



HAL
open science

Il doppio in due novelle di guerra di Federico De Roberto

Michela Toppano

► **To cite this version:**

Michela Toppano. Il doppio in due novelle di guerra di Federico De Roberto. Morana Cale. Il doppio nella lingua e nella letteratura italiana, FF Presse&IIC Zagreb, pp. 239-252, 2008. hal-01461584

HAL Id: hal-01461584

<https://amu.hal.science/hal-01461584>

Submitted on 13 Feb 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

« **Il doppio in due novelle di guerra di Federico De Roberto** », in Morana Cale éd., *Il doppio nella lingua e nella letteratura italiana*, FF Presse&IIC Zagreb, Zagreb, 2008, pp. 239-252.

Federico De Roberto (1861-1927), scrittore siciliano, autore cimentatosi nei generi più svariati (dal romanzo alla novella, dai trattati scientifici d'ispirazione positivista agli articoli giornalistici), è stato a lungo ascritto alla corrente verista e presentato come un epigono di Verga e Capuana. Tuttavia, come propone la critica più recente, risulta più produttivo leggere De Roberto come uno scrittore di transizione, a cavallo tra modelli letterari in parte debitori del realismo ottocentesco, e nuove istanze artistiche, più vicine al realismo critico di uno Svevo o di un Pirandello, se non addirittura apparentate a forme di scrittura d'ispirazione espressionista.¹ Dal nostro punto di vista, questo approccio meriterebbe di essere integrato con l'analisi dei rapporti tra testo ed espressione formale, da un lato, e contesto e contenuto in termini di valori, dall'altro. Nel presente articolo, cercheremo appunto di affrontare secondo quest'ottica la tematica del doppio

La complessità della posizione derobertiana emerge con evidenza dall'analisi di questo motivo, così come esso si manifesta in due delle cosiddette novelle di guerra.² Questi testi, poco conosciuti, appartengono all'ultima fase della produzione derobertiana e possono sorprendere il lettore de *I Viceré*, de *I Processi verbali* e de *La Sorte*. In effetti, in questi racconti, De Roberto ritrova nel contesto bellico della prima guerra mondiale e nell'ideologia nazionalistica che lo sostiene spunti per mettere in scena un ordine sociale caratterizzato da un'armonia e da un'unità di cui l'individualismo caotico dei *Viceré* aveva ormai sanzionato il crollo ineluttabile. In effetti, malgrado un iniziale atteggiamento di critica rispetto alla linea (moderatamente) interventista di un Luigi Albertini, più tardi, De Roberto si riavvicinerà a posizioni più favorevoli all'ideologia bellica di quegli anni.³ Dal nostro punto di vista, le

¹ Vittorio Spinazzola è stato il primo a riconsiderare l'insieme dell'opera di De Roberto nell'intento di mostrarne l'originalità, sebbene facendo distinzioni tra opere più o meno riuscite e dunque privilegiando alcuni testi a scapito di altri. Cfr. Vittorio SPINAZZOLA, *Federico De Roberto e il verismo*, Feltrinelli, Milano, 1961. Tra gli studiosi che, in seguito, si preoccuparono di sottolineare la modernità e il realismo problematico dell'autore siciliano, ricordiamo: Natale TEDESCO, *La norma del negativo. De Roberto e il realismo analitico*, Sellerio, Palermo, 1981; Carlo Alberto MADRIGNANI, *Illusione e realtà nell'opera di Federico De Roberto*, Laterza, Bari, 1972; Antonio DI GRADO, *La vita, le carte, i turbamenti di Federico De Roberto gentiluomo*, Biblioteca della Fondazione Verga, Catania, 1998.

² Si tratta di racconti ambientati durante la prima guerra mondiale, apparsi su riviste dal 1919 al 1923. Sono stati poi raccolti e pubblicati postumi in volume da Sarah ZAPPULLA MUSCARÀ, in Federico DE ROBERTO, *La "Cocotte" e altre novelle*, Curcio, Roma, 1979.

³ Cfr., a questo proposito, A. DI GRADO, *La vita, le carte, i turbamenti...*, cit., pp. 392-394.

novelle rappresentano dunque un ultimo tentativo di mettere in scena un universo comunitario a cui l'ideologia patriottica assicura ancora una certa coerenza.

Due di queste novelle in particolare, *La « Cocotte »* e *Il rifugio*⁴, ci sembra meritino un'analisi attenta, in quanto è possibile reperirvi diverse figure suscettibili di essere analizzate dal punto di vista del tema del convegno. Le figure del doppio che appaiono in questi testi coincidono rispettivamente con il motivo del « travestitismo », per la prima novella, e con quello del « doppio apparente », per la seconda.⁵

Ne *La « Cocotte »*, la figura del doppio si manifesta sotto forma di un personaggio che assume indebitamente, attraverso il travestimento, una seconda identità a priori incompatibile con quella vera, d'origine. Il doppio si presenta come una figura ambivalente. In effetti, da un lato esso permette delle trasgressioni legittime – nel corso della dimostrazione questa definizione ossimorica diventerà più chiara –, dall'altro costituisce una minaccia, perché le trasgressioni che autorizza potrebbero degenerare in una rimessa in discussione radicale dell'ordine esistente.

La « Cocotte » racconta, in chiave umoristica, l'espedito riuscito, che una donna, Adriana, mette in pratica per poter raggiungere suo marito, il capitano Parisi, il quale combatte al fronte. In effetti, costui, per spirito di dovere, rimanda continuamente le domande di permesso che gli consentirebbero di rientrare a casa sua. Adriana dapprima segue una formazione d'infermiera per avvicinarsi al fronte con questa mansione. In seguito, siccome le difficoltà burocratiche vanificano questo sforzo, decide di travestirsi da *cocotte*, poiché viene a sapere che queste ultime sono le sole donne libere di entrare nelle zone di guerra. Così travestita, si reca in un locale notturno frequentato dai soldati nella speranza di incontrare suo marito. In effetti, ella lo trova, lo fa uscire dal locale fingendo di provocarlo, poi si fa riconoscere. A partire da questo momento inizia per Parisi una doppia vita al fronte, scoperta da Brancardi, un suo superiore gerarchico, il quale, per troncane la situazione incresciosa, concede o meglio impone a Parisi un congedo. Evidentemente, il momento culminante della novella coincide con l'incontro di Parisi con l'Adriana-*cocotte* e con lo scompiglio provocato da quest'evento.

L'incontro avviene nella prima parte della novella, in cui il narratore ci racconta che, una sera, Parisi viene condotto contro la sua volontà nel locale notturno *Le Ninfe*. Assorto alternativamente nell'osservazione esterna del locale, e nella rievocazione del ricordo di Adriana, tutt'a un tratto, ecco apparire ai suoi occhi, in carne ed ossa, la sosia degradata della moglie:

⁴ F. DE ROBERTO, *La « Cocotte »*, in F. DE ROBERTO, *La « Cocotte » e altre novelle*, cit., pp. 17-55 e *Il rifugio*, ivi, pp. 153-185. Le novelle apparvero rispettivamente nel 1919 (sulla rivista « Rivista d'Italia ») e nel 1920 (sulla rivista « L'Illustrazione italiana »).

⁵ Per la definizione di questi motivi legati al tema del doppio, cfr. Massimo FUSILLO, *Teoria e storia del doppio*, La Nuova Italia, Firenze, 1996, pp. 14-15.

Tutti si erano rivoltati a guardare: anch'egli guardò – e fu come quando la granata nemica era piombata dal cielo, scoppiando a pochi passi da lui: un sibilo, uno schianto, una raffica, un terremoto: Adriana!... Adriana?... La sua fronte! La sua bocca! Il suo profilo!... Possibile? No, no: impossibile, incredibile, assurdo!... [...]. Allucinazione! Aberrazione!...⁶

Più tardi, il narratore insisterà sullo scandalo che costituisce, agli occhi di Parisi, l'artificio e l'adulterazione che questa donna incarna, poiché ella mescola indebitamente le fattezze di Adriana con le sembianze e gli atteggiamenti di una peripatetica: « Sì, colei assomigliava ad Adriana, ma come un biglietto falsificato somiglia all'autentico. Falsa anche la carnagione, falsi i capelli, falsa la signorilità, falsi anche, molto probabilmente, l'oro e la tartaruga dell'occhialino ». ⁷ L'effetto destabilizzante e sconcertante qui descritto è un motivo ricorrente degli incontri dei personaggi con il doppio, doppio percepito come mostruoso perché perturba inspiegabilmente il principio di differenziazione.

La natura di questo sconvolgimento merita tuttavia di essere analizzata finemente e, per poterlo fare adeguatamente, bisogna prendere in considerazione il sistema ideologico su cui si regge la novella. In effetti, non bisogna dimenticare che le vicende narrate sono ambientate durante la prima guerra mondiale. Quindi, è tale contesto che condiziona l'universo messo in scena dal racconto. Quest'ultimo si struttura secondo una gerarchia di valori a tre livelli subordinati tra di loro.

Il primo livello, gerarchicamente superiore agli altri due, corrisponde ai valori del fronte, sulla base dei quali Parisi orienta le sue scelte, il suo destino e il suo comportamento: l'ascetismo (« tutto era ridotto per lui, nel mondo fisico e nel morale, a poche leggi primordiali, a poche verità elementari »),⁸ la lealtà al ruolo (il rifiuto di tornare a casa), la devozione per la patria (« un'altra impossibilità, la sola, la vera, l'assoluta impossibilità era apparsa: quella di non obbedire all'ordine che lo spediva alla frontiera »),⁹ il sacrificio (la sua ferita di guerra, la minaccia sempre incombente della morte), la solidarietà e la fratellanza tra compagni (« Fra tante verità semplici e sane che la nuova esistenza gli aveva rivelate, c'era anche questa, predicata sì, ma non praticata nelle società umane: l'eguaglianza delle creature umane »).¹⁰ Un secondo livello è costituito dai valori del focolare, e, più precisamente, del legame coniugale. L'amore per la moglie, l'intimità, il desiderio, i piaceri sensuali – legittimi finché espressi all'interno della sfera coniugale –, sono rievocati con struggimento e nostalgia da Parisi nei momenti in cui, lasciato libero dai doveri militari, può ritirarsi nella sua interiorità. Questa costellazione di valori privati è tuttavia subordinata ai valori della patria, come constata Adriana stessa, nella seconda parte della novella a lei consacrata. Il maggiore a cui si rivolge per ottenere il permesso di recarsi al fronte, le ricorda che gli interessi privati devono piegarsi ai valori patriottici e le dichiara che « non si poteva quindi appoggiare una

⁶ F. DE ROBERTO, *La « Cocotte »*, cit., p. 25-26.

⁷ Ivi, p. 27.

⁸ Ivi, p. 20.

⁹ Ivi, p. 21.

¹⁰ Ivi, p. 19.

domanda come la sua, fondata su motivi rispettabili, ma semplicemente sentimentali». ¹¹ Infine, al terzo gradino di questa scala di valori, gerarchicamente inferiore ai precedenti, appartengono le pulsioni individuali e, più precisamente, sessuali. La stigmatizzazione negativa della dimensione pulsionale traspare con chiarezza dalla descrizione del turbamento che coglie Parisi quando è immerso nell'atmosfera sensuale e carnale del locale notturno. Le stesse sollecitazioni sensuali che prova nei confronti della moglie, in questo caso suscitano sensi di colpa perché sono estranee al legame coniugale. Così, le donne che affollano il locale notturno, benché in un primo momento seducano subdolamente i sensi di Parisi, diventano tutt'a un tratto:

Figure guaste dal vizio, [con] acconciature troppo appariscenti, cappelloni o cappellini ridicoli, un lusso stonato e volgare. [...] Parisi chiuse gli occhi, con la tentazione di portare le mani alle orecchie per sottrarsi interamente a quelle impressioni moleste. Che faceva ancora lì? Perché non si levava e andava via? I suoi compatrioti erano scapoli, liberi, indipendenti; egli aveva un dovere, un sentimento, uno scrupolo da rispettare: non offendere la memoria di Adriana con immagini impure. ¹²

Tuttavia, se gli ultimi due livelli si articolano così in tempo di pace, essi s'invertono in tempo di guerra. In effetti, dal momento che la *cocotte* è necessaria per il morale delle truppe, la donna-merce prende temporaneamente il sopravvento sui valori familiari perché, secondo la propaganda dell'epoca, è funzionale alla difesa della patria.

Dopo la descrizione del sistema ideologico della novella, soffermiamoci adesso ad analizzare minutamente la figura del doppio e il modo in cui provoca confusione tra i livelli descritti.

Dato che il rispetto delle demarcazioni che abbiamo individuato è necessario per ordinare l'universo bellico, il doppio di Adriana, l'*Adriana-cocotte*, appare, in un primo tempo, come un *monstrum* inaccettabile perché incarna la confusione o il rovesciamento di queste distinzioni gerarchiche, considerate come naturali, indiscutibili e inamovibili. Quest'ambigua figura femminile appare innanzitutto inquietante perché turba i rapporti gerarchici legittimi tra pulsioni individuali e valori del focolare, come si vede in questa descrizione della donna attribuita allo sguardo attonito e disgustato di Parisi:

No: non era possibile, non doveva essere consentito che una sciagurata in cerca di clienti, mercantessa e merce ad un tempo, rassomigliasse tanto alla donna sua, al fiore della sua vita, alla casta consorte che a quell'ora vegliava in una corsia d'ospedale, o gli scriveva narrandogli la sua giornata tutta spesa in opere buone, o sognava di lui! ¹³

La donna-nutrice, pietosa e disincarnata, non può confondersi con la donna sessuata e la donna-merce. Il carattere nefasto di questa confusione, il pericolo che essa costituisce per il corretto ordinamento del mondo, sono sottolineati con un tono allarmato (e allarmante, per il

¹¹ Ivi, p. 43.

¹² Ivi, pp. 24-25.

¹³ Ivi, p. 26.

lettore ideale a cui si rivolge questo racconto) da Adriana stessa: « Capi, ed un impeto di sdegno la sollevò. Loro, sì; le invereconde, sì; il vizio, sì: tutti i rigori per le donne oneste, per le compagne legittime!... E questa era giustizia? E questa era moralità? ». ¹⁴

La comparsa del doppio è dunque insopportabile perché turba le distinzioni su cui si dovrebbe fondare – secondo l’ottica del narratore – il rapporto corretto tra i sessi. Tuttavia, nello stesso tempo, essa rappresenta anche un compromesso astuto che trasforma questa stessa trasgressione inquietante in una trasgressione « legittima ». In effetti, la natura ibrida di Adriana-cocotte permette a Parisi di legittimare e giustificare il desiderio per la prostituta grazie al pensiero della moglie. Quest’espedito gli consente di abbandonarsi alla pulsione individuale senza infrangere la regola. Per questo, i sensi di colpa scompaiono quando decide di inseguire la sconosciuta:

Così, vedendo chiaro dentro di sé, potendo darsi una ragione di ciò che faceva, il suo turbamento scemava. Egli pensava anche che non era poi recare una troppo grave offesa ad Adriana quell’inseguire un’immagine di lei, sia pure contraffatta e deturpata; che era anzi obbedire, in certa guisa, al prepotente affetto che lo legava a lei, per la vita e per la morte. ¹⁵

Oltre a provocare questa prima confusione concernente la distinzione tra valori del focolare e pulsioni individuali, Adriana-cocotte destabilizza anche i normali rapporti gerarchici esistenti tra i valori del fronte e i valori del focolare. Questi ultimi, appartenendo alla sfera privata, dovrebbero essere sacrificati in nome dei primi. Tuttavia, la comparsa della moglie teneramente amata (benché in parte sfigurata dalle caratteristiche della meretrice) in zona di guerra (territorio da cui dovrebbe essere invece esclusa) smentisce clamorosamente l’impermeabilità dei livelli. Il pericolo dell’inversione di valori che quest’irruzione del privato presenta, traspare dalla reazione del generale Brancardi. Costui, infatti, scopre che Parisi conduce una doppia vita al fronte, poiché, oltre all’appartamento d’ordinanza, ne affitta un altro fuori porta. Brancardi gli rimprovera queste irregolarità della sua vita privata che compromettono il normale svolgimento della vita militare in zona di guerra. Quando Parisi gli confessa addirittura che affitta un *pied-à-terre* per la moglie, il generale sottolinea con maggior asprezza l’illegittimità di questa perturbazione e, in particolare, lo scandalo del travestimento, della maschera:

« Anticipando il carnevale! Travestendosi da odaliska!... I suoi signori colleghi, dopo aver fatto venire le relative consorti, le hanno gabellate per *cocottes*, sperando di non farsi pescare; ma quelle signore... crah crah... » il gorgozzule tornò a prudere

¹⁴ Ivi, pp. 41-42. In modo più generale, il timore di un tale disordine rispecchia ansie concernenti un cambiamento storico in corso. In effetti, più tardi, nella novella, Parisi dirà che per travestirsi da *cocotte*, è bastato che Adriana si facesse confezionare uno dei vestiti alla moda: sintomo evidente di un’inquietudine diffusa legata al mutamento del ruolo tradizionale della donna. La donna, infatti, come sottolinea lo storico delle mentalità Alain Corbin, già dalla fine dell’Ottocento comincia a somigliare pericolosamente alla prostituta e quest’ultima, a sua volta, si avvicina infidamente alla donna rispettabile. Cfr. Alain CORBIN, *La fascination de l’adultère*, in Philippe ARIES, *Amour et sexualité en Occident*, Paris, Seuil, 1991, p. 139.

¹⁵ F. DE ROBERTO, *La « Cocotte »*, cit., p. 30.

a sua Eccellenza « quelle signore sono arrivate con i loro panni, non hanno creduto di dover spingere il trucco sino a mettersi in costume! ».¹⁶

In questo caso, il generale, più che condannare la sconvenienza a livello di morale sessuale, mira a denunciare piuttosto il secondo tipo di confusione. Ciò che è motivo di riprovazione non è tanto che una donna onesta possa presentarsi sotto le spoglie di una donna di malaffare, ma piuttosto che una moglie, appartenente alla sfera del privato e portavoce dei valori del focolare, abbia potuto usurpare l'« uniforme » della *cocotte*, figura provvisoriamente ufficiale e « patriottica » – e quindi valorizzata in tempo di guerra. Quest'interpretazione è confermata dalle istruzioni che il generale impartisce a Parisi per ritornare a casa sua con la moglie. Ingiungendogli di accettare il permesso e di salire sullo stesso compartimento di Adriana, il generale specifica:

« Nello stesso scompartimento della *cocotte!* » lo arrestò il vocione nuovamente severo. « Della *cocotte*, ha capito?... Perché a ***¹⁷, tenga bene in mente, non sono entrate altre donne che infermiere e *cocotte!*... Poi, da Padova in giù, lei accompagnerà *la signora Parisi*, fino a casa sua, dove passerà finalmente quella licenza alla quale ha avuto il torto di rinunciare finora.¹⁸

Come si vede, ciò che si teme in zona di guerra, a ***, non è la donna in quanto sorgente di pulsioni individuali, ma la donna in quanto rappresentante del privato. Quest'ultima riassumerà tutta la sua supremazia dopo Padova, cioè fuori dalla zona di guerra. L'ultimo passaggio citato ci permette di mostrare come, di nuovo, il doppio svolga una funzione di compromesso. In effetti, far passare la moglie per una prostituta, costituisce, per Parisi e per gli altri uomini impegnati al fronte, il solo mezzo di cui dispongono per avere accanto a sé la propria donna. Se la moglie legittima è esclusa dalla zona di guerra, la donna-*cocotte* invece, è accettata dalle gerarchie militari: si tratta, ancora una volta, di un modo indiretto di soddisfare le esigenze dell'intimità, dunque di trasgredire alla regola che subordina il privato al pubblico, proprio piegandosi ad essa. L'efficacia del sotterfugio è confermata dal fatto che il generale Brancardi, invece d'incarcerare Parisi, come prevederebbe il regolamento militare, gli concede, e addirittura gli impone un permesso. Così, alla fine della novella l'ordine perturbato viene ristabilito: la donna dal duplice volto ridiventa semplicemente la donna-moglie, Parisi ottiene il permesso per tornare a casa sua e riporta così Adriana nella dimensione del privato.

Il doppio, sotto forma di Adriana-*cocotte*, si presenta, dunque, come una forma di compromesso, una trasgressione legittima dell'ordine delle cose. Ma, nello stesso tempo, il compromesso che rende lecita la trasgressione, rischia sempre di sbilanciarsi verso la rimessa in causa radicale della natura di distinzioni considerate come inattaccabili. Per questo il doppio, in questa novella, assume le connotazioni ambivalenti che abbiamo evidenziato, e per

¹⁶ Ivi, pp. 50-51.

¹⁷ Il narratore non specifica il luogo in cui si svolgono i fatti, e ne sostituisce il nome con tre asterischi.

¹⁸ Ivi, p. 55.

questo il racconto deve concludersi con un ritorno all'ordine finale. L'ironia che pervade la novella può essere letta in questo senso. Il narratore, in effetti, aderisce ad un mondo mitico, costruito sui valori solidi e confortanti dell'ideologia patriottica. Grazie a questa rassicurante visione del mondo, egli può permettersi di osservare dall'alto lo spaesamento e la confusione in cui annaspiano i suoi personaggi, che giocano sul filo del rasoio con i valori e con la loro negazione.

Ne *Il rifugio*, il doppio permette ancora una volta di contestare l'ordine gerarchico descritto in precedenza, ma con delle modalità e degli esiti differenti. In questo secondo caso, il doppio, come « doppio apparente », assume le spoglie del disertore, figura sinistra in tempo di guerra, rappresentativa di ogni elemento deviante e incarnazione di quel sentimento inconfessabile di paura che fornirà lo spunto ad un'altra novella derobertiana, *La paura*. Il disertore si rivelerà nel corso della vicenda come il doppio negato e ontoso del capitano Evangelisti (il narratore-personaggio) e forse di ogni altro soldato. In effetti, se all'inizio del racconto Evangelisti sembra opporsi nettamente al disertore, alla fine subisce un processo d'identificazione, provvisorio certo, ma estremamente inquietante.

La novella è suddivisa in due capitoli. Nel primo, si narra l'arrivo nel Trentanovesimo reggimento del soldato Giuseppe Bardelli, il quale, malgrado i richiami e ogni tentativo di « redenzione » da parte del suo colonnello, si mostrerà irrimediabilmente renitente e pronto a ricorrere all'autolesionismo. Dopo ripetuti atti di insubordinazione, Giuseppe Bardelli coglie l'occasione di disertare fuggendo sotto gli occhi di tutti i suoi compagni e superiori: avendo ricevuto l'incarico di portare il cibo ai soldati avanzati, ne approfitta per fuggire slanciandosi in direzione della linea nemica. Si apre il fuoco da entrambi i fronti, ma Bardelli riesce diabolicamente a fuggire. Tuttavia, viene catturato dopo un po' di tempo e fucilato per diserzione davanti al nemico. Nel secondo capitolo, il colonnello affida a Evangelisti il compito di consegnare dei documenti al comando d'Armata, installato in un altro paese, dove potrà recarsi in macchina accompagnato da un autista. Durante il viaggio, scoppia un temporale e l'auto rimane in panne. Evangelisti decide di abbandonare la macchina – che invece l'autista-caporale si rifiuta di lasciare incustodita –, per andare a cercare un ricovero. Evangelisti s'incammina e arriva così in una fattoria dove viene accolto da una famiglia di contadini agiati, rifocillato e rivestito con gli abiti borghesi del figlio partito in guerra. La madre, commossa, coglie l'occasione per fargli leggere alcune lettere che il giovane aveva spedito alla famiglia dal fronte. Il giorno dopo, la madre insiste per mostrare a Evangelisti le foto del figlio. Il capitano riconosce nel giovane il disertore: preso dall'orrore, esasperato dalla sensazione di indossare gli abiti di Giovanni Bardelli, si cambia precipitosamente e abbandona in fretta la casa.

Come si vede, il narratore mette in parallelo i due personaggi anche attraverso la struttura bipartita della novella: mentre la prima parte è dedicata al racconto della perdizione ineluttabile del disertore, la seconda si concentra sullo speculare percorso di smarrimento morale di Evangelisti. In questo modo, i due destini che, all'inizio, sembravano non solo separati, ma addirittura opposti, alla fine vengono a coincidere nella figura di Evangelisti

travestito con gli abiti borghesi del disertore. Quest'identificazione, tuttavia, è di breve durata: in effetti, il capitano Evangelisti reagisce *in extremis* per un ritorno all'ordine finale domandando imperativamente la sua uniforme.

Anche per questa novella, si può comprendere meglio l'effetto destabilizzante del doppio se lo si ricontestualizza prendendo in esame il sistema ideologico d'insieme. Anche l'universo finzionale di questo racconto, infatti, s'impenna sui tre livelli gerarchici già analizzati ne *La « Cocotte »*: i valori del fronte, i valori del focolare (che si manifestano stavolta non più sotto forma del legame coniugale, ma del legame materno),¹⁹ le pulsioni individuali (che sono costituite non più dalle pulsioni sessuali, ma dall'istinto di sopravvivenza e dall'amore individualistico di sé). Vediamo come entrambi i personaggi evocati sovvertano quest'ordine.

L'amore di sé porta il disertore a disprezzare i valori del fronte. Quando viene catturato, indossa mostrine e distintivi appartenenti ai più svariati corpi dell'esercito, segno evidente del rifiuto di essere identificato e attribuito a uno dei ruoli prescritti dall'organizzazione militare:

Non si poteva neanche assicurare che appartenesse alla fanteria, perché aveva adoperato tutto un campionario di mostrine e di fiamme del quale era provvisto: quelle dell'artiglieria, della cavalleria, degli alpini, dei bersaglieri: nell'atto dell'arresto portava le fiamme gialle delle guardie di finanza.²⁰

Inoltre, egli rifiuta di riconoscere e di piegarsi a una gerarchia, come testimonia il suo atteggiamento di sfida e il sorriso ironico,²¹ immancabilmente ostentato ad ogni ingiunzione o punizione da parte dei suoi superiori. Le pulsioni istintuali prendono inoltre il sopravvento anche sui valori familiari che, di regola, dovrebbero essere predominanti: Giuseppe Bardelli, infatti (come si evince dalle sue lettere) strumentalizza l'amore materno per ottenere la spedizione regolare di denaro che gli serve per soddisfare i suoi piaceri e bisogni personali.

Come Bardelli perturba in questo modo l'ordine legittimo, così anche Evangelisti è minacciato da una simile confusione di valori e dalla perdita di riferimenti. Per questo il disertore si rivela essere il doppio speculare del capitano, il quale, a sua volta, si trova dimidiato tra un'immagine accettabile di sé, fedele ai valori ammessi, e una dimensione ontosa, ostinatamente denegata, ma che emerge suo malgrado. Evangelisti, in effetti, si rende colpevole di una prima defezione al suo ruolo quando abbandona l'automobile d'ordinanza sotto un violento temporale per andare alla ricerca di un ricovero, mentre l'autista-caporale rifiuta recisamente di venir meno al suo compito. In seguito, Evangelisti, trovata una fattoria,

¹⁹ L'arrivo di Evangelisti nella fattoria appare come una vera e propria regressione. Il suo avvicinarsi alla casa viene descritto secondo gli stilemi della letteratura infantile: « Come nelle fiabe: Cammina, cammina, ecco risplendere un lumicino ». F. DE ROBERTO, *Il rifugio*, cit., p. 175. Alla fine del soggiorno, Evangelisti osserva: « Quell'ospitalità, quelle cure, quelle premure mi erano state prodigate per amor suo [del figlio], perché appartenevo come lui alla grande famiglia militare [...] », ivi, p. 185.

²⁰ Ivi, p. 161.

²¹ L'ironia, come suggerisce Franco Musarra nel suo intervento contenuto in questi stessi atti, è un modo di reagire a un gesto d'autorità compiuto da altri. Il semplice soldato Giuseppe Bardelli, con questo mezzo, cerca scandalosamente d'invertire i rapporti gerarchici riconosciuti che esigono invece la sua subordinazione al colonnello.

si lascia andare alle dolcezze fetali di una famiglia ritrovata,²² si abbandona ad un'atmosfera calorosa e domestica, alle cure premurose che gli permettono di soddisfare esigenze fondamentali come quelle del cibo e del sonno: « Mai latte m'era parso più dolce di quello che la Vittorina venne a portarmi, caldo e spumante, nella tazza capace; mai avevo trovato un così grato sapore alla polenta con l'arrosto freddo; mai vino mi aveva fatto passare un così piacevole fuoco per tutte le vene ».²³ Ma anche il piacere di altre comodità accessorie soggiogano il capitano. Della camera che gli viene data, si dice che « c'era tutt'intorno un'aria di agiatezza e d'onestà che confortava ».²⁴ Ecco come anche in *Evangelisti*, i valori del focolare e le pulsioni individuali prendono il sopravvento sui valori del fronte, che sono dimenticati e accantonati secondo un'evoluzione simile a quella di Bardelli. La simmetria si trasforma in un'inquietante identificazione nel momento in cui *Evangelisti* si rende conto che indossa gli abiti borghesi del disertore. Ancora una volta, come ne *La « Cocotte »*, l'abito costituisce l'artificio che permette agli individui di cambiare identità e di venire a contatto con l'alterità.

Tuttavia, contrariamente a *La « Cocotte »*, il doppio ne *Il rifugio* non è visto come un compromesso che permette di abbandonarsi a delle trasgressioni legittime, ma è concepito come una compromissione inaccettabile da rifiutare energicamente, perché rischia di scardinare pericolosamente l'ordine del mondo. Ne *Il rifugio*, il doppio deve essere drasticamente estromesso. Questa è la ragione dell'orrore e della reazione impetuosa di *Evangelisti* appena scopre l'identità del figlio e si rende conto di indossarne gli abiti:

Scotendo il capo, con gli occhi inchiodati sull'effigie, come per tentar di ritrovarla in fondo alla memoria, potei appena nascondere l'orrore che mi gelava... La figura del ritratto, lo sciagurato che avevo visto sottrarre dopo l'esecuzione, portava il costume da cacciatore che mi stava addosso, la biancheria che sentivo attaccata alle mie carni! Mi parve improvvisamente che quei panni mi stringessero e mi soffocassero; mi alzai di scatto, restituendo la fotografia alla madre, chiedendo alle ragazze:
« Volete darmi l'uniforme? »²⁵

Rifiutando l'abito del disertore, e riappropriandosi dell'uniforme, *Evangelisti* ribadisce la gerarchia normalmente accettata e la sua adesione al ruolo militare. Le trasgressioni legittime possibili ne *La « Cocotte »* vengono qui decisamente rifiutate. È questa la ragione per cui, contrariamente alla prima novella (pervasa da una blanda ironia), *Il rifugio* è invece dominato da un tono tragico. Questa caratteristica è confermata e rafforzata dall'abbondanza di stilemi

²² « Tutta la famiglia s'era levata incontro all'ospite inatteso; la madre, bella vecchia, alta e forte, con chiome candide come lana; un ragazzotto d'una quindicina d'anni e tre figliuole dai sedici ai venti, rosse nei visi splendenti di freschezza, bionde nei capelli avvolti dal fazzoletto a turbante, alte come la madre, nudi i piedi negli zoccoli, bellissime tutte », *ivi*, p. 176. Qualche riga dopo, il padre viene descritto con « la testa calva e barbata come quella di un apostolo », *ibid.*

²³ *Ivi*, p. 178.

²⁴ *Ivi*, p. 179.

²⁵ *Ivi*, p. 184.

attinti al repertorio cristiano-cattolico, che servono a definire e a contrapporre, in modo dualistico, i due campi avversari del bene e del male.²⁶

In queste novelle di guerra, De Roberto sfrutta dunque le possibilità offerte dal doppio di sperimentare, attraverso la finzione, un turbamento dell'ordine delle cose che il sistema di valori tipico del contesto bellico non tollerebbe. Dal punto di vista dell'esito narrativo, i personaggi possono sia esorcizzare questo disordine tramite un abile compromesso (*La « Cocotte »*), sia rifiutarlo tramite una decisa espulsione dell'elemento perturbatore (*Il rifugio*). Ma, in ogni caso, come abbiamo visto, per poter comprendere i modi e gli effetti prodotti dall'apparizione del doppio – e quindi per cogliere la specificità di questa figura nelle due novelle derobertiane – è indispensabile ricontestualizzarla prendendo in considerazione l'orizzonte ideologico dei testi e il sistema di valori messo in scena.²⁷

²⁶ Per esempio, il nome stesso di Evangelisti, eroe « positivo », ricorda gli autori del Nuovo Testamento. Inoltre, lo stesso Evangelisti definisce il colonnello del Trentanovesimo reggimento un « padre », lo paragona a un « pastore » che « guida la sua greggia, si mescola ad essa, la riordina a un cenno della verga, richiama le pecorelle sbandate [...] », ivi, pp. 155-156. Di Bardelli, invece, si sottolinea la bellezza (Lucifero era il più bello fra gli angeli di Dio), la finzione e l'inclinazione al travestimento (altre caratteristiche di Satana), il « pizzo faunescio ». Infine, lo si definisce a chiare lettere « un diavolo » nel momento in cui, pur essendo nel mirino di due fronti nemici schierati a poca distanza l'uno contro l'altro, riesce tuttavia a sfuggire incolume e a perdersi « col favore delle tenebre », ivi, p. 159 e p. 161.

²⁷ Nella nostra tesi di dottorato, abbiamo adottato un approccio simile per spiegare la posizione complessa e ambigua di De Roberto mettendola in relazione con il contesto tipico della seconda metà dell'Ottocento. Più precisamente, analizziamo il modo in cui, nella produzione derobertiana, coabitano adesione e critica a valori che si sono affermati con particolare vigore nel corso dell'Ottocento: l'individuo, la ragione e la concezione di un destino individuale. Si tratta di valori in tensione tra loro, responsabili delle apparenti contraddizioni presenti non solo in ogni opera di De Roberto, ma anche, e soprattutto, tra opera e opera. Sono queste spinte ambivalenti che permettono di spiegare la composizione di opere così diverse come *I Vicerè*, *Processi verbali*, *La Sorte*, da un lato, e *La Messa di nozze*, *Spasimo*, tutta la produzione « idealista » dall'altro.