

## Le ultime pagine di Edmondo De Amicis

### Per una lettura di *Cinematografo cerebrale*

Gianluigi De Marinis Gallo

A proposito dell'opera di Edmondo De Amicis fuori dalla consacrazione di pubblico del libro *Cuore*, i critici sono stati concordi nel segnalare il declino di uno scrittore che, proprio mentre visse sul piano intellettuale la propria maturazione – con tutti i passaggi obbligati, dalla crisi dei valori e delle aspettative post-unitarie alla problematicità irrisolta della sua adesione non superficiale al socialismo,<sup>1</sup> – non fu capace di produrre il tanto desiderato capolavoro (e conviene ricordare qui, per inciso, il contenuto di una prosa ben nota quale *Scoraggiamenti* nella quale l'autore, ancora giovane, metteva in scena se stesso in preda ad una crisi provocata dalla consapevolezza del valore mediocre delle sue opere e dalla assillante tensione al capolavoro).<sup>2</sup> La grande prova del romanzo socialista si concluse, com'è noto, con una

---

1 S. Timpanaro, *Il socialismo di Edmondo De Amicis. Lettura del "Primo Maggio"*, Bertani, Verona, 1983.

2 La prosa *Scoraggiamenti* è raccolta in E. De Amicis, *Pagine sparse*, Tipografia Editrice Lombarda, Milano, 1874, poi Treves, Milano, 1911. Un'interpretazione psicanalitica ne dà E. Gioanola, *Per un ritratto di De Amicis*, in F. Contorbia, a cura di, *Edmondo De Amicis. Atti del convegno nazionale di studi*, Imperia 30 aprile – 3 maggio 1981, Garzanti, Milano, 1985.

reticenza. De Amicis non pubblicò mai – non volle pubblicare, forse per un dissidio, non meglio esprimibile, tra le ragioni dell'ideologia e quelle della poetica, e tra la propria iniziale ispirazione e l'orizzonte di attesa dell'affezionato pubblico – il suo *Primo maggio*, finendo per dichiarare così, sebbene in maniera indiretta, il proprio scacco di intellettuale non-organico, ripetendo quella che fu la condizione di molti intellettuali alle prese con la “delusione storica” dell'Italia unita.<sup>3</sup> Un fallimento prima di tutto storico, dunque, la cui nettezza di contorni, tuttavia, si perde a fronte di una crisi che investe in maniera concomitante anche la vita affettiva dell'autore. Tanto che lo stesso De Amicis, non del tutto chiaramente e in qualche misura dissimulando, ascrisse la rinuncia alla pubblicazione del romanzo ai continui dissapori familiari che a più riprese lo costrinsero ad interrompere il lavoro. Ha osservato Sebastiano Timpanaro come l'ultimo periodo dell'attività dello scrittore faccia registrare un passo indietro ideologico e artistico, anche perché l'ironia, così maliziosa e finemente ardita di *Amore e ginnastica* o del *Re delle Bambole*, o la problematicità di un personaggio come Alberto Bianchini, non ricomparvero negli scritti successivi, nei quali si manifestò piuttosto un ritorno ad una ironia bonaria e moraleggiante. Accantonato il *Primo maggio*, le forme nelle quali si espliciterà la prosa del De Amicis

---

3 Per un inquadramento generale cfr. C. A. Madrignani, *Ideologia e narrativa dopo l'unificazione. Ricerche e discussioni*, Savelli, Roma, 1974, e A. Asor Rosa, *La cultura*, in *Storia d'Italia*, vol. IV: *Dall'unità ad oggi*, tomo II, Einaudi, Torino, 1975, pp. 821-999. Per quanto riguarda la narrativa di Edmondo De Amicis si veda C. Battista, *Il “Cuore” di De Amicis*, in «Lavoro critico», n. 19/20 nuova serie, 1991, pp. 63-84.

saranno quelle “vecchia maniera”, legate all’attività di pubblicista: vale a dire un assortimento quasi sterminato di elzeviri, ricordi, appunti, pagine di riflessione e di propaganda, illustrazioni di viaggi, discorsi ufficiali e celebrativi, oltre alle pagine, ben più note, del galateo linguistico *L’idioma gentile* (1905). Il romanziere costretto a lasciare nel cassetto la sua ultima prova è travolto dall’eterogeneità dei suoi stessi scritti, costretto ad un’iperproduzione dallo statuto di “scrittore di mestiere”, di “lavoratore della penna”. Sta qui, ha osservato Roberto Fedi, in questa divaricazione tra una genetica vocazione al bozzetto – che si esprime appunto in quella descritta occasionalità e versatilità della scrittura (il critico ha parlato di “attivismo”) – e una coriacea e, infine, politica volontà di romanzo, il senso del declinare ultimo verso forme più anonime di un autore come il De Amicis, strenuo rilettore di se stesso (e di un se stesso mutato, segnato dalla Storia) fino al punto di riscrivere dopo quasi un ventennio un disincantato *Cuore* (i *Ricordi d’infanzia e di scuola*, 1900).<sup>4</sup> Eppure, i giudizi sostanzialmente negativi lasciano comunque il campo a qualche recupero, che vada nella direzione di una lettura meno scontata dell’opera di uno scrittore capace anche di finezza ironica, di sincerità e di audacia psicologica. Ha osservato Carlo Madrignani come questi momenti di maggiore sincerità e di imprevedibile «freschezza» della scrittura siano da ricercare tanto nella memorialistica, quanto sulle pagine dei giornali che fornirono lo spazio per

---

4 R. Fedi, *Il romanzo impossibile: De Amicis novelliere*, in *Cultura letteraria e società civile nell’Italia unita*, Nistri-Lischi, Pisa, 1984, pp. 94-96.

una più libera sperimentazione di forme e temi.<sup>5</sup> Del resto, l'occupazione principale di De Amicis dopo la gestazione del *Primo maggio*, dopo l'affievolirsi del furore dell'attività politica, fu appunto il lavoro giornalistico, in cui poté emergere tutta la sua primigenia vocazione bozzettistica e la sua abilità descrittiva, ma anche trovare espressione una tensione al nuovo, una mescolanza di generi, un mai appagato sperimentalismo.<sup>6</sup> C'è una novella dell'ultimo De Amicis che ha indotto i critici a un parziale aggiustamento dei propri giudizi sull'opera dello scrittore e che ha contribuito – insieme ad altre pagine variamente ripubblicate nel corso dell'ultimo ventennio – a delineare un'immagine dell'autore meno fissata su quella tradizionale del «propagandista dei “buoni sentimenti”, sempre pronto a commuoversi e a commuovere la borghesia umbertina».<sup>7</sup> La novella cui si allude s'intitola *Cinematografo cerebrale*, «una dozzina appena di paginette – è stato rilevato – che sembra riscattino in bellezza un declino».<sup>8</sup> Apparve per la prima volta su «L'Illustrazione Italiana» nel dicembre del 1907. Fu inclusa successivamente, senza varianti, nel terzo volume delle postume *Ultime pagine*<sup>9</sup>, pubblicate nel 1909 per volontà dell'editore Treves, il quale raccolse gli scritti di De

---

5 C.A. Madrignani, *L'antro delle bambole*, in E. De Amicis, *Il “Re delle bambole”*, Palermo, Sellerio, 1991, p. 35.

6 C.A. Madrignani, «Umanità» e follia, in E. De Amicis, *Il giardino della follia*, ETS, Pisa, 1990, pp. 7-19.

7 S. Timpanaro, *Il socialismo di Edmondo De Amicis*, p. 10.

8 F. Portinari, *La maniera di De Amicis*, introduzione a E. De Amicis, *Opere scelte*, a cura di F. Portinari e G. Baldissoni, Mondadori, Milano, 1996, p. XCII.

Amicis usciti per «L'Illustrazione Italiana» tra il 1905 e il 1908.<sup>10</sup> La novella apre la raccolta del 1909 e le dà il titolo, finendo per creare, in tal modo, una ricercata asimmetria con gli altri due volumi della serie, che invece portano sommariamente nel titolo solo alcune indicazioni di genere: *Nuovi Ritratti Letterari e Artistici*, il primo, e *Nuovi Racconti e Bozzetti*, il secondo. Già in questi primissimi dati esterni si può individuare la peculiarità di una prosa immediatamente avvertita dall'attento editore milanese come degna di un rilievo maggiore, tanto da fornire il titolo all'intero volume. Solo in seconda battuta, e ormai a pagina tre dell'edizione, si legge infatti la consueta indicazione del genere: *bozzetti umoristici e letterari*. Anche quest'altra informazione non è senza importanza. Si possono individuare sin d'ora, a scanso di equivoci, tanto il genere – ma quanto è generica la definizione di bozzetto letterario, preistoria di quello che nella letteratura del nuovo secolo si chiamerà prosa d'arte, – quanto il carattere complessivamente umoristico della raccolta.<sup>11</sup> Nulla di nuovo, dunque, se

---

9 E. De Amicis, *Ultime pagine*, III, *Cinematografo cerebrale. Bozzetti umoristici e letterari*, Milano, Treves, 1909. Nel 1995 il racconto è stato ristampato dalla Salerno Editrice, insieme ad altri tre bozzetti, per la curatela di Biagio Prezioso, e l'anno dopo è confluito nell'edizione per i Meridiani delle *Opere Scelte*, a cura di F. Portinari e G. Baldissoni.

10 Con l'eccezione di luoghi e tempi in soli tre articoli: *Caserma domestica*, apparso sul "Secolo XX", postumo, nel gennaio 1909; *Benvenuto Cellini* e *Uno dei mille*, apparsi entrambi sulla "Lettura", rispettivamente nell'aprile del 1903 e nel settembre 1908, dopo la morte dell'autore.

11 A proposito dell'utilizzo dell'aggettivo "umoristico" forse è lecito ricordare che Treves fu, in quel giro di anni, anche l'editore della prima edizione in volume de *L'esclusa* e che Pirandello aveva pubblicato appena un anno prima il saggio *L'umorismo*. Non si può dunque escludere che nella scelta del titolo l'editore potesse pensare, anche per il tema del racconto deamicisiano e di altre prose raccolte nel volume (*La faccia*), a quell'esperienza di scrittura.

appunto la vocazione al bozzetto, la compostezza delle forme e l'ironia blanda del discorso furono le cifre stilistiche a cui il De Amicis restò ininterrottamente fedele, anche quando – su altri versanti – andava tentando la più complessa prova del romanzo. Ma a questa continuità delle forme e all'ammiccare consapevole verso le mode e i gusti del pubblico, si sottrae proprio *Cinematografo cerebrale*. Ha osservato Folco Portinari come, dopo che si furono intiepiditi il furore e l'attività politica, l'occupazione principale di De Amicis fu un torrentizio lavoro giornalistico, «in cui la sua vocazione descrittiva, di *voyeur*, si rivolge a pezzi di colore, a riflessioni tra mondane e critiche, di critica mondana, un genere che andava di moda, un offerta culturale piccolo borghese. È quanto si può verificare nelle *Pagine allegre* del 1906, ma in particolare nel postumo *Cinematografo cerebrale*», nel quale sono raccolte «divagazioni che vanno dalle *pochades* ai rapporti tra camerieri e avventori, dal galateo al dialogo nell'arte e nella realtà, seguendo una tradizione che va da “Pungolo” al “Fracassa” in attesa della prosa d'arte. Con un'eccezione», il racconto che dà il titolo al libro, «il più antico riferimento italiano alla nuova arte, l'indice di una sensibilità al nuovo vigile e ricettiva».<sup>12</sup>

Il contenuto del racconto è abbastanza noto. Il protagonista è un uomo in là con gli anni, del quale non si danno altre descrizioni esterne, se non la registrazione dell'appartenenza ad una borghesia “per bene”,

---

12 F. Portinari, *La maniera di De Amicis*, p. XCII.

implicita sia nel titolo di «Cavaliere» attribuitogli dalla servitù, che nella composizione del nucleo familiare. Questo *l'incipit* del racconto:

«Il Cavaliere (come lo chiamavano in casa le persone di servizio) accompagnò fino all'uscio la moglie e le figliuole, che andavano al teatro, poi rientrò nella sala da desinare, s'adagiò su una poltrona davanti al camino, incrociò le mani sul petto, e pensò: "Come farò ad ammazzare queste tre ore?"».<sup>13</sup>

L'appartenenza ad una media borghesia cittadina è rilevata anche da altri veloci, ma non casuali, cenni: la famiglia esce per andare a teatro, occupazione mondana, e la topografia della casa è quella di un appartamento abbastanza grande, che presenta tanto una sala da desinare quanto un camino. È facile leggere a questo punto, nella mancanza di ulteriori tratti descrittivi, la volontà dell'autore di celare se stesso dietro il personaggio. Del resto, De Amicis, proprio come il Cavaliere, ha sessant'anni quando scrive il *Cinematografo*. La sovrapposizione e il camuffamento tra personaggio e autore è, dunque, piuttosto scoperta, dal momento che al mascheramento provvedono soltanto il rapido accenno alle figliuole - con inversione del dato biografico, in luogo dei figlioli - e l'uso della terza persona, senza la quale il racconto sarebbe ascrivibile, fuor di dubbio, al genere dell'autobiografia o della memoria. Del resto, come è stato rilevato<sup>14</sup>, lo spunto autobiografico è una costante della pagina deamicisiana, e forse

---

<sup>13</sup> Per le citazioni del racconto si farà riferimento all'edizione compresa in E. De Amicis, *Opere scelte*, p. 589. D'ora in avanti con indicazione del numero di pagina in corpo testo.

<sup>14</sup> S. Timpanaro, *Il socialismo di Edmondo De Amicis*, p. 25.

– così scrive il Madrignani – «il “vero” De Amicis, quello più libero, sciolto, felicemente espressivo, lo si trova nella memorialistica, cioè in quei disparati scritti in cui egli ripresenta sul filo della libera rievocazione fatti ed occasioni che riguardano se stesso od altri». <sup>15</sup> Il Cavaliere è solo e non ha da impegnarsi in nessuna occupazione. Deve però far trascorrere le ore durante le quali la casa resterà vuota. È una situazione inconsueta per un uomo che, dobbiamo immaginare, trova la propria compiuta realizzazione nel lavoro e nell'operosità, e che, pur presentandosi come una proiezione dello scrittore stesso, non ha alcuna dimestichezza con l'*otium*:

«Egli non si ricordava di essere stato mai un'ora, come si suol dire, solo con sé stesso, e non sapeva perciò che cosa fosse il pensare per pensare, senza uno scopo determinato, e tanto meno l'analizzare i propri pensieri, il fare spettacolo della propria mente a sé medesima». (p. 589)

*Fare spettacolo della propria mente a sé medesima.* È qui spiegato il titolo del racconto e il felice accostamento fra una sua localizzazione “cerebrale” e lo svolgimento dell'azione per immagini, appunto il “cinema”. <sup>16</sup> La letteratura italiana d'inizio secolo, si osservi per inciso, non restò indifferente all'invenzione del cinematografo: basti pensi a D'Annunzio, a Gozzano e poi al complesso romanzo pirandelliano *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*. <sup>17</sup> Nel racconto del De Amicis, ovviamente distante dalla realizzazione già

---

15 C.A. Madrignani, *L'antro delle bambole*, p. 35.

16 F. Portinari, La maniera di De Amicis, introduzione a E. De Amicis, *Opere scelte*, Mondadori, Milano, 1996, pp. XCI-XCII

compiutamente novecentesca di Pirandello, il cinematografo vale come metafora “alla moda” della mente del protagonista, sulla quale, come su di uno schermo, vengono proiettati i ricordi. Il parallelo è reso esplicito più avanti nel testo con il ricorso a termini come “macchina” e “spettatore” riferiti al soggetto:

«Che cos'era quindi la spontaneità, la libertà di pensiero? Che cosa la volontà? E che era lui se non una macchina pensante, che si muoveva secondo che i suoi congegni volevano, e di cui egli non era che spettatore?». (p. 592)

Il Cavaliere è dunque costretto alla convivenza con i propri pensieri poiché riconosce ben presto che «il non pensare non era possibile fuorché scacciando l'un dopo l'altro tutti i pensieri confusi che gli si presentavano; alcuni dei quali resistevano, come importuni che volessero esser ricevuti a ogni costo; e che questa era una maggior fatica mentale». Si sforza quindi di pensare a qualcosa di piacevole, fiducioso che in una tale «fissazione» il tempo possa passare con maggiore rapidità. Ma per ogni immagine felice che egli consapevolmente rievoca, emerge spontaneamente un ricordo spiacevole. La mente si rivela essere «una casa aperta da ogni parte, senza battenti e senza imposte, come un edificio non finito, dove entra

---

17 Per un quadro complessivo sui rapporti tra cinema e letteratura R. Cavaluzzi, *Cinema e letteratura*, B.A. Graphis, Bari, 1997. Cfr. anche I. Gambacorti, *Storie di cinema e letteratura: Verga, Gozzano, D'Annunzio*, Firenze, Società editrice fiorentina, 2003. Sul romanzo di Pirandello si rimanda alla lettura di P. Guaragnella, *Prosa del mondo moderno. Sui Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, in *Il pensatore e l'artista. Prosa del moderno in Antonio Labriola e Luigi Pirandello*, Bulzoni, Roma, 2005.

chi vuole». E da ognuna di quelle finestre spalancate entrano fantasmi, visi, oggetti, musiche, che si susseguono per libera associazione.

Sta qui la novità e la particolarità dell'esperimento, nella tecnica dell'accostamento rapido delle immagini, talvolta restituite alla pagina attraverso toni espressionistici, legate in sequenza per analogia o per apparente casualità. Ma la novità sta anche – e più in profondità – nelle tematiche già novecentesche affrontate: dalla rappresentazione degli automatismi dell'inconscio, alle riflessioni sulla involontarietà della memoria e sulla disgregazione dell'io. Una riflessione insistita, per focalizzazione interna, le cui tracce sono individuabili, già sul piano formale, nell'esuberanza delle interrogative, che ha fatto pensare alla Baldissone al monologo interiore che si svolge in forma di esame di coscienza nel capitolo dei *Promessi sposi* dedicato alla notte dell'Innominato<sup>18</sup> (del resto il Cavaliere del racconto deamicisiano è un altro innominato):

«Arrivato in fondo alla pagina, non si ricordò nulla di quanto aveva letto: eppure aveva letto. Ma lui proprio? O un altro lui, misterioso, che aveva fatto le sue veci? Siamo due in uno, dunque? E chi è l'altro? E io...? Chi sono? Gli parve in quel momento d'essere sconosciuto a se stesso». (p. 597)

In un'altra prosa, significativamente intitolata *La mia officina*, raccolta nel volume di qualche anno precedente *Il regno del Cervino*, De Amicis aveva già svolto una prima incursione verso queste tematiche. Lo scrittore, infatti, vi descriveva, secondo un consolidato *topos* della rappresentazione melanconica, la solitudine del suo studio, le suppellettili, i ritratti appesi alle

---

18 G. Baldissone, *Note e notizie sui testi*, in E. De Amicis, *Opere scelte*, p. 1192.

pareti, gli scompartimenti della biblioteca (fra i quali la catasta rossa di materiali incendiari che trattano della questione sociale e che gli amici dello scrittore guardano con sospetto), ma anche ciò che non si può vedere che con gli occhi della mente:

«Tale è la mia officina, quale può vederla chi che sia con gli occhi della fronte. Ma io ci vedo ben altro con gli occhi dello spirito, quando son solo, e non lavoro. Allora in ogni angolo, davanti a ogni libreria, nel varco d'ogni finestra, mi s'alza davanti una larva umana, la stanza si affolla, vi risuonano cento voci, vi si levano a volo, quasi visibili, come un nuvole denso di cose alate, mille memorie».<sup>19</sup>

A questo stesso scritto, che presentava sotto altra forma i temi della solitudine e delle immagini cerebrali, De Amicis aveva anche affidato la dichiarazione del fallimento della propria arte insieme ad una riflessione più generale sull'io:

«Quante monete della vita sono messe fuor di corso dagli anni! E che cos'è quell'io, che noi pronunciamo con tanta compiacenza, e con l'illusione di significare qualcosa di ben determinato e sicuro!».<sup>20</sup>

Abbiamo citato un solo testo quale precedente di una ispirazione che troverà il suo compimento in *Cinematografo cerebrale*. Ma molti altri potrebbero essere i recuperi in tale direzione nella vasto continente della scrittura deamicisiana. Valgano gli accenni a *Nel giardino della follia* – un reportage dal mondo dei manicomi e alla sezione *Amori e rancori* di *Sull'Oceano*, laddove l'occasione dello sguardo fisso sul mare

---

19 E. De Amicis, *La mia officina*, in *Il regno del Cervino. Nuovi bozzetti e racconti*, Treves, Milano, 1905, p. 122.

20 E. De Amicis, *La mia officina*, p. 116.

durante la notte produce nella mente dell'autore un richiamo alla finitezza e fragilità dell'uomo, non senza accenti cosmici e leopardiani. O ancora, si pensi al racconto *Un mistero* incluso nei *Ricordi d'infanzia e di scuola*, che è la rievocazione di un sogno allucinato. La tematica del doppio, della scomposizione dell'io, non è infrequente in De Amicis, ma resta quasi sempre – e così anche, come vedremo, nel finale del *Cinematografo* – ad uno stadio primitivo, non si sviluppa. Come ha giustamente segnalato Madrignani, «le sue inquietudini sono troppo sorgive per essere ulteriormente elaborate e manipolate».<sup>21</sup> E dunque, aggiungeremmo noi, non possono che mostrarsi solo a tratti in una rappresentazione frammentaria e cristallizzarsi nelle forme dell'interrogazione, un'interrogazione senza soluzione di continuità che lascia aperta la possibilità a risposte non univoche.

Ora, nel racconto, le inquietudini del Cavaliere prendono forma in una serie di immagini perturbanti, che producono, increspando la patina del perbenismo, la raffigurazione di una borghesia moralmente malata e storicamente inetta. Tra l'altro, esse sembrano tutte concorrere ad avvalorare l'ipotesi iniziale secondo la quale la maschera borghese del Cavaliere è, in realtà, una proiezione dell'autore; sicché alle ragioni di un incupimento esterno bisognerà aggiungere quelle della tragedia private. La biografia è fin troppo nota – la crisi coniugale, il suicidio del figlio, – così come lo sono le tappe della sua inquietudine ideologica –

---

21 C.A. Madrignani, *L'antro delle bambole*, p. 38.

con i passaggi obbligati del tramonto delle illusioni post-unitarie, dell'adesione non superficiale al socialismo, del mancato compimento del tanto desiderato capolavoro.

Intanto si noti che nel racconto il flusso più copioso delle libere associazioni scaturisce dalla domanda che «una voce, come d'una persona accanto a lui», gli rivolge: «E se avessero ragione i socialisti?». La domanda risuona come un'eco nei pensieri del Cavaliere. Questa era stata immediatamente preceduta da un quadro di «uomini feriti, sangue, picche buttate a terra, e lontano moltitudini urlanti». La domanda è, anche per questo, fonte di inquietudine e ad essa si accompagna la visione della faccia zizzeruta e barbata di Carlo Marx. È facile leggere in controluce, sotto questa inquietudine, la cifra della problematica e mai superficiale adesione dell'autore al socialismo, che si risolse nella reticenza del *Primo maggio*. A quest'altezza l'ideale socialista era già entrato in crisi: a tale proposito Biagio Prezioso ha rilevato come «il tramvai della *Carrozza di tutti*, luogo simbolico dove si realizzava una seppur temporanea armonia e convivenza tra le classi, si era andato a schiantare contro le fucilate con cui Bava Beccarsi faceva sparare sulla folla, a Milano, nel 1898». Forse proprio a quest'evento si riferiscono le immagini cruente citate precedentemente.

Un'altro ricordo del Cavaliere, degno di essere menzionato per la feconda risonanza intertestuale nell'opera del De Amicis, è quello del Ginnasio, dei visi dei compagni, dei banchi, dei libri, sul quale però subito si innesta un'immagine sottilmente sensuale, quella di una

«cuginetta bionda». Sembra quasi che gli accostamenti si producano per opposizione, uno riferibile – se è lecito il richiamo psicanalitico – al principio di realtà, l'altro a quello di piacere. Tale dialettica è rilevabile anche in altri luoghi del testo, qui riportati in rapida successione:

«Quest'ultimo ricordo aperse nella sua mente una botola, da cui saltò fuori la sua cameriera – una fresca ragazza tutta curvilinea – che in presenza di sua moglie egli non guardava mai; e gli apparve non più vestita che la Venere dei Medici con un par d'occhi indiatolati. Egli si lasciò andare a poco a poco e si chiuse in un'immaginazione, dalla quale si riscosse poi bruscamente come un uomo colto in flagrante delitto, e pensando a sua moglie, si guardò intorno con occhio inquieto. [...] Poteva un uomo ragionevole perdersi in simili vanità? Era la prima volta che il suo pensiero vaneggiava a quel modo. Che gli seguiva dunque? Ridiventava fanciullo? *Si vergognò*». (p. 594)

Si vide aperta dinanzi una cassa forte. Lottò un poco con la sua coscienza. Rubò. Rimase male. *Non era dunque un galantuomo*. (p. 594)

«Menzogne, atti di vanità, piccole viltà, piccole azioni malvagie; e n'ebbe un'amarezza, che gli diede una sensazione di malessere fisico, come un turbamento della circolazione del sangue. Che cos'era quel sentimento? *Rimorso?*» (p. 595, corsivi miei)

È qui rilevabile il tema della colpa; un tema che ha profondamente segnato – come ha rilevato Gioanola, nel suo *Ritratto di De Amicis* –<sup>22</sup> i modi, le forme e le motivazioni della sua scrittura, e del quale il De Amicis stesso, magari avvicinandosi alle prime prove dell'analisi freudiana per il tramite del Lombroso, sembra ora prendere consapevolezza. Senonché è proprio l'insistenza finale sul consueto meccanismo del senso di colpa e dell'espiazione a far perdere al

---

22 E. Gioanola, *Per un ritratto di De Amicis*, pp. 235-250.

racconto il suo carattere più innovativo, e a farlo restare a metà strada tra l'ispirazione di un'arte già novecentesca e le forme stabili codificate e sperimentate nel rapporto col pubblico. Il Cavaliere, che pur non è credente, indugia sul timore di Dio, deve in qualche modo riparare alla inconsulta libertà della mente, e finisce per immaginare qualche grande atto di virtù e di eroismo, che diventi per lui, contemporaneamente, una sorta di auto-punizione: «Quale? Salvare un bambino da un incendio, per esempio; buscarsi una coltellata difendendo una donna; spezzarsi una mano per arrestare un cavallo in fuga. E si guardò una mano». Nel finale il Cavaliere mostrerà un particolare slancio d'affetto nei confronti della famiglia ritornata da teatro, una effusione tanto imprevedibile da insospettare la moglie, che vorrà indagare in maniera ironica – banalmente ironica e divertita – la natura erotica dei pensieri del marito, avendo riconosciuto in quel suo gesto una volontà di espiazione. *L'explicit* del racconto è aperto significativamente da un'avversativa:

«Ma non ricadde mai più in quel peccato della meditazione; il quale rimase nella sua memoria come un'orgia dello spirito, fortunatamente unica, di cui un poco si vergognava». (p. 600, corsivo mio)

Uno stesso meccanismo di allontanamento con quanto s'era scritto immediatamente prima il De Amicis lo aveva messo in atto anche nella conclusione di un altro racconto, *Il Re delle bambole*, vicino a quello qui analizzato per la peculiarità dell'argomento trattato e per l'apertura a tematiche moderne. Anche nel *Re delle bambole*, nel quale Madrignani ha

rinvenuto con acuta analisi i temi del doppio e dell'automa, del perturbante e della finzione, per i quali il critico ha segnalato una qualche vicinanza, seppur labile, con la maniera di Hoffmann,<sup>23</sup> il finale ritrova la dimensione del divertimento, dell'umorismo, del sarcasmo moraleggiante. «Insomma... mi divertivo»; così comincia l'*explicit* del *Re delle bambole*.

A fronte di ispirazioni pur così avanzate, che andavano nella direzione delle tendenze della migliore letteratura del periodo, il De Amicis non seppe o non riuscì a confezionare il capolavoro. Accantonata l'idea del romanzo, che doveva rappresentare un mondo nella sua compiutezza, fu in questo genere di forme minori che il De Amicis poté trovare lo spazio per la sperimentazione artistica, per le sue non ingenuie incursioni nei territori che la contemporanea psicologia e filosofia andavano scoprendo. Senonché fu proprio l'occasionalità degli scritti, che dovevano apparire sulle pagine dei giornali, e l'iper-produzione alla quale fu quasi costretto dallo statuto di "scrittore di mestiere", di "lavoratore della penna",<sup>24</sup> a ridimensionare in qualche misura il valore innovativo di certe sue pagine.

---

23 C.A. Madrignani, *L'antro delle bambole*, p. 39.

24 Per questo aspetto cfr. C. Battista, *Il "Cuore" di De Amicis*.