Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 51 (2006)

Artikel: Lo sguardo di de amicis e la figura del buffone

Autor: Comoy Fusaro, Edwige

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-269895

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 22.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

LO SGUARDO DI DE AMICIS E LA FIGURA DEL BUFFONE

Il piede della follia è macchiato di azzurro
Alda Merini, *La terra santa*

Nella prefazione a *I Malavoglia*, Verga spiega che il romanzo è frutto dell'osservazione. Il fine è la ricostruzione della realtà, la «riproduzione artistica» e sperimentale dei fenomeni naturali nel romanzo-laboratorio, sicché le doti precipue dell'osservatore sono la sincerità e l'imparzialità: «Chi osserva questo spettacolo non ha il diritto di giudicarlo»[1]. Per De Amicis, invece, l'oggettività dell'osservatore non costituisce un'esigenza programmatica o estetica[2]. Anzi, la presenza esplicita di un osservatore è uno dei motivi del successo dello scrittore ligure-piemontese perché, rinunciando al canone veristico dell'impersonalità dell'opera d'arte, egli riesce a instaurare un legame di complicità con il lettore. De Amicis, che ha scelto di fare lo scrittore a scapito della carriera militare, vuole che le sue opere riescano gradevoli al lettore, e vuole servirsi del suo successo per fare la propaganda del bene[3]. Perciò il personaggio di Teresa, in

---

1 Giovanni Verga, *I Malavoglia,* Milano, Mondadori, 1965, pp. 7-9.

2 Alberto Brambilla sottolinea l'uso ironico dell'espressione «documento umano» in *Sull'Oceano* (Edmondo De Amicis, *Sull'Oceano*, Milano, Mondadori, 2004, p. 45. Cf. Alberto Brambilla, *De Amicis: paragrafi eterodossi*, Modena, Mucchi, 1992, nota 8, pp. 53-54).

3 Il biografo Lorenzo Gigli riferisce un episodio dell'infanzia di Ugo, il figlio secondogenito dell'autore, che spiega la genesi del romanzo *Cuore*: «Un giorno scorse Ugo fare un gesto amichevole, una carezza, ad un compagno vestito poveramente, che poi seppe essere figlio di un fabbro. Già: Precossi. È pronta la prima figurina del *Cuore*. L'idea del libro, da quel gesto, e il proposito di far del bene. Non c'è libro di Edmondo che questo proposito non serva» (Lorenzo Gigli, *Edmondo De Amicis*, Torino, UTET, 1962, p. 308).

Scoraggiamenti (1874), legittima la vacuità di certi personaggi creati dallo scrittore Mario, suo marito:

> Ma per quel ch'è dei fantocci, purchè dicano delle cose buone, che importa se si vede la mano [del burattinaio]?[4]

In diversi racconti, De Amicis non esita a farsi personaggio, senza mediazioni né maschere. Lo giustifica nel testo che rievoca il suo incontro con Manzoni:

> È male parlar di sè, e peggio scriverne; ma quando l'*Io*, invece d'essere lo scopo di quello che si dice, non è che un mezzo per dire più facilmente e con più garbo cose che riguardano altri e possono riuscire gradite a molti, mi pare che sia lecito di servirsene[5].

A differenza del narratore verghiano, l'autore è sempre presente in modo più o meno visibile e, nei primi testi, si assegna la parte dello sguardo critico. Si forma una tacita lega tra autore e lettore, fondata su una comunanza insieme sociale, ideologica e culturale, e da cui l'oggetto di osservazione è escluso. L'osservatore è incuriosito e divertito perché egli è serio, mentre il personaggio osservato è comico, in tutti i sensi: attore e buffone. Tuttavia, man mano che matura le sue scelte, diversificando le esperienze e le sperimentazioni letterarie, De Amicis abbandona la posizione censoria del primo periodo. Lo sguardo si acuisce nel rivolgersi a situazioni e psicologie più complesse e la presenza dell'autore, talvolta meno avvertibile a livello formale, diventa pervasiva. Centrando il cannocchiale su di sé, inoltre lo scrittore si mette nei panni del *comico* e rivela una coraggiosa facoltà di autocritica. Nello stesso tempo, il personaggio diventa il suo doppio imperfetto e catartico.

---

[4] Edmondo De Amicis, *Pagine sparse*, Milano, Treves, 1921, p. 22.

[5] Edmondo De Amicis, «Una visita ad Alessando Manzoni», *Pagine sparse, op. cit.*, p. 81.

Fin da certi bozzetti de *La vita militare*, si può individuare nel corpus deamicisiano un tipo di personaggio destinato a diventare ricorrente, una figura ridicola, mattoide, grottesca, ma spesso anche pietosa. La protagonista omonima di *Carmela* (1868) è una prima incarnazione del tipo. La ragazza dimostra una particolare abilità nel contraffare i gesti e gli atteggiamenti dei rappresentanti dell'autorità e dell'ordine: il sindaco, le signore in chiesa, il coscritto puntiglioso, la gente perbene. Si comporta come un'attrice in scena davanti ai monelli del paese. Questa sua particolarità è conseguenza della sua temporanea alienazione mentale, dovuta al tradimento del fidanzato, ma è anche collegata all'indole isterico-siciliana di Carmela. Il medico del villaggio spiega che la pazzia deriva dalla violenza del temperamento isolano: «gelosie, spasimi, furori, cose da tragedia»[6]. La disposizione alla teatralità è radicata nella costituzione psicofisica di Carmela. Il personaggio del giovane ufficiale continentale, nel quale il lettore è invitato a identificarsi, rappresenta la norma. Egli si innamora di Carmela e riesce a farle ritrovare la ragione. Il buffone viene reintegrato nel mondo serio e triste della normalità. I due lasciano l'isola patogena e Carmela rinsavita piange lacrime di felicità. Il lieto fine registra la normalizzazione della situazione, che coincide con l'abbandono della comicità.

Tra le altre figure di donne nevrotiche e *comiche*, il ritratto della maestra Baroffi ne *La maestrina degli operai* (1891) è esemplare:

> La conferenza era in lei un vero furore cefalico [...]. Giungeva a tal segno la sua passione, ch'essa non poteva vedere un tavolino e una seggiola senza pensar subito a una conferenza; avrebbe tenuto delle conferenze agli alberi del viale; faceva degli esperimenti oratori da sé, nella sua camera; non pensava quasi ad altro; tutto quello che le entrava nel capo dalla conversazione o dai libri vi pigliava forzatamente

---

[6] Edmondo De Amicis, *Opere scelte*, a cura di F. Portinari e G. Baldissone, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1996, p. 10.

> la forma di un discorso accademico, come certe materie pigliano una data forma in una data macchina[7].

La Baroffi è caratterizzata da due tratti fisici: la «capigliatura poeticamente scomposta» e il «viso scialbo di vecchia attrice»[8]. La ridicolaggine («avrebbe tenuto delle conferenze agli alberi del viale») è associata alla teatralità, nonché al disordine e alla fissità. La pazzia si configura, in lei come già in Carmela, come ripetizione meccanica e grottesca delle parole e dei gesti sui quali si è cristallizzata la fissazione, proprio come se il personaggio recitasse instancabilmente la stessa parte. Quella della Baroffi risponde perfettamente alla definizione bergsoniana della comicità – l'applicazione di un comportamento rigidamente meccanico a ciò che è vivente[9].

La distanza tra il narratore e questi personaggi è ovviamente enorme. Ne *La maestrina degli operai*, il narratore si tiene in disparte, ma in *Carmela* si può facilmente riscontrare nei personaggi del giovane ufficiale e del medico: due uomini sani, rispettabili e fiduciosi nel potere della ragione, poiché sarà proprio il lavoro ragionato dell'ufficiale, aiutato dalle indicazioni scientifiche del dottore, a far risanare Carmela.

Il discorso cambia con i personaggi maschili, in particolare nel biennio 1889-1890. È un periodo cruciale per De Amicis, che decide di aderire al socialismo, accanto a Turati e Graf. Questa presa di posizione avvelena la sua vita coniugale, che già era difficile. Di lì a qualche anno, il suicidio del primogenito Furio sancirà la rottura definitiva con la moglie[10]. Nel 1889, anno in cui Verga pubblica *Mastro-don Gesualdo*, De Amicis dà alle stampe *Sull'Oceano*, il

---

[7] *Ibid.*, p. 511.

[8] *Ibid.*, pp. 510, 574.

[9] «[Le comique], c'est de l'automatisme installé dans la vie et imitant la vie» (Henri Bergson, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, France Loisirs, 1991, p. 40).

[10] Sui tempestosi rapporti coniugali, vedi Luciano Tamburini, *Teresa e Edmondo De Amicis. Dramma in un interno*, Torino, Centro Studi Piemontesi, 1990.

resoconto della traversata dell'Oceano Atlantico eseguita cinque anni prima su commissione del suo editore. Emilio Treves gli aveva chiesto di ricavare dal suo soggiorno in America latina un libro di viaggio, sul modello di quelli già pubblicati[11], ma la traversata fece una così forte impressione sull'animo dello scrittore che egli decise di limitare il racconto al solo tragitto. Questa decisione costituisce il primo passo compiuto da De Amicis sul percorso che lo porterà ad abbandonare la posizione dell'osservatore distaccato e a lasciarsi coinvolgere personalmente nella trama.

Nell'impostazione iniziale, il narratore (lo stesso De Amicis) è il solito osservatore distante. Descrive tutta la popolazione del piroscafo senza eccezioni e ne risulta che, a differenza dei viaggiatori di prima classe, quelli di terza presentano la particolarità comica già identificata nei personaggi femminili. È il caso del contadino monferrino:

> Il buffone della brigata era un contadino di Monferrato, quello stesso che aveva fatto la supposizione scandalosa sul borsone della bolognese: una faccia di brighella, a cui mancava il naso. [...] Costui aveva sbagliato mestiere: era un pagliaccio nato: contraeva e allungava il muso come una bestia, ballava dei balli grotteschi di sua invenzione, contraffaceva la gente in maniera meravigliosa, e quando passava un'autorità di bordo, salutava con un atto di finto rispetto, che faceva crepar dalle risa[12].

Il distanziamento dell'osservatore poggia su criteri innanzitutto sociali, perché gli «originali di prua», come li chiama nell'ottavo capitolo, sono i poveri che vogliono tentare la fortuna in Argentina; sono poi criteri culturali, linguistici (la maggior parte parla solo il dialetto), ma anche morali e ideologici. Il contadino palesa una mancanza di rispetto addirittura spregiudicata. Come Carmela, il brighella imita e ridicolizza le autorità, che sono gli amici del

---

[11] Cf. *Spagna* (1873), *Olanda* (1874), *Ricordi di Londra* (1874), *Ricordi di Parigi* (1875), *Marocco* (1876), *Costantinopoli* (1877-1878).

[12] Edmondo De Amicis, *Sull'Oceano*, *op. cit.*, p. 124.

cronista. D'altra parte, non sfugge il fatto che, quando sfoggia le sue doti comiche, egli somiglia a una bestia. Lo sguardo del descrittore risente chiaramente delle idee di Lombroso, che associava «l'uomo primitivo» al delinquente e il delinquente al pazzo[13].

Già nelle prime righe del libro, il ritratto di un altro personaggio aveva consentito al narratore di stabilire la perfetta divergenza socio-etica esistente tra lui e i viaggiatori del cassero di poppa:

> Vicino al castello di prua una voce rauca e solitaria gridò in tuono di sarcasmo: "Viva l'Italia!" e alzando gli occhi, vidi un vecchio lungo che mostrava il pugno alla patria. [...] Rattristato da quello spettacolo, tornai a poppa, e discesi nel dormitorio di prima classe, a cercare il mio camerino[14].

Il patriottismo è appunto uno dei capisaldi del sistema di valori deamicisiano. Il narratore giustifica il postulato implicito secondo il quale egli rappresenta la normalità, ossia la norma. Così la sua posizione di spettatore e giudice non è offuscata da alcun sospetto di discutibile compiacenza. L'oggetto di osservazione è *spettacolare* perché è «originale», cioè differente dal descrittore (e dal suo lettore), ma anche marginale: diverso *dunque* anormale.

Però, a un certo punto, l'inviato speciale viene colto in fallo. In occasione di una visita di esplorazione nel castello di prua, si sente dire: «*Già, vegnen chì al teater*»[15]. Offeso, lo scrittore cerca di disinnescare subito l'attacco presentando i suoi accusatori come «gli emigranti di idee più rivoluzionarie», fra i quali riconosce d'altronde il nemico della patria incontrato all'inizio della traversata. Il suo

---

[13] «I germi della pazzia morale e della delinquenza si trovano, non per eccezione, ma normalmente, nelle prime età dell'uomo» (Cesare Lombroso, *L'uomo delinquente in rapporto all'antropologia, giurisprudenza ed alle discipline carcerarie*, Roma-Torino-Firenze, F.lli Bocca, 1884, p. 112). Il saggio fu pubblicato per la prima volta nel 1876.

[14] Edmondo De Amicis, *Sull'Oceano*, *op. cit.*, p. 7.

[15] *Ibid.*, p. 65.

sdegno è proporzionale alla giustezza dell'osservazione: la sua qualità di osservatore incuriosito è umiliante per chi viene osservato.

Quest'episodio apre una crepa nel sistema di assegnazione delle parti. Il buffone si ribella e lo spettatore entra in crisi. Nel mezzo della traversata, in effetti, De Amicis passeggero subisce il sentimento straziante della noia:

> Arrivato a questo punto, trovo sulla copertina della carta del Berghaus, sulla quale segnavo ogni giorno qualche ricordo, le parole: 11° giorno, colpo apoplettico spirituale. E mi riviene in mente un fatto psicologico singolare, che seguì in me quel giorno, e che presto o tardi, in una lunga traversata, segue a tutti, credo, passata che sia la prima novità della vita a bordo. Una bella mattina, al primo salire sul cassero, vi piomba la noia sull'anima, inaspettata, come una mazzata sulla nuca: uno scoloramento improvviso d'ogni cosa, un disgusto inesprimibile di quella vita e di quello spettacolo, il senso di soffocazione di chi, addormentatosi all'aria libera, si svegli con le corde ai polsi, sotto la vôlta d'una prigione[16].

L'esperienza, ulteriormente confermata durante la tempesta, evidenzia un aspetto finora insospettato dello scrittore. Egli perde provvisoriamente il controllo di sé, della sua ragione, e comincia a manifestare segni nevrotici. Il redattore tenta di prendere le distanze, fingendo di ricordare or ora il «fatto psicologico singolare», usando il gergo della medicina sperimentale, ponendo se stesso nella posizione della vittima e insistendo sull'universalità del fenomeno. Pur di restare dalla parte dell'osservatore inosservato, fa addirittura ricorso alle leggi fisiologiche:

> Perché è da osservare che, in virtù di non so che legge d'inerzia psichica, il lento accrescersi del tedio e della stanchezza generale

---

[16] *Ibid.*, p. 100.

proseguiva, latente, anche negli intervalli di tempo sereno e di buon umore[17].

De Amicis rilutta a riconoscersi quale era in quei momenti di noia e si sforza di ricondurre il fenomeno perturbante a una spiegazione razionale, a un ordine prestabilito. Fatto sta che anche lui, il portavoce tassonomico della normalità, può soccombere a un «colpo apoplettico spirituale», e anche lui può essere oggetto d'osservazione. Infatti, il centro d'interesse dello spettatore si è spostato: per via dello sdoppiamento tra l'io presente e l'io passato, lo spettacolo si situa ormai nell'intimità dello stesso narratore. La scissione è compiuta: il narratore plurale è diviso tra platea e palcoscenico. Le vecchie frontiere sono distrutte:

> E di fatti, tolta la vernice, a chi l'aveva, della buona educazione e della cultura, c'era poi una gran differenza tra il castello centrale e il cassero di poppa? Come si sarebbero trovati facilmente i tipi gemelli e le analogie delle conversazioni! È incredibile come ci conoscevano, e con quanto fondamento di vero spettegolavano alle nostre spalle, scoprendo il lato ridicolo di tutti noi[18].

De Amicis scopre (e confessa) che gli emigranti delle terze classi possono essere spettatori, così come i viaggiatori di prima classe possono essere *comici*. Compiendo questo passo, si espone al pericolo di essere deriso, giudicato, stigmatizzato a sua volta. Ed è probabilmente ciò che succedde con le diverse figure di uomini deboli del suo corpus, dal marito avvilito di *Sull'Oceano* al segretario Celzani di *Amore e ginnastica* (1891).

Si riscontra nel profilo del primo personaggio una notevole somiglianza con la vita privata dell'autore. Il primo occupa poco spazio nella narrazione, ma la sua situazione familiare è pressoché identica a quella di De Amicis: l'uomo odia ed è odiato da sua moglie, e sembra che solo la presenza del figlio Attilio vieti una

---

[17] *Ibid.*, p. 199.
[18] *Ibid.*, p. 127.

separazione altrimenti ineluttabile[19]. Le pagine dedicate alla coppia infelice denotano la totale, parzialissima adesione del narratore alla causa dell'uomo, vittima della santippe:

> Quel continuo sorriso forzato, e quasi tremante, di lei, ispirava a tutti una certa ripugnanza, benché essa, indovinando quel sentimento, si sforzasse di vincerlo, cercando di dare al suo viso e alla sua voce un'espressione di bontà e di tristezza, come se fosse addolorata, ma rassegnata ai falsi giudizi. Egli parlava con pochissimi. [...] E faceva tanto più pena quella timidità di fanciullo martoriato in quell'uomo alto e complesso, a cui rimaneva ancora nei lineamenti una certa bellezza virile. A guardarlo da vicino, gli si vedeva quel tremito frequente dei muscoli delle labbra, che distingue gli uomini abituati a comprimere la collera, e quel modo di fissar gli occhi nel vuoto, senza sguardo e per lungo tempo, che è proprio delle tristezze che vagheggiano il suicidio[20].

La compassione del descrittore è evidentemente indirizzata alla sorte dell'uomo. In lui il tremito delle labbra viene interpretato come l'indizio della virilità soggiogata, mentre nella moglie, il tremito si

---

[19] Una prima descrizione è data in occasione della fermata improvvisa del piroscafo, che incute paura a tutti i passeggeri: «vidi il mio vicino di dormitorio voltarsi a guardar sua moglie, che stava su, appoggiata al parapetto del cassero, e questa, come se avesse preveduto quell'atto, fissar lui. Fu uno di quegli sguardi che rivelano l'anima come un raggio esaminato allo spettroscopio dimostra la natura chimica della fiamma che lo vibra. Non era né d'ansietà né di paura, e neppure di curiosità dubitosa; ma uno sguardo freddo e tranquillo, il quale esprimeva la profonda certezza che avevan tutti e due dell'indifferenza assoluta dell'un per l'altro, anche davanti a quel pericolo sconosciuto da cui poteva uscire la morte» (*ibid.*, p. 190).

[20] *Ibid.*, pp. 190-191. Commenta pure Alberto Brambilla: «colpisce l'assoluta [...] non oggettività dell'osservatore-narratore, il quale [...] sta apertamente *dalla parte del padre*, quasi si sentisse direttamente coinvolto. [...] De Amicis, fin qui, ha nella coppia rappresentata proiettato il suo rapporto con la moglie [...] o, perlomeno, ha immaginato quali avrebbero potuto essere gli ultimi sviluppi di un *ménage* ormai in crisi» (Alberto Brambilla, *De Amicis: paragrafi eterodossi*, *op. cit.*, p. 78). Corsivo dell'autore.

Nella scena successiva, che si svolge nelle cabine, scoppia l'acredine della donna:

> Quando entrai nel mio camerino, sentii la voce soffocata della signora che parlava rapidamente, con un tuono aspro e monotono, come se facesse una lunga recriminazione, riandando il passato, ricordando fatti e persone; e la voce del marito rispondeva basso, a intervalli, con rassegnazione: "Non è vero, non è vero, non è vero". [...] L'infelice, impotente a lottare, e neppur più curante oramai di serbare nelle dispute la dignità d'uomo, era ridotto alla misera difesa della femminetta che ripete per un'ora la stessa parola, per paura che il silenzio assoluto non le tiri addosso di peggio. Ma tutt'a un tratto si riscosse, e mise fuori un'onda di parole incomprensibili, furibonde, oltraggianti, disperate, troncate da un gemito di cane arrabbiato, che mi fece fremere... S'era addentato le mani. Essa rise[21].

Le recriminazioni del personaggio femminile fanno pensare alle ripetute accuse di Teresa, che rimproverava allo scrittore le sue avventure extraconiugali, a cui allude perfino nel libro *Schiarimenti* (1904)[22].

Il personaggio maschile trae vantaggio dalla tonalità compassionevole con cui il narratore lo descrive. Ciononostante, il personaggio è indubbiamente ridicolo: lo scatenamento del suo sdegno non produce altro risultato che il dare spettacolo di sé, e infatti sua moglie reagisce con il ghigno. La sua virilità soffocata ha perso dell'antica dignità, ormai egli è un bamboccio, agisce come una «femminetta», «impo-

---

[21] Edmondo De Amicis, *Sull'Oceano*, *op. cit.*, pp. 192-193.

[22] Il testo è riprodotto nella monografia di Luciano Tamburini, *Teresa e Edmondo De Amicis. Dramma in un interno*, insieme agli altri scritti di Teresa, *Commenti* (1905), e le pagine più significative di *Conclusione* (1901). Tamburini ha notato la somiglianza esistente tra i personaggi e gli sposi De Amicis: la donna, è scritto in *Sull'Oceano*, è «sulla quarantina», e Teresa aveva allora quarant'anni; l'uomo è presentato come «una figura di maggior di cavalleria a riposo», e Edmondo era stato ufficiale (cf. Luciano Tamburini, *Teresa e Edmondo De Amicis*, *op. cit.*, p. 82).

con il ghigno. La sua virilità soffocata ha perso dell'antica dignità, ormai egli è un bamboccio, agisce come una «femminetta», «impotente a lottare». La collera repressa si esprime in parole «incomprensibili» e il suo dolore in un «gemito di cane arrabbiato». L'analogia ricorda le smorfie del contadino monferrino, in chiave tragica. Il riso che, negli altri personaggi finora esaminati, nasce dalla contraffazione della realtà, nel caso del marito avvilito deriva da un ribaltamento più radicale, che colpisce gli attributi canonici del *vir*. Tuttavia, De Amicis conferisce al personaggio una caratterizzazione patetica che tradisce la sua implicazione personale. Il marito è anche un padre, ed è proprio l'affetto paterno a costituire il suo flagello e a demarcarlo dalla schiera degli inetti abulici della letteratura di quegli anni, con i quali presenta comunque notevoli affinità:

> Attilio doveva essere un figliuolo, e suo padre uno di quegli uomini, spesso anche fortissimi di tempra, che l'affetto paterno rende pusillanimi e tien curvi, con le braccia incatenate, sotto al flagello della donna che li può ferire a morte in quell'unico affetto[23].

Il sublime prevale sulla comicità. Allo sbarco, l'ingrato Attilio, che accoglie i genitori sulla banchina, sceglie di abbracciare prima la madre. L'identificazione dell'autore si rivela nello sforzo di neutralizzare la carica comica dell'uomo, quando invece la ridicolaggine degli emigranti miseri era messa in risalto[24].

---

[23] Edmondo De Amicis, *Sull'Oceano*, *op. cit.*, p. 193. A proposito dell'inettitudine, vedi in particolare i personaggi di Corrado Silla in *Malombra* (1881) di Fogazzaro, di Cesare Dorello in *Il marito di Elena* (1882) di Verga, di Attilio Valda in *L'automa* (1892) di Butti.

[24] Anche in *Un dramma nella scuola* De Amicis sembra nascondersi dietro il personaggio del signor Ormeggi, altra incarnazione di marito avvilito. La situazione è quasi identica: il cemento della coppia infelice è la figlia Giulia, la quale, però, essendo dalla parte del padre, è un personaggio perfettamente positivo. Essa contribuisce peraltro alla vittimizzazione del padre: «Non essere amati dalla mamma è triste; ma è infinitamente più triste veder torturato, avvilito da lei il babbo che vive di me ed è tutta la mia vita» (Edmondo De Amicis, *Fra*

Il profilo dell'uomo succubo della moglie perversa fa pensare ad altri personaggi, al narratore-protagonista dannunziano di *Giovanni Episcopo* (1891), in particolare. Ma lo scopo di D'Annunzio è soprattutto di sperimentare nuove vie narrative, e il personaggio rimane sempre un semplice oggetto di osservazione. Nelle opere di De Amicis, invece, il carattere autobiografico di questi personaggi induce piuttosto a pensare che l'autore abbia voluto esorcizzare l'incubo domestico. Pertanto, si attua un'altra sorta di scissione, non più solo diacronica (tra l'io passato, personaggio, e l'io presente, narratore) né sincronica (nell'essere insieme spettatore e oggetto di spettacolo): si verifica una proiezione, almeno parziale, dell'autore in diversi personaggi (l'autore autorappresentato e i suoi alter ego inconfessati). De Amicis è quindi partecipe del processo che Vittorio Roda chiama «crisi e destrutturazione del soggetto», osservato nelle opere di vari autori di fine Ottocento e inizio Novecento, da Carlo Gozzi a Palazzeschi:

> [Agli autori presi in esame] è comune da una parte un'intenzionale o preterintenzionale raffigurazione dell'io come pluralità, come entità decentrata e schizomorfa, e dall'altra la strutturazione di tale pluralità come rapporto con un "altro" che è un sé variamente oggettivato, variamente dialettizzato col soggetto, e collegato a referenti anche diversissimi[25].

Diversissimo appare infatti il segretario Celzani in *Amore e ginnastica*, poiché esterna delle tendenze abnormi.

Celzani non è un padre soggiogato dalla moglie, bensì un pretendente infelice. A seconda della dimensione in cui ci si situa, il personaggio cambia statuto. Lo spettacolo che De Amicis offre al lettore è costituito dalle vicende di Celzani, però, in seno alla finzione, il *primo attore* si trova dalla parte degli spettatori. Lo sguardo di Celzani esce dalla modalità giornalistica dell'osservazione

---

[25] Vittorio Roda, *Homo duplex. Scomposizioni dell'io nella letteratura italiana moderna*, Bologna, Il Mulino, 1991, p. 7.

sguardo di Celzani esce dalla modalità giornalistica dell'osservazione curiosa, divertita, più o meno impietosita e critica del solito narratore deamicisiano, e diventa un occhio erotico perverso. Egli guarda la bella maestra Pedani di soppiatto, la pedina, la spia dal buco della serratura:

> E non dormiva più, la notte, per raccogliere tutti i rumori di sopra, al più lieve dei quali sussultava come se si fosse sentito i suoi piedini sul corpo. E s'affaticava il cervello, in quel dormiveglia febbrile, a immaginare astuzie e industrie temerarie per poterla vedere: dei buchi nel solaio, dei traforamenti di muri, delle combinazioni di specchi, dei nascondimenti impossibili. E al punto d'eccitamento a cui era arrivato, non si guardava più dai vicini per appostarla: usciva, entrava, risaliva a tutte l'ore, la seguitava per la strada, l'aspettava nel cortile, pigliava tutti i più futili pretesti per parlarle[26].

Non solo: egli sembra coltivare questa sua posizione masochistica. Il voyeur ricava dal pensiero della propria mediocrità, nei confronti della brillante maestra, un motivo di compiacenza:

> Egli sentiva una più raffinata voluttà a immaginarsi possessore sicuro di una donna conosciuta e amirata, [...] gli pareva anzi che quella felicità gli sarebbe stata tanto più dolce e profonda quanto più egli fosse rimasto piccolo e nullo accanto a lei, nient'altro che marito, a cert'ore, anche dimenticato per tutto il resto della giornata, tenuto come un servitore, uno strumento, un sollazzo, un buon bestione di casa[27].

Anziché subirlo come una dolorosa condizione, Celzani vagheggia l'avvilimento. Il personaggio non è neanche riscattato dall'essere assoggettato da una moglie crudele. La sua debolezza femminea e le sue strane tendenze erotiche non sono imputabili a un agente esterno, capace di assumerne la responsabilità. L'anormalità esiste de facto.

---

[26] Edmondo De Amicis, *Amore e ginnastica*, Torino, Einaudi, 1971, p. 93.
[27] *Ibid.*, pp. 62-63.

In questi episodi, lo sguardo del descrittore assume una neutralità inedita, che scompare invece nel ritratto piuttosto lusinghiero del personaggio: Celzani dimostra gratitudine nei confronti dello zio che lo ha accolto in casa e si impegna nel suo lavoro con «una probità e uno zelo veramente esemplari». Inoltre va in chiesa «ma non era bigotto» e, particolare non insignificante, «si vantava senza mentire d'essere patriotta e liberale»[28]. Celzani è un personaggio indiscutibilmente simpatico, tanto più che ha subito una sorte avversa (è orfano).

Peraltro, è un personaggio sostanzialmente comico, «una figura di notaio da commedia». Caratteristica inalienabile del Celzani è infatti la goffaggine: tutti lo chiamano don Celzani, «per celia»[29]. Anche nei momenti più solenni o tragici, egli immancabilmente compie un gesto spropositato, dice una parola fuori luogo. Fa un *lapsus linguae* nella dichiarazione d'amore alla Pedani e, durante l'allenamento in palestra, esegue un movimento sbagliato, picchiando con il capo sulla trave di sostegno. La reazione dei suoi interlocutori è sempre la stessa, lo scherno. Vedendolo con il capo fasciato, l'ingegnere Ginoni scambia lo sbaglio del disperato segretario per «una pagliacciata»[30]. Insomma, nessuno lo prende sul serio. Perciò è un personaggio eminentemente spettacolare, in senso catartico: un capro espiatorio sul quale il lettore può esercitare insieme la sua pietà e il suo sadismo. La vis comica è l'espediente usato dall'autore per prendere le distanze dal personaggio, mancandogli un agente esterno cui attribuire la responsabilità della sua anormalità, fermo restando, comunque, il suo discutibile silenzio riguardo alle tendenze erotiche di Celzani. De Amicis sembra quindi accettare che un uomo onesto possa anche essere un pervertito e un buffone, al di fuori di ogni influenza esterna.

Inizia così un processo di rivalutazione dei postulati ideologici nell'ultimo decennio del XIX secolo, mentre De Amicis deve affrontare nuovi dolori familiari: il lutto della madre, il suicidio del

---

[28] *Ibid.*, p. 7.
[29] *Ibid.*
[30] *Ibid.*, p. 109.

figlio Furio, la rottura definitiva con la moglie e le accuse pubbliche di lei. Ne deriva una visione più disincantata dell'uomo, che sfocia in opere come *Nel giardino della follia* (1899) o *Cinematografo cerebrale* (1907).

Nel libretto scritto in seguito alla morte di Furio, De Amicis rievoca una visita nel giardino di un manicomio, *via crucis* attraverso il dolore delle pazze per tentare di trovare un conforto al proprio dolore. Fin dall'inizio, egli è costretto a rivedere i suoi pregiudizi. Stranamente, sembra che la ragione si situi dalla parte della follia, incarnata nella signora dalle penne bianche, nella giovane bionda che canta l'aria della *Sonnambula*, o ancora nel pazzo incontrato tempo addietro, che lo aveva ammonito:

> E mi tornava in mente la risposta data da un pazzo, in un manicomio di Buenos Aires, a un visitatore faceto che gli aveva domandato quale fosse il più pazzo della compagnia: – Ah! non scherzi, signore: *es un mecanismo de nada* (è un meccanismo da nulla), – il che voleva dire: si rompe per un niente, si può rompere da un momento all'altro anche il suo. – Ah, certo. E chi sa quante volte andò a un punto dal rompersi il mio, quante volte non corsi, senza'averne coscienza, il rischio tremendo! Sì, rammentati un poco, in quanti atti della tua vita non fosti più assennato che non siano costoro, quanti discorsi tenesti, che, se li udissi qui, ti moverebbero a compassione, e che ti fecero guardar con stupore, quasi con timore, da parenti e da amici, i quali ti dissero seriamente: – Ma tu hai perso la testa! – quante volte, insomma, tu fosti matto per un'ora, per un giorno, per più giorni, e così veramente matto, che, se si fosse protratto quel tuo stato per un mese, si sarebbe pensato da senno a rinchiuderti![31]

Il passaggio dall'io («chi sa quante volte andò a un punto dal rompersi il mio») al tu («rammentati un poco»), che ha valore universale, indica il trapasso da una concezione *lombrosiana* della follia, come marchio di una differenza sostanziale, a una concezione

---

[31] Edmondo De Amicis, *Nel giardino della follia*, a cura di R. Fedi, Firenze, Le Càriti Editore, «Aglaia», 2002, p. 51.

novecentesca della follia, come potenzialità ontologica dell'essere umano.

Già allora, in Argentina, lo scrittore (benché osservatore) si era trovato nella posizione dell'allievo, e il pazzo in quella del docente. La stessa situazione si riproduce nel giardino e la presenza del medico non vale a confortare il narratore nelle sue vecchie opinioni, perché la vacuità sostanziale di questo personaggio è impotente di fronte alla verità delle pazze. La signora dalle penne bianche, in particolare, si spinge fino a farsi gioco dello scrittore:

> Mentre facevo questo soliloquio, la cantatrice bionda era tornata al suo posto battuto dal sole, e aveva ricominciato a cantare l'arietta solita.
>
> La signora dalle penne bianche, che era stata in silenzio fino allora, mi disse:
>
> – Ha una bella vocina. Crede lei, generale, che farà una bella carriera? Che troverà presto una buona scrittura?
>
> La serietà del suo accento e del suo viso m'ingannò; pensai: – Ecco la pazzia che vien fuori. – Ma, vedendo serio me pure, essa fece una risata, burlandosi di me, che potevo credere che avesse parlato da senno. E confesso che rimasi un po' vergognato d'esser stato meno fine di lei[32].

Le convinzioni dei tempi de *La vita militare* sono superate. Il divario tra l'osservatore e l'oggetto di osservazione è vanificato. I personaggi *comici*, quantunque donne e pazze, ovvero molto distanti dallo statuto del visitatore, ricoprono una funzione speculare. Il discorso del buffone, «re di derisione»[33], è promosso al grado di

---

[32] *Ibid.*, p. 52.

[33] «Ce qui confère à la figure du clown sa supériorité fantasque sur les empereurs et les juges, c'est qu'au rebours des puissants qui sont pris au piège de leur parure et des attributs externes d'une vaine tyrannie, le clown est un *roi de dérision* ; portant le vêtement de la parade, il est plus près de se connaître dérisoire et de reprendre humblement possession de sa vérité indigente» (Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Paris, Flammarion, « Champs », 1983, p.

verità. Alla fine della sua tormentosa visita, lo scrittore capisce che il mondo dei pazzi è simile a quello delle persone perbene e che ognuno, a somiglianza delle infelici, recita diverse parti, ora comiche, ora tragiche, senza cambiare apparenza. Il dubbio sulla propria integrità mentale si è radicato, nonostante le rassicuranti parole del medico, e l'autore-attore accetta l'eventualità di impazzire a sua volta. È pronto a scrivere l'ultima pagina del suo percorso nei meandri della psiche.

Il narratore di *Cinematografo cerebrale*, estraneo alla vicenda, registra infatti i passi della progressiva presa di coscienza di un «uomo ragionevole»[34], un onesto padre di famiglia, un Cavaliere. Lungo un peregrinare nei propri ricordi, pensieri e desideri, egli scopre in sé un personaggio insospettato. Si rende conto che la mente, indipendentemente dalla sua volontà, ordisce delle analogie apparentemente prive di ogni nesso logico, e tanto meno razionale: ed egli è ridotto ad essere lo «spettatore»[35] del suo oscuro lavorio.

De Amicis ricostruisce in piccolo le diverse tappe del proprio percorso. Così come il reporter di *Sull'Oceano* giungeva a identificare le somiglianze tra i galantuomini di prima classe e i saltimbanchi di terza classe, il Cavaliere subisce un fenomeno di identificazione con un losco individuo, il suo giornalaio:

> Una curiosa faccia buffa di vecchio satiro quel giornalaio! Ci fissò il pensiero, ed ebbe un'illusione singolarissima. Sentì nel viso proprio la forma di quel viso, e la sentì in modo da parergli che se in quel punto egli si fosse specchiato avrebbe visto nello specchio il giornalaio ridente con quella gran bocca squarciata, come soleva ridere; e come egli aveva visto ridere cento visi, anni avanti, alla stazione di Roma, per una oscenità irresistibilmente comica detta da un operaio affacciato a uno sportello del treno che partiva per Frascati[36].

---

104). Corsivo dell'autore.

[34] Edmondo De Amicis, *Cinematografo cerebrale*, a cura di B. Prezioso, Roma, Salerno Editrice, «Minima», 1995, p. 35.

[35] *Ibid.*, p. 33.

[36] *Ibid.*, p. 34.

Subito dopo, il Cavaliere si immedesima nella parte del voyeur, immaginando di vedere la cameriera nuda; e prova vergogna. Poi ricopre la parte del ladro, immaginando di rubare; e «rimase male»[37]. Alla fine, scopre persino una sua disposizione al delitto. Tenta allora di trovare una spiegazione razionale, invano, e si domanda infine: «Divento pazzo?»[38] Si ritrova la rete concettuale delinquenza-erotismo-follia delle opere precedenti, con la differenza fondamentale che il personaggio diventa consapevole e ragiona anziché subire quel che vi è di sovversivo in lui. Le pause riflessive del peregrinare mentale del personaggio segnalano pirandellianamente il trapasso dal *comico* all'*umorismo*, ovvero dall'«avvertimento» al «sentimento del contrario». Scrive infatti Pirandello:

> Ebbene, noi vedremo che nella concezione di ogni opera umoristica, la riflessione non si nasconde, non resta invisibile, non resta cioè quasi una forma del sentimento, quasi uno specchio in cui il sentimento si rimira; ma gli si pone innanzi, da giudice; lo analizza, spassionandosene; ne scompone l'immagine; da questa analisi però, da questa scomposizione, un altro sentimento sorge o spira: quello che potrebbe chiamarsi, e che io difatti chiamo *il sentimento del contrario*[39].

Il giudice non sta più dalla parte dell'autore, né del narratore, qualunque sia la sua posizione, bensì dalla parte dello stesso personaggio irrimediabilmente doppio e conscio di tale duplicità. Alla fine del testo, il ritorno della moglie e delle figlie evidenzia il cambiamento avvenuto nell'intimo del personaggio. La moglie, insospettita dal suo strano contegno, gli chiede: «ti saresti per caso *intrattenuto* con la cameriera?»[40] Il Cavaliere nega ma il «tradimento mentale», insieme alle altre idee proibite,

---

[37] *Ibid.*, p. 36.

[38] *Ibid.*, p. 41.

[39] Luigi Pirandello, *L'umorismo*, a cura di M. Argenziano, Roma, T.E.N., 1993, p. 78. Corsivo dell'autore.

[40] Edmondo De Amicis, *Cinematografo cerebrale*, *op. cit.*, p. 46. Corsivo dell'autore.

rimase nella sua memoria come un'orgia dello spirito, fortunatamente unica, di cui un poco si vergognava[41].

La permanenza della vergogna suggerisce il radicarsi del sentimento del contrario. Se, per certi versi, la vicenda del Cavaliere è analoga a quella di Teodoro Piovanelli nella novella pirandelliana *L'uscita del vedovo* (1906), il personaggio deamicisiano, però, riesce a superare il semplice *avvertimento* con la «meditazione» e raggiunge la vera e propria coscienza. Brighella si è trasformato in Pierrot.

Si è lontani dalle asserzioni ingenue e benpensanti delle *Pagine sparse* e dalle prime figure di buffoni. Carmela, la maestra Baroffi e il segretario Celzani, proprio perché sono accecati dalla passione o dalla follia, non possono ragionare. I personaggi di mariti avviliti sono consapevoli del proprio avvilimento e ne provano vergogna, ma sia in *Sull'Oceano* che in *Un dramma nella scuola*, il lettore non penetra nella loro mente e conserva uno sguardo esteriore sulle loro miserie. Un indizio di superamento del comico è già presente in *Sull'Oceano*, nel capitolo de «L'oceano giallo», ma l'autore si sforza di circoscrivere l'esperienza all'insegna dell'eccezione. In *Nel giardino della follia* poi, De Amicis si mostra ancora riluttante, pur accettando il principio della pluralità dell'Io. Solo con il testo finale egli concretizza questa accettazione teorica, sopprimendo lo sguardo esteriore del terzo, affidando la parte del critico allo stesso soggetto, restringendo la scena al caleidoscopio mentale. Di conseguenza, l'anormalità, la follia, la ribellione, l'eterodossia, insomma tutto ciò che converge nella comicità, esce dall'ambito dell'accidentalità ed entra a far parte della dimensione ontologica dell'uomo[42].

L'opera deamicisiana va quindi inserita a pieno titolo nel filone letterario che, a cavallo dei secoli XIX e XX, registra il fallimento del soggetto integro e normativo, e l'avvento del soggetto diviso e

---

[41] *Ibid.*

[42] «Le clown est le révélateur qui porte la condition humaine à l'amère conscience d'elle-même» (Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, *op. cit.*, p. 105).

sovversivo. L'originalità del suo contributo, in questo panorama, sta probabilmente nella costante umiltà che lo induce a trattare la figura del diverso in chiave tragicomica, nonché a includersi, personalmente, nelle file dei buffoni.

Edwige COMOY FUSARO
Université de Nice