

CARLO VAROTTI

La serialità di un maestro: i racconti mensili di 'Cuore'

In

La letteratura italiana e le arti, Atti del XX Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016),
a cura di L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti,
P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile,
Roma, Adi editore, 2018
Isbn: 9788890790553

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

CARLO VAROTTI

La serialità di un maestro: i racconti mensili di 'Cuore'

L'intervento propone un'analisi dei racconti che chiudono ogni mese il diario scolastico di Cuore di De Amicis. All'interno di un libro costruito su calibratissime simmetrie strutturali, i racconti mensili propongono una duplice dinamica organizzativa: sia orizzontale (nella ripresa di temi e situazioni che appartengono al 'diario' di classe), che verticale (istituendo nessi lessicali, tematici e strutturali che fanno del racconto mensile un elemento relativamente autonomo all'interno del libro). La serialità che li caratterizza si rivela funzionale alla costruzione del senso, che trae potenziamento proprio dalla dinamica tra ripetitività/attesa/scarto.

The serial framework of a teacher: the Cuore's monthly tales of Cuore

Paper's aim is an analysis of monthly tales contained in the 'school diary written by de Amicis. De Amicis's book is based upon precise symmetries; monthly tales too are based upon two different structures: both horizontal (tales include themes and circumstances that we can find in daily account of school life), and vertical (by lessical, thematic and structural links making monthly tale typology a relatively independent component of the book). Tales are based upon a kind of serial framework increasing the meaning of every tale by a dynamic symmetry between iterativity/reader waiting/unexpected outcome.

E' necessaria una premessa, che suona come una *excusatio non petita*: e quindi, come tutte le *excusationes non petitae*, tale da rivelare un limite e la consapevolezza di una mancanza. Il limite di quanto qui si propone è che, lontani dal raccogliere una conclusione o un punto d'arrivo (per quanto parziale e incerto, come è spesso la verifica di una tesi critico-interpretativa), non si offre che l'esposizione di alcune ipotesi, da iscriversi all'interno di un'analisi più vasta, ancora in corso, incentrata su alcuni esempi di scrittura narrativa del secondo Ottocento, nei quali la forma breve del racconto è strettamente connessa con il fattore della serialità. Vogliamo dire che l'organizzazione seriale della scrittura appendicistica (caratteristica delle forme di narrativa popolare che, con un po' di ritardo in Italia rispetto alla Francia, si diffondono in Italia dopo l'unità del paese, ponendosi all'incrocio tra editoria libraria ed editoria giornalistica) ristruttura secondo modalità narrative riconducibili alla 'forma breve' (o a una particolare 'forma semplice', per usare la formula di Jolles¹) anche forme lunghe del discorso narrativo, come il romanzo (anche se si parlerà qui non di un romanzo, ma di quel libro-diario che è *Cuore*, forse il libro italiano di maggior successo del XIX secolo).

Su di un piano più generale occorrerà riflettere (ma si farà in altra sede) su come le modalità della fruizione e della produzione-circolazione editoriale interagiscano in maniera profonda con le forme strutturali stesse del racconto. In un contesto di analisi, dunque, in cui la fenomenologia narratologica, lungi dall'apparire una modalità descrittiva asettica e astratta, si 'storicizza', mettendo in evidenza tipologie e modelli narrativi fortemente influenzati da precisi contesti non solo culturali-ideologici, ma anche socio-letterari e, più concretamente, da peculiari modalità fruizionali del testo.

Come è noto (e come gli studi ormai classici di Vittorio Spinazzola hanno illustrato)² il romanzo d'appendice o *feuilleton* – inserendo l'attività dello scrittore in un sistema economico-produttivo complesso – non solo modifica il ruolo pubblico e sociale dello scrittore, ma anche riorganizza le

¹ Si rimanda naturalmente ad A. JOLLES, *Forme semplici. Leggenda sacra e profana, mito, enigma, sentenza, caso, memorabile, fiaba, scherzo*, Milano, Mursia, 1980. Ma si veda anche la raccolta dei saggi del grande critico e teorico olandese (1874-1946), a cura di S. Contarini e con premessa di E. Raimondi: *I travestimenti della letteratura. Saggi critici e teorici (1897-1932)*, Milano, Bruno Mondadori, 2008.

² Tra i tanti possibili rinvii si veda *Emilio De Marchi romanziere popolare*, Milano, Edizioni di Comunità, 1971.

struttura narrativa, adeguandole a una fruizione peculiare del romanzo, come è quella discontinua dell'appendicismo, che richiede la successione di particelle narrative relativamente autosufficienti, in cui la logica 'orizzontale' dell'accumulo di episodi e storie (retta su variazioni minime, che modificano personaggi e situazioni, ma non la ripetitività dei fattori strutturali e funzionali essenziali) si incrocia con la rete necessaria dei richiami 'verticali'. Una narrativa che dunque istituzionalizza, secondo modalità rigidamente codificate, il rapporto tra microtesti (gli episodi, coincidenti con il fascicolo o la dispensa) e macrotesto (il romanzo stesso). Possiamo solo accennare in questa sede a come la necessaria messa in evidenza dei nessi verticali comporti un sistema paratestuale naturalmente portato alla parcellizzazione del romanzo, il cui indice diviene una sorta di mappa, un gioco preciso di coordinate che, al pari di una carta nautica, consente di individuare l'esatta posizione di un personaggio o di un episodio. Gli esempi possibili sono innumerevoli (trattandosi di una modalità strutturale del romanzo d'appendice), ma per rimanere a casa nostra si pensi ai *Misteri di Napoli* di Francesco Mastriani (uscito in volume nel 1870) – il cui narratore è particolarmente invasivo, e quanto mai propenso alla sottolineatura didascalica del significato morale dei suoi *exempla* – che

continuamente richiama al lettore figure ed episodi, attraverso il rimando a precisi luoghi del libro. Così in una delle pagine iniziali della seconda parte, parlando della nascita di Luigi, figlio dell'impenitente e laido libertino Filippo di Massa Vitelli, osserva che «i nostri lettori hanno già conosciuto questo Luigi adulto. Il presentammo loro nel libro 3° della Prima parte di questa narrazione».³

Queste poche considerazioni vanno tenute presenti se ci accostiamo a un testo come *Cuore* di De Amicis, che costituisce una straordinaria ed efficacissima macchina narrativa: un sistema perfettamente calibrato e funzionale a un progetto editoriale-culturale che lo scrittore seppe controllare e gestire con consapevole perizia.

Negli ultimi decenni dell'Ottocento, quando si sono spenti da tempo gli entusiasmi risorgimentali, la costruzione del consenso attorno all'idea di unità nazionale e di nazione viene di fatto radicalmente rinegoziato, in un processo complesso e attraversato da forze contraddittorie, che deve anche misurarsi con un fattore macroscopico degli anni postunitari: quella 'prosa della realtà' che, sul piano dell'immaginario letterario, si era espresso nelle forme della denuncia risentita (la poesia 'epodica' di Carducci, ad esempio) o del ripiegamento rinunciatario verso forme degradate e disperate del privato (il maledettismo *bohémien* della Scapigliatura).

Sullo sfondo di questo contesto *Cuore* (uscito nel 1886) coniugò una perfetta consapevolezza delle leggi del mercato librario e della comunicazione letteraria, con una lucidissima istanza ideologica: quella costruzione di un'etica nazionale interclassista e condivisa, in cui le speranze del giovane stato nazionale potessero riconoscersi. Poche opere, come *Cuore*, sembrano davvero esibire in ogni loro aspetto una progettualità così ideologicamente marcata. È un dato noto – che in passato ha sollevato le riserve acute di un lettore come Gramsci o gli strali ridicolizzanti e iconoclasti di Umberto Eco.⁴ Ma in questa sede non è l'esemplare (e abilmente congegnato) progetto 'egemonico' della borghesia umbertina che ci interessa rilevare, quanto i nessi tra tale logica progettuale e la loro traduzione in peculiari forme narrative.

³ F. MASTRIANI, *I misteri di Napoli. Studi storico-sociali*, Napoli, G. Nobile, 1870, col. II, p. 27.

⁴ Si fa ovviamente riferimento all'*Elogio di Franti*, contenuto nel *Diario minimo*, Milano, Arnoldo Mondadori, 1963.

È noto come la scrittura di *Cuore* sia retta su calibratissime simmetrie, che coinvolgono le diverse ‘voci’. In primo luogo quella di Enrico Bottini, il bambino di quarta elementare che non è solo l’estensore materiale del diario, ma anche colui che, divenuto studente ginnasiale, lo rivede e ripulisce. Poi le voci del padre e della madre di Enrico, che esprimono le istanze del Super-Io, nelle forme più esplicite e solenni (e spesso retoricamente paludate) della parenesi. C’è infine il maestro Perboni, che parla attraverso il racconto mensile che gli studenti, a turno, hanno il compito di ricopiare. Tutto il libro è costruito su un meccansimo illusionistico (una *illusion du réel*) che propone un testo non già come un prodotto di invenzione, ma come il diario autentico di un bambino (e l’autenticità è garantita dal fatto che il testimone/autografo ha una storia concreta: è un manoscritto recuperato dal suo stesso estensore e da lui linguisticamente aggiustato). È invece la voce di Perboni, e dunque la successione dei racconti del mese, che dichiaratamente si pone fuori da tale *illusion*. I racconti sono infatti per statuto ‘finzione’: non propriamente una narrazione di secondo grado, ma ‘narrazione’ tout court all’interno di un testo che vuole invece proporsi come una sorta di ‘documento’ (uno storico direbbe, una fonte ‘di primo grado’).

Alla varietà delle voci e dei punti di vista (per quanto si tratti di una varietà lontanissima dalla ‘polifonia’ romanzesca di cui parlava Bachtin: *Cuore* è anzi quanto mai ‘monofonico’, come lo è la voce dell’aedo in una comunità perfettamente coesa, riconoscendosi in un insieme di valori condivisi) corrispondono diverse tipologie di scritture (diario; lettera; racconto). Ma sono, come si diceva, variazioni all’interno di un sistema coeso ed unitario. Un sistema di simmetrie, in altri termini, che fa pernosu un esplicito disegno ideologico-morale: la centralità della famiglia come struttura autoritaria; l’omologia famiglia-stato (incarnata nell’istituzione scolastica); la celebrazione di una gerarchia indiscutibile e rigida, ma gramscianamente ‘egemonica’, riconosciuta cioè dagli stessi subalterni come naturale, razionalmente fondata e socialmente utile (produttrice cioè di ordine, stabilità e benessere).

L’efficacia del libro (che rimane, nei suoi assunti e nei risultati, una operazione letterario-ideologica perfetta) è tutta derivata dalla sua natura intimamente progettuale – che bene è iscritta nella storia stessa della sua scrittura.

Gli accordi intercorsi tra De Amicis ed Emilio Treves (l’editore più acuto e intelligente dell’Italia del XIX secolo), ricostruibili attraverso il loro carteggio, sono del resto rivelatori. Già nel 1878 (otto anni prima dell’uscita del libro) De Amicis aveva abbozzato un progetto di cui l’editore aveva subito fiutato l’affare. A dire il vero a quell’epoca lo scrittore non ha ancora le idee molto chiare e il progetto definitivo è ancora lontano. Già nel 1878 c’è nondimeno un titolo (quello sì), un *target* (l’appetitoso mercato della letteratura per le scuole) e una tonalità retorico-sentimentale che dovrà caratterizzare il lavoro. Ma è significativo ad esempio che – se non andiamo errati – il progetto non comprenda ancora, a questa altezza, quella sezione di *Cuore* destinata a colpire più profondamente le generazioni future dei lettori: quei racconti mensili che il lettore medio spesso identifica, *tout court*, con *Cuore*.⁵

È noto che il progetto rimarrà a lungo lettera morta (malgrado le pressanti insistenze di Treves) e che solo nel 1886 – in pochi mesi di lavoro – il libro prenderà corpo, appena in tempo utile per le adozioni dell’anno scolastico 1886-87. In quegli anni De Amicis era sembrato interessato ad altro. Compreso il progetto di un grande romanzo-denuncia sulla condizione dell’istruzione elementare

⁵ Per la storia della scrittura del libro cfr. G. ZACCARIA, *Cuore di De Amicis*, in *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, *Le opere*, Torino, Einaudi, 1995; nonché B. TRAVERSETTI, *Introduzione a De Amicis*, Roma-Bari, Laterza, 1991.

italiana. Il lavoro uscirà nel 1990, ed è il *Romanzo di un maestro*, la lunga storia delle peripezie del maestro Ratti, un piccolo-borghese che aveva pensato di trovare nell'insegnamento un lavoro dignitoso, e dovrà invece constatare sulla propria pelle le misere condizioni in cui versava la classe docente italiana, costretta alla miseria materiale di un quotidiano squallido e schiacciata tra il disprezzo sociale delle classi popolari (che vedono il maestro come un privilegiato nullafacente) e le classi alte (che lo vedono come un proletario del sapere, votato a un mestiere da falliti).

Il contrasto stridente tra il quadro idilliaco e ottimista di *Cuore*, e l'aspro naturalismo 'zoliano' (con punte di esplicita e risentita denuncia) del *Romanzo*, hanno da sempre colpito i lettori e i critici di De Amicis. Sarebbe tuttavia un grave errore prospettico (l'intreccio cronologico e materiale delle scritture delle due opere sta lì a dimostrarlo) interpretare il *Romanzo* come l'esito di un'attenzione per il sociale e per le ingiustizie che sfocerà, all'inizio dei Novanta, nell'adesione al Partito socialista. A tutti gli effetti il *Romanzo* precede (negli interessi dello scrittore) *Cuore*. Tra i due lavori non si situa una distanza cronologica di sensibilità e di convinzioni mutate: esse sono semmai l'espressione di due diverse modalità di uso della scrittura letteraria.

Di fatto *Cuore* dà voce a un ottimismo progettuale (la scuola del futuro che dovrà costruire la società del futuro) perfettamente coerente nelle sue parti. E non mette conto che quella progettualità riveli i gravi limiti di un generico umanitarismo. Un atteggiamento verso la società e i suoi valori, e verso le dinamiche delle relazioni interpersonali e tra le classi, che è comune ad ambedue i libri, ma che è diversamente articolato nei due testi: tra denuncia dell'esistente, da una parte, e definizione di un progetto educativo-sociale tutto da costruire, dall'altra.

La storia stessa della scrittura di *Cuore* sembra insomma confermare ciò che la sua analisi strutturale rivela: siamo di fronte a una modalità narrativa perfettamente messa a punto, ma irrimediabilmente segnata dai caratteri dell'artificio. È la messa in scrittura di un'idea che affida una parte significativa della propria riuscita all'efficienza della macchina narrativa. Non è casuale, del resto, se *Cuore* si imporrà nel tempo lungo come un archetipo narrativo del 'romanzo di scuola' – un sottogenere che ha conosciuto nella seconda metà del Novecento, e soprattutto in questi ultimi trent'anni, un successo eclatante. La forma del diario scolastico (che De Amicis genialmente inventa fissandolo come tipologia di un preciso sottogenere) è modulata sulla temporalità ciclica e artificiale che caratterizza la realtà scolastica (e il suo anno strutturalmente sfasato rispetto a quello solare: quasi a marcare simbolicamente una realtà parallela ma 'altra') e sullo spazio 'microcosmico' della classe (in quanto luogo in cui forzatamente si incontrano-scontrano caratteri individuali e tipologie sociali). Su questa realtà artificiale e chiusa (nelle sue regole e riti) de Amicis innesta un sistema narrativo organicamente compiuto e integrato in ogni sua parte. Costruendo così un archetipo talmente pervasivo che in Italia per decenni non si scrivono romanzi scolastici: c'è *Cuore*. Ma quando nel secondo dopoguerra (a partire dalle *Cronache scolastiche* di Sciascia del 1956)⁶, il rapporto scuola-società si fa problematico, fino ad assumere in anni più recenti i caratteri di un radicale scollamento, nel pletorico rifiorire di letteratura ad ambientazione scolastica,⁷ l'archetipo di *Cuore* rimane perfettamente funzionale, quanto meno nel fornire l'ipotesi da sottoporre a un sistematico rovesciamento (che è pur sempre un modo, ovviamente, di far vivere un testo). E' il caso delle

⁶ Contenute nel primo libro dello scrittore siciliano, *Le parrocchie di Regalpetra*, uscita nella collana «Libri del tempo», nata nei primi anni Cinquanta per volontà di Vito Laterza. Le Cronache raccontano la diretta esperienza dello scrittore, all'epoca maestro elementare nella natia Racalmuto (la 'Regalpetra' del libro).

⁷ Sulla narrativa di ambientazione scolastica dal dopoguerra ad ora, si veda la ricerca sistematica e persuasiva di C. RUOZZI, *Raccontare la scuola. Testo, autori e forme del secondo Novecento*, Torino, Loescher, 2014.

ricordate *Cronache* sciasciane, ma soprattutto di *Ex cattedra* di Domenico Starnone,⁸ dove il dialogo con l'archetipo deamicisiano sfiora i toni della parodia. Via risalendo, fino ad anni più recenti o recentissimi: dal bellissimo *Registro di classe* (Torino, Einaudi, 2000) opera postuma di Sandro Onofri, all'attuale dilagare di esempi (la Mastrocola non saggista; Silvia Dai Prà; Giusi Marchetta ecc.).

Il messaggio di fondo del capolavoro di De Amicis è dato dall'idea che la scuola costituisca un progetto educativo compiuto, costruito su un sistema coerente di valori che trovano nell'istituzione lo strumento della loro trasmissione nel dialogo intergenerazionale. Ma in questo contesto "il mezzo diventa (in buona parte) il messaggio". Cioè accanto alla persuasività esplicita del discorso etico-sociale (i due ambiti sono inscindibili) si impone una persuasività, per così dire, 'subliminale', che affida la propria riuscita proprio alla simmetria perfettamente calibrata delle parti.

La strutturazione armonica delle varie componenti coinvolte nel progetto educativo (e nel progetto politico della borghesia umbertina) è componente fondamentale dell'efficacia del discorso (esprimendo l'ideale dell'armonizzazione delle componenti sociali: una rimodulazione dell'archetipo 'conservatore' dell'apologo di Menenio Agrippa). L'intersecarsi delle voci narranti (padre; madre; maestro); la pluralità non 'polifonica' ma monodica dei personaggi (i padri degli alunni; le autorità; i militari; il re che stringe la mano a Coretti padre), esprimono una visione morale e sociale unitaria: sacralità della patria; celebrazione del sacrificio; riconoscimento dell'autorità costituita; profonda moralità del lavoro; rispetto per le forze armate, che tutti quei valori riassumono. Su queste basi potremmo dunque parlare della 'simmetria' come del fondamentale principio costruttivo della narrazione: un principio strutturante che non informa soltanto l'aspetto formale-retorico del testo, ma anche organizza i fattori profondi del messaggio ideologico e di una peculiare visione del mondo.

Potremmo parlare di una sorta di simmetria 'orizzontale'. E' quella che si instaura tra le diverse 'voci' che compongono il libro, e che stabilisce nessi continui ed espliciti tra vicende del quotidiano scolastico (narrate da Enrico), 'discorso' morale (interventi del padre o della madre di Enrico), racconti mensili (voce del maestro). I piccoli fatti del quotidiano esemplificano i principi morali illustrati dal padre e trovano nel racconto la sublimazione del tempo mitico della narrazione letteraria. Si pensi ad esempio alla sezione del testo che precede e comprende *Sangue romagnolo* (il racconto mensile di marzo). Il primo episodio 'scolastico' del mese è la nota del 5 marzo in cui un compagno di classe di Enrico, Stardi, pur piccolo e sparuto, difende coraggiosamente la sorellina aggredita dall'infame Franti. L'episodio anticipa il tema della lettera del familiare di quel mese, che non è del padre o della madre, ma della sorella maggiore di Enrico (ed è datata 24 marzo), tutta incentrata sulla profondità dell'affetto materno e sororale: sullo sfondo di una sacralità dei sentimenti che introduce il ricordato racconto mensile, celebrazione del sacrificio sublime del bambino (Ferruccio, protagonista di *Sangue romagnolo*) che protegge con la propria vita la sacralità del corpo femminile (in questo caso quello della nonna, significativamente chiamata a conclusione del racconto «madre di sua madre», quasi a duplicare la sacralità della parentela materna). Notiamo per altro che se di questo famoso racconto è stato spesso messo in rilievo dalla critica il carattere fortemente 'appendicistico' (*suspense*; orrore; ferinità demoniaca del malvagio), la lezione della letteratura popolare d'appendice opera in realtà in *Cuore* più in profondità: nella tendenza cioè a

⁸*Ex cattedra* (la mescolanza tra il latino e l'italiano del titolo non è una svista) fu stampato da Feltrinelli nel 1989, riunendo e rielaborando gli articoli satirici usciti per una rubrica del «Manifesto», nel corso dell'anno scolastico 1985-86.

costruire i microtesti (le note del diario o il racconto mensile) per accumulo di ‘forme semplici’, in cui la complicazione dell’intreccio non è che la moltiplicazione orizzontale di casi che tendono (se ne è parlato sopra) alla riproduzione seriale degli stessi fattori strutturali di fondo.

Partendo da questo assunto ne proponiamo una verifica – puramente esemplificativa di un approccio e di un lavoro in corso - concentrandoci sulla successione seriale dei (nove) racconti del mese. Spazio ‘letterario’ per eccellenza, cioè spazio dell’invenzione narrativa, i racconti del mese non solo sono la voce del maestro (è lui che li propone mensilmente, per la loro natura di «atti belli»), ma all’interno del progetto scolastico deamicisiano celebrano la funzione educativa della parola letteraria, capace di esprimere con la forza emotivamente diretta dell’*exemplum* i valori espressi in forma ragionata negli edificanti interventi paterni e materni.

L’utopia della piena pacificazione sociale che il ‘diario’ quotidiano di scuola affida al carattere interclassista della scuola (che raggruppa l’aristocratico e sdegnoso Nobis; il medio-borghese Bottini; il figlio dell’aristocrazia operaia Garrone; e con essi gli ultimi, siano essi integrati come il Muratorino o ribelli come Franti), si traduce nei racconti mensili nella scelta paternalistico-populista (secondo le forme del ‘populismo’ ottocentesco, naturalmente) di adottare protagonisti di estrazione rigorosamente popolare. Si tratti di:

Contadini. Protagonisti in quattro racconti: *Patriota padovano*; *La piccola vedetta lombarda*; *L’infermiere di Tata*; *Il tamburino sardo*.

Operai, presenti in due racconti: Il ragazzo ‘salvatore’ di un bambino che sta annegando nel Po; *Dagli appennini alle Ande*.

Membri del ceto microborghese: impiegatizio (*Il piccolo scrivano fiorentino*) o commerciante (*Sangue romagnolo*).

All’ideologia unitaria che aspirava alla creazione di un diffuso (e allora ancora lontanissimo) spirito nazionale, risponde la provenienza dei piccoli protagonisti, che coprono l’intera penisola. Nell’ordine: Veneto (Padova); Lombardia (Mantova); Firenze; Sardegna; Napoli; Romagna; Genova; Sicilia.

Ma il meccanismo seriale mostra la sua più sottile efficacia laddove non siano in gioco espliciti valori patriottico-morali; ma nei casi in cui la macchina narrativa funziona attraverso logiche implicite, che affidano l’efficacia del messaggio alla dinamica delle simmetrie strutturali. Entrano così in gioco fattori che possiamo considerare di simmetria ‘verticale’, che propongono riprese formali, lessicali o di situazioni narrative tra un racconto e l’altro.

A scopo puramente esemplificativo consideriamo tre fattori strutturali dei racconti mensili, verificandoli singolarmente sulla base della successione dei racconti nel libro.

I tre punti che proponiamo di esaminare sono:

A) L’alternativa esito tragico/scioglimento positivo della vicenda (la presenza insomma, o l’assenza, del lieto fine).

B) il ricorso, in conclusione del racconto all’*apoftegma* o frase memorabile. Secondo una modalità narrativa diffusa nell’utilizzo educativo e didattico del racconto, che sfrutta le potenzialità emotive e parenetiche del *dictum* concentrato, conclusivo ed esemplare.

C) L’apparizione del tema dell’eroe.

Punto A) Il solo racconto mensile che non è un vero racconto (ma la cronaca di un fatto cui lo stesso Enrico ha assistito nei giorni dell’anno scolastico 1882-83 di cui *Cuore* è il diario), è quello di aprile (il settimo racconto, sui nove contenuti in *Cuore*): vi si narra la premiazione di un eroico

ragazzo che ha salvato un bambino che stava annegando nel Po. Siamo ovviamente a Torino; la città in cui si trova la scuola di *Cuore* e – a tutti gli effetti – la ‘capitale’ dell’Unità d’Italia, la città che ne condensa la (sabauda) storia unitaria.

Considerato dunque che il racconto n. 7 non appartiene al tempo ‘mitico’ che caratterizza gli altri racconti (o legati alla storia sacra nazionale-risorgimentale o al tempo indeterminato dell’*exemplum* morale: del tipo «Molti anni fa un ragazzo genovese...» – secondo il noto inizio di *Dagli Appennini alle Ande*), ne deriva la seguente successione (dove in grassetto è il racconto che si conclude con la morte o con la menomazione fisica del ragazzo protagonista):

1 **2** 3 4 5 **6** (7) 8 **9**

Così da creare una perfetta alternanza tra esito tragico ed esito positivo (che sia o no a tonalità melodrammatica).

Punto B) La conclusione del racconto con il ricorso all’*apoftegma* ricorre in 1, 4 e 8.

Racconto 1 (*Il piccolo patriota padovano*, racconto del mese di ottobre): «io non accetto l’elemosina da chi insulta il mio paese».

Racconto 4 (*Il tamburino sardo*, del mese di gennaio): «Io non sono che un capitano; tu sei un eroe»

Racconto 8 (*Dagli Appennini alle Ande*, mese di maggio): «Levati!... Sei tu, eroico fanciullo, che hai salvato tua madre».

Punto C) La qualifica esplicita del piccolo protagonista come ‘eroe’ ricorre a conclusione dei racconti 4, 6 e 8. Secondo uno schema che produce un effetto di crescendo, che coinvolge tutta la seconda serie dei racconti del mese.

Il sesto racconto (*Sangue romagnolo*) propone una solenne e lapidaria conclusione («Il piccolo eroe, il salvatore della madre di sua madre ... aveva reso la bella e ardita anima a Dio»). Dell’ottavo (*Dagli Appennini alle Ande*) si è ricordata la lapidaria a apoftegmatice conclusione.

Il racconto 7° (che come si è visto è un evento che appartiene al ‘diario’ scolastico, e non costituisce perciò, nella finzione del libro, un racconto ‘letterario’) trasforma invece il racconto dell’eroe in discorso pubblico: è quello tenuto dall’oratore che celebra l’eroismo del fanciullo come forma ‘divina’ e sublime («Bello, venerabile è l’eroismo nell’uomo. Ma nel fanciullo, in cui nessuna mira d’ambizione o d’altro interesse è ancor possibile [...]. L’eroismo nel fanciullo è divino»).

Ma l’atto estremo e più alto di eroismo contrassegna l’ultimo racconto, *Naufragio*, dove è dominante il tema archetipico della difesa della donna, della sua vita, della sua inviolabilità. Non occorre ricordare, dopo gli studi di Alberto Mario Banti⁹ - il ruolo che il lessico biologico (o biopolitico) ebbe nell’immaginario risorgimentale, ma certo il discorso politico di De Amicis in *Cuore* è fortemente contrassegnato da fattori ‘biologici’, che sottintendono un processo profondo di identificazione tra Patria e madre [o sorella]. Su questo sfondo più antropologico che ideologico, nel racconto conclusivo del libro, l’eroe-ragazzo che sacrifica la propria vita per salvare durante un naufragio una bambina, celebra iperbolicamente la figura dell’eroe rappresentandolo nelle pose teatralizzate che dilatano il tempo ultimo del sacrificio. Il gesto è qualificato come «sublime» («Il ragazzo rimase ritto sull’orlo del bastimento, con la fronte alta, coi capelli al vento, immobile, tranquillo, sublime»), che è l’unica occorrenza dell’aggettivo in tutto il libro.

Il tema dell’eroe/fanciullo, nei quattro racconti conclusivi si annoda così secondo un principio di alternanza, che intreccia l’*exemplum* eroico alla sua sacralizzazione (di quella sacralità laica, beninteso, che caratterizza il capolavoro di de Amicis):

⁹ Si veda soprattutto *Sublime madre nostra*, Roma-Bari, Laterza, 2011.

racconto 6° («il piccolo eroe»); 7° (il «divino» eroismo del fanciullo); 8° (l'«eroico fanciullo»); 9° (il «sublime» sacrificio della vita).

L'abile dosaggio stilistico del racconto si intreccia così a una sensibilità acuta per le simmetrie strutturali delle componenti microtestuali del libro, in una ricerca calibratissima di equilibri che ha saputo cogliere la lezione della produzione popolare 'seriale' e del suo smalzato utilizzo delle tensioni dinamiche tra forma breve e forma lunga del racconto.