

CRITICA LETTERARIA

185

CONCETTA MARIA PAGLIUCA

*Forme e sostanze della psicologia femminile
nella narrativa breve di Matilde Serao*



PAOLOLOFFREDO EDITORE - NAPOLI

CONCETTA MARIA PAGLIUCA

*Forme e sostanze della psicologia femminile
nella narrativa breve di Matilde Serao*

Ci si propone di classificare i personaggi femminili della narrativa breve di Serao sulla base delle tecniche adoperate dalla scrittrice per rappresentare la loro vita interiore e delle emozioni e dei sentimenti che sostanziano la loro psicologia.

★

This essay classifies the female characters in Serao's short stories according to the techniques applied by the writer in representing their inner self and the emotions and feelings that form their psychology.

Una designazione univoca della narrativa breve di Serao è problematica. I suoi numerosi testi brevi¹ sono stati variamente etichettati dall'autrice stessa: novelle, racconti, bozzetti, commedie, pastelli, confessioni, leggende, fantasie, schizzi; tra i titoli troviamo perfino mosaico e idillio. I criteri di distinzione tra l'uno e l'altro sottogenere non sono però esplicitati².

In generale, la critica ha trovato la forma breve più congeniale alla scrittrice³, che in *Bozzetti* loda le caratteristiche di questo genere di

CONCETTA MARIA PAGLIUCA: Università Federico II di Napoli; cultore di letteratura italiana; tittypagliuca@gmail.com

¹ In MARIE-GRACIEUSE MARTIN-GISTUCCI, *L'oeuvre romanesque de Matilde Serao*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1973, pp. 617-625, si contano 175 titoli.

² ANTONIO PALERMO, sulla base delle oscillazioni terminologiche presenti in Serao e in Verdinois ma anche in Di Giacomo, Mezzanotte e Imbriani, sostiene che né la diacronia, né la tecnica narrativa possono essere assunte come principio distintivo tra "novella" e "racconto" (*La coscienza letteraria degli scrittori napoletani al tempo del verismo*, in *I verismi regionali*, Atti del Congresso internazionale di Studi, Catania, 27-29 aprile 1992, Catania, Biblioteca della Fondazione Verga, 1996, pp. 447-463).

³ Così FRANCESCO BRUNI: «riesce alla Serao la misura del romanzo breve o della novella, che richiede una minor tensione ideativa e descrittiva, e si esaurisce

componimento: «è amabilmente corto», «non ha mai in sé una grande idea» ma è caratterizzato da «una certa spigliatezza allegra»⁴. Al contrario, «nel romanzo ci vogliono azione, dramma, dialogo, calore e soprattutto una grammatica costante»⁵.

Un'attenta ricognizione della narrativa breve ci permetterà di mostrare come Serao orchestri le risorse retoriche a sua disposizione per rappresentare la vita interiore dei suoi personaggi femminili a seconda della classe sociale a cui appartengono.

La produzione della scrittrice, come quella di Verga, è stata ascritta a due diverse stagioni, quella che potremmo definire realistica, che ci spinge a porla accanto alla triade dei veristi siciliani⁶, e quella sentimentale e 'mondana', considerata all'unanimità inferiore per verità e qualità letteraria⁷.

in una ricostruzione, di persone o e ambienti particolari, che non è necessario ricordare a una vicenda più vasta» (*La scrittura della città nel Ventre di Napoli*, in *Album Serao*, a cura di DONATELLA TROTTA, Napoli, Fiorentino, 1991, p. 91), in linea con PIETRO PANCRAZI: «La novella e il racconto furono, e in qualche modo sempre restarono, la misura ideale di questa scrittrice. Spesso anche dentro i romanzi buoni della Serao, un occhio esperto non tarda a trovare e ritagliare la misura iniziale di una novella, o di alcune congiunte o imparentate novelle» (*Serao*, Milano, Garzanti, 1944, vol. I, pp. X-XI). Tale opinione era stata già espressa anni addietro da BENEDETTO CROCE: «Ognuno ricorda di aver, qualche volta, osservato con ammirazione gli schizzi e gli abbozzi pieni di vita coi quali un pittore s'è venuto preparando a un gran quadro che ha in mente; e poi, innanzi al quadro compiuto, ben disposto e ben calcolato, frutto di molti studi e di molte riflessioni, di aver provato qualche freddezza e come una delusione. Malgrado molte pagine splendide, confesso anch'io di preferire i bozzetti e le novelle, e fin gli articoli del *Ventre di Napoli*, spontanei e quasi improvvisati, al quadro sapiente, troppo sapiente, del *Paese di Cuccagna*» (*Matilde Serao*, «La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia», 1903, n. 1, p. 337).

⁴ MATILDE SERAO, *Dal vero* (1890³), a cura di PATRICIA BIANCHI, Napoli, Libreria Dante & Descartes, 2000, p. 149.

⁵ *Ivi*, p. 150.

⁶ Cfr. P. PANCRAZI, *Serao*, cit., vol. I, p. VII e F. BRUNI, *La scrittura della città nel Ventre di Napoli*, cit., p. 90.

⁷ Croce, ad esempio, si chiede: «Come sono nate tutte queste opere [*Addio, Amore, Il castigo, Gli amanti, Le amanti*]? Sono state prodotte dalla smania ch'è in molti artisti di mostrare ch'essi san fare anche ciò che fanno gli altri? Ci ha avuta la sua parte di colpa qualche critico poco sagace che ha impudentemente esortato la Serao a tentar dell'arte più fine, e a profundarsi nei segreti della psicologia?» (B. CROCE, *Matilde Serao*, cit., pp. 346-347). ANTONIO PALERMO, poi, intitola proprio *Le due narrative di Matilde Serao* un capitolo della sua monografia *Da Mastriani a Viviani. Per una storia della letteratura a Napoli fra Otto e Novecento*, Napoli, Liguori, 1974, pp. 33-65.

Piuttosto che insistere sulla dialettica tra letteratura e paraletteratura, comunemente evocata in sede critica a proposito della giornalistica-scrittrice napoletana, abbiamo selezionato un *corpus* di racconti tratti da diverse raccolte per evidenziare i modi della resa della soggettività e le relazioni tra questi modi e l'estrazione sociale dei personaggi rappresentati. Chiariamo subito cosa s'intende per "soggettività". La parola "focalizzazione" e l'espressione "punto di vista"⁸ sono considerate dalla narratologia post-genettiana inadatte a indicare ciò che non attiene al campo visivo; pertanto, si preferisce riunire sentimenti, percezioni, sogni, ricordi, pensieri nella macrocategoria della soggettività⁹.

Innanzitutto, il "privilegio" di poter raccontare la propria storia è accordato da Serao solo a narratori alto-borghesi e aristocratici: si vedano ad esempio le prime tre novelle contenute nella raccolta *Gli amanti*, di cui citiamo gli incipit:

Donna Grazia scrive così, di questo suo amante:

La prima volta in cui Nino Stresa mi mancò di rispetto, fu in un ballo¹⁰.

Anna così racconta:

Per lungo tempo, l'amore che mi portava Giustino Morelli fu la mia segreta consolazione e il mio segreto orgoglio¹¹.

⁸ Cfr. GÉRARD GENETTE, *Figures III*, Paris, Editions du Seuil, 1972; trad. it. *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 2006², pp. 233-242.

⁹ «In any event, the basic mold of the formula *whose _____ orients the narrative perspective?* suggests a more general fill-in like "subjectivity" rather than Genette's own "point of view", which is not only tautological but unhappily reintroduces the term "point of view" that "focalization" is meant to replace. Indeed, supposing "subjectivity" to express a central commonality, one can quickly factor out the following more comprehensive (though still not exhaustive) list of criterial aspects:

Criterial aspects of focalization

Whose...

(A) affect (fear, pity, joy, revulsion, etc.)

(B) perception, i.e.,

(i) ordinary / primary / literal perception (vision, audition, touch, smell, taste, bodily sensation)

(ii) imaginary perception (recollection, imagination, dream, hallucination, etc.)

(C) conceptualization (thought, voice, ideation, style, modality, deixis, etc.)

... orients the narrative text?»

MANFRED JAHN, *More Aspects of Focalization. Refinements and Applications*, «GRAAT», 1999, n. 21, pp. 89-90.

¹⁰ M. SERAO, *L'imperferito amante (Nino Stresa)*, in *Gli amanti* (1894), Napoli, Perrella, 1908³, p. 9.

¹¹ EAD., *L'imperferito amante (Giustino Morelli)*, in *Gli amanti*, cit., p. 35.

Teresa così racconta il suo amore per Massimo Dias:
 Nessun uomo mai ha saputo, nessun uomo saprà mai chi sia e che cosa sia Massimo Dias. Per conoscerlo, per intenderlo, per apprezzarlo in quel che è, in quel che vale, ci vuole una donna: e una donna che lo abbia avuto per amante come me, o che, almeno, sia stata amata da lui¹².

Tutte e tre le narrazioni sono condotte in prima persona dalle protagoniste, accomunate da un'esperienza amorosa infelice. Le loro storie sono introdotte da una breve nota editoriale; tali testimonianze, dunque, nella finzione sono state raccolte e pubblicate da terzi. I racconti, poi, appaiono redatti con lo scopo preciso di essere condivisi, per via delle numerose allocuzioni sparse nel testo:

Vi pare una contraddizione? Non so. Cercherò di spiegarmi meglio, e voi noterete, se vi è contraddizione¹³.

Decidete voi¹⁴.

Voi capirete meglio. Vi dirò tutto¹⁵.

Nulla vi dirò di me¹⁶.

Voi, forse, avrete intuito la conclusione della mia istoria¹⁷.

Voi volete apprendere il come e il perché Massimo Dias sia un perfetto amante¹⁸?

Mi sembra inutile di descrivervi quello che io abbia sofferto, di atroce, la prima volta in cui il suo tradimento mi fu palese come la luce del sole¹⁹.

Ero innamoratissima di lui e tutta la mia anima come la mia persona gli apparteneva: figuratevi, dunque, quale violenza io doveva fare a me stessa per non vederlo, per non scrivergli, per non pronunziare neppure il suo nome²⁰.

Che dirvi²¹?

¹² EAD., *Il perfetto amante (Massimo Dias)*, in *Gli amanti*, cit., p. 59.

¹³ EAD., *L'imperfetto amante (Nino Stresa)*, cit. p. 17.

¹⁴ *Ivi*, p. 20.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ EAD., *L'imperfetto amante (Giustino Morelli)*, cit., p. 53.

¹⁷ *Ivi*, p. 54.

¹⁸ EAD., *Il perfetto amante (Massimo Dias)*, cit., p. 62.

¹⁹ *Ivi*, 71.

²⁰ *Ivi*, 72.

²¹ *Ivi*, 75.

Il destinatario elettivo di queste lettere-confessioni è la comunità femminile delle lettrici su cui questo genere di racconti d'evasione sortiva, per dirlo con Antonia Arslan, «un blando effetto pedagogico»²².

La prima persona e la forma epistolare permettono di mantenere senza sforzo una focalizzazione coerente per tutta la lunghezza delle novelle. Le difficoltà sopraggiungono con l'adozione della situazione narrativa figurale²³, in cui la narrazione è condotta in terza persona ma il lettore ha la sensazione che tutto passi attraverso la soggettività di un personaggio.

Esaminiamo la novella *Il viale degli oleandri* (Mario Felice) contenuta nella raccolta *Gli amanti*, i cui protagonisti sono alto-borghesi – procederemo poi scendendo lungo la scala sociale. Mario e Maria sono amanti, ma, come avviene spesso nella narrativa seraiana, la donna è più coinvolta emotivamente nella relazione. Quando Mario la accusa di non amarlo, perciò, Maria dentro di sé si ribella:

Ella non resisteva a quella *negazione*, cioè la esasperava e l'avviliva, non trovava nulla da rispondergli, il suo *sdegno* era grande come il suo *terrore*. Ma che uomo era dunque, questo Mario Felice, a cui ella si era avvinta? Ma che sciagurata *natura* di uomo, senza *fede* e senza *speranza*, senza *entusiasmo* e senza *carità*, ella si era messa ad adorare? Egli non l'aveva amata giammai; questa era la sola *certezza*. Aveva ceduto, riluttante, quasi pauroso, alla impetuosa *passione* di lei: aveva ceduto, pensoso, triste, per *cortesia*, per *pietà*, forse per una sua intima *debolezza*: e quella mortale *tristezza* che in lui sorgeva per tutte le cose e per tutti i

²² ANTONIA ARSLAN, *Dame, galline e regine. La scrittura femminile italiana fra '800 e '900*, Milano, Guerini, 1998, p. 15; e più avanti: «Il modello femminile insomma è l'asesuato angelo del focolare, sposa e madre prolifica ed esemplare, o sognante fidanzata perenne che aspetta a casa l'esploratore, accontentandosi di un amore fatto di lettere e di fantasticherie» (p. 29). Il rapporto tra la scelta del sottogenere epistolare e la realtà storica contemporanea è sottolineato da GABRIELLA ROMANI: «Serao's use of epistolary form for her sentimental fiction reflects her urge to influence her audience and, to this end, her willingness to tap into the life experience of her readers who, with the nationalization and larger diffusion of the postal services, were now availing themselves of this form of communication more frequently than ever before», *Cœur-responding with Her readers. The sentimental Politics of Matilde Serao's Epistolary Fiction*, in EAD. *Postal Culture. Reading and Writing Letters in Post-Unification Italy*, Toronto, University of Toronto Press, 2013, p. 120.

²³ «In the *figural narrative situation*, the mediating narrator is replaced by a reflector: a character in the novel who thinks, feels and perceives, but does not speak to the reader like a narrator. The reader looks at the other characters of the narrative through the eyes of his reflector-character», FRANZ KARL STANZEL, *Theorie des Erzählens*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1982²; trad. ing. *A Theory of Narrative*, Cambridge, University of Cambridge, 1984, p. 5.

sentimenti, non lo aveva mai lasciato, la *felicità* non aveva mai lampeggiato dai suoi occhi, non aveva mai tremato nella sua voce²⁴.

Maria si rimprovera di essersi innamorata di un uomo freddo, triste, egoista. La sua «impetuosa passione» la pervade al punto che non può pensare ad altro. Si noti che sia nella psiconarrazione, quando cioè il narratore riassume con parole proprie gli stati d'animo del personaggio (come avviene qui da «Ella» fino a «terrore»)²⁵, sia nello stile indiretto libero²⁶, questo tipo di soggettività femminile si manifesta con l'accumulo di sostantivi sentimentali astratti (in corsivo nel passo), cifra stilistica dell'analisi psicologica. Tali sostantivi attengono alla sfera del sublime, sono addirittura di pertinenza spirituale – si menzionano le virtù teologali (fede, speranza e carità). Il mondo reale, gli eventi esterni, le incombenze della vita quotidiana non esistono per l'innamorata ricca²⁷.

Tipicamente piccolo-borghese è invece la protagonista del racconto lungo *La virtù di Checchina* (1884). Guardiamo un campione nel dettaglio:

Un marchese che va dalle principesse e le abbraccia e dà loro del tu, a pranzo da loro! Ma perché dunque Toto lo aveva invitato? Come gli

²⁴ M. SERAO, *Il viale degli oleandri* (Mario Felice), in *Gli amanti*, cit., pp. 112-113.

²⁵ Cfr. DORRIT COHN, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, Princeton University Press, 1978, pp. 11-12 e, per una trattazione più estesa, pp. 21-57.

²⁶ Adottiamo la definizione ormai cristallizzatasi nella critica italiana pur essendo consapevoli che sarebbe necessaria una distinzione terminologica tra il particolare tipo di discorso riportato studiato dai linguisti e la tecnica che da Flaubert in poi viene utilizzata per rendere indirettamente pensieri e parole dei personaggi, per la quale sarebbe più adatta l'etichetta *narrated monologue* (D. COHN, *Transparent Minds*, cit., pp. 13-14 e 99-140) o *represented speech and thought* (ANN BANFIELD, *Unspeakable Sentences. Narration and Representation in the Language of Fiction*, Boston-London-Melbourne-Henley, Routledge & Kegan Paul, 1982, pp. 65-108).

²⁷ Per questo tipo di personaggi in particolare vale quanto osservò a suo tempo Henry James: «Chi sono queste persone – ci domandiamo – che amano con indubbio furore, anche se quasi sempre con sorprendente brevità, ma alla cui posizione nella vita non viene fatto il minimo cenno, al punto che sembrano amare senza scopo e nel vuoto, senza maturare nessuna esperienza né risentire in alcun modo dell'ambiente in cui vivono o dell'aria che respirano. Di loro non conosciamo che le convulsioni e gli spasimi, e sentiamo ancora una volta che non è – e non sarà mai – la passione a conferire interesse all'eroe e all'eroina, ma che sono l'eroe e l'eroina stessi, col terreno su cui poggiano e gli oggetti che li circondano, a conferire interesse alla passione»: HENRY JAMES, *Matilde Serao*, «The North American Review», vol. 172, n. 532, 1901, p. 378; trad. it. *Matilde Serao*, «Paragone», n. s. XLVI, n. 41-42, Ottobre-Dicembre 1993, pp. 17-18.

era venuto in mente di far questo? [...] Ora questo marchese veniva a pranzo – ed ella non sapeva che dargli da mangiare a questo nobile, avvezzo alle fantasie culinarie dei grandi cuochi. Avevano un servizio di piatti solo per sei persone, comprato a una vendita, da Stella, e mancava la salsiera e l'insalatiera: sarebbe bastato? [...] E l'arrosto, l'arrosto ci voleva! Non usa il pollo, nelle case aristocratiche? Come lo avrebbe arrostito, se i fornelli erano due, in cucina, e mancava il girarrosto? Questo pranzo sarebbe costato una quantità di quattrini; come dirlo a Toto, quante cose ci mancavano nella casa²⁸!

Checchina, alla notizia che un marchese varcherà la soglia di casa sua, è presa dal panico. Le ristrettezze in cui è costretta a vivere le appaiono ingigantite, insopportabili, irrimediabili. L'indiretto libero dei suoi pensieri riempie diverse pagine: la protagonista ora sogna di possedere un vestito nero adatto all'appuntamento galante, ora progetta la strada da percorrere per arrivarci. La passione incipiente, insomma, è legata indissolubilmente alla vita materiale, come dimostrano i numerosi oggetti (un servizio di piatti, la salsiera, l'insalatiera, l'arrosto e così via) presenti nelle sue riflessioni. Rispetto al precedente di *Madame Bovary* qualcosa è mutato: la dimensione economica e sociale prevale su quella sentimentale; più che sul fervore dell'innamoramento, l'accento è posto sul meccanismo snobistico di emulazione che scatta in Checchina quando le si profila un'avventura con un aristocratico²⁹.

Altra esponente della classe media è la Caterina di *Terno secco* in *All'erta, sentinella!* (1889). Il suo magro tenore di vita si intuisce già nelle prime pagine del racconto:

La signora, mentre finiva di vestirsi, dette uno sguardo attorno. Era così poveramente arredata la casa, che ci voleva poco per tenerla pulita: la stanzetta da letto era presa dal grande letto di ferro, proprio di

²⁸ M. SERAO, *Il romanzo della fanciulla. La virtù di Checchina*, a cura di FRANCESCO BRUNI, Napoli, Liguori, 1985, pp. 215-217.

²⁹ «Checchina cede al "peccato", forse perché stufa del russare del marito; ma non si appassiona affatto, tutt'altro; entra solo in crisi il suo sistema di abitudini e con esso la routine economico-familiare: la passione adulterina le fa scoprire la sua miseria di moglie povera»: CARLO ALBERTO MADRIGNANI, *La virtù di Checchina*, in ID., *Ideologia e narrativa dopo l'Unificazione. Ricerche e discussioni*, Roma, Savelli, 1974, p. 152. Sulla superficialità, l'artificiosità del sentimento si veda anche WANDA DE NUNZIO SCHILARDI, «Un'abbagliante luce a gas»: pagine romane di Matilde Serao, in EAD., *L'invenzione del reale. Studi su Matilde Serao*, Bari, Palomar, 2004, p. 223: «Il tradimento di Giulia [protagonista di *L'ebbrezza, il servaggio e la morte*] e il mancato tradimento di Checchina sono la conseguenza di una passione cercata, costruita, un sentimento a cui abbandonarsi per una sorta di revanchismo nei confronti del marito e soprattutto una sorta di adeguamento alla morale comune».

quelli napoletani, appena digrezzati; vi era un cassettoni dal piano di legno, una *toilette* piccola piccola, meschina meschina, di noce dipinta, un attaccapanni e un paio di sedie. Il mobili del salotto era formato da un divano, così detto di Genova, di ferro e crine, di cui si poteva fare un letto, coperto male da una fodera di *cretonne*, stinta dalle soverchie lavature: da quattro sedie dure, rigide, di forma assai antiquata, da due scansie di libri e da una tavola rotonda, coperta di marmo, solida, lucida, il lusso della casa: vi si mangiava, vi si scriveva, vi si lavorava ed era pulita, bianca, fredda, era l'orgoglio della signora e della figliola. Niente altro. Non l'ombra di una poltroncina, di un tappeto, di una cortina: i mattoni, nudi; le finestre, nude; una nudità gelida³⁰.

Grazie alla percezione indiretta libera³¹ si riesce a "vedere con" Caterina, a vedere attraverso i suoi occhi l'interno spoglio della dimora. La descrizione dei pezzi d'arredo è tutta filtrata dalla sua sensibilità.

Un po' più avanti, invece, si registra un caso di percezione involontaria di Caterina e sua figlia, un caso di *non-reflective consciousness*, come direbbe Ann Banfield³²:

Ma la signora, tenendo con la mano esile e bianca il bicchiere, guardava il vino e non beveva: quel Marano un po' aspro, le stizziva la tosse. Si udiva, è vero, nel palazzo Jaquinangelo un gran rumore di porte che si aprivano e si chiudevano: si udiva, nella piazza, un gran vocio, ma le due donne erano abituate al grande chiasso napoletano, e non vi ponevano mente.³³

Caterina non pensa letteralmente: «questo Marano un po' aspro mi stizzisce la tosse», pur conoscendo l'effetto che le provoca quel vino. C'è, dunque, un'altra coscienza "in scena", una coscienza ausiliaria e supplementare di quella, evidentemente non del tutto autonoma, di Caterina, una voce dall'esterno che trascrive quanto al personaggio è noto e che può rendere conto dei suoni che arrivano dalla strada – un centro deittico³⁴.

³⁰ M. SERAO, *Terno secco*, in EAD., *All'erta, sentinella!*, Milano, Treves, 1889², pp. 144-145.

³¹ Cfr. SEYMOUR CHATMAN, *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca-London, Cornell University Press, 1978; trad. it: *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Parma, Pratiche, 1981, pp. 218-219.

³² «There are things which we are consciously aware of but are not the object of reflection», A. BANFIELD, *Unspeakable Sentences*, cit., p. 197.

³³ M. SERAO, *Terno secco*, cit., p. 182.

³⁴ Secondo un'ipotesi molto suggestiva, non è necessario, in casi come questo, presupporre la presenza di un narratore ma è possibile attribuire la percezione a un'entità impersonale, non umana, assimilabile a uno strumento ottico, definito

Il passo continua con madre e figlia che discorrono dell'estate, causa di preoccupazione per la prima e motivo gioia per la seconda:

E mentre si faceva promettere che la madre l'avrebbe condotta alla Villa ogni sera non vedeva che la signora impallidiva, ogni volta che si nominava il luglio: poiché le vacanze estive le portavano via cinque o sei delle dieci o dodici lezioni che formavano tutta la sua piccola rendita, poiché l'estate, con la sua gran miseria dei poveri, era realmente il suo tormento maggiore. L'inverno, è vero, era dannoso per il suo petto ammalato: ma si guadagnavan denari. *Ah l'estate, l'estate solo era crudele, con la sua povertà. Chissà come avrebbero scampato quest'altro?* La signora chinava il capo, pensando³⁵.

Ancora la materialità della vita quotidiana – che qui si configura come una vera e propria lotta contro gli stenti – ma, come si vede, a Caterina non vengono attribuite ampie zone di soggettività all'indiretto libero come a Checchina, si registrano solo le due frasi in corsivo nella citazione. L'ansia e la tensione traspaiono perlopiù nella forma della psiconarrazione.

Consideriamo ora *Una fioraia* in *Piccole anime* (1883). Una bambina di sette anni si aggira per Napoli e chiede l'elemosina. Il narratore ci informa che questo «batuffolo di stracci»³⁶ soffre la fame, la sete e il freddo, ma soprattutto teme di uscire dal suo solito percorso:

Quelle viuzze nere, quella strettezza, quella miseria, quelle case stilanti umidità, quei cattivi odori, quei portoni sospetti, quelle tinte cupe, quell'assenza di sole, quelle facce usuraie dei commercianti, quelle facce losche dei loro mediatori, quelle facce ebete di male femmine, quella merce gretta, impolverata, avariata, erano tutto il suo mondo. Sentiva vagamente che di sopra santa Barbara, di sopra Mezzocannone, di sopra il Cerriglio, alla fine di via Principessa Margherita, vi era un altro mondo, ma ella temeva di arrischiarsi, ne aveva una paura selvaggia. Anche giù nei Mercanti, ella aveva paura delle altre mendicanti che la picchiavano, dei cani che volevano morderla, delle guardie che potevano arrestarla: ma ella era furba a schermirsi da questi pericoli. *Lassù*, il pericolo era ignoto³⁷.

centro deittico 'vuoto' perché non antropomorfo: cfr. A. BANFIELD, *Describing the Unobserved: Events Grouped around an Empty Centre*, in *The Linguistics of Writing: Arguments between Language and Literature*, a cura di NIGEL FABB, Manchester, Manchester University Press, 1987, pp. 265-285.

³⁵ M. SERAO, *Terno secco*, cit., pp. 182-183.

³⁶ EAD., *Una fioraia*, in *Piccole anime*, Lanciano, Carabba, 1918³, p. 14.

³⁷ *Ivi*, p. 13.

Qui il *lettore* percepisce insieme alla protagonista, di cui il narratore verbalizza gli stati d'animo. Non ci è dato conoscere i suoi pensieri (ammesso che ne siano formulati); il lettore vede emergere soltanto emozioni primordiali, staremmo per dire animalesche: «Sentiva vagamente», «aveva una paura selvaggia». La bambina non ha una nozione precisa dell'«altro mondo», avverte confusamente il pericolo, scorre una minaccia, oltre che nei cani e nelle guardie, anche nelle sue simili.

«Gemella di *Una fioraia* è *Canituccia*, con la quale la Serao si sposta nell'ambiente contadino, analizzato con maggiore distacco e reso in una prosa più sobria che sembra far tesoro della lezione verghiana di *Vita dei campi*»³⁸; gemelle poiché Canituccia ha sette anni come la fioraia ed è tormentata anche lei dal freddo e dalla fame³⁹:

Ma nella notte non distingueva nulla. Camminava macchinalmente: fermandosi ogni tanto a guardare, senza vedere. I suoi piedi nudi, diventati color di polmone pel freddo di una intiera invernata, non sentivano più il terreno che si faceva glaciale, né le pietre dove inciampava. Non aveva paura della notte, della campagna solitaria: non voleva che ritrovare Ciccotto. Udiva solo le parole di Pasqualina, che le dicevano non avrebbe mangiato se non riportava Ciccotto. Aveva una fame acerba e intensa che le torceva lo stomaco. Se riportava Ciccotto, avrebbe mangiato. Questo solo pensava, questo solo⁴⁰.

A differenza della piccola mendicante del racconto precedente, la bambina viene almeno chiamata per nome (o, più precisamente, con un ipocoristico) e rappresentata nell'atto di pensare. «Se riportava Ciccotto, avrebbe mangiato», però, non è altro che l'eco della minaccia della nutrice. «Pure, ogni tanto, quando nelle mente chiusa di Canituccia sorgeva una idea, lei ne parlava a Ciccotto», si dice più avanti.

³⁸ W. DE NUNZIO SCHILARDI, *Le Piccole anime della Serao*, in EAD., *L'invenzione del reale*, cit., p. 189.

³⁹ Della fioraia si dice: «Per tre anni la vita della bambina non aveva avuto varianti. Ella non sapeva nulla, non ricordava nulla, altro che un lunghissimo giorno in cui aveva avuto sempre fame», M. SERAO, *Una fioraia*, cit., p. 11.

⁴⁰ M. SERAO, *Canituccia*, in *Piccole anime*, cit., p. 43. Pertanto, una volta ritrovato il porcellino scompare anche quell'unico pensiero: «Aveva fame anche lei come Ciccotto. Seguì Pasqualina in cucina, guardandola coi suoi grandi occhi selvaggi che non sapevano chiedere. Poi sedette sullo scalino del focolare, senza dir nulla. La contadina si era seduta sulla panca ed aveva ricominciato il suo rosario. Pregava monotamente e senza fervore. La bambina, curva per non sentire lo spasimo dello stomaco, seguiva con gli occhi quella preghiera. Non pensava neppure più: aveva semplicemente e unicamente fame» (*ivi*, p. 45).

Ma quali sono queste “idee” che la protagonista condivide con il porcellino, suo unico amico?

Quando se ne tornavano a casa, gli teneva questo discorso:

“Mo’, andiamo alla casa e Ciccotto se ne va alla stalla e mamma Pasqualina gli dà la cena e poi mamma Pasqualina dà la minestra a Canituccia, che se la mangia tutta tutta”.

E la mattina:

“Se Ciccotto non corre, se se ne sta sempre vicino a Canituccia, Canituccia lo porta alla Montagna Spaccata, all’*arbusto* di don Ottaviano il parroco e gli fa mangiare tante tante mele, mentre Canituccia si mangia il pane”⁴¹.

Nessuna evasione fantastica, ma un futuro prossimo e circoscritto a luoghi consueti, nessun desiderio eccezionale ma la presenza ossessiva della fame anche nelle promesse della bambina al suo compagno di giochi.

Si potrebbe obiettare che la visuale confusa e ristretta della piccola fioraia e la «mente chiusa» di Canituccia siano dovute alla loro età. Riportiamo quindi, a sostegno della nostra tesi, un altro brano, tratto da *Nella via (Vicenzella)*, in *Gli amanti*, dove una giovane venditrice ambulante, innamorata di uno scroccone perdigiorno, non accetta l’evidenza del tradimento:

Più che mai, ora, ficcava gli occhi nell’ombra, per vedere se colui che aspettava dalla mattina, spuntasse. Non badava ai golosi pescatori che venivano a comperare le spighe arrostitite, due per un soldo, non badava alle parole di Maria Grazia, l’acquaiuola, che cenava con un soldo di spighe e le diceva di lasciarlo stare, Ciccillo. Ora, non aveva più pace e tutte le parole che aveva udite contro il suo innamorato, dalla mattina, le ritornavano in mente, cattive, crudeli⁴².

L’ultimo periodo costituisce il massimo di scavo psicologico concesso a una donna innamorata di estrazione popolare. Anche in questo caso non compaiono lunghi e complessi ragionamenti, ma sentimenti elementari: diffidenza, risentimento, amarezza. Come in *Una fioraia*, nessuna citazione, né diretta, né obliqua, di pensieri sotto forma di enunciati. È sì vero che ora delle parole sono presenti nella mente del personaggio: ma, come in *Canituccia*, non sono parole di Vicenzella, da lei attivamente elaborate, bensì parole altrui, quelle delle persone che hanno cercato di metterla in guardia da Ciccillo. La popo-

⁴¹ *Ivi*, p. 50.

⁴² EAD., *Nella via (Vicenzella)*, in *Gli amanti*, cit., pp. 143-144.

lana, insomma, è incapace di elaborare un discorso suo, può solo registrare e ripetere passivamente nella sua testa le parole dette da altri.

Veniamo, infine, a un altro espediente di cui si serve Serao per rappresentare la soggettività: il coro. Nella prefazione al *Romanzo della fanciulla* (1886) la scrittrice si vanta di aver realizzato delle «novelle corali, ove il movimento viene tutto dalla massa, ove l'anima è nella moltitudine»⁴³. Una precisazione che segue, però, fa presagire uno scarto dai procedimenti verghiani: attingendo dalla memoria, Serao non ha ricostruito un microcosmo, lo ha rivissuto. Procedendo nella lettura, infatti, non si trova spesso quel punto di vista collettivo che media interamente la narrazione nei *Malavoglia*, quel brusio continuo di voci indistinte che a tratti emerge ancora nel *Mastro-don Gesualdo*⁴⁴. Si trovano invece, più di frequente, serie in cui la soggettività è moltiplicata ma resta ben circoscritta alla dimensione individuale.

Si consideri questo campione prelevato da *Telegrafi dello Stato*:

Otto e cinquantacinque. Addosso a tutte quelle fanciulle era piombata la grande stanchezza finale, l'aridità di sette ore passate in ufficio a compire un lavoro scarso e ingrato. Stavano immote, senza aver più neanche la forza di levarsi su per andarsene: avevano intensamente desiderata quell'ora delle nove, si erano consumate in quel desiderio e adesso esaurite, senza vibrazioni nervose, stracche morte dall'aspettazione, dall'ozio e dalle chiacchiere vane, non desideravano più niente. Quelle che dovevano ritirarsi a casa, pensavano alla cena e al letto, con un bisogno tutto animale di mangiare un boccone e di sdraiarsi: quelle che dovevano andare al teatro, a ballare, rifinite, esauste, spezzate in tutte le giunture, non avevano più nessuna vanità, non provavano più nessun stimolo⁴⁵.

Qui il narratore si serve della psiconarrazione per rappresentare le

⁴³ EAD., *Prefazione a Il romanzo della fanciulla*, cit., pp. 5-6.

⁴⁴ «Il grande narratore-ventriloquo che Verga era stato nei *Malavoglia* resta ventriloquo anche nel *Mastro-don Gesualdo*: fa parlare e non parla. Solo che le voci emesse sono insieme più scandite e più varie, come se da una gran massa corale di suono largo e relativamente uniforme cominciassero a isolarsi partiture più individuate, più capillarmente inquisite e approfondite attraverso una lunga parabola del tempo» (GIANCARLO MAZZACURATI, *L'illusione del parvenu. Introduzione a Mastro-don Gesualdo*, in Id., *Stagioni dell'apocalisse*, Torino, Einaudi, 1998, p. 49). Un'attenta analisi della dialettica coro/personaggi, aggiornata sulla base delle teorie narratologiche più recenti, è condotta da PAOLO GIOVANNETTI, *Dai Malavoglia a Mastro-don Gesualdo: progressi della figuralità verghiana*, in Id., *Spettatori del romanzo. Saggi per una narratologia del lettore*, Milano, Ledizioni, 2015, pp. 67-175.

⁴⁵ M. SERAO, *Telegrafi dello stato*, in *Il romanzo della fanciulla*, cit., pp. 33-34.

impiegate dopo un'estenuante giornata di lavoro. Partendo da una constatazione oggettiva, cioè la stanchezza fisica, spinge la sua virtù osservativa fino all'introspezione e rivela i pensieri delle telegrafiste esauste. Siamo di fronte all'unico caso di psiconarrazione davvero corale: nel resto della raccolta, infatti, ciascuna fanciulla ha il suo spazio, le diverse coscienze al massimo sono accostate per dare un effetto di pluralità. Si confronti lo stralcio appena analizzato con il seguente, tratto da *Per monaca* (sempre nel *Romanzo della fanciulla*): in chiesa, durante il rito in cui Eva Muscettola prende i voti, le amiche, raccolte in preghiera, pensano, sì, tutte alla novizia, ma ciascuna secondo il proprio temperamento. Citiamo con molti tagli:

Tecla Brancaccio, la forte e dura volontà, l'animo coraggioso, guardava Eva Muscettola, chinava la testa e pregava: [...] ignorando il grande segreto di Eva, ma intuendone lo spasimo, pregava, pregava, per i vinti come per i vincitori [...]. Col capo abbassato, in un assorbimento doloroso, Giovannella Sersale non aveva il coraggio di pregare, la sua anima era immersa nel peccato, ella amava il peccato, ella non aveva il coraggio di salvarsi dal peccato, ella era indegna di pregare, indegna di inginocchiarsi innanzi a Dio, giammai la misericordia divina poteva perdonarle [...]. Accanto a Maria Sannicandro Gullì, che pregava, decorosamente, per colei che fuggiva le vane pompe e anziché dare spettacolo del suo dolore, si nascondeva per sempre in una clausura, Giulia Capece pregava, ringraziando il Signore che le aveva fatto la grazia; fra due mesi ella partiva per l'Inghilterra, ella sposava un vecchio principe, [...] pregava quietamente, senza turbarsi, presa solo da una pietà per la bellezza di Eva, che andava a consumarsi in convento⁴⁶.

Viste dall'esterno, sembrano tutte unanimemente coinvolte nel momento comunitario della preghiera, ma la giustapposizione dei loro pensieri svela caratteri e destini diversi. Le figure femminili di questa novella sono medio e alto-borghesi, a differenza di quelle presenti in altre novelle del *Romanzo della fanciulla*, piccolissimo-borghesi e quasi proletarie: si direbbe che la voce interiore del borghese che ha conquistato l'individualità non possa confondersi, armonizzarsi con quelle dei suoi pari, come avviene per il popolino e la classe operaia⁴⁷.

⁴⁶ EAD., *Per monaca*, in *Il romanzo della fanciulla*, cit., pp. 86-87.

⁴⁷ «L'analisi psicologica» è privilegio dei caratteri "non dissimili" [rispetto all'autore], dei personaggi borghesi o aristocratici, contraddistinti da un'interiorità più complessa, a cui vale la pena di accedere attraverso le tecniche sottili e 'indugiati' dell'introspezione», sostiene GUIDO SCARAVILLI, *La narratologia dei naturalisti e le classi sociali*, «Status Quaestionis», 2017, n. 12, p. 206, <https://ojs.uniroma1.it/index.php/statusquaestionis/article/view/13990>.

Ci pare, in definitiva, di aver individuato tre livelli ben definiti su cui è possibile disporre i personaggi femminili della narrativa breve di Serao, assumendo come criteri distintivi il contenuto delle loro menti e i modi in cui è resa la loro soggettività. Partendo dal basso, il primo livello comprende personaggi di estrazione popolare, la cui soggettività è ridotta a movimenti impulsivi, emozioni grezze, al massimo alla rievocazione meccanica di frasi altrui. Il secondo livello include personaggi piccolo-borghesi nelle cui coscienze si scorgono le angustie della realtà concreta, la precarietà della situazione economica, l'ansia di una promozione sociale, restituite con un linguaggio prosastico. Il terzo livello annovera i personaggi delle classi alte, con l'aleggiare degli stati d'animo e i sentimenti gratuiti e nobili di cui queste donne hanno consapevolezza e per i quali sanno da sole trovare le parole debitamente decorose ed eloquenti; si consideri, nell'ultimo passo proposto, il linguaggio che traduce l'autocoscienza individuale delle fanciulle: Tecla Brancaccio che intuisce lo «spasimo» di Eva e prega «per i vinti come per i vincitori»; Giovannella Sersale che si sente «indegna» di pregare, perché «giammai la misericordia divina poteva perdonarle»; Maria Sannicandro Gullì che prega «per colei che fuggiva le vane pompe».

Alle classi alte soltanto è concessa la possibilità di gestire il racconto alla prima persona, è concessa un'autoanalisi della propria esperienza, è concessa un'eloquenza in cui prevalgono le parole della vita affettiva e il sublime delle passioni disinteressate. Soltanto questi personaggi, insomma, hanno diritto a quello che ho altrove definito «lo stile dell'anima»⁴⁸.

CONCETTA MARIA PAGLIUCA
Università Federico II - Napoli

⁴⁸ CONCETTA MARIA PAGLIUCA, *Lo stile dell'anima*, «Status Quaestionis», 2017, n. 12, pp. 161-175, <https://ojs.uniroma1.it/index.php/statusquaestionis/article/view/13989>.

Scritti di: Silvia Acocella, Patricia Bianchi, Emanuela Bufacchi, Vincenzo Caputo, Nicola De Blasi, Daniela De Liso, Cristiana Di Bonito, Raffaele Giglio, Paolo Giovannetti, Giovanni Maddaloni, Mariella Muscariello, Concetta Maria Pagliuca, Filippo Pennacchio, Antonio Saccone, Guido Scaravilli, Donato Sperduto, Donatella Trotta.

www.criticaletteraria.net

ANNO XLVII

FASC. IV

N. 185/2019

Consiglio scientifico onorario: Guido Baldassarri (*Padova*) / Andrea Battistini (*Bologna*) / Nicola De Blasi (*Napoli*) / Arnaldo Di Benedetto (*Torino*) / Pietro Gibellini (*Venezia*) / Raffaele Giglio (*Napoli*) / Gianni Oliva (*Chieti*) / Matteo Palumbo (*Napoli*) / Francesco Tateo (*Bari*)

Comitato direttivo-scientifico: Giancarlo Alfano (*Napoli - Federico II*) / Beatrice Alfonzetti (*Roma - Università Sapienza*) / Valter Boggione (*Università degli Studi di Torino*) / Daniela De Liso (*Napoli - Federico II*) / Maria Teresa Imbriani (*Potenza - Università della Basilicata*) / Valeria Giannantonio (*Università degli Studi di Chieti*) / Antonio Lucio Giannone (*Lecce - Università del Salento*) / Simone Magherini (*Università degli Studi di Firenze*) / Elisabetta Selmi (*Università degli Studi di Padova*) / Tobia R. Toscano (*Napoli - Federico II*) / Sebastiano Valerio (*Università degli Studi di Foggia*) / Paola Villani (*Napoli - Università degli Studi Suor Orsola Benincasa*)

Comitato scientifico internazionale: Perle Abbrugiati (*Aix en Provence, Francia - Université de Provence*) / Elsa Chaarani Lesourd (*Nancy, Francia - Université de Nancy II*) / Massimo Danzi (*Ginevra, Svizzera - Université de Genève*) / Paolo De Ventura (*Birmingham, England - University of Birmingham*) / Francesco Guardiani (*Toronto, Canada - University of Toronto*) / Margareth Hagen (*Bergen, Norvegia - Universitetet i Bergen*) / Srecko Jurisic (*Spalato, Croazia - Università di Spalato*) / Massimo Lollini (*Eugene, Stati Uniti - University of Oregon*) / Paola Moreno (*Liegi, Belgio - Université de Liegi*) / Irene Romera Pintor (*València, Spagna - Universitat de València*)

Redazione: Daniela De Liso, Vincenzo Caputo

Segreteria di redazione: Noemi Corcione (corcione.redazione@criticaletteraria.net) e John Butcher

Direttore responsabile: Raffaele Giglio.

Amministrazione: Paolo Loffredo Editore s.r.l. - 80128 Napoli - Via Ugo Palermo, 6; www.loffredoeditore.com.

Abbonamento annuo (4 fascicoli): Italia € 67,00 - Estero € 90,00 - Fascicolo: Italia € 21,00; Estero € 30,00. Versamenti sul c.c. bancario intestato a Paolo Loffredo Editore s.r.l., IBAN: IT 42 G 07601 03400 001027258399 BIC SWIFT BPPIITRR Banco Posta Spa oppure versamento con bollettino di ccp sul conto 1027258399; 

Versione digitale acquistabile su TORROSSA.IT ISSN e2035-2638

Direttore responsabile: Raffaele Giglio.

La pubblicazione di qualsiasi scritto avviene dopo doppia valutazione anonima.

Autorizzazione del Tribunale di Napoli n. 2398 del 30-3-1973.

Impaginazione: Graphic Olisterno, Portici (NA); *Stampa:* Grafica Elettronica s.r.l. - Napoli.

Questo fascicolo è stato stampato il 13 novembre 2019.