste, dove si esaltano la bellezza della lotta e l'aggressività. Lo scrittore siciliano vede in esse la manifestazione del pensiero nietzschiano, in cui la guerra "benefica" è "indice della forza, della salute, dell'esuberanza" [ivi: 29]. Egli, invece, fedele a Schopenhauer, crede nel valore liberatorio della pietà. La signora Parisi è spinta da vari motivi: dalla solitudine, dalla nostalgia, e infine dal dovere di accompagnare il marito; ma il vero motivo del 'travestimento scandaloso', è l'assurdità della burocrazia della guerra: «il terzo» nella storia d'amore dei Parisi.

4. «L'ULTIMO VOTO»: L'AMORE E IL SALOTTO BORGHESE

«L'Ultimo voto» è una storia sulla visita del capitano Tancredi alla contessa Amalia Colombo per comunicarle la morte del marito. Anche in questa novella, l'autore divide lo spazio del racconto in due parti: il fronte alpino e la città, ciascuna delle quali rappresenta un'idea diversa dell'amore.

La prima parte del racconto comincia con la descrizione del paesaggio montano:

L'inverno, sulla montagna, fu terribile: oscurità di nebbie, furie e ridde di venti, squassi di bufere, rabbie di tormente, diluvii di piogge, sassaiole di grandinate, e sopra ogni altra cosa neve, neve e poi neve. [...] 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 (De Roberto, 2005: 345).

Dal primo capitolo del racconto emerge l'immagine contraddittoria del paesaggio, il bel «manto dorato» di neve costituisce un pericolo mortale per i combattenti, i quali devono sopravvivere nelle trincee in condizioni estreme.

Spesso la caligine si infittiva talmente che i lividi riflessi dei nevai erano la sola sorgente luminosa, come se cielo e terra in quello sconvolgimento della natura avessero scambiato le parti, e la luce, perdute le vie dell'aria, si fosse rifugiata tutta contro il suolo (ivi: 346).

È un paesaggio severo, in cui il cielo e la terra si sono scambiati le parti, contro le leggi della natura. In questa breve descrizione si sente l'orrore del-

la guerra, lo stato innaturale, paragonato al buio, della «luce rifugiata contro il suolo». Nella *memoria collettiva* italiana le montagne sono il luogo del martirio dei soldati durante la Prima Guerra Mondiale⁵, e Federico De Roberto trasmette questo messaggio sull'esempio del capitano Colombo e i suoi trecento compagni, i quali non tornano dalla missione suicida.

Dall'altra parte, però, nella novella l'inverno è il periodo della tregua per i soldati. In quei giorni, all'indomani del ritrovamento della salma di Colombo, la vita del protagonista principale, il capitano Tancredi, è idillica, egli passa il tempo a leggere e a esercitarsi negli sport. La sua capanna sul fronte montano è un luogo sicuro, semplice, ma piacevole:

Dentro, la legna era gettata nei fornelli bagnata, mista alla neve: le fiamme struggevano l'una come cera e s'apprendevano all'altra che cigolava, fumava e poi divampava, mantenendo una temperatura sopportabile, mentre fuori il termometro scendeva fino a 30 gradi sotto lo zero, Tancredi si liberava dalla pelliccia, bianca esternamente, nera dalla parte interiore; la prosciugava sulla stufa, se la infilava rivolta, non occorrendo più nascondersi, e si rammentava delle relazioni dei viaggi polari, che da fanciullo, avevano formato il suo pascolo (De Roberto, 2005: 347).

Il paesaggio delle montagne prende i tratti di quello polare, uno spazio immensamente aperto, impenetrabile, fuori dalla civiltà, e per questo incontaminato. Qui i soldati trascorrono una vita sana e moralmente incorrotta, i protagonisti, come Tancredi, tornano alla vita ingenua, in armonia con la natura. Federico De Roberto ricorre al «Fanciullino» di Giovanni Pascoli (2019), dà importanza alle cose umili, i protagonisti si sentono fratelli, è il ritorno allo stato di natura. L'immagine del Polo Nord e quello del fanciullo, servono a sottolineare il messaggio ideologico, secondo cui la guerra è una cura contro le inquietudini del primo Novecento, la guerra è un farmaco contro la modernità corrotta (Isnenghi, 2000: 248).

In questo ambiente, così come nella «Cocotte», anche l'amore è un sentimento casto e romantico. Il capitano Tancredi, dopo un lunga e pericolosa missione per recuperare le salme dei militari della compagnia di Colombo dalla linea del fronte nemico, trova nel portafoglio di questi una fotografia della donna

⁵ Secondo Maurice Halbwachs la letteratura, come pratica sociale, conduce alla costruzione, all'influenza reciproca o al mutamento delle memorie di un dato gruppo (Halbwachs, 2007). L'immagine delle Alpi come luogo del martirio è ben presente nella letteratura italiana subito dopo la fine della Grande Guerra, cfr. Alessandri L., *La montagna nella letteratura italiana. Da Petrarca a Cognetti*, Aracne, Canterano 2018; G. Isella, *La montagna nella prosa letteraria italiana del tardo Ottocento e del Novecento*, [in:] Cenobio, 3, 2007.

e un biglietto con il cognome e l'indirizzo. In esso Colombo esprime il suo ultimo desiderio a chi lo ritrova:

[...] perché voglia di consegnargliele personalmente e dirle che andando incontro alla morte le mie labbra si sono posate sull'effigie che ho portata sempre nel cuore, e che esse diranno ancora il nome della mia compagna adorata sul punto che renderò la vita alla Patria (De Roberto, 2005: 359).

In seguito il prete affida a Tancredi il «santo» incarico di avverare l'ultimo desiderio del caduto, cioè dare alla signora Amalia Colombo la notizia della morte del marito. Anche il messaggero è un uomo romantico, anch'egli vede con «gli occhi dell'anima» la vedova sofferente, la «creatura adorata» (ivi: 362), il ricordo della quale accompagna il marito fino alla morte. Amalia è qui una vedova modello, una donna sofferente che porta nel cuore l'immagine del marito caduto. L'obbligo di ricordare i nostri cari corrisponde alle idee di Jean Paul Sartre, secondo le quali dopo la morte si può esistere solo grazie agli altri⁶. Per questo motivo Tancredi si sente responsabile di tramandare la memoria del soldato, e così si pente per qualsiasi pensiero «maschio» rivolto alla vedova (ibidem). Tancredi come Parisi, il protagonista della «Cocotte», è un militare derobertiano, devoto alla patria, uno che segue rigidi principi morali, uno che sempre antepone il servizio militare ai sentimenti e alle passioni.

La seconda parte del racconto, la visita del capitano, accompagnato dal suo amico Laurana, si svolge nel salotto della vedova. Il protagonista capisce subito che lì, lontano dalla zona militare, le regole della vita sociale sono diverse. La serva informa i due militari che la contessa riceve gli ospiti soltanto nei giorni e nelle ore prestabiliti. Anche il salotto borghese è un'eterotopia (Foucault, 2011), poiché oltrepassare la sua soglia richiede l'adattamento alle rigide consuetudini e convenzioni borghesi. La guerra non cambia il modo di vivere di tutto il Paese, come immaginava il capitano Tancredi.

L'autore descrive il salotto dal punto di vista del protagonista principale, egli esamina lo spazio con uno sguardo acuto:

Molti tappeti e molte pelli per terra, tende pesanti alle porte e alle due finestre, cuscini ricamati sul divano e sulle poltrone, mobilucci eleganti pieni di ninnoli, di

⁶ “C’est aussi le sens de cette phrase de Malraux que nous citons plus haut: «La mort change la vie en destin». C’est enfin ce qui frappe le croyant lorsqu’il réalise avec effroi que, au moment de la mort, les jeux sont faits, il ne reste plus une carte à jouer. La mort nous rejoint à nous-mêmes, tels qu’en nous-mêmes l’éternité nous a changés. Au moment de la mort nous sommes, c’est-à-dire nous sommes sans défense devant les jugements d’autrui” (Sartre, 1957: 150).

portafiori e di portaritratti [...] Volgendo anch'egli lo sguardo intorno, osservando l'ordine e la ricchezza dell'apparato, calpestando i soffici tappeti, respirando l'aria pregna del forte sentore delle stoffe mescolato a un sottile profumo, egli rivedeva dentro di sé la sala mutilata, crivellata, agghiacciata, di colui che era stato il padrone di tutte quelle confortevoli cose (De Roberto, 2005: 365).

La descrizione è basata sui sensi: vista, tatto e olfatto: i tappeti sono morbidi e pesanti, nella camera si sentono dei profumi. La stanza è ammobiliata in *stile liberty*, strapiena di oggetti eleganti e lussuosi. È un salotto che assomiglia a quelli dannunziani, bizantini, decorati con ninnoli rari e preziosissimi. L'autore contrappone l'immagine del salotto lussuoso a quella del cadavere del suo proprietario, per dimostrare lo sdegno che il protagonista prova nel vedere «l'ostentata» ricchezza della camera. Federico De Roberto introduce il contrasto suggestivo tra la vita dei militari nelle caserme della montagna, pura e semplice, e quella dei borghesi, piacevole e lussuriosa. Il salotto appartiene ormai alla signora Colombo, la casa non porta la memoria del marito, qualsiasi traccia della sua esistenza è stata cancellata. Tancredi lo capisce, così come l'ha capito Ines, una protagonista sartriana del dramma «Huis clos». Quando ella ha visto la sua camera abitata da persone sconosciute, “si è sentita” morta. Non è rimasto niente sulla terra che appartenesse a Ines⁷, così come non è rimasto niente che ricordasse la presenza del capitano Colombo.

In questo spazio appare per la prima volta la vedova, la padrona di casa:

Era lei, la figura della fotografia, chiusa dentro la tessera, la fronte tagliata dalla linea delle sopracciglia quasi congiunte, fortemente segnate sulla carnagione pallida; chiome folte e nerissime, occhi incassati e luminosi, naso profilato e volontario, labbra grandi e sanguine, statura più alta dell'ordinario, portamento imponente: non bella, strana e nondimeno attraente, nel kimono giallo e verde dalle cui larghe maniche uscivano le braccia carnose (ivi: 366).

L'aspetto di Amalia Colombo è conforme all'ideale della bellezza dell'epoca, ella ha la carnagione bianca, i capelli neri, le labbra rosse. Il suo aspetto fisico è convenzionale, e ricorda quello delle cocottes del primo racconto analizzato. Nell'«Ultimo Voto», però, l'aspetto mondano della donna non è una maschera, sotto la quale si nasconde una donna onesta e dedita al marito. La fisicità sensuale

⁷ “Ils l'ont louée. Les fenêtres sont grandes ouvertes, un homme est assis sur mon lit. Ils l'ont louée! Ils l'ont louée! [...] Fini. Plus rien: je ne vois plus, je n'entends plus. Eh bien, je suppose que j'en ai fini avec la terre. Plus d'alibi. Je me sens vide. A présent, je suis tout à fait morte.” (Sartre, 1947: 161).

corrisponde al cattivo carattere della contessa. Ella è cinica e sarcastica, non porta il lutto per il marito, aspetta soltanto la fede, prova della morte, per poter ottenere la liquidazione. Deride gli ideali della vita militare, critica l'atteggiamento del marito dedito alla Patria. Il sistema dei valori della vedova Colombo è opposto a quello del capitano Tancredi, per la contessa la cosa più importante è l'interesse economico. Federico De Roberto, nell'ottica antifemminista, vede nel personaggio della contessa una donna concorrente e rivale dell'uomo. Mentre Tancredi si immaginava un pianto, uno svenimento, la vedova si preoccupa per i documenti che deve compilare per non perdere soldi. È una caricatura della «femme fatale» dannunziana, una donna da un aspetto mondano, ma avida e meschina.

Il capitano Tancredi osserva la conversazione «disinvoltata e mondana» (ivi: 371) tra la signora Colombo e il suo amico Laurana. Essi si scambiano pettegolezzi sull'alta società, parlano delle vacanze, si lamentano che la guerra impedisce loro di condurre una vita piacevole e mondana. Il tono della scena è tragicomico, Laurana sfrutta l'occasione per sedurre la «fresca» vedova. L'amico di Tancredi è un personaggio ridicolo, un damerino, un soldato «impomatato e incaramellato, nascostosi tra gli scartafacci e le gonnelle» (ivi: 372), un esempio della figura letteraria del soldato fanfarone.

La scena della conversazione tra Laurana e la contessa e in seguito il loro futuro matrimonio, illustrano l'illusorietà dell'amore romantico nel mondo borghese. L'autore, dal punto di vista di Tancredi, condanna i due personaggi, i quali si approfittano della morte del capitano Colombo. Ripete il motivo dello smascheramento, però, dietro la maschera si nasconde la «vera» contessa, la «donna mostro», la quale si approfitta del sentimento casto del militare. Nell'«Ultimo Voto» si vede «la sensibilità per il dato economico» dell'autore (Spinazzola, 1961: 16). Con la storia della vedova Colombo, Federico De Roberto illustra un «amore artificioso», quello che serve per arricchirsi, per passare alla classe superiore. Lo scrittore sottolinea l'incompatibilità dei due mondi: il sacrificio, la sincerità del mondo militare sono contrapposti ai sentimenti falsi e alla ricerca del guadagno che dettano le regole della vita borghese. L'autore smaschera l'ideologia romantica, dimostrandone il carattere ingannevole, nel mondo moderno l'amore perfetto ed eterno è impossibile. Nel racconto derobertiano l'unico sentimento puro è l'amore per la Patria.

5. CONCLUSIONE

Federico De Roberto non partecipa direttamente alla Grande Guerra, le novelle sono un'elaborazione letteraria del tema, un risultato del suo interesse

per la guerra moderna. In cerca di un «effetto della realtà» l'autore ricostruisce l'ambiente militare da giornalista, collezionando le informazioni sul conflitto: articoli, comunicati ufficiali, regolamenti, testimonianze dei soldati⁸. Nelle due novelle analizzate, non riporta però i nomi delle località o i cognomi degli ufficiali, non mira a ricostruire le grandi battaglie. L'informarsi minuziosamente sulla vita al fronte permette allo scrittore di conoscere di prima mano l'ambiente dietro le trincee, i timori e le inquietudini dei reduci. In tal modo, malgrado il forte orientamento nazionalistico dell'epoca, nelle novelle belliche derobertiane non mancano le osservazioni critiche sulla Grande Guerra (Madrignani, 2007: 125)⁹. Sullo sfondo delle tragedie personali ci sono drammi collettivi: militari dispersi, problemi nel recuperare e identificare le salme, assurdità della burocrazia. Federico De Roberto si focalizza sui «disincanti» (Isnenghi, 2000: 248) dei reduci, tra cui uno dei più acuti è quello che riguarda lo scarto tra la vita dei militari e quella dei civili, il fatto che la vita del Paese continua nonostante il conflitto e i suoi abitanti sono incuranti del destino dei militari separati da loro attraverso le trincee impenetrabili. Federico De Roberto trasmette queste inquietudini nelle pagine delle sue novelle con personaggi convenzionali e spazi schematici sottoposti allo scopo ideologico, cioè quello di esaltare il sacrificio dei soldati. Contrapponendo la vita dei militari a quella dei civili, però, lo scrittore assume delle posizioni antiborghesi e antifemministe, entrambe le novelle esemplificano «il sentimento di un sacrificio degli uomini contro l'avanzamento delle donne» (Thébaud, 2007: 41). Lo scenario della guerra mette così, in primo piano le angosce dello scrittore: l'illusorietà dell'amore nel primo Novecento.

BIBLIOGRAFIA:

Bakhtine M. (1970), *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire du Moyen Âge et sous la Renaissance*, Gallimard, Paris (ed. or. Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaia kul tura srednevekov ia i Renessansa, Izd-vo "Khudozh. lit-ra", Moskva, 1965).

⁸ Gabriele Pedullà cita le parole di Giovanni Titta Rosa, critico e amico di De Roberto, pubblicate sulla "Fiera Letteraria" dopo la morte dello scrittore: "De Roberto si documentava in modo minuzioso, fino a segnare brani di canzoni guerresche nei vari dialetti, a far tradurre il diario di un ufficiale ungherese avuto da un soldato, a fornirsi di regolamenti e istruzioni per gli ufficiali di prima linea. Egli doveva vedere chiaro e preciso in tutto, prima di scrivere" (Pedullà, 2015: 12).

⁹ Secondo la critica la presenza delle osservazioni critiche sulla guerra è particolarmente forte nel racconto «La Paura», in cui "la guerra appare qual è: un evento che si scontra con l'elementare istinto dell'essere umano- non una drammatica prova da gestire eroicamente, ma un oltraggio all'umanità dell'uomo, all'universale diritto a vivere" (Madrignani, 2007: 131).

- Borri G. (1987), *Invito alla lettura di Federico De Roberto*, Mursia, Milano.
- Castelli R. (2010), *Il punto su Federico De Roberto. Per una storia delle opere e della critica*, Bonanno, Acireale-Roma.
- De Roberto F. (2015), *La paura e gli altri racconti di guerra*, G. Pedullà (a cura di), Garzanti, Milano.
- De Roberto F. (1900), *Il colore del tempo*, Remo Sandron, Milano-Palermo.
- Foucault M. (2011), *Spazi altri*, [in:] Vaccaro S., Villani T., Tripodi P. (a cura di), *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, Mimesis, Milano-Udine (ed. or. *Des espaces autres*, "Architecture, Mouvement, Continuité", 5, 1984).
- Halbwachs M. (1996), *La memoria collettiva*, Unicopli, Milano (ed. or. *La mémoire collective*, Presses Universitaires de France, Paris 1949).
- Isnenghi M. (2000), *Il caso italiano: tra incanti e disincanti*, [in:] Calì V., Corni G., Ferrandi G. (a cura di), *Gli intellettuali e la Grande Guerra*, Mulino, Bologna.
- Madrignani C. A. (2007), *Effetto Sicilia: Genesi del romanzo moderno*, Quodlibet, Macerata.
- Madrignani C. A. (1972), *Illusione e realtà nell'opera di Federico De Roberto. Saggio su ideologia e tecniche narrative*, De Donato, Bari.
- Pascoli G. (2019), *Il Fanciullino*, Feltrinelli, Milano.
- Pedullà G. (2015), *L'orrore da lontano. La grande guerra di Federico De Roberto*, [in:] De Roberto F., *La paura e gli altri racconti di guerra*, Garzanti, Milano.
- Sartre J. P. (1957), *L'être et le néant: essai d'ontologie phénoménologique*, Gallimard, Paris.
- Sartre J. P. (1947), *Huis clos* [in:] *Théâtre*, Vol. I, Gallimard, Paris.
- Spinazzola V. (1961), *Federico De Roberto e il verismo*, Feltrinelli, Milano.
- Thébaud F. (2007), *Donne e identità di genere*, [in:] Audoin-Rouzeau S., Becker J.J., Gibelli A. (a cura di), *La Prima Guerra Mondiale*, Vol. II, Einaudi, Torino (ed. or. *Encyclopédie de la Grande Guerre*, Audoin-Rouzeau S., Becker J.J. (a cura di), Bayard, Paris 2004).

