

«CUORE» DI EDMONDO DE AMICIS

di *Giuseppe Zaccaria*

In:
Letteratura Italiana Einaudi. Le Opere
Vol. III, a cura di Alberto Asor Rosa,
Einaudi, Torino 1995

Sommario

1.	<i>Genesi e formazione.</i>	4
2.	<i>Struttura.</i>	7
3.	<i>Tematiche e contenuti.</i>	10
4.	<i>Modelli e fonti.</i>	18
5.	<i>Lo stile.</i>	22
6.	<i>Nota bibliografica.</i>	31

1. Genesi e formazione.

L'idea di un libro da intitolarsi *Cuore* viene rivelata per la prima volta, da Edmondo De Amicis, in una lettera del 2 febbraio 1878 al suo principale editore, Emilio Treves: «Ho in testa un libro nuovo, originale, potente, mio... [...] di cui il solo concetto m'ha fatto piangere di contentezza e di entusiasmo [...] Mi son detto: per fare un libro nuovo e forte bisogna che lo faccia colla facoltà nella quale mi sento superiore agli altri – col cuore. [...] Il soggetto preso nel mio cuore. Il libro intitolato *Cuore*»¹. Non si tratta peraltro, nemmeno lontanamente, di un progetto concreto, ma di un'aspirazione tutta ideale, nel momento in cui lo scrittore, esaurita la facile vena dei *reportages* di colore, si interrogava sulle ragioni stesse del proprio futuro letterario. Che gli appare affidato non a una scelta di genere, nell'ambito di una consapevole progettazione narrativa, ma a una disposizione psicologica e sentimentale, come misura alla quale subordinare la codificazione ideologica della realtà.

L'impulso – generoso ma indeterminato – era destinato a rimanere tale per anni, prima di definirsi nei contorni dell'opera. Non ad altro si riferisce l'esposizione del «concetto del libro» alla regina Margherita, di cui parla De Amicis in una lettera del 30 luglio del medesimo anno². Comunica poi a Treves, il 7 febbraio 1879, di essersi accinto alla stesura dell'opera, ma la scrittura non asseconda le ragioni profonde, per così dire fantasmatiche, dell'ispirazione³. Sono anni di incertezze e di tentennamenti, segnati da un rapporto volizione-frustrazione che risulta deludente e negativo, frutto di attese, dilazioni, sostituzioni. La situazione è aggravata dai rapporti con l'editore, che continua a sollecitare la consegna del libro, da lui subito annunciato sui suoi cataloghi e sulle sue riviste, con un *battage* pubblicitario destinato a precostituire l'attesa (il problema della pubblicità non è certo secondario, se si pensa che *Cuore*, in cui subito Treves aveva fiutato una pista di successo, era destinato a diventare il primo vero *best seller* della nuova Italia).

¹ E. DE AMICIS, Lettera ad Emilio Treves del 2 febbraio 1878, in M. MOSSO, *I tempi del Cuore. Vita e lettere di Edmondo De Amicis ed Emilio Treves*, Milano 1925, pp. 38-39. Da questa documentazione dipende la ricostruzione della genesi dell'opera fatta da L. TAMBURINI, «*Cuore*» rivisitato, introduzione alla sua edizione di E. DE AMICIS, *Cuore* (1972), Torino 1974, pp. VII-XXXVI (in particolare, alle pp. VII-XV; a questa edizione di *Cuore* ci siamo attenuti per tutte le citazioni, delle quali si fornisce nel testo, fra parentesi, il solo rinvio di pagina). Al libro di Mimi Mosso (figlia di Treves e moglie del fisiologo Angelo Mosso) si è pure rifatto, riprendendolo in alcune parti pressoché alla lettera ma senza citarlo, M. GRILLANDI, *Emilio Treves*, Torino 1970, che accenna in diversi punti alla gestazione di *Cuore*.

² ID., Lettera ad Emilio Treves del 30 luglio 1878, in M. Mosso, *I tempi del Cuore* cit., pp. 144-46 (la citazione è a p. 145).

³ ID., Lettera ad Emilio Treves del 7 febbraio 1879, *ibid.*, pp. 194-95.

Ma *Cuore* non procede. Nel 1880 esce invece il volume delle *Poesie*, che Treves pubblica malvolentieri e unicamente per non scontentare il suo autore, dato il carattere scarsamente commerciabile di questo genere letterario (il successo è infatti meno che modesto), escluso dai suoi programmi. Dopo i *Ritratti letterari* (1881), De Amicis si impegna nella stesura di un libro sul tema dell'amicizia (*Gli amici*, del 1881), che rappresenta ancora una tappa intermedia, un risultato parziale. Treves vorrebbe che l'opera portasse finalmente il titolo da tempo promesso, facendosi forte anche di quella che gli pare una evidente cacofonia, fra titolo e cognome dello scrittore. Ma De Amicis, dopo una parziale concessione (*Cuore. Parte prima. Gli amici*), rifiuta alla fine decisamente, convinto che l'opera non corrisponda, se non molto parzialmente, alle intenzioni del vecchio e ancora nebuloso progetto. Scrive infatti a Treves che il «titolo *Cuore* non ci ha più che fare, non è più possibile, sarebbe un inganno vero che farei al pubblico»⁴: dove si sottolinea, ancora una volta, la divaricazione fra l'indeterminatezza dell'idea e i percorsi della scrittura, che non lasciano intravedere la meta auspicata. Così Luciano Tamburini ha sintetizzato la situazione, nelle incertezze del presente e di un protratto futuro:

Il cuore, il sentimento, se pur riempiva tanta parte dell'opera non era «il carattere fondamentale del lavoro»: ciò cui ambiva era un ricorso più genuino, in un contesto unitario. La freddezza che accolse *Gli Amici*, nonostante il discreto successo delle vendite, confermò il disorientamento dei lettori dinanzi a un De Amicis introverso e lo sconcerto non fu solo del pubblico ma dell'editore stesso, sicuro questi delle possibilità dell'autore in altro campo, alla ricerca Edmondo di nuovi mezzi espressivi e divagante perciò da un soggetto all'altro, da *Patria* a *I tre martiri* (28 ottobre 1883). Determinante fu l'apparizione (nell'84) di *Alle porte d'Italia* col viaggio, immediatamente successivo, in Sudamerica: ritorno a climi paesani da un lato (e in un certo senso avvio alle idealità di *Cuore*) e immersione dall'altro in un mondo incognito ove numerosa era però la presenza italiana sì che la versatilità del cronista doveva necessariamente assumere per strada toni assai diversi, smorzando i tocchi di colore e aprendosi per la prima volta a una ponderazione umana.

Tre elementi cooperano così a costituire il vagheggiato e semiobliato *Cuore*: l'emigrazione, la componente locale, la scuola. La prima intesa ancora angustamente negli effetti più che nelle cause (diversa sarà nell'89 l'intonazione di *Sull'Oceano*); la seconda, rigetto di formule abusate e recupero (lui, torinese d'adozione) di climi quotidiani; la terza, lucida e subitanea presa di coscienza di un altro problema trascurato e grave, quello dell'istruzione pubblica, che avrà pieno svolgimento ne *Il romanzo di un maestro*⁵.

⁴ ID., Lettera ad Emilio Treves senza data [ma novembre/dicembre 1882], *ibid.*, p. 322.

⁵ L. TAMBURINI, «*Cuore*» rivisitato cit., pp. XI-XII.

Quanto lunga e travagliata era stata l'incubazione dell'opera, altrettanto rapida e verosimilmente agevole ne risulterà l'esecuzione, come se la gamma tematica e semantica del progetto avesse trovato improvvisamente il sostegno e la misura di uno stile scorrevole e sicuro. «A metà febbraio 1886», scrive ancora Tamburini, «l'autore poteva annunciare a Treves che parte del lavoro era compiuta, che il "tempo dei Bozzetti" era ritornato, che "i fabbricanti dei libri scolastici" avrebbero appreso "come si parla ai ragazzi *poveri* e come si sprema il pianto dai cuori di dieci anni", dove tutto il libro – finalità e contenuto – è riconoscibile»⁶. Nel mese di maggio la stesura era ultimata e *Cuore* era pronto per l'inizio del nuovo anno scolastico (Treves, Milano 1886). Con la sua distribuzione si avviava anche la vertiginosa serie delle tirature, segnando l'inizio di un successo non soltanto nazionale⁷.

In mancanza del manoscritto, e delle sue correzioni, è rimasto, autografo, un sintetico abbozzo dell'opera⁸, una specie di quadro sinottico che contiene la traccia minuta (non lontana dalle soluzioni definitive) delle varie suddivisioni, degli episodi e dei personaggi, sotto forma di schematiche notazioni e didascalie. Dall'analisi di questi appunti Luciano Tamburini ha tratto persuasive indicazioni:

Nel suo andamento lineare la trama è quanto di meglio possiamo per saggiare l'omogeneità dell'opera e le possibili varianti. Omogeneità indubbia: su un unico foglio i mesi si dipanano con spostamenti brevi rispetto all'ordine definitivo, al più con qualche disparità nei titoli che è più traccia da sviluppare che indecisione nelle scelte. Così a ottobre *Il primo giorno di scuola* è *Il primo aspetto della scuola*; *Una disgrazia*, *L'omnibus*; *I miei compagni*, *Tipi di scuola*; *La scuola*, *Sì, ti costa, tutti studiano*, con intenzione descrittiva eccedente, perché in fase d'elaborazione, la redazione finale. In tale funzione

⁶ *Ibid.*, p. XII.

⁷ Nel catalogo Treves del 1890, in cui si annuncia la 112ª edizione dell'opera, si legge questa eloquente presentazione: «Questo libro non ha più bisogno di elogi né di raccomandazioni. Fu accolto con entusiasmo in Italia ed all'estero. È entrato da sé in tutte le scuole e in tutte le famiglie dei due mondi. Tutti i municipi lo preferiscono come libro di premio, ed è generalmente adottato come libro di lettura. Da noi ebbe in un sol anno lo spaccio favoloso di 52 000 esemplari (ora ha già sorpassato i *cento mila*); all'estero sono uscite le traduzioni inglesi (New-York, Crowell), spagnuola (Madrid, Fernan Fe), polacca (Leopoli), altra polacca (Varsavia), tedesca (prof. Vülser, Basel), ungherese (G. Dolinay), portoghese (de Novaes), serbo croata (prof. Sansovic), svedese (Nyblom), olandese (N. Gosler), boema (Styblo ed.), danese (Copenaghen, Biblioteca Univ.), russa (prof. Krestowsky), [francese] (Paris, chez Delagrave), ed armena (Mechitaristi di San Lazaro).|| I più illustri insegnanti e i più celebri letterati hanno parlato di questo libro considerandolo come il migliore che sia stato mai scritto per i ragazzi; citiamo fra gli italiani: Domenico Berti, Ruggero Bonghi, Carlo Gioda, A. G. Barrili, E. Checchi, contessa Della Rocca, Ida Baccini, F. Verdinois, E. De Marchi, Ed. Magliano, Cesare Lombroso. In pieno Parlamento fu proposto a modello dal deputato Roux e dal ministro Boselli. Fra gli stranieri ne fecero ampie recensioni: Mark Landau, nella *Gazzetta Nazionale* di Berlino; il dottor Emil Burger, nella *Gazzetta di Breslavia*; Ed. Rod, nella *Nouvelle Revue*; Ed. Cottinet, Fernandez Florez, a Madrid; il giornale scolastico di Vienna che si intitola *Die Volksschule*; il prof. G. Stritar, che tenne pure a Vienna una conferenza speciale al club slavo su questo ch'egli chiama *un libro d'oro*».

⁸ È stato riprodotto, in copia anastatica, da G. BERTOLINI, *Come nacque il «Cuore» di Edmondo De Amicis*, in «La Lettura», VIII (1908), pp. 398-402.

essi riescono anzi meglio coloriti sì che è più chiarificatrice *L'offesa al bimbo povero* de *Il carbonaio e il signore*; *Vanità punita* (col suo moralismo esplicito) di *Vanità tout-court*; *Sudiciume* de *Il muratorino*; *Il testardo che riesce* de *La volontà*. Più interessante notare – a conferma dell'accusa tanto spesso ripetuta d'aver creato astrazioni anziché caratteri – che i personaggi son concepiti fin dal primo istante in funzione della parte, rinunciando a ogni rilievo o sfumatura. Non stupisce quindi che Derossi abbia nome *Primi* tanto è ovvio il ruolo che gli spetta di emergere su tutti, né che Franti sia chiamato *Tristi*, con appellativo che ne delinea le inclinazioni equivocate. Così *Superbi* diverrà *Nobis*; *Economi*, Garoffi; *Testardi* per apocope Stardi, mentre *Erbivendoli* (Crossi) e *Legnaioli* (Coretti) sono estratti feudalmente dal mestiere familiare e Precossi nasce per metatesi da *Percossi*.

Anche i racconti mensili – se pure ben delineati – hanno qualche vaga indeterminatezza: *Sul bastimento* è l'originario titolo del *Piccolo patriota padovano* (a sua volta prima «veneto» e poi «veneziano»); *Il ragazzo sull'albero* quello della *Piccola vedetta lombarda*; *Il piccolo naufrago siciliano* quello di *Naufragio*, mentre *Dagli Appennini alle Ande* – di respiro pari all'ampiezza materiale – è appena *Il bimbo in America*. Inoltre *Sangue romagnolo* (*Assassinato* prima e quindi *Il piccolo eroe romagnolo*) è assegnato in questa fase a febbraio e *L'infermiere di Tata* (già *L'ospedale* e poi *Il piccolo infermiere napoletano*) a marzo⁹.

Si può forse ancora notare, in queste osservazioni, un movimento in direzione opposta ma convergente: da un lato, la tipizzazione assoluta dei personaggi si scioglie nella misura di una più umana credibilità, mentre, dall'altro, il descrittivismo di certi episodi si rapprende in una maggiore icasticità, nella ricerca di una sintesi fra “mimesi” ed esemplarità del reale.

2. Struttura.

Cuore è concepito nella forma di un diario, che, dal 17 ottobre al 10 luglio, occupa l'intera estensione di un anno scolastico (non esplicitamente indicato, ma riferibile al 1881-82). Il termine “diario” non va inteso in senso romantico-soggettivo, ma in un senso, per così dire, realistico-oggettivo; in esso sono annotate le cose “notevoli” accadute entro la scuola e fuori della scuola, sotto forma di episodi, incontri, figure. Questa struttura bozzettistica è sottolineata dalle indicazioni dei titoli, che circoscrivono l'argomento delle singole pagine. L'ordine è ovviamente cronologico, con una cadenza frequente anche se non giornaliera (alle annotazioni di giorni contigui seguono intervalli più o meno lunghi). All'interno di questo

⁹ L. TAMBURINI, «Cuore» rivisitato cit., pp. XIII-XIV.

tessuto, che ha un carattere discontinuo ed episodico, vengono poi inseriti: nove «racconti mensili», narrati dal maestro alla fine di ogni mese; alcune lettere dei genitori (undici del padre e cinque della madre) e una della sorella del protagonista.

Tutte queste componenti, che si susseguono in maniera non rigorosa ma con una ricorrenza e alternanza di fondo, recuperano una continuità e circolarità che fa capo ai tre livelli e punti di vista del racconto: quelli del ragazzo, del maestro e dei familiari. Queste tre linee, a loro volta, si intrecciano all'interno delle singole pagine, collegandosi agli altri livelli del testo: contenutistico-tematico, ideologico, stilistico-formale. Strutturalmente, l'opera è composta da brani assai brevi, dall'andamento semplice e lineare. La coesione è data dalla circolarità di motivi che unisce i diversi momenti, ed è esaltata, come vedremo, dalla sottile coerenza e uniformità linguistica, che garantisce l'ininterrotta continuità della narrazione (e del messaggio che viene persuasivamente trasmesso).

La coesione stilistica può assolvere anche un compito di costruzione formale, quando diventa elemento di passaggio fra le diverse parti della narrazione. Le lettere, ad esempio, sono perlopiù concepite come commento e approfondimento di indicazioni e di osservazioni contenute nelle pagine del diario. Il rinvio alle parole e ai giudizi di Enrico consente infatti di approfondire la problematica pedagogica, sovrapponendo al punto di vista del ragazzo il punto di vista dei genitori, che assume valore integrativo e correttivo (anche quando appaia, ai nostri occhi, oramai controproducente e stucchevole). La ripresa assume quindi una funzione di raccordo, di sostegno o appoggio strutturale, esaltando, nello stesso tempo, il movimento della circolarità tematica e ideologica. Se la madre di Enrico, uscita dalla misera abitazione di Crossi (*In una soffitta*), dice al figlio: «Guarda quel povero ragazzo, com'è costretto a lavorare, tu che hai tutti i tuoi comodi, e pure ti par duro lo studio!» (p. 27); il padre di rincalzo, nella lettera immediatamente successiva (*La scuola*), commenta e ammonisce: «Sì, caro Enrico, *lo studio ti è duro*, come ti dice tua madre; non ti vedo ancora andare alla scuola con quell'animo risoluto e con quel viso ridente, ch'io vorrei» (*ibid.*; corsivo nostro). L'esortazione finale («Non essere un soldato codardo, Enrico mio», p. 29) viene ripresa, a sua volta, dal protagonista, non solo per dimostrare di aver assimilato la lezione, ma per introdurre il primo dei racconti mensili, *Il piccolo patriotta padovano*, sottolineando il legame che unisce tra loro le diverse componenti della struttura narrativa:

Non sarò un *soldato codardo*, no; ma ci andrei molto più volentieri alla scuola, se il maestro ci facesse ogni giorno un racconto come quello di questa mattina. Ogni mese, dis-

se, ce ne farà uno, ce lo darà scritto, e sarà sempre il racconto d'un atto bello e vero, compiuto da un ragazzo. (pp. 29-30; corsivo nostro).

Il procedimento è assai diffuso, tanto da presentarsi come una costante strutturale. Ne risulta una specie di controcanto, come quello che collega la fine della *Piccola vedetta lombarda* e l'inizio della successiva lettera del padre, *I poveri*:

Ed egli se ne dormiva là nell'erba, avvolto nella sua bandiera, col viso bianco e quasi sorridente, povero ragazzo, come se sentisse quei saluti, e fosse contento d'aver dato la vita per la sua Lombardia. (p. 72).

Dare la vita per il proprio paese, come il ragazzo lombardo, è una grande virtù; ma tu non trascurare le virtù piccole, figliuolo. (p. 73).

A questi rapporti di continuità, che introducono gradazioni e sfumature successive, si accompagnano poi, come vedremo, delle riprese e corrispondenze a distanza, a conferma del carattere calibrato e costruito dell'opera, concepita, pur nella varietà dei suoi momenti, come un disegno rigorosamente unitario.

Una particolare attenzione, in proposito, merita la breve premessa, in cui l'opera viene definita come la *Storia d'un anno scolastico, scritta da un alunno di 3^a, d'una scuola municipale d'Italia* (p. 3). Non compare, come si vede, l'articolo determinativo, mentre quello indeterminativo assume un significato che non vuole essere generico, ma generale e onnicomprensivo, all'insegna della totalità. In questo senso globale, il libro «è particolarmente dedicato ai ragazzi delle scuole elementari, i quali sono tra i nove e i tredici anni» (*ibid.*). Ma non viene nemmeno escluso un pubblico più vasto, così come assai composita – stando alla finzione della nota introduttiva – ne sarebbe risultata la stesura, con un successivo stratificarsi di interventi sulla scrittura: quello del protagonista, che è anche, per così dire, il narratore di primo grado dell'opera, l'estensore delle “cose viste” che ne sono alla base; quello del padre, che svolge un compito di revisore, risultando il principale responsabile della stesura definitiva; quello del ragazzo stesso, che a distanza di quattro anni, oramai cresciuto («essendo già nel Ginnasio», p. 4), rilegge il «manoscritto» e aggiunge «qualcosa di suo, valendosi della memoria ancor fresca delle persone e delle cose» (*ibid.*). Se vale l'immediata convergenza narratore-lettore (come si può facilmente dedurre, data la destinazione dell'opera), il pubblico risulta più aperto e variegato, coinvolgendo fasce d'età diverse: i ragazzi, gli adolescenti e gli adulti (questi ultimi, magari, come mediatori e garanti, tenendo conto del ruolo svolto dal padre). Se si aggiunge che gli esecutori delle altre parti del libro sono, nominalmente, il maestro e i genitori di Enrico, il discorso sul pubblico si trova più precisamente circoscritto all'interno di quel rapporto

fra scuola e famiglia che costituisce la cassa di risonanza principale e immediata dell'opera. Si noti infine che, formalmente, manca l'autore, dal momento che De Amicis delega la responsabilità dei racconti ai personaggi-narratori sopra indicati; in questo senso l'autore ultimo è il libro, termine che per antonomasia ha spesso accompagnato il titolo dell'opera (indicata appunto come il "libro *Cuore*").

3. Tematiche e contenuti.

Storia d'un anno scolastico, scritta da un alunno di 3^a, d'una scuola municipale d'Italia: la protagonista assoluta dell'opera è naturalmente la scuola, alla quale vengono riportate tutte le vicende narrate, sia direttamente (come fatti in essa accaduti), sia indirettamente (come esemplificazione di comportamenti adatti alla formazione dei ragazzi). La scelta dell'argomento ha un preciso referente sociologico. All'indomani dell'Unità, il problema dell'educazione si presentava come uno dei più urgenti, per dare alla nazione un fondamento di crescita culturale e tecnico-scientifica, di fronte a un tasso di analfabetismo che era fra i più alti d'Europa. Oltre ai programmi della classe politica (si ricordi che tra i primi ministri della pubblica istruzione ci fu Francesco De Sanctis), la domanda del mercato, sempre più forte e differenziata, creava ampi spazi di intervento e di azione nell'ambito dell'industria culturale. Basta sfogliare i cataloghi editoriali, per rendersi conto delle molteplici iniziative legate a questo settore: dalle edizioni economiche alle biblioteche popolari, dai testi di lettura ai manuali di tipo tecnico-professionale, in senso lato formativi-informativi. È la strada percorsa dai maggiori editori del tempo a partire da Sonzogno e da Treves, ma anche da case editrici, come la Paravia, che si erano specializzate nella produzione di libri per l'infanzia, testi scolastici e strumenti didattici. De Amicis, che è senza dubbio lo scrittore italiano più attento alle sollecitazioni e ai suggerimenti della contemporaneità, avverte l'urgenza dei problemi e le opportunità che gli vengono offerte, creando, con *Cuore*, il modello insuperato del libro di lettura dell'Italia unita.

La scuola diventa così l'ambito tematico privilegiato dell'opera, sia sul piano dei contenuti che su quello dei significati. Nella lettera prima ricordata, *La scuola*, il padre sottolinea affettuosamente le difficoltà dello studio, lamentandosi perché non vede ancora il figlio «andare a scuola con quell'animo risoluto e con quel viso ridente» (p. 27), come invece vorrebbe. Dopo aver contrapposto la necessità dell'impegno alle tentazioni della pigrizia, additando lo squallore e la noia di una vita priva di occupazioni, il discorso sale di tono e, attraverso il consueto procedi-

mento deamicisiano dell'“immaginazione”, giunge ad abbracciare l'intera umanità, considerando la folla infinita dei ragazzi che, in tutte le parti del mondo, lasciano le loro abitazioni per raccogliersi nelle innumerevoli scuole. Si muove, davanti agli occhi, un «vastissimo formicolio di ragazzi di cento popoli», un «movimento immenso», in cui «milioni e milioni, tutti» si recano «a imparare in cento forme diverse le medesime cose» (p. 29). La conclusione che ne deriva collega il problema della scuola allo sviluppo dell'intera società, alla conquista delle sue glorie future: «Se questo movimento cessasse, l'umanità ricadrebbe nella barbarie; questo movimento è il progresso, la speranza, la gloria del mondo» (*ibid.*). Il concetto è espresso nei toni di quel positivismo ideale che costituisce il timbro inconfondibile dell'ideologia deamicisiana, esprimendosi qui nell'unione fra il mito del «progresso» e «la speranza, la gloria del mondo», come fede sentimentale nella palingenesi umana. Si ricordi che la lettera riprende una affermazione della madre, contenuta nel brano precedente, e prelude, a sua volta, al racconto mensile, narrato dal maestro. Viene ribadito, per tale via, il rapporto fra la scuola, da un lato, e i genitori dall'altro, come momenti strettamente correlati di una medesima strategia.

La scuola rappresenta, in questo senso, il proseguimento e il completamento dell'educazione familiare; ma la famiglia svolge ancora, soprattutto negli anni delle elementari, un ruolo insostituibile di collaborazione e di integrazione (come risulta, per rimanere all'esempio prescelto, dalle parole correttive e parenetiche del padre). In quanto cellula primaria, microcosmo in cui si incardina la sempre più complessa costruzione dell'edificio sociale, la famiglia risulta un nucleo tematico di fondamentale importanza. Quella del protagonista, Enrico, si presenta intanto come un possibile modello, a partire dalle sue caratteristiche esterne: borghesemente agiata, sta ad indicare un ideale medio-alto, tra gli opposti estremi – il proletariato e la ricchezza eccessiva, magari snobistica e parassitaria – della scala sociale. De Amicis riprende il mito dell'ideologia “popolare”, quale era stata elaborata dal progressismo romantico, che proprio nella famiglia aveva trovato un suo punto di riferimento essenziale (anche uno scrittore antideamicisiano come Tarchetti aveva definito il romanzo come «la storia del cuore umano e della famiglia»)¹⁰. Un decennio prima di *Cuore*, Vittorio Bersezio aveva scritto sulle «Serate italiane», cui collaborava lo stesso De Amicis:

Né lassù ai supremi gradini della scala sociale, né quaggiù negli infimi si trovano dunque la vera gioia, le vere consolazioni. E dove si troveranno? Là dove regna meglio l'af-

¹⁰ I. U. TARCHETTI, *Idee minime sul romanzo*, in ID., *Tutte le opere*, a cura di E. Ghidetti, II, Bologna 1967, p. 523.

fetto e sorride più benigna la pace. Nei penetrati sacri di quelle famiglie in cui la modesta agiatezza scaccia il bisogno, la modicità dei desideri impedisce l'invidia e non è lo sfoggio della ricchezza a menare il fumo, la sicumera e il fastidio¹¹.

Nel rifarsi a queste posizioni, tuttavia, De Amicis alza il livello della posizione sociale, non tanto da rifiutarne i presupposti, ma per conferire maggiore forza e suggestione alla scelta di un modello medio, più facilmente e suggestivamente passibile di un processo di identificazione (il capofamiglia, ingegnere, ha una solida posizione economica, fondata sul suo lavoro, anche se incontra, nel corso della narrazione, non altrimenti specificate difficoltà finanziarie; frequenta inoltre artisti e intellettuali, scrivendo egli stesso, come si legge nel brano *Il piccolo pagliaccio*, un articolo a scopo benefico sulla «Gazzetta del Popolo»).

Anche se si guarda alla semplice relazione dei suoi componenti, risalta l'equilibrio delle parti e delle funzioni esemplificato dalla famiglia di Enrico, composta dai genitori e dai fratelli: la sorella maggiore (che, nella lettera da lei scritta, si rivela un succedaneo moralistico-ricattatorio della madre) e un fratello minore, che resta però interamente nell'ombra, entità astratta e indifferenziata. La madre rappresenta i valori della dolcezza e dell'affetto, conducendo Enrico alla scoperta e alla conquista dei sentimenti per così dire "femminili", come la carità, la bontà, il soccorso delle miserie e dalle sofferenze (si ritorni al brano intitolato *In una soffitta*, in cui Enrico, recatosi con la madre e con la sorella «a portar la biancheria alla donna povera raccomandata dal giornale», scopre in lei la madre del suo compagno Crossi, «il figliuolo dell'erbivendola, quello dal braccio morto», pp. 25 e 26). La figura del padre, sul piano di un programma di vita integrativo e complementare, incarna la decisione e la forza – le virtù "maschili" della volontà e dell'autorità. Al padre, proiezione del "super io" che richiama al rispetto dei valori e al senso del dovere, spetta soprattutto il compito di ammonire e di correggere, come risulta evidente dalla lettera che ha per titolo *Mia madre*, in cui riprende severamente Enrico per aver risposto con male parole alla madre:

In presenza della maestra di tuo fratello tu mancasti di rispetto a tua madre! Che questo non avvenga mai più, Enrico, mai più! La tua parola irriverente m'è entrata nel cuore come una punta d'acciaio. [...] Io t'amo, figliuol mio; tu sei la speranza più cara della mia vita; ma vorrei piuttosto vederti morto che ingrato a tua madre. Va' e per un po' di tempo non portarmi più la tua carezza: non te la potrei ricambiare col cuore.

(pp. 48-50).

Non si tratta peraltro di un programma oppositivo, bensì integrativo. Si legga

¹¹ V. BERSEZIO, *Il primo giorno dell'anno*, in «Serate Italiane», II (1875), voll. III, n. 53.

allora la lettera materna del mese di giugno, *Mio padre*, che costituisce un perfetto esempio di corrispondenza simmetrica, costruita questa volta su una campitura ad ampie arcate:

Non certo il tuo compagno Coretti, né Garrone, risponderebbero mai al loro padre come tu hai risposto al tuo questa sera. Enrico! Come è possibile? Tu mi devi giurare che questo non accadrà mai più, fin ch'io viva. [...] Va', figliuolo; va' da tuo padre: egli è nella sua stanza che lavora: va' in punta di piedi, che non ti senta entrare, va' a mettere la fronte sulle sue ginocchia e a dirgli che ti perdoni e ti benedica. (pp. 345-46).

La famiglia risulta così il cardine dell'edificio sociale e la depositaria privilegiata dei valori; valori da conquistare, ma all'interno di un sistema di regole date aprioristicamente una volta per tutte, che si identificano nell'universo sublimato e nobilitato dell'ideologia borghese. Non a caso l'insegnamento del padre può riguardare anche principi che il ragazzo non riesce ancora a comprendere, ma di cui non si mette in dubbio l'accettazione: «Tu non lo comprendi per ora» (p. 338), scrive ad Enrico parlando della figura di Garibaldi¹², riducendo cioè i fatti complessi della storia e della politica a una distillazione di concetti ideali, a una semplificazione che coincide con i canoni dell'ideologia ufficiale (inculcati appunto, prima ancora che se ne possa valutare criticamente la legittimità, dall'educazione familiare e scolastica).

Prolungando l'opera della famiglia, la scuola risulta l'essenziale *trait d'union* nei confronti dei più complessi legami e problemi della vita sociale. La classe, in particolare, diventa il primo e fondamentale nucleo di socializzazione. Il maestro prosegue l'opera dei genitori, educando al dovere attraverso il rigore e la fermezza, ma anche attraverso la dolcezza (anche la costruzione della sua figura è tipologicamente esemplare: non è sposato e vive con la vecchia madre, sì che i ragazzi costituiscono una parte integrante della sua famiglia, divenendo come i suoi figli). Ma soprattutto i compagni di Enrico sono concepiti dall'autore come un possibile campionario di tipi sociali, con una varietà che li delega a rappresentare, nel microcosmo, le diverse categorie e temperamenti che si possono incontrare nella vita. La scolaresca è costituita intanto da ragazzi che provengono da diverse e persino opposte condizioni economico-sociali, a conferma di quell'interclassismo propugnato dall'ideologia borghese alla quale De Amicis si ispira (esemplare in

¹² Formule analoghe compaiono in altri brani per così dire “politici” dell'opera, come *L'amor di patria* («Oh tu non puoi ancora sentirlo intero quest'affetto!», p. 133), *Il conte Cavour* («Ma chi sia stato il conte Cavour non lo puoi capire per ora», p. 224), *Italia* («Io, fanciullo, che ancora non ti comprendo e non ti conosco intera, io ti venero e t'amo con tutta l'anima mia», p. 342; si tratta in ogni caso di parole del padre, che solo per artificio retorico vengono attribuite al bambino).

questo senso, per i limiti stessi della sua impostazione, un episodio come *Il carbonaio e il signore*).

All'appartenenza sociale si accompagna, come altro elemento distintivo, la connotazione sul piano del comportamento e del carattere, che dà luogo a una articolata tipologia, consentendo di identificare il personaggio sia in se stesso sia, in particolare, in relazione con gli altri, entro il sistema al quale appartiene: l'iniziale svogliatezza di Enrico viene contrapposta alla volontà di Crossi, che studia nonostante le difficili condizioni della sua famiglia, ma soprattutto ha il suo contraltare nella caparbia di Stardi, che, a dispetto delle scarse doti naturali, riesce a primeggiare a forza di studio e di applicazione; alla bontà altruistica di Garrone, che aiuta sempre i più deboli e ama teneramente la madre, si contrappone la malvagità di Franti, che fa piangere la madre e ride di ogni cosa, fino ad essere cacciato dalla scuola, in quanto elemento negatore e dissolutore di tutti i valori su cui si basa l'universo dell'opera; all'aristocratica gentilezza di Derossi (una sorta di riproposta, in chiave borghese, della rinascimentale "sprezzatura"), fanno riscontro sia l'eleganza tutta formale e lo snobismo di Nobis (che, all'inizio dei *Feriti del lavoro*, viene paragonato a Franti), sia quella livida e invidiosa di Votini (quasi una distinzione fra nobiltà dell'animo e nobiltà del sangue).

Naturalmente la definizione del carattere ha il suo corrispettivo sul piano della dinamica narrativa: sin dall'inizio, se Franti provoca Crossi e poi «fa civetta» (p. 22), in modo che il calamaio vada a colpire il maestro, sarà Garrone ad accusarsi, per difendere il povero ragazzo perseguitato. L'accento cade qui – come in numerosi altri luoghi del libro – sulla magnanimità del gesto, al livello in cui le forme del contenuto si traducono in significato e valore; e proprio i valori (dell'onestà, dell'ubbidienza, del rispetto, dell'altruismo, del coraggio, ecc.) diventano i contenuti fondamentali dell'opera. Ma non vengono neppure trascurate le attitudini pratiche, se è vero che le inclinazioni dei personaggi contengono già il preannuncio del loro futuro: l'amore per gli scambi e l'accumulazione fa di Garoffi un non lontano negoziante o commerciante, nella prospettiva che prefigura nelle disposizioni da ragazzo il destino dell'adulto.

La famiglia, la scuola e la società appaiono così i momenti, solidali e coassiali, di una evoluzione e di una continuità, osservate dal punto di vista del ragazzo e dei suoi educatori. Questa linea coinvolge altri elementi dell'opera, attraverso un processo di sintesi che, per similarità e derivazione, conferisce una profonda unità alle componenti tematiche, sul piano ideologico. Lo studio, ad esempio, risulta l'equivalente di quello che sarà, per l'adulto, il lavoro (fino all'interscambio, suffragato dal brano *Le scuole serali*, che ha la sua sanzione nel parallelismo fra le pa-

gine su *La distribuzione dei premi* e quelle su *La distribuzione dei premi agli operai*). Anche l'etica del lavoro, che rappresenta una condizione essenziale per la crescita della nuova Italia, occupa un ruolo di primo piano nell'universo delle immagini e dei valori di *Cuore* (nelle sue implicazioni sentimentali e melodrammatiche, è oggetto di rappresentazione nel brano *I feriti del lavoro*). Talora anche i personaggi dell'opera, oltre ad andare a scuola, lavorano, quando appartengono a famiglie disagiate o sventurate (è il caso di Coretti); e lavoro è anche quello del «piccolo scrivano fiorentino» (p. 93), che ruba le ore al sonno per sbrigare di notte, al fioco lume di una candela, le pratiche d'ufficio del padre.

Il lavoro, nel quale si incardina il senso del dovere compiuto, può così raggiungere, non di rado, le altezze dell'eroismo; in questo senso non è lontano dal servizio militare, visto come garanzia e difesa delle conquiste della patria. C'è anzi un'omologa gerarchia di funzioni, come spiega il padre a Enrico in *Gli amici operai*:

Vedi: gli uomini delle classi superiori sono gli ufficiali, e gli operai sono i soldati del lavoro; ma così nella società come nell'esercito, non solo il soldato non è men nobile dell'ufficiale, perché la nobiltà sta nel lavoro e non nel guadagno, nel valore e non nel grado; ma se c'è una superiorità di merito è dalla parte del soldato, dell'operaio, i quali ricavano dall'opera propria minor profitto. Ama dunque, rispetta sopra tutti, fra i tuoi compagni, i figliuoli dei soldati del lavoro; onora in essi le fatiche e i sacrifici dei loro parenti; disprezza le differenze di fortuna e di classe, sulle quali i vili soltanto regolano i sentimenti e la cortesia; pensa che uscì quasi tutto dalle vene dei lavoratori delle officine e dei campi il sangue benedetto che ci ha redento la patria [...]. (pp. 258-59).

Nell'*Amor di patria* (è questo il titolo di un'altra lettera patema, i cui valori verranno ripresi e amplificati da una lettera successiva, *Italia*, pp. 132-34 e 342) si può cogliere la più alta valenza ideologica dell'opera deamicisiana, la sintesi di tutte le sue funzioni e aspirazioni. Anche in questo caso il termine di riferimento è offerto dalla scuola, presentata, nella prima lettera del padre di Enrico, come un «immenso esercito» (p. 29). Insieme con il direttore, gli scolari assistono al passaggio di «un reggimento di fanteria» (*I soldati*, pp. 59-60), applaudendo con entusiasmo (ad eccezione di Franti, che ride e irride). Il brano è richiamato a distanza da *L'esercito*, sulla sfilata delle truppe durante la festa nazionale, mentre la pagina sui *Funerali di Vittorio Emanuele* avrà il suo corrispettivo nella visita di *Re Umberto*, che dà la mano al padre di Coretti, riconoscendo in lui il vecchio soldato della guerra del '66.

Come si può vedere, il processo di sintesi o di omologia di cui si diceva si sviluppa anche sul piano diacronico. Il presente postunitario è strettamente collega-

to al passato risorgimentale, risultando per così dire il prodotto di una continuità che non tollera ripensamenti o distinzioni. A nessuno meglio che al padre e al maestro compete la prerogativa di illustrare le grandi figure del Risorgimento (Vittorio Emanuele e Cavour, Mazzini e Garibaldi), cui vengono dedicati altrettanti medaglioni di tipo oleografico-celebrativo (del repubblicano Mazzini, politicamente più scomodo, è messo in risalto l'amore per la madre). Il patriottismo, come filo conduttore strettamente intrecciato con gli altri sin qui esaminati, coinvolge anche i comportamenti dei ragazzi, sul piano esemplare di un eroismo che, nei racconti mensili, riguarda sia il periodo postunitario (*Il piccolo patriotta padovano*), sia l'età gloriosa del Risorgimento (dalla *Piccola vedetta lombarda* al *Tamburino sardo*, che non a caso indossa la divisa dell'esercito piemontese e viene presentato come un vero piccolo soldato).

Queste determinazioni di tipo regionale o cittadino riguardano un altro degli aspetti che l'opera intende rappresentare, nella sua ambizione di offrire un quadro completo – nell'ottica del ragazzo – dei problemi e delle condizioni sociali. Ispirandosi idealmente al noto magistero azegliano (se l'Italia ormai era fatta, occorre ancora fare gli italiani), De Amicis si sforza di operare un contemperamento fra le diverse realtà regionali, nel nome di una superiore unità di coesione e di intenti. L'intenzione non è diversa da quella che lo spingerà a scrivere *L'idioma gentile*, riprendendo la prospettiva fiorentina, e quindi unitaria, cara a Manzoni e contraddetta invece da Graziadio Isaia Ascoli¹³. Quella che sarà più avanti una preoccupazione linguistica è qui un'esigenza ideologica, e politico-sociale, che muove dall'intenzione di far conoscere gli italiani agli italiani, per superare annose barriere e incomprensioni. Valore emblematico assume in proposito il brano dal titolo *Il ragazzo calabrese*, dove, con la consueta enfasi sentimentale, viene inserito nella classe di Enrico un nuovo alunno, «nato in una terra gloriosa, che diede all'Italia degli uomini illustri, e le dà dei forti lavoratori e dei bravi soldati;

¹³ Sul rapporto fra le due opere getta luce, proprio in apertura dell'*Idioma gentile*, l'*incipit* del cap. *La lingua della patria*, dedicato non a caso «A un giovinetto»: «Tu ami la lingua del tuo paese, non è vero? L'amiamo tutti. È inseparabilmente congiunto l'amore della nostra lingua col sentimento d'ammirazione e di gratitudine che ci lega ai nostri padri per il tesoro immenso di sapienza e di bellezza ch'essi diedero per mezzo di lei alla famiglia umana, e che è la gloria dell'Italia, l'onore del nostro nome nel mondo. L'amiamo perché l'hanno formata, lavorata, arricchita, trasmessa a noi come un'eredità sacra milioni e milioni d'esseri del nostro sangue, dei quali, per secoli, ella esprime il pensiero, e le sue sorti furon le sorti d'Italia, la sua vita la nostra storia, il suo regno la nostra grandezza. L'amiamo perché la parola sua ci scaturisce di fondo all'anima insieme con ogni nostro sentimento, si confonde con le nostre idee fin dalle loro sorgenti più intime, e non è soltanto forma, suono, colore, ma sostanza del nostro pensiero. L'amiamo perché è la nostra nutrice intellettuale, il respiro della mente e dell'animo nostro, l'espressione di quanto è più intimamente proprio della nostra indole nazionale, l'immagine più viva e più fedele e quasi la natura medesima della nostra razza. L'amiamo perché è il vincolo più saldo della nostra unità di popolo, l'eco del nostro passato, la voce del nostro avvenire, verbo non solo, ma essenza dell'anima della patria» (citato da E. DE AMICIS, *L'idioma gentile*, prefazione di T. Bolelli, Firenze 1987, p. 21).

in una delle più belle terre della nostra patria, dove sono grandi foreste e grandi montagne, abitate da un popolo pieno d'ingegno e di coraggio» (pp. 16-17). L'«abbraccio dei figliuoli del Piemonte al figliuolo della Calabria» (p. 17) non è che il primo atto della scelta di Coraci fra i dodici ragazzi chiamati a rappresentare, alla festa per «la distribuzione dei premi» (p. 205), tutte le regioni italiane, in una simbolica proiezione dell'unità («Sono ragazzi; ma rappresentano il paese come se fossero uomini», p. 204). Il *Leitmotiv* verrà ribadito in *Italia*, dove subisce un'amplificazione sublimante:

Amo i tuoi mari splendidi e le tue Alpi sublimi, amo i tuoi monumenti solenni e le tue memorie immortali, amo la tua gloria e la tua bellezza; t'amo e ti venero tutta come quella parte diletta di te, dove per la prima volta vidi il sole e intesi il tuo nome. V'amo tutte di un solo affetto e con pari gratitudine, Torino valorosa, Genova superba, dotta Bologna, Venezia incantevole, Milano possente; v'amo con egual reverenza di figlio, Firenze gentile e Palermo terribile, Napoli immensa e bella, Roma meravigliosa ed eterna. T'amo, patria sacra! (p. 342).

Proseguendo su questa linea, *Cuore* ambisce a farsi carico dei problemi dell'intera società, nelle sue complesse e variegate articolazioni (in un ambito intertestuale che dovrebbe allargarsi alle altre opere deamicisiane: dalla *Vita militare* al *Romanzo di un maestro*, da *Alle porte d'Italia* alle *Tre capitali*). Anche il problema dell'emigrazione, che verrà poi affrontato più esplicitamente in *Sull'oceano* (una tappa fondamentale nella svolta critica che condurrà De Amicis al socialismo e all'interesse per il marxismo), ha in *Cuore* significativi preannunci: si affaccia nel *Piccolo patriotta padovano*, coniugato con il motivo patriottico; ricompare in *Dagli Appennini alle Ande*, offrendo la causa e lo sfondo per una avventura dominata dall'amore eroico per la madre.

I contenuti hanno sempre, in *Cuore*, una valenza ideologica, nella proposta di quei valori che diventano a loro volta soluzioni tematiche, giustificate dalla carica etico-comportamentale della loro esemplarità. Gli aneddoti e i racconti sublimano i fatti contingenti, risolvendoli nell'esibizione di virtù ideali e idealizzate, che diventano i contenuti di secondo grado, per così dire, del testo. Nella sua apparente discontinuità, *Cuore* risulta alla fine un'opera in cui *tout se tient*, non solo al livello strutturale e stilistico, ma nella stessa scelta, così articolata e calibrata, dei soggetti rappresentati.

La stessa ambientazione torinese, allora, non può essere casuale, al di là dei legami biografici dello scrittore. Torino, che era stata la principale artefice dell'unità italiana, poteva rappresentare meglio di ogni altra città la continuità fra il passato e il presente, fra le glorie militari e le conquiste del lavoro. A differenza degli

scrittori piemontesi della sua generazione (Sacchetti, Faldella, Molineri, Calandra, ecc.), De Amicis non aveva avvertito la traumatica rottura provocata dal trasporto della capitale a Firenze e dalle “stragi di settembre”, tanto che non esiterà, nelle *Tre capitali*, a negarne ogni effetto, per ricordare invece le calorose accoglienze riservate ai delegati toscani durante le annessioni:

Erano due grida sublimi, uno partito da Santa Croce e l'altro da Superga, che si mescevano in un solo: – Ecco il giorno! – Oh non c'erano freddezze allora! Non c'erano rancori!

– Freddezze? – riprese di lì a poco, quasi meravigliato d'essersi lasciato sfuggire quella parola: – rancori? Ma che! – continuò scrollando il capo e sorridendo, – ma chi lo crede? chi ne parla più? chi se ne ricorda ancora?¹⁴.

Quasi naturalmente, quindi, Torino doveva offrire il contenitore in cui inserire e articolare una situazione esemplare, al di là degli stessi riferimenti topografici (peraltro molto discretamente connotati). La città gli appariva, infatti, anche come esempio di un ordine ideale, simbolo di una realtà urbanistica e sociale in cui venivano a contemperarsi, nello stesso palazzo, le differenze e gli antagonismi di classe:

Non c'è il palazzo vistoso del gran signore, che schiaccia gli edifici circostanti, e dà l'immagine di una vita splendida e superba. L'architettura è democratica ed uguagliatrice. Le case possono chiamarsi fra loro: – Cittadina – e darsi del tu. La distribuzione delle classi sociali a strati sovrapposti, dal piano nobile ai tetti, toglie alla città quelle opposizioni visibili di magnificenza e di miseria che accendono nell'immaginazione il desiderio inquieto e triste delle grandi ricchezze. Girando per Torino si prova piuttosto un desiderio di vita agiata senza sfarzo, d'eleganza discreta, di piccoli comodi e di piccoli piaceri, accompagnati da un'operosità regolare, confortata da un capitale modesto, ma solido come i pilastri dei suoi portici, che dia la sicurezza dell'avvenire¹⁵.

4. Modelli e fonti.

Cuore presuppone la precedente tradizione della letteratura per l'infanzia, concepita con finalità edificanti o educative, e, più in generale, della letteratura cosiddetta “popolare” (nella misura in cui questa produzione si rivolgeva anch'essa a un pubblico concepito come infantile, se non anagraficamente, perlomeno cultu-

¹⁴ ID., *Le tre capitali. Torino-Firenze-Roma*, Catania 1899, pp. 96-97. Su questi problemi, più in generale, si veda G. ZACCARIA, *Tra stati e ironia. “Regione” e “nazioni nella narrativa piemontese postunitaria”*, Roma 1981.

¹⁵ E. DE AMICIS, *Le tre capitali* cit., pp. 19-20.

ralmente). Si pensi alla linea che, dalle *Novelle morali* (1782) del padre somasco Francesco Soave, giunge alle *Novelle di un maestro di scuola* (1830) di Cesare Balbo, sino alle opere di scrittrici come Cordelia o la Marchesa Colombi, per non fare che alcuni nomi (nel catalogo del 1880, Treves presentava una «Biblioteca illustrata per i ragazzi» e una serie di «Racconti educativi», con numerosi titoli). Da tempo, poi, testi con spiccate finalità esemplari comparivano sulle riviste di divulgazione culturale delle più diverse tendenze (mi limito a segnalare, per la dichiarata specificità di queste intenzioni, le «Letture popolari» e le «Letture di famiglia», dirette a Torino da Lorenzo Valerio fra il 1837 e il 1847), per non parlare della vastissima produzione di tipo appendicistico (basti pensare a Carolina Invernizio, che, oltre ai romanzi, pubblicava periodicamente sulla «Gazzetta di Torino» i «Racconti della domenica»)¹⁶. Riferire *Cuore* a questa somma di esperienze, per reperirne fonti e derivazioni, è certo operazione legittima, anche se non sufficiente a rendere conto dell'operazione deamicisiana¹⁷, nella globalità delle sue motivazioni e nella sottile trama dei rapporti che strutturalmente la sostiene, fondandola, nel suo genere, come un *unicum*.

Se ci si chiedesse comunque di indicare, nella tradizione letteraria italiana, un precedente, non sapremmo trovare di meglio che un'opera addirittura remota, e per tanti aspetti diversa, come il *Decameron*. Se il capolavoro di Boccaccio sintetizza i precedenti risultati della tradizione novellistica, portandoli ad un livello di formalizzazione esemplare, un'operazione analoga viene compiuta da *Cuore* nei confronti della letteratura per l'infanzia. In entrambe le opere la connotazione per così dire «realistica», dopo aver offerto il punto di partenza, sfocia in un disegno ideale, nella progettazione di un mondo e di una totalità regolati dalla tensione verso una perfezione mitica e utopica¹⁸, non importa qui se prevalentemente letteraria nel caso di Boccaccio, più propriamente pedagogica in quello di De Amicis. L'equilibrio è raggiunto attraverso un sapiente disegno strutturale, che nel *Decameron* si basa sul rapporto fra novelle e cornice (reso ideologicamente pregnante dall'evento della peste), mentre in *Cuore* vive nel rapporto fra le pagine del diario e i racconti mensili, «cornice» narrativa, che ha anche il compito di esaltare il carattere esemplificativo e paradigmatico della scrittura (vengono in

¹⁶ Sono stati in parte raccolti nei volumi *Nero per signora*, a cura di R. Reim, prefazione di E. Sanguineti, Roma 1986, e *Pallida Bruna*, a cura dello stesso Reim, Roma 1987.

¹⁷ Una possibile fonte, seppure circoscritta e piuttosto esterna, è stata comunque individuata da L. TAMBURINI, *Enrichetto-Enrico. Una fonte ignota per «Cuore» di De Amicis*, in AA.VV., *Almanacco piemontese* 1991, Torino 1990, pp. 101-8.

¹⁸ Cfr., in particolare, G. BARBERI SQUAROTTI, *La «cornice» del «Decameron» e il mito di Robinson* (1970), in ID., *Il potere della parola. Studi sul «Decameron»*, Napoli 1983, pp. 5-63.

mente altre opere ipercodificate della nostra letteratura, dal *Cortegiano* al *Galateo*).

Anche per queste ragioni non è possibile riportare *Cuore* ad un modello o a un genere definito, ma occorre limitarsi all'accertamento e al riscontro di fonti e di derivazioni parziali, riprese e rielaborate nell'impostazione dell'opera. La grammatica dei generi, in questo senso, obbedisce non a schemi ripetitivi, ma a una dinamica trasformativa, verificabile sui tempi della lunga durata. I racconti mensili ad esempio, oltre che ai precedenti più diretti della letteratura infantile e popolare, si possono addirittura ricondurre a una tradizione come quella dell'*exemplum* medievale, riattivata nell'ambito di una mentalità ottocentesca, laica e borghese; si tratta di "forme semplici", per usare la terminologia impiegata da Jolles¹⁹, nelle quali si può più efficacemente calare la suggestione dei contenuti pedagogici e formativi (come nell'*exemplum*, naturalmente, il problema va posto in relazione al pubblico cui l'opera è destinata, attraverso l'efficacia retorica della persuasione). Il riferimento all'*exemplum*, infine, può indicare la qualità di un approccio al reale che risulta ampiamente selettivo e quasi rarefatto, tale da potersi imprimere con i contorni dell'unicità²⁰.

Ma non mancano suggestioni vicine, più o meno trasparenti. Si pensi all'importanza del problema formativo in un'opera autobiografica come *I miei ricordi* di Massimo d'Azeglio (anche in relazione ad un precedente illustre, nell'ambito del medesimo genere, quale la *Vita* alfieriana, proverbialmente riassunta all'insegna della «volontà»). Nel riprendere le istanze pedagogiche già presenti in queste opere, De Amicis abbandona tuttavia la forma individualistico-romantica dell'autobiografia, adottando la finzione, non meno inoppugnabile sul piano del vissuto, del diario, un diario che viene tuttavia concepito non come prevalente espressione dell'io (in un senso che risulterebbe ancora tipicamente romantico), ma come cronaca, apertura verso quel mondo esterno con il quale il ragazzo deve imparare a confrontarsi (per non dire che la "cronaca" è ancora adesso un esercizio scolastico, che indica la capacità dello studente di cogliere la realtà del mondo attraverso la scrittura). Rispetto ai *Miei ricordi*, *Cuore* rappresenta il passaggio dall'età romantico-risorgimentale a quella del positivismo postunitario, almeno per quanto riguarda certi segnali. La scelta di un protagonista medio, chiamato a rappresentare una situazione di tipo generale («un ragazzo di una scuola qualunque»), rientra ad esempio in uno dei canoni fondamentali stabiliti da Zola per il *roman*

¹⁹ Cfr. A. JOLLES, *Einfache Formen*, 1930 (trad. it. di C. Vinci Orlando e M. Cometta, *Forme semplici*, premessa di G. Dolfini, Milano 1980).

²⁰ Cfr. S. BATTAGLIA, *L'esempio medievale* (1959), in ID., *La coscienza letteraria del Medioevo*, Napoli 1965, pp. 447-85.

expérimental. Ma anche le altre norme vengono in fondo osservate: la narrazione risulta rigorosamente oggettiva, almeno nella misura in cui l'autore «finge di scomparire completamente dietro l'azione che racconta»²¹, parimenti la formula del racconto cronachistico, basato sulla progressione cronologica, appare la più adatta per seguire lo svolgimento dei fatti così come si svolgono nella natura. Questo non significa, ovviamente, che *Cuore* possa essere definito un libro naturalistico o zoliano: tutt'altro. Il positivismo deamicisiano non è materialistico, ma idealistico; la sua giustificazione non è tanto scientifica, quanto morale (e moralistica)²². In questo senso torna ad essere concordatario con il romanticismo, o meglio con quella sensibilità romantico-risorgimentale che, come già abbiamo visto, viene a essere sintetizzata con le nuove esigenze della realtà postunitaria: così l'apparente oggettività si risolve nell'esemplarità ideale; e l'eroe rivive di nuovo nella retorica del sentimento e del gesto, sia nelle pagine diaristiche sia, soprattutto, nel risalto più icastico dei racconti mensili. Si tratta, anche in questo caso, di una operazione di compromesso e di sintesi, che corrisponde assai bene, peraltro, alle caratteristiche del positivismo piemontese, profondamente impregnato di ragioni etico-ideali, oltre che radicato nella continuità delle aspirazioni risorgimentali.

Due anni dopo l'uscita, postuma, dei *Miei ricordi*, Michele Lessona pubblica, presso il medesimo editore Barbera, un altro libro di successo, *Volere è potere* (1869), che ripropone un discorso di tipo educativo e formativo, attraverso i casi di persone che, vincendo difficoltà e ostacoli di vario genere, ottennero prestigio e successo nei più diversi ambiti delle attività sociali. Più sensibile è qui l'influsso della cultura positivista, nel passaggio dall'autobiografia alla biografia (anche se si tratta di biografie assai brevi, montate con evidenti finalità esemplari). In particolare Lessona, professore di scienze naturali con ambizioni di scrittore, si collega alla letteratura del *self-help* inaugurata dal celebre libro di Smiles tradotto non a caso da un altro poligrafo attivo in area torinese, Gustavo Strafforello, autore di

²¹ É. ZOLA, *Les romanciers naturalistes*, Paris 1881, p. 128.

²² Ma si veda, in proposito, il ritratto di *Emilio Zola* raccolto in E. DE AMICIS, *Ricordi di Parigi*, Milano 1909, in cui la testimonianza dell'ammirazione risulta scevra di riserve perbenistiche. Più interessanti, tuttavia, ci sembrano alcune osservazioni sul «suo stile, solido, sempre stretto al pensiero, pieno d'artifici ingegnosi, accortamente nascosti sotto un certo andamento uniforme, padroneggiato sempre dallo scrittore, stupendamente imitativo dei movimenti e dei suoni, risoluto e armonico». Sull'«invincibile amore delle proporzioni armoniche», De Amicis tornerà ancora più avanti: «Si capisce che aveva la descrizione in capo, formulata prima d'essere fatta, e che se la sentiva sonar dentro cadenzata e misurata, come un'arietta a cui dovesse ancora trovare le parole. Son meno rare di quello che si pensi, queste maniere di lavorare, anche in cose d'immaginazione, col compasso. Lo Zola è un grande meccanico. Si vede come le sue descrizioni procedono simmetricamente, a riprese, separate qualche volta da una specie d'intercalare, messo là perché il lettore ripigli ri fiato, e divise in parti quasi uguali». In questo senso, come vedremo meglio fra poco, Zola può essere considerato un maestro: «aperse all'arte nuovi spiragli, per cui si vedono nuovi orizzonti, e insignò colori, colpi di scalpello, sfumature, forme, mezzi d'ogni natura, da cui potranno trarre un vantaggio immenso altri mille ingegni, benché avviati, per un'altra strada, ad una meta affatto diversa» (*ibid.*, pp. 229, 263-64 e 231).

numerose pubblicazioni divulgative, a carattere educativo e scientifico. Anche questo filone tematico filtra nelle pagine di *Cuore*, incarnandosi nella figura di Stardi. Ma si tratta sempre di spunti, validi in quanto si armonizzano in una concezione più complessa e articolata dell'opera. Che si può definire non come il prodotto della derivazione da un genere, bensì come modello, divenuto poi oggetto di infinite riprese e imitazioni.

5. Lo stile.

Il rapporto intrattenuto da *Cuore* con le diverse forme della letteratura cosiddetta “popolare” – da Manzoni e dai postulati del primo romanticismo fino alle più tarde derivazioni appendicistiche – non è elemento riduttivo o discriminante, ma risulta connaturato con le finalità stesse dell'opera, con le ragioni della sua destinazione. Nel passaggio dalle soluzioni tematiche a quelle stilistico-formali, il discorso riguarda anche il “romanzo d'appendice”, il genere letterario che, nell'Ottocento, ottiene i maggiori consensi di pubblico, rappresentando la prima inconfondibile espressione di una moderna cultura industriale. La sua efficacia consiste soprattutto nel catturare e stimolare, attraverso l'uso di procedimenti collaudati, di sicuro effetto, l'attenzione e l'interesse dei lettori, identificandoli nel mondo dei valori linguistici e ideologici della narrazione. Si tratta di una sottile opera di “persuasione occulta”, che, utilizzando tecniche anticipatrici dell'attuale comunicazione di massa, mira a un coinvolgimento emotivo e ideologico totale. Anche lo strepitoso successo ottenuto da *Cuore* non risulta estraneo a questa dinamica, sì da giustificare un accertamento specifico delle eventuali convergenze.

Un'efficace condensazione e sublimazione di affetti appendicistici si può reperire in *Sangue romagnolo*, nella tematica stessa del racconto, nella crudeltà della situazione narrativa, nel sublime di un “orrore” che si esalta nei brividi del silenzio notturno. Pur nella concentrazione scorciata di poche battute, la ricerca della *suspense* è evidente, nelle parole che si collocano tra l'antefatto, moralistico, e l'incalzare e precipitare rapido degli eventi: «gli parve di sentire un rumor leggero, uno scricchiolio nello stanzino accanto»; «Tese l'orecchio»; «Il rumore si ripeté»; «Rimasero tutti e due col respiro sospeso»; «All'uno e all'altra era parso di sentire uno stropiccio di piedi nello stanzino» (pp. 217-18; dove si può notare la ripresa della parola in -io, che accentua il senso di insicurezza e indeterminazione). E ancora, nel reiterarsi affannoso delle brevi interrogazioni («Cos'è?», «Chi c'è?», ripetuto subito dopo) o nell'incertezza accorata delle esclamative («Ma non

mi pare la pioggia! – esclamò, impallidendo –... va' a vedere! || Ma soggiunse subito: – No, resta qui! – e afferrò Ferruccio per la mano»). Il crescendo del «terrore» («Poi tutti e due ebbero un brivido», p. 218) si materializza nella paurosa apparizione notturna:

Ma aveva appena pronunciato quelle parole, che tutt'e due gettarono un grido di terrore. Due uomini erano balzati nella stanza; l'uno afferrò il ragazzo e gli cacciò una mano sulla bocca; l'altro strinse la vecchia alla gola [...]. L'uno e l'altro avevano una pezzuola scura sul viso, con due buchi davanti agli occhi. (*ibid.*).

Anche in questo caso si può sottolineare la cura formale (si veda la ripresa unificata di due elementi del discorso che prima apparivano divisi: «l'uno [...] l'altro [...]. L'uno e l'altro [...]»), nella ricerca di un effetto drammatico, che prelude all'agnizione e al colpo di scena finale («La vecchia gettò un urlo: – Mozzoni! || Maledetta! – ruggì il ladro, riconosciuto. – Devi morire!, || E si avventò a coltello alzato contro la vecchia [...]», p. 220), avvalendosi di un linguaggio forte, caricato, declinato in modi insieme stereotipi e iperbolici, come risulta anche da questa sequenza:

Allora, per esser sicuro del ragazzo, l'uomo lo gittò in ginocchio, davanti all'armadio, e serrandogli forte il collo fra le proprie gambe, in modo da poterlo strozzare se urlava, e tenendo il coltello fra i denti e la lanterna da una mano, cavò di tasca con l'altra un ferro acuminato, lo ficcò nella serratura, frugò, ruppe, spalancò i battenti, rimescolò in furia, ogni cosa, s'empì le tasche, richiuse, tornò ad aprire, rifrugò. (p. 219).

La presenza di un'immagine salgariana («tenendo il coltello fra i denti») non riguarda lo spazio aperto dell'avventura, ma si iscrive nell'ambiente chiuso del «nido», della casa, i cui valori danno risalto all'eroismo e al sacrificio di Ferruccio. È questo il fondamento di molta narrativa d'appendice, e di quella dell'Invernizio in particolare, dove la morale familiare, nelle sue stesse storture e nei suoi pregiudizi, costituisce il fulcro dell'irradiazione ideologica. Al centro del sistema è la figura della madre, come garante di una continuità che anche in questo caso si rivela operante.

Il riscatto dell'eroismo risulta direttamente funzionale e proporzionale alla morale «ricattatoria» della nonna («E ora tu mi fai morire! Io darei volentieri questo po' di vita che mi resta, per vederti tornar buono, obbediente come a quei giorni...», p. 217), indicata per due volte, con perifrasi rafforzativa, come «madre di sua madre»: nel corso del racconto («Non dovresti aver cuore di farmi soffrire, di far piangere la mamma della tua mamma [...]», *ibid.*) e, nel suggello della conclusione, («Ma Ferruccio non rispose più. Il piccolo eroe, il salvatore della

madre di sua madre, colpito d'una coltellata nel dorso, aveva reso la bella e ardita anima a Dio», p. 222).

Un movente analogo sorregge anche la concezione e l'esecuzione del racconto più lungo e avventuroso del libro, *Dagli Appennini alle Ande*, dove la tematica dei vasti spazi – dall'oceano ai fiumi tropicali e alle sconfinite praterie – già si accompagna al motivo dell'emigrazione, iniziando a erodere quel gusto superficiale dell'esotico che aveva caratterizzato i libri di viaggio precedenti. L'avventura è qui finalizzata a un ricongiungimento le cui continue frustrazioni e dilazioni costituiscono la struttura ripetitiva e ossessiva della narrazione, fino all'incontro con la madre e alla sua salvezza, che coronano l'odissea del ragazzo, preludendo alla ricomposizione del nucleo familiare.

Non mancano, in tale ambito, i casi infelici degli orfani (*Naufragio*: «Il ragazzo non aveva più né padre né madre. Il padre, operaio, gli era morto a Liverpool qualche dì prima [...]», p. 359) e dei trovatelli (*La piccola vedetta lombarda*: «– Io non ho famiglia, – rispose il ragazzo. – Sono un trovatello», p. 67), sulla linea che, nel *Piccolo patriotta padovano*, fa capo al *Senza famiglia* di Hector Malot (ma la citazione che segue ricorda anche un'esperienza analoga vissuta da Pinocchio):

Due anni prima, suo padre e sua madre, contadini nei dintorni di Padova, l'avevano venduto al capo d'una compagnia di saltimbanchi; il quale, dopo avergli insegnato a fare i giochi a furia di pugni, di calci e di digiuni, se l'era portato a traverso alla Francia e alla Spagna, picchiandolo sempre e non sfamandolo mai. (pp. 30-31).

Questa tematica, appendicistica e “popolare”, slitta, dal piano dei racconti mensili, a quello delle pagine del diario, dove tende a presentarsi con una maggiore ambizione “realistica”. Non per questo De Amicis supera la “tipicità” di certe atmosfere e ambientazioni, riducibile alla schematicità convenzionale delle rappresentazioni del “genere” (vengono in mente, per quanto riguarda l'area torinese, nomi come quelli di Vittorio Bersezio, Carolina Invernizio, Mario Leoni, Giovanni Cena). Ci sono i luoghi della sventura e della miseria (*In soffitta*), nei quali si devolve il tributo della commozione e della carità; ci sono gli istituti educativi, correzionali e filantropici (*Il prigioniero*, *I ragazzi ciechi*, *Le scuole serali*, *L'asilo infantile*, *I bambini rachitici*, *La sordomuta*); ci sono gli ambienti del lavoro (*L'officina*), con i problemi sociali ad esso connessi (*I feriti del lavoro*, *La distribuzione dei premi agli operai*), risolti perlopiù negli stilemi di un populismo interclassista (*Il carbonaio e il signore*); c'è infine il lavoro minorile, esemplificato in alcune figure “caratteristiche” (*Il piccolo pagliaccio*, *Lo spazzacamino*) e considerato comunque come fonte di elevazione morale (secondo una continuità tematica assicurata da una figura come quella di Coretti e dal racconto esemplare del *Piccolo*

scrivano fiorentino). In tutti questi casi la scrittura esalta i contenuti emozionali e ideali, costituendosi, esemplarmente, come retorica dei buoni sentimenti e del gesto edificante.

Anche la tipologia dei personaggi tiene conto di risultati già ampiamente consolidati, a partire dal rapporto e dalla corrispondenza fra le caratteristiche fisiche e le qualità morali. Ecco come viene raffigurato l'“eroe”, l'indiscusso primo della classe, il più bravo fra i compagni di Enrico: «E per di più è grande, bello, con una gran corona di riccioli biondi, lesto che salta un banco appoggiandovi una mano su; e sa già tirare di scherma» (p. 64). Le doti fisiche e ginnico-atletiche, sportive, lo apparentano al superuomo d'appendice, nella versione “selvaggia” (alla Sandokan, per intenderci) e in quella “cavalleresca” (lo spadaccino, il “moschettiere”); e la parentela è rafforzata dalla sua assoluta superiorità, dal distacco da ogni bassezza o miseria umana (di fronte all'invidia, Derossi «non se n'accorge neppure», *ibid.*). Permangono inoltre in lui, sebbene ne rappresenti la variante borghese, le tracce dell'“eroe”, divino e solare, del mito romantico-risorgimentale («è grande, bello, con una gran corona di riccioli biondi»), come conferma il ritratto della «piccola vedetta lombarda»: «Era un bel ragazzo, di viso ardito, con gli occhi grandi e celesti, coi capelli biondi e lunghi: era in maniche di camicia, e mostrava il petto nudo» (p. 67). Non solo i due episodi sono contigui, ma entrambi i ragazzi hanno la stessa età; l'archetipo è, naturalmente, Garibaldi, definito, nella pagina che a lui si intitola, «forte, biondo, bello» (p. 338). Si pensi invece, per contrasto, alla presentazione del “malvagio”, di Franti:

Ci ha qualcosa che mette ribrezzo su quella fronte bassa, in quegli occhi torbidi, che tien quasi nascosti sotto il berrettino di tela cerata. Non teme nulla, ride in faccia al maestro, ruba quando può, nega con una faccia invetriata, è sempre in lite con qualcuno, si porta a scuola degli spilloni per punzecchiare i vicini, si strappa i bottoni dalla giacchetta, e ne strappa agli altri, e li gioca, e ha cartella, quaderni, libri, tutto sgualcito, stracciato, sporco, la riga dentellata, la penna mangiata, le unghie rose, i vestiti pieni di frittelle e di strappi che si fa nelle risse. (pp. 120-21).

Questo “eroe del male” rappresenta, in sedicesimo, la sentina di ogni vizio e peccato, tutto l'opposto di quell'ordine e di quella “pulizia” che regolano l'etica del galantomismo ed i buoni sentimenti di *Cuore*. La sua funzione dissolvete e negatrice, come ha osservato Eco in pagine polemicamente famose²³, è quella epocale del riso, dell'irrisione dissacrante e beffarda (in uno scrittore come De Amicis per nulla propenso, soprattutto in questa fase, a concessioni di gusto carnevalesco e bachtiniano). Il marchio che lo bolla per sempre è quello dell'infamia

²³ U. ECO, *Elogio di Franti* (1962), in ID., *Diario minimo*, Milano 1963, pp. 153-69.

ed è la logica conseguenza del suo ruolo di assassino, emblematicamente stigmatizzato nella forma più terrificante e perversa, il matricidio: «Il Direttore guardò fisso Franti, in mezzo al silenzio della classe, e gli disse con accento da far tremare: – Franti, tu uccidi tua madre! – Tutti si voltarono a guardar Franti. E quell'infame sorrise» (p. 138). Franti diventerà, di fatto, ciò che è stato il Mozzoni di *Sanguie romagnolo*; la sua parabola rappresenta l'antitesi più vistosa rispetto a quella del protagonista di *Dagli Appennini alle Ande* e di Garrone, con il commosso e virile cordoglio per la morte della madre. Il “malvagio” appunto, come in tutti i romanzi d'appendice che si rispettino, deve morire; e Franti muore, non fisicamente certo (che sarebbe stata soluzione inadeguata, essendo sempre la morte, nell'universo dell'opera, un elemento di sublimazione), ma, simbolicamente, attraverso la definitiva espulsione dalla scuola, dopo un ultimo e patetico tentativo di difesa da parte della madre (*I parenti dei ragazzi*: «ma Franti dicono che non verrà più perché lo metteranno all'Ergastolo», p. 198).

Ma il malvagio può anche redimersi (o essere redento), diventando, in questo caso, persona degna di considerazione e di stima. Esempio, al riguardo, è la vicenda del padre di Precossi, introdotto mediante una cruda sequenza di gusto inverniziano:

Suo padre rientra in casa briaco d'acquavite, e lo batte senza un perché al mondo, gli butta in aria i libri e i quaderni con un rovescione; ed egli viene a scuola coi lividi sul viso, qualche volta col viso tutto gonfio e gli occhi infiammati dal gran piangere. [...] Egli sta in una soffitta della nostra casa, dall'altra scala; la portinaia racconta tutto a mia madre; mia sorella Silvia lo sentì gridare dal terrazzo un giorno che suo padre gli fece far la scala a capitomboli perché gli aveva chiesto dei soldi per comperare la Grammatica. Suo padre beve, non lavora, e la famiglia patisce la fame. (pp. 113-14).

Ecco, di conseguenza, la «torva» fisionomia del mostro, non lontana da quella di Franti:

Suo padre viene qualche volta a prenderlo, quando passa per caso davanti alla scuola, pallido, malfermo sulle gambe, con la faccia torva, coi capelli sugli occhi e il berretto per traverso; e il povero ragazzo trema tutto quando lo vede nella strada. (p.114).

Il ritratto verrà riproposto poco dopo, con minime varianti, ma questa volta con lo scopo di sottolineare l'inizio della metamorfosi miracolosamente operata dalla bontà d'animo del figlio, che «ha guadagnato la seconda medaglia» (p. 146):

Appena siamo fuori dell'uscio... chi vediamo lì nel camerone, proprio sull'entrata? Il padre di Precossi, il fabbro ferraio, pallido, come al solito, col viso torvo, coi capelli negli occhi, col berretto per traverso, malfermo sulle gambe. (*ibid.*).

Lo ritroveremo alla fine, al lavoro nella sua officina, ormai del tutto riabilitato e redento: «E dicendo questo sorrideva, non aveva più quella faccia torva, quegli occhi biechi dell'altre volte» (p. 172). Anche la dinamica di questo processo di trasformazioni, ribadendo la coincidenza fra aspetto esterno e dimensione interiore, rientra nella rigida distinzione delle categorie morali, che regola, manicheisticamente, l'universo dei valori dell'opera, distinguendo i buoni dai cattivi e distribuendo, di conseguenza, i premi o i castighi (in un contesto, scolastico ed extrascolastico, altamente selettivo e meritocratico, anche quando venga risolto su un piano festoso e spettacolare, come nella *Distribuzione dei premi*). E, come nel romanzo d'appendice, la distinzione è perentoria, il giudizio inappellabile.

Non si vuole stabilire, con questo, un rapporto di dipendenza vincolante, né affermare che la scrittura deamicisiana corrisponda, *tout court*, alla pratica più corrente e corrika della scrittura appendicistica. La pagina dello scrittore supera di gran lunga gli effetti più rozzi e scontati di un Bersezio o di una Invernizio (per attenerci ancora ai più immediati punti di riferimento locali), mostrando anzi le doti di una sapientissima orchestrazione. Opera intanto, in De Amicis, il correttivo del magistero manzoniano, che lascia in *Cuore* echi lontani, ma percepibili (c'è persino un «Ma c'era la provvidenza», riferito a Derossi; p. 371). Ecco, nel *Maestro di mio padre*, un attacco che può ricordare – congiunto magari a una reminiscenza dantesca (*Inferno*, III, 82-83) – la passeggiata di don Abbondio: «Veniva giù verso di noi, per la viottola, un vecchio piccolo, con la barba bianca, con un cappello largo, appoggiandosi a un bastone [...]» (p. 248). E si vedano questi momenti di *Dagli Appennini alle Ande*, che rinviano alla richiesta d'indicazioni da parte di Renzo, a Milano, e al tragitto di fra Cristoforo, da Pescarenico alla casetta di Lucia: «Arrivato all'imboccatura della prima via fermò un uomo che passava e lo pregò di indicargli da che parte dovesse prendere per andare in via de *los Artes*» (p. 290); «Rarissimamente incontravano due o tre viaggiatori a cavallo [...]» (p. 307). Si giunge così, nello stesso racconto (che è comunque il più articolato e impegnativo dell'opera), a un risultato di efficace resa stilistica come questo, giocato sul versante “espressionistico” (su una linea che aveva già ottenuto esiti significativi in alcune pagine particolarmente risentite, dedicate alla persecuzione dei Valdesi, di *Alle porte d'Italia*):

Guardava a destra, guardava a sinistra, e non vedeva che una solitudine senza fine, sparsa di piccoli alberi deformi, dai tronchi e dai rami scontorti, in atteggiamenti non mai veduti, quasi d'ira e d'angoscia; una vegetazione scura, rada e trista, che dava alla pianura l'apparenza d'uno sterminato cimitero. (pp. 301-2).

Non manca certo, come si è visto, un uso più corrico del linguaggio iperboli-

co, stereotipo ed esasperato, che piega talora l'immagine ad esprimere, metaforicamente, un sentimento interiore, come nelle citazioni sopra riportate da *Mia madre* («La tua parola irriverente m'è entrata nel cuore come una punta d'acciaio», p. 48) e da *L'amor di patria* («io t'accoglierei con un singhiozzo d'angoscia, e non potrei amarti mai più, e morirei con quel pugnale nel cuore», p. 134). Ma lo stilema ripetitivo assolve anche a una diversa funzione: si ricordi il modo con cui De Amicis ripropone, con le medesime parole, il ritratto del padre di Precossi. Il procedimento è ampiamente diffuso e riguarda, più in generale, i personaggi del libro, indicati, ogniquale volta ricompaiono sulla scena, con i loro attributi distintivi: da Robetti, «quello delle stampelle, che salvò un bambino dall'omnibus» (p. 199), a Crossi, «quello dei capelli rossi e del braccio morto» (p. 200). La peculiarità rientra nelle caratteristiche della narrazione elementare e popolare (si può risalire fino all'epica omerica) e, se corrisponde alle esigenze di una pronta memorizzazione, di una immediata definizione-identificazione (in relazione al pubblico infantile), si spiega anche in un altro ordine di considerazioni: la ripresa, il rimando interno, la corrispondenza più o meno ravvicinata, valgono come elementi essenziali della formalizzazione dell'opera, nella coerenza di un sistema calibrato e compiuto, realizzato, quanto a equilibrio nel disegno, con estrema attenzione e duttilità.

Proprio il carattere di assolutezza e totalità della costruzione stilistico-ideologica sostiene la sapiente ed efficace operazione di sintesi condotta da De Amicis, con la sua proposta di una morale civile laica; in questo senso, *Cuore* progetta l'edificazione di una nuova società, quella che è sorta dalle ceneri degli antichi stati regionali e che deve universalizzare il trionfo della ragione borghese, nei limiti stessi delle sue aspirazioni ideali. Di «musica della ragion borghese» ha parlato Asor Rosa, suggerendo un rapporto, particolarmente indicativo, con il melodramma²⁴, la sola forma artistica dell'Ottocento italiano che presenti caratteri tipicamente nazionali e che riesca, nel contempo, a garantirsi un successo internazionale: condizioni cui riesce a ottemperare, pressoché sola tra le opere italiane, anche *Cuore*.

Del suo universo, dinamicamente costruito come universalità narrativa, in cui il verbo pedagogico risuona con un'autorità indiscussa ed esemplare, l'enfasi declamatoria e l'iperbole melodrammatica rappresentano il veicolo consustanziale: dall'uso dei superlativi (*Il carbonaio e il signore*: «questa è la più bella lezione del-

²⁴ Cfr. A. ASOR ROSA, *Introduzione a Edmondo De Amicis. Atti del convegno nazionale di studi. Imperia, 30 aprile - 3 maggio 1981*, a cura di F. Contorbis, Milano 1985, pp. 5-13. Su questa tematica si veda inoltre E. SOLETTI, «E il pianger m'è sì caro, che di pianto sol nutro il cor», in *Cent'anni di «Cuore». Contributi per la rilettura del libro*, a cura di M. Picciardi e L. Tamburini, Torino 1986, pp. 111-18.

l'anno», p. 46) a quello dei numerali: «Mille Italiani son morti per la patria, felici, morendo, di vederlo passar di lontano vittorioso; migliaia si sarebbero fatti uccidere per lui; milioni lo benedissero e lo benediranno. È morto. Il mondo intero lo piange» (*Garibaldi*, p. 238). Il crescendo della forza enumerativa («mille», «migliaia», «milioni») raggiunge qui il suo obiettivo più vero, quello della totalità («il mondo intero»); non a caso l'aggettivo o pronome sostantivato «tutti» sintetizza spesso la carica reggente e trascinante della descrizione o dell'argomentazione: «Tutti questi giovani pieni di forza e di speranze possono da un giorno all'altro esser chiamati a difendere il nostro paese, e in poche ore cader sfracellati tutti dalle palle e dalla mitraglia» (*L'esercito*, p. 341); «Tutti tacquero. Ah! com'era bello a vedere, Garrone, con gli occhi che mandavan fiamme! Un leoncello furioso, pareva. Guardò uno per uno i più arditi, e tutti chinaron la testa» (*Il maestro supplente*, pp. 110-11).

Una funzione analoga e parallela svolgono avverbi come «sempre», «mai», «per sempre», «mai più», condensando la scrittura in forme definitorie e definitive, che consentono di recuperare, all'interno della partitura ripetitiva e borghese dell'opera, la dimensione drammatica del destino. Nell'*Ultima pagina di mia madre*, ad esempio, «l'immagine del fanciullo sublime, che diede la vita per la sua amica» (p. 369), proietta l'ombra tragica del distacco di *Naufragio* («il bastimento non c'era più», p. 365) sulla stessa vicenda di Enrico («Ora tu stai per separarti dai tuoi maestri, e dai tuoi compagni, e io debbo darti una notizia triste. La separazione non durerà tre mesi; ma sempre», p. 369), sanzionando la conclusione del diario all'insegna dell'irrevocabilità: «– E allora addio! disse mio padre, con la voce commossa, dando un ultimo sguardo alla scuola. E mia madre ripeté: – addio! – E io non potei dir nulla» (p. 377).

A uno scopo diverso, ma complementare, concorre la definizione nuda, icaistica ed essenziale, inalterabile e inoppugnabile nella sua elementarità (spesso affidata alle costruzioni con i verbi ausiliari e ad una aggettivazione elementare). Essa si colloca in una struttura sintattica semplice e lineare, per lo più di tipo parattico, che disciplina e modula la materia disponendola secondo la successione e la corrispondenza di brevi segmenti giustapposti e paralleli (generalmente con una cadenza binaria, ternaria o quaternaria), con variazioni talora minime ma non irrilevanti (si estrapoli, dalla citazione che segue, una corrispondenza di questo genere: «Era grande, semplice e buono. [...] Era forte, biondo, bello»). Le stesse sequenze enumerative, che concorrono alla creazione del *climax*, non si risolvono nell'accumulazione caotica, ma conservano un andamento lineare, ben definito e demarcato, che riporta il molteplice al semplice, secondo una dialettica totalità-

unità che costituisce la cassa di risonanza profonda della costruzione stilistico-ideologica. Anche di qui, da questa sapiente orchestrazione, nasce il processo di nazionalizzazione musicale che regola la commozione retorica e melodrammatica dell'ispirazione, nello sforzo fatto da De Amicis per contemperare il binomio – di matrice turatiana – fra «critica» e «cuore». Naturalmente gli effetti risultano più sensibili là dove queste componenti si combinano e si rafforzano, esaltandosi a vicenda, come nella pagina dedicata a Garibaldi²⁵:

Egli fu maestro, marinaio, operaio, negoziante, soldato, generale, dittatore. Era grande, semplice e buono. Odiava tutti gli oppressori, amava tutti i popoli, proteggeva tutti i deboli; non aveva altra aspirazione che il bene, rifiutava gli onori, disprezzava la morte, adorava l'Italia. Quando gettava un grido di guerra, legioni di valorosi accorrevano a lui da ogni parte: signori lasciavano i palazzi, operai le officine, giovanetti le scuole per andar a combattere al sole della sua gloria. In guerra portava una camicia rossa. Era forte, biondo, bello. Sui campi di battaglia era un fulmine, negli affetti un fanciullo, nei dolori un santo. (p. 338).

E si torni per un momento alla presentazione di Derossi, che inizia in questo modo:

Garrone s'attira l'affetto di tutti; Derossi, l'ammirazione. Ha preso la prima medaglia, sarà sempre il primo anche quest'anno, nessuno può competer con lui, tutti riconoscono la sua superiorità in tutte le materie. È il primo in aritmetica, in grammatica, in composizione, in disegno, capisce ogni cosa a volo, ha una memoria meravigliosa, riesce in tutto senza sforzo, pare che lo studio sia un gioco per lui. (pp. 63-64).

In questa prospettiva rientra l'analisi degli stilemi appendicistici e melodrammatici, insieme strutturali e retorici, che abbiamo sin qui considerato. La loro incidenza non è certo estranea alle ragioni dello straordinario successo dell'opera, anche se non consente di considerare *Cuore* alla stregua di una semplice narrazione d'appendice. L'ambizione di De Amicis non era forse, però, molto lontana e risulta, a conti fatti, ben più variegata e originale: *Cuore* può rappresentare, anche, un omologo del giornale, nella riproposta delle sue componenti e nel loro adattamento a un pubblico infantile: la cronaca, la politica e i problemi sociali filtrano nelle pagine del diario; i «racconti mensili» si sostituiscono alle parti narrative (novelle e romanzi pubblicati a puntate); gli articoli di fondo, quelle che allora si chiamavano “conversazioni”, si condensano qui nelle riflessioni e nelle lettere dei genitori. E di giornalismo non c'è dubbio che De Amicis, primo grande *reporter* e

²⁵ Ma si ricordino anche, sul piano di una retorica patriottica sostenuta e commossa, altri brani esemplari come *L'amor di patria* (pp. 132-34) e *Italia* (p. 342).

prestigioso collaboratore dell'«Illustrazione italiana», si intendeva allora più di ogni altro scrittore.

6. Nota bibliografica.

La storia della critica relativa a *Cuore* è stata ripercorsa, in maniera esaustiva, da Luciano Tamburini, nella citata introduzione alla sua edizione dell'opera. Questa edizione costituisce un punto fermo, non solo per il problema testuale e per il ricco apparato di annotazioni, ma per aver avviato l'opera ad una autonoma considerazione storica, sgombra delle ragioni polemiche che, a vario titolo, hanno a lungo intralciato e inquinato il cammino critico. La destinazione pedagogica e le finalità esemplari, accentuate dal successo ottenuto, hanno reso un cattivo servizio a *Cuore*, inducendo a considerare il libro in una prospettiva essenzialmente, se non esclusivamente, ideologica.

È nota l'avversione della cultura cattolica per la morale laica propugnata dall'autore e per l'assenza pressoché totale del motivo religioso, nel senso confessionale del termine. Ancora nel 1956, in un periodo di persistente attualità dell'opera, N. FABBRETTI, *Il «Cuore» e i fegati*, in «Il nostro tempo», n. 38 (1956), p. 3, poteva scrivere: «*Cuore* è un libro ambiguo, unilaterale, facilone, immanente. Il suo successo di ieri e di oggi è spiegabile più con i suoi difetti che con i suoi pregi. Si tratta infatti di difetti del pubblico che lesse e legge il libro e trovò e trova in esso la propria tutt'altro che faticosa giustificazione. È il libro dei galantuomini dell'epoca umbertina applicato ai ragazzi ma scritto per gli adulti. È infatti soprattutto in mano agli adulti che il libro ebbe e continua ad avere successo come pochi altri libri».

La critica crociana, dal canto suo, insensibile nei confronti di esperienze letterarie giudicate inferiori e puramente pratiche, doveva porre in discussione proprio la connotazione pedagogica dell'espressione artistica, respingendola, preliminarmente, come elemento allotrio. Anche Gramsci, che pure dedica una viva attenzione al romanzo d'appendice e agli altri fenomeni della letteratura “popolare”, non accorda a *Cuore* una particolare attenzione. Più in generale, la critica di sinistra e di ispirazione marxista ha sottolineato la destinazione e la funzione di classe dell'opera, la falsa coscienza che si nasconde dietro il patetismo dei buoni sentimenti, la retorica dei gesti e delle intenzioni (non senza qualche riconoscimento alla sincerità delle intenzioni e agli sforzi compiuti).

Il dissenso ideologico è stato ripreso, negli anni Sessanta, dalla “neoavanguardia”, che l'ha trasformato in dissacrazione ironica collegandolo alle ragioni

della sua poetica, come contestazione delle strutture linguistiche e ideologiche del sistema; quel sistema che De Amicis aveva non solo rispecchiato nella sua opera, ma anche, senza dubbio, contribuito a creare, definendo ed elaborando i sentimenti e le forme di una nuova mitologia borghese. Se le pagine di Arbasino si esauriscono in un prevalente gioco verbale (cfr. A. ARBASINO, *Certi romanzi*, Milano 1964, pp. 182 sgg., e ID., *Sessanta posizioni*, Milano 1971, pp. 216 sgg.), l'*Elogio di Franti* (1962), scritto da Umberto Eco (*Diario minimo*, Milano 1963, pp. 153-69), resiste non solo come documento del tempo, ma per la sua autentica carica conoscitiva, che, trasformando la funzione del personaggio per eccellenza negativo in elemento critico di rottura, rovescia il punto di vista dell'operazione deamicisiana. Oltre, tuttavia, non era possibile procedere e lo stesso Eco ha modificato in seguito le sue posizioni: basti confrontare la funzione del "riso" in Franti, simbolo del rifiuto e della negazione dei valori dell'opera, con quella che si evince dal *Nome della rosa*.

L'edizione di Tamburini ha segnato, per così dire, la fine della fase polemica della critica deamicisiana, rivendicando, con la storicità del testo, l'esigenza di approfondirne le problematiche e i risultati. Su questa linea si collocano altri contributi del medesimo studioso, volti a illustrare i legami con *Il romanzo di un maestro*, i rapporti fra la "cronaca" di *Cuore* e quella presentata dalla stampa cittadina, la vitalità del libro attraverso la numerosa serie di rifacimenti e di imitazioni (è questo un capitolo particolare della fortuna dell'opera, che potremmo collocare fra i giudizi della critica e i consensi del pubblico): L. TAMBURINI, «Cuore». *Ritorno impacciato ai sogni giovanili*, in «Piemonte vivo», VIII (1974), 4, pp. 17-25; ID., *Cuore... e stomaco. Per una sociologia del cibo in De Amicis*, in «Studi Piemontesi», X (1981), 2, pp. 357-61; ID., *Peripezie d'un cuore sui banchi di scuola del Novecento*, in *Edmondo De Amicis. Atti del convegno nazionale di studi. Imperia, 30 aprile - 3 maggio 1981*, a cura di F. Contorbia, Milano 1985, pp. 317-55; ID., *Diario di un diario. L'anno scolastico di «Cuore» nei giornali cittadini*, in *Cent'anni di «Cuore». Contributi per la rilettura del libro*, a cura di M. Ricciardi e L. Tamburini, Torino 1986, pp. 1-23 (segnalo qui anche gli altri saggi presenti in questo volume: V. CASTRONOVO, *Tramonto dei buoni sentimenti*, pp. 41-47; C. VERNIZZI, *Echi del Risorgimento dopo l'Unità*, pp. 48-53; D. MARUCCO, *La Torino di De Amicis, grande città europea? Un letterato e molti statistici di fronte al tema della grande città*, pp. 54-64, M. RICCIARDI, *Un realismo di stile mediocre*, pp. 81-92; C. MARAZZINI, *De Amicis, Firenze e la questione della lingua*, pp. 93-102; G. ZACCARIA, *Un «Cuore» d'appendice?*, pp. 103-10; E. SOLETTI, *«E il pianger m'è sì caro, che di pianto sol nutro il cor»*, pp. 111-18; M. MASOERO,

«Cuore»: *un tempio senza Dio?*, pp. 119-28; P. BOERO, *Libri a forma di cuore*, pp. 147-54; P. PALLOTTINO, *Lacrime e veleni. Un secolo di illustrazioni per «Cuore»*, pp. 171-79).

Altri sussidi sono giunti, indirettamente, da una più estesa conoscenza dell'opera deamicisiana, sia con la riproposta di un De Amicis "diverso", più ironicamente critico e malizioso (mi riferisco, in particolare, alle edizioni di *Amore e ginnastica*, a cura di I. Calvino, Torino 1971, e *Il re delle bambole*, a cura di C. A. Madrignani, Palermo 1980), sia con la pubblicazione dell'inedito *Primo Maggio* (a cura di G. Bertone e P. Boero, Milano 1980), che ha rilanciato il problema del socialismo dello scrittore (cfr., in particolare, S. TAMPANARO, *Il socialismo di Edmondo De Amicis. Lettura del «Primo Maggio»*, Verona 1983 [ma 1984], che discute ampiamente i precedenti contributi sull'argomento). Né andrà ignorata la recente scoperta e pubblicazione, sempre a cura di Luciano Tamburini, delle pagine del romanzo scritto dalla moglie Teresa, che ribalta – rivelandone gli orrori e le aberrazioni – il modello della famiglia ideale offerto da *Cuore*, suggerendo più fondate interpretazioni sul ruolo centrale svolto da questa cellula ideologica negli sviluppi dell'attività deamicisiana: cfr. L. TAMBURINI, *Teresa e Edmondo De Amicis: dramma in un interno. Con gli scritti di Teresa De Amicis*, Torino 1990 (mi pare che queste acquisizioni confermino le tesi abbozzate in G. ZACCARIA, *Tra storia e ironia. "Regione" e "nazione" nella narrativa postunitaria*, Roma 1981, in particolare alle pp. 163-65. Si vedano inoltre E. DE AMICIS, *Nel giardino della follia*, a cura di C. A. Madrignani, Pisa 1990, e A. BRAMBILLA, *De Amicis: parafrasi eterodossi*, Modena 1992; una lettura in chiave psicanalitica è stata offerta da E. GIOANOLA, *Per un ritratto di De Amicis*, in *Edmondo De Amicis cit.*, pp. 235-49).

La rivendicazione della storicità di *Cuore* si è poi collegata, in una prospettiva a carattere generale, ad una rinnovata concezione, di tipo semiotico e antropologico, della critica: nel senso di una considerazione dell'opera in rapporto al destinatario, senza che questo implichi un atteggiamento riduttivo; e nell'attenzione per la genesi e i significati del testo, nella sua incidenza sul tessuto umano e sociale, sul piano dei modelli comportamentali e ideologici. È questa l'esigenza rivendicata da Alberto Asor Rosa, che, introducendo i lavori del convegno di Imperia, insisteva sulla necessità di «superare decisamente la alternativa fra garronismo e frantismo», evitando gli schematismi riduttivi di ogni interpretazione di tipo manicheo: cfr. A. ASOR ROSA, *Introduzione a Edmondo De Amicis cit.*, p. 8 (l'intero saggio, pp. 5-13; gli altri contributi relativi a *Cuore*, negli atti di questo convegno, sono quelli di G. BINI, *De Amicis e la scuola: ideologia e realtà*, pp. 251-92;

R. BERTACCHINI, *Pubblicistica educativa e tecniche del racconto in «Cuore» e nel «Romanzo d'un maestro»*, pp. 293-316; G. BERTONE, *Tra Cuore e Primo Maggio*, pp. 357-79).

Il problema di fondo resta quello di spiegare la funzione dell'opera e le ragioni del suo persistente successo, in Italia e (caso non frequente nella nostra ultima letteratura) anche all'estero. Secondo l'ipotesi avanzata da A. ASOR ROSA, *Introduzione* cit., p. 9, l'opera si iscrive in una complessità di rapporti ben lontana dal suo apparente semplicismo, a partire da una originale impostazione dei problemi di classe: «De Amicis vi opera un tentativo che consiste nell'ipotizzare una convivenza delle parti fondata sulla loro reciproca solidarietà, indipendentemente dalla natura di classe di queste parti. Io credo che questa morale abbia funzionato molto fortemente appunto nella fase di costruzione dello Stato, nella fase di fondazione delle istituzioni, nella fase d'impianto delle organizzazioni sociali ed operaie: appunto perché essa, a guardar bene, è effettivamente una morale che si vuole neutra rispetto al conflitto delle parti, e può andar bene, dunque, a seconda del punto di vista con cui la si guarda, sia alla parte dominante sia alla parte che in quel momento vuol correggere o integrare gli eccessi della parte dominante. Questo non vuol dire che sia effettivamente neutra: ma ha questa pretesa e bada, secondo me soprattutto ed effettivamente, ai problemi del funzionamento del sistema più che agli interessi di una singola classe (e uso la parola sistema nella sua accezione sociologica più recente piuttosto che nel suo originario significato marxiano)».

Di qui la possibilità di estendere la validità dell'opera al di fuori dei confini nazionali, trasferendola a situazioni similari; di qui, anche, la capacità di resistenza e di tenuta del libro, quando siano venute meno le ragioni contingenti della sua impostazione ideologica, con gli insegnamenti che se ne potevano dedurre. Il livello "contenutistico" viene così superato e il discorso finisce per coinvolgere le forme, le strutture della persuasione sentimentale-retorica: «[...] la morale di De Amicis, da morale organizzativa e pedagogica, che in un certo momento è "servita" a qualche cosa, che ha dato vita a qualcosa di reale, ad un movimento di idee e di cose storicamente e socialmente determinato, si fa morale astratta, esaltazione pura dei sentimenti o addirittura, nella caduta verticale del modello di società che De Amicis preconizzava, si fa progetto utopico, immaginazione ironica, sogno, infine, di un equilibrio sentimentale ed intellettuale, di un equilibrio tra il cuore e la ragione, che né il capitalismo borghese né il socialismo socialista non saranno mai capaci di realizzare» (*ibid.*, p. II).

A caratterizzare questi esiti (o meglio «il modo con cui può funzionare il rap-

porto tra cuore e critica, tra sensibilità e ragione, tra immaginazione e realismo») vale appunto la proposta, cui già si è fatto cenno, di «leggere *Cuore* come un libretto, come un grande libretto d'opera borghese». In questo senso «*Cuore* e melodramma hanno potentemente e reciprocamente cooperato a fondare presso le culture straniere moderne e i pubblici internazionali l'immagine, non so se la più autentica, certo la più diffusa e duratura, della nostra cultura e, ancor più, della nostra sensibilità collettiva nazionale» (*ibid.*, p. 12).