

***La paura* di Federico De Roberto**

Claudia Carmina

Publicata sulla rivista «Novella» del 15 agosto 1921 e poi riedita con alcune varianti, dopo la morte dell'autore, sulle pagine della «Fiera letteraria», *La paura* costituisce forse la prova più riuscita dell'ultima produzione di Federico De Roberto. La gestazione del racconto si sviluppa nell'ambito della riflessione che lo scrittore conduce sul tema della grande guerra. Si tratta di un argomento di viva attualità, che De Roberto si sforza di indagare sia impegnandosi nella redazione degli articoli interventisti, raccolti tra il '19 e il '20, sia attraverso la stesura di altre otto «novelle di guerra», sei delle quali sono incluse nei volumi *La «Cocotte»* e *Ironie*. Tuttavia il blando patriottismo e la rappresentazione oleografica del conflitto, che connotano gli scritti coevi, cedono il passo nella *Paura* ad un radicale ripensamento, esitando in un irriducibile atto di accusa contro l'assurdità e l'insensatezza della logica bellica. Il racconto narra un episodio minimo che s'inserisce nella storia italiana, nel momento in cui questa confluisce nel più vasto contesto del conflitto europeo; nondimeno, l'icasticità e la perspicuità semantica della scena rappresentata vanno a modificare i contorni del quadro d'insieme, fin quasi provocando un

ribaltamento della prospettiva ideologica con cui lo scrittore sembra guardare ai fatti del recente passato.

Sullo sfondo di un paesaggio disegnato con lividi tratti espressionistici, nel «tenebrore del cielo sovrapposto al tenebrore» della «terra messa a nudo, scarnificata, dislogata e rotta»,¹ la statica e logorante vita di trincea di un drappello di soldati italiani viene bruscamente interrotta dall'inaspettata recrudescenza del fuoco nemico. Ad essere colpita è la guardia posta di vedetta in una piazzola dall'impervio accesso, lontana una cinquantina di metri dalla linea dell'acquartieramento. L'obbligo di recuperare la posizione perduta, imposto dall'autorità del Comando di linea, costringe il valoroso tenente Alfani a sacrificare, a turno, i suoi soldati nel tentativo di riconquistare l'avamposto. E difatti, avanzando lungo il tragitto accidentato e senza ripari che conduce al luogo di vedetta, gli uomini cadono uno dopo l'altro sotto una pioggia di proiettili. Dinanzi allo sguardo impotente dell'ufficiale, si consuma una «lenta, metodica e inutile strage».² Da ultimo, lasciandosi guidare dall'illogica coerenza del «sacrosanto»³ istituto del turno, Alfani chiama all'impresa il fante Morana, «un prode, un veterano d'Africa»,⁴ ma questi rifiuta recisamente di andare. Il netto e risoluto diniego di

1 F. De Roberto, *La paura*, in *Romanzi novelle e saggi*, a cura di C.A. Madrignani, Mondadori, Milano 1993, rispettivamente alle pagine 1581 e 1557.

2 F. De Roberto, *La paura*, p. 1585.

3 F. De Roberto, *La paura*, p. 1584.

4 F. De Roberto, *La paura*, p. 1581.

Morana è dettato da una paura tanto impulsiva e radicale da sopraffare qualsiasi alfierismo della volontà. Umiliato dall'accusa di codardia, e al fine di sottrarsi al destino dell'«orrida morte [...] accovacciata lassù»,⁵ il soldato si uccide sparandosi in volto.

All'ostinazione ferrea, arbitraria e pernicioso dei comandi militari si oppone l'inflessibile caparbia del soldato riottoso, ispirata da un accanimento tanto assoluto e inesorabile da sembrare quasi demotivato.

«Non tanto il rifiuto quanto l'irragionevolezza dalla quale gli pareva dettato arrovellò l'ufficiale». «Ma come?... Preferisci sei pallottole nella schiena ad una che può anche lasciarti vivo?» «La morte, infatti, stava dinanzi al soldato; ma più certa e inesorabile e ignominiosa lo guatava anche alle spalle».⁶

In realtà, l'insubordinazione di Morana è determinata dagli ineluttabili imperativi dell'istinto, da una sorta di viscerale ribellione del corpo, che rifugge da ogni calcolo e da ogni ragionevolezza. L'insorgere di una primordiale fisiologia della paura, più ancora che dalle parole pronunciate dal soldato, è espressa perentoriamente dai suoi «occhi smarriti», dalle «labbra paonazze», dal «tremore che dalle mani e dalle braccia si diffuse a tutta la persona».⁷ Nella conclusione del racconto, alle insistenti esortazioni di Alfani, che incoraggia il soldato facendo appello al sentimento di dedizione agli ideali patriottici, ribatte il formidabile

5 F. De Roberto, *La paura*, p. 1583.

6 F. De Roberto, *La paura*, p. 1583-1584.

7 F. De Roberto, *La paura*, p. 1583.

silenzio del fante. L'afasia finale di Morana, che segue al suo triplice rifiuto ed è amplificata dal «silenzio [...] sovrano» con cui i compagni «taciti, immobili, agghiacciati»⁸ assistono alla scena, veicola un messaggio di radicale dissenso e suona come un'inderogabile contestazione della violenza gratuita dell'impresa bellica. In tal modo, la rigida fermezza di un ingranaggio di morte, che si basa sulla meticolosa regolamentazione dell'orrore, è contraddetta dalla plateale protesta del singolo.

Se «la storia è una monotona ripetizione»,⁹ come asserisce Consalvo Uzeda nelle ultime battute dei *Viceré*, dando voce ad uno scetticismo pessimistico condiviso anche dall'autore, la gran macchina della guerra è, a sua volta, basata sul meccanismo impietoso della reiterazione. E infatti, nel microcosmo chiuso della trincea, il dispositivo del turno impone ai soldati di riprodurre sempre gli stessi gesti, fino ad innescare una sorta di degradante coazione a ripetere, cadenzata dall'avvicendamento sistematico con cui, uno dopo l'altro, i fanti sono costretti ad immolare inutilmente la propria vita. Questo senso di ciclica e ossessiva continuità, che, seppur diversamente declinato, connota, come un nucleo invariante, anche la partitura testuale dei romanzi maggiori, nella *Paura* è però spinto al limite estremo del tragico e dell'assurdo, e, di fatto, è assunto a principio organizzativo del racconto. Di conseguenza, la novella si struttura al modo di una lunga sequenza di morte, scandita dalla

8 F. De Roberto, *La paura*, pp. 1581-1582.

9 F. De Roberto, *I Viceré*, in *Romanzi novelle e saggi*, p. 1100.

schematica legge di una iterazione variata, e sostenuta stilisticamente dalla solidarietà tra paratassi e figure di ripetizione.

La lenta monotonia della sintassi paratattica si coniuga, nel periodare di De Roberto, con il martellante susseguirsi delle anafore, in obbedienza alla rappresentazione del mondo della trincea, al contempo iterativo e frantumato, statico, immobile e, insieme, soggetto a brusche accelerazioni. Per un verso, le replicazioni restituiscono l'idea di una realtà spersonalizzata, disumana e meccanica, disciplinata con la precisione di un metronomo dalle folli prescrizioni del precetto militare, in osservanza del quale, a distanza di pochi minuti, un nuovo cadavere si abbatte «inerte accanto al corpo inerte».¹⁰ Per l'altro, l'accumulo anaforico collabora a drammatizzare la situazione narrativa e convoglia un sovraccarico emotivo. È quanto si verifica, ad esempio, allorché De Roberto insiste nel registrare le disarticolate grida di dolore dei feriti, che, con cadenza ricorrente, squarciano il silenzio della trincea, mentre l'animo degli astanti è travolto dalla «paura, tanta paura, una paura folle».¹¹ L'efficacia drammatica del racconto è dunque corroborata dal dispiegamento di una retorica emotiva, che fa largo uso di terne di aggettivi e di sostantivi, disposti in serie secondo una progressione crescente, fortemente patetica. Nel sabba derobertiano, il «pericolo» è «certo, presente, inevitabile», la «morte» è «acquattata,

10 F. De Roberto, *La paura*, p. 1566.

11 F. De Roberto, *La paura*, p. 1583.

vigile, pronta», l'aria si accende di «sibili, rombi ed esplosioni», gli uomini finiscono «uccisi, buttati giù, rimasti lì». ¹² E ancora, dinanzi al rifiuto «freddo, risoluto, premeditato» di Morana, il tenente Alfani è «invaso dal disgusto, dal corruccio, dal ribrezzo» e tenta di dirigersi coraggiosamente verso il posto di vedetta ma è «tosto inseguito, afferrato e trattenuto». ¹³ Come risulta da questa rapida campionatura, l'autore è sempre pronto ad assemblare catene aggettivali, che eludono la pura sinonimia, in favore di una scelta di termini disposti secondo una gradazione scalare, a *climax*. Si tratta di un'accorta strategia compositiva che conferisce alla narrazione un ritmo accelerato e incalzante verso lo scioglimento tragico. Peraltro, all'energia cumulativa, che alimenta il dettato, si accompagna la torsione espressionistica delle descrizioni: nella *Paura* non vi è spazio per una raffigurazione oggettiva del paesaggio; al contrario, la natura che circonda l'accampamento sembra violentata e deformata dall'immaginazione distorta dei soldati, è lo specchio grottesco su cui si riflette il loro sguardo allucinato. Dinanzi agli occhi terrorizzati dei combattenti lo scenario dell'azione si tramuta in «un paese fantastico» e sinistro, assai simile alla «porta dell'inferno», su cui grava un cielo pesante come una «tetra lastra di piombo». ¹⁴ Come pure accadeva nel più antico *Paradiso perduto*, anche qui, per dirla con Natale Tedesco, «i dati esterni vengono usati solo in funzione della

12 F. De Roberto, *La paura*, rispettivamente alle pagine 1570, 1575, 1580.

13 F. De Roberto, *La paura*, alle pagine 1582, 1584, 1585.

14 F. De Roberto, *La paura*, pp. 1557, 1573.

rappresentazione interiore, ma senza di essi la rappresentazione di uno stato d'animo perderebbe la sua oggettiva concretezza».¹⁵ I personaggi della *Paura* si muovono dunque in uno spazio inverosimile, caotico e indistinto; lo sgomento esistenziale che li paralizza si proietta e si sedimenta nell'orrore di una realtà pietrificata, in cui «tutte le insenature delle valli, tutte le spaccature dei precipizii» esalano «globi e spire di vapori» che condensano «un tempestoso oceano aeriforme sull'oceano di sasso».¹⁶ Allo stravolgimento del mondo naturale corrisponde la deformazione dei tratti fisionomici dei personaggi. *La paura* ospita infatti una galleria di ritratti umani scomposti e farseschi, grotteschi e caricaturali: i soldati di De Roberto hanno visi tondi come «mele», spalle «aggobbite», «orecchie grandi e spalmate come manichi di pignatta», occhi stralunati di un «bianco [...] latteo» su cui galleggiano «pupille di gaietto».¹⁷ E tuttavia la contraffazione espressionista dei dati somatici non obbedisce ad un intendimento puramente caricaturale, ma si rivela funzionale a rappresentare con icastica perspicuità lo sbigottimento e l'angoscia degli umili popolani in divisa, costretti a vivere in una situazione estrema e paradossale. Allora «lo sguardo tremulo», «gli occhi smarriti», «le labbra paonazze»¹⁸

15 N. Tedesco, *La norma del negativo. De Roberto e il realismo analitico*, Sellerio, Palermo 1989, p. 59.

16 F. De Roberto, *La paura*, p. 1576.

17 F. De Roberto, *La paura*, pp. 1562, 1569, 1564.

18 F. De Roberto, *La paura*, pp. 1570, 1583.

costituiscono i segni tangibili di una sensibilità alterata dalla paura e, al medesimo tempo, palesano lo stigma dell'oltraggio patito dai corpi innocenti. In tal modo, anziché soffermarsi a spiegare lo stato d'animo dei soldati, De Roberto fissa sulla carta il gesto, la mimica, i tratti fisionomici nella loro cruda espressività, senza alcun commento o interpretazione.

«I personaggi non le cose sono quelli che interessano, la vita dello spirito è quella che importa di determinare, ma non narrando il pensiero alla maniera di Bourget, bensì cogliendo i segni esteriori: atti, parole, minimi gesti che la esprimono»,¹⁹

scriveva il giovane De Roberto, illustrando a Capuana la qualità del suo personale metodo di scavo psicologico, che, com'è noto, si ispira più al modello analitico di Poe che al blando psicologismo dell'ultimo Bourget. Si tratta comunque di un metodo duttile, versatile e sperimentale, che, come l'autore precisa nell'intervista rilasciata ad Ojetti,²⁰ è suscettibile di modifiche e di metamorfosi, giacché la scelta della tecnica scrittorica va calibrata, di volta in volta, sull'argomento trattato. Non sorprende dunque che anche la tenuta stilistica della novella del '21 risenta di questa audace oscillazione metodologica. Sicché, al rigore della prassi realistica e impersonale, con cui De Roberto trascrive, senza alcuna mediazione, il comportamento della

19 Lettera di F. De Roberto a L. Capuana, riportata in C. Di Blasi, *Luigi Capuana. Vita. Amicizie. Relazioni letterarie*, Edizioni "Biblioteca Capuana", Mineo, 1954, p. 336.

20 U. Ojetti, *Federico De Roberto*, in *Alla scoperta dei letterati*, Dumolard, Milano, 1985, pp. 86-87.

truppa, fanno da contrappunto il dilagare dell'indiretto libero e la tensione introspettiva, che irrompono sulla pagina allorché il fuoco della narrazione si concentra sulla figura del tenente Alfani.

La sonda psicologica, tesa dall'autore, scende a scandagliare gli strati più profondi dell'interiorità dell'ufficiale, che ostenta una personalità più complessa e sfaccettata di quella dei suoi sottoposti. Nondimeno la delineazione del personaggio procede con un tono uniforme ed il profilo intellettuale del tenente non acquista una concreta autonomia sulla scena narrativa. Piuttosto Alfani si presenta al lettore nelle vesti del personaggio araldo, che si fa emblema e portavoce di una verità apodittica e monolitica. Conciliando il mito nazionalista della patria da difendere con una condiscendente apertura al sentimentalismo umanitario, egli finisce con l'incarnare la morale e l'ideologia ufficiali. L'intera vicenda è raccontata dal punto di vista di questo personaggio eroico, che si esprime nella lingua standardizzata ed egemonica della retorica patriottica. Ma, proprio rileggendo gli eventi dalla prospettiva di Alfani, il lettore assiste dall'interno al collasso dell'agiografia bellicista, le cui alte idealità si sfaldano nell'urto con la materica fisicità della negazione, tutta terrestre e concreta, che i soldati oppongono alle ragioni di ogni inutile eroismo. Vale a dire che, come ha affermato Madrignani, nella *Paura* «il realismo smentisce l'ideologia».²¹

Tanto più che, nel racconto, la contraddizione tra "artificiale" e

21 C. A. Madrignani, *Introduzione a Romanzi novelle e saggi*, p. LXVII.

“viscerale” esita in uno scontro tra linguaggi inconciliabili, funzionali a veicolare opposte visioni del mondo. La retorica volontaristica del tenente e il suo modello di italiano letterario entrano in attrito con l'identità sociale più autentica del dialetto parlato dai fanti. Appunto la fedeltà alla prassi del «realismo verbale»,²² testimoniata dal primato che nella novella è assegnato al dialogo, fa sì che De Roberto operi una mimesi delle parlate regionali, in modo da connotare linguisticamente l'appartenenza geografica dei singoli coscritti. Ne deriva un plurilinguismo dalle accese tinte espressioniste, che, come ha notato Tedesco, sembra per certi versi precorrere il *pastiche* linguistico, più avanti sperimentato da autori del calibro di Gadda e di Pasolini.²³

L'universo della trincea è una babele di lingue, che entrano in collisione tra loro. La molteplicità discorde degli idiomi è indizio del fallimento della politica di unificazione nazionale e di normalizzazione linguistica, acclamata dallo stesso De Roberto in un articolo del 1925, laddove si afferma che nell'«Italiano [...] il concetto dell'unità della Patria vampeggiava come una fede».²⁴

Pur nella sua contraddittorietà, *La paura* convoglia una travolgente carica demitizzante e si configura al pari di un'involontaria parodia delle scritture di guerra. Il rilievo accordato alla rappresentazione dello scandalo della carne straziata dà la misura della distanza che separa De

22 N. Tedesco, *La norma del negativo*, p. 181.

23 F. De Roberto, *La paura*, p. 177.

24 F. De Roberto, *Scarfoglio e Gorge Sand*, in «Giornale di Sicilia», 23-24 settembre 1925.

Roberto dal mito propagandistico del sacrificio eroico, tanto caro a tutto un filone della narrativa post-risorgimentale. In questo senso lo sbigottimento dei soldati derobertiani fa da contravveleno tanto all'intrepido ardimento dei combattenti ritratti da De Amicis nei bozzetti della *Vita militare*, quanto all'impavido coraggio di cui fanno bella mostra i ragazzini, protagonisti dei racconti mensili inseriti nel libro *Cuore*, nonché delle storie edificanti di Salvator Gotta. D'altronde, nella sua scarna oggettività, *La paura* contraddice anche il messaggio ultimo proposto da buona parte della memorialistica di guerra, da Jahier a Monelli, per cui l'immersione nell'inferno delle battaglie assume la paradossale valenza di una condanna salvifica e, per contrasto, permette di riscoprire il valore incorruttibile dell'essere umano. Viceversa, De Roberto giunge a dimostrare la mendacia insita in ogni eroica eloquenza, in ogni consegna pedagogica, e contrappone all'etica della guerra la mostruosità di una guerra senza etica.