

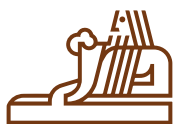
# CRITICA LETTERARIA

---

185

SILVIA ACOCELLA

*Il ventre d'Europa. La catabasi di un'anima semplice*



---

PAOLOLOFFREDO EDITORE - NAPOLI

SILVIA ACOCELLA

## *Il ventre d'Europa. La catabasi di un'anima semplice*

---

L'anima semplice di Suor Giovanna della Croce si porta dietro, nel varco tra Ottocento e Novecento, tutte le ombre della degenerazione. Il punto di vista marginale di una suora di clausura, costretta a un viaggio verso un mondo infero, acquista nello scolorimento sistematico della scrittura l'ampiezza rivelatrice di sguardo grandangolare sul tramonto dell'Occidente.

★

The simple soul of Suor Giovanna della Croce bears, midway between the Nineteenth and Twentieth century, all the shadows of degeneration. The marginal point of view of a cloistered nun, forced to journey towards an underworld, acquires, in the systematic discolouration of Serao's writing, the revealing breadth of a wide-angle lens on the decline of the western world.

---

La scelta di poggiare tutto il peso della narrazione sul corpo curvo e invecchiato di una suora di clausura espulsa dal suo convento<sup>1</sup>, una figura tanto marginale da muoversi ai confini con l'oblio, e la trama di questa vicenda che, tra un secolo e l'altro, disegna, invece di una svolta, la parabola discendente di una caduta inarrestabile, diventano matrice di una scrittura insolita per la Serao, ad alto tasso di sperimenta-

---

SILVIA ACOCELLA: Università Federico II di Napoli; prof. associato; [silvia.acocella@unina.it](mailto:silvia.acocella@unina.it)

<sup>1</sup> Una legge del 17 luglio 1890 promossa da Francesco Crispi ordinò la soppressione dei conventi di clausura, autorizzando le autorità locali ad acquisire gli spazi non più sotto la giurisdizione dello Stato della Chiesa. Sulle pagine del giornale che dirigevano insieme, il «Corriere di Napoli», la Serao e Scarfoglio ne diedero una breve e scarna notizia. In realtà, nel convento del Suor Orsola Benincasa le residenti poterono restare protette dalla loro vita di clausura. L'alterazione dei fatti – attraverso la contaminazione con altre vicende simili (come quella delle Cappuccinelle degli Incurabili, dette le Trentatré) e la consultazione delle cronache del tempo – è legata al rovesciamento della prospettiva che la Serao volle operare in questo romanzo, mostrando la vicenda non dall'esterno, ma nell'ottica di una creatura semplice esposta improvvisamente alla complessità del mondo.

zione, tanto più elaborata quanto maggiore è la sua medietà stilistica, ottenuta per desaturazione del campo cromatico.

Non è vecchia come le sue compagne di clausura, all'inizio del romanzo, ma di pagina in pagina suor Giovanna invecchierà rovinosamente, in un disfacimento inarrestabile della sua condizione e del suo corpo che la porterà a essere sempre meno distinguibile nell'ombra nera della sua catabasi:

il suo corpo, già curvo, s'inchina ogni giorno di più, verso la fossa e non vi cade ancora; i suoi neri abiti claustrali, si lacerano e si struggono, senza che ella possa mutarli, rinnovarli [...]².

Lungo la china di un secolo e di una civiltà, la trama romanzesca mette a fuoco i volti e le storie degli invisibili, a stento percepibili dentro una folla crepuscolare, avvolta dall'oscurità del *tramonto dell'Occidente*³.

Dagli «stalli, da quelle nicchie nere dove le ombre nere delle suore si sprofondavano nell'ombra»⁴, Matilde Serao acquista una nuova capacità di vedere nel buio:

---

<sup>2</sup> MATILDE SERAO, *L'anima semplice. Suor Giovanna della Croce*, Introduzione di MONICA CRISTINA STORINI, Roma, Edizioni Croce, 2015, p. 3. Il romanzo («un'opera di grande valore narrativo [e anche storico]», come sottolinea FRANCESCO BRUNI in *La scrittura della città nel Ventre di Napoli*, in *Album Serao*, a cura di DONATELLA TROTTA, Napoli, Casa Editrice Fausto Fiorentino, 1991, p. 92) fu pubblicato in dieci puntate, dal 20 ottobre 1899 al 5 aprile 1900, sulla rivista «Flegrea», e quasi contemporaneamente su «Il Mattino», dal 10-12 dicembre 1899 al 28 febbraio-10 marzo 1900, in quarantatré puntate. In questo stesso giro di mesi, la Serao spedì il testo a Hérelle perché lo traducesse in francese per la «Revue des Deux Mondes» di Brunetière. I rapporti fra la Serao e Hérelle si sarebbero presto incrinati (cfr. MARIE-GRACIEUS MARTIN-GISTUCCI, *Lo specchio ribelle (George Hérelle traduttore e traditore di Matilde Serao)*, in *Matilde Serao tra giornalismo e letteratura*, a cura di GIANNI INFUSINO, Napoli, Guida 1981, pp. 45-60). La prima edizione in volume uscì per Treves nel 1901, con una lettera dedicatoria a Paul Bourget come introduzione. Come ha segnalato Clara Borrelli, le versioni a puntate su rivista ebbero per l'autrice il valore di prime bozze, sulle quali operare tagli e correzioni in cerca di un affinamento delle strategie stilistiche: cfr. CLARA BORRELLI, *Nota al testo*, in M. SERAO, *L'anima semplice. Suor Giovanna della Croce*, Lecce, Manni, 2005, p. 29. Per il rapporto tra la matrice comunicativa dell'articolo e la forma del racconto – tanto rilevante da caratterizzare anche lo stile dei romanzi della Serao e la loro struttura per nuclei narrativi – si rinvia alla vasta e documentata analisi di D. TROTTA, *Sulla via della penna e dell'ago. Matilde Serao tra giornalismo e letteratura. Con antologia di scritti rari e immagini*, Napoli, Liguori, 2008.

<sup>3</sup> OSWALD SPENGLER, *Il tramonto dell'Occidente. Lineamenti di una morfologia della storia mondiale*, Parma, Guanda, 2002.

<sup>4</sup> M. SERAO, *L'anima semplice. Suor Giovanna della Croce*, cit., p. 12.

Vi sono anime malinconiche, possenti, eroiche, tristi, fatali, che niuno vede: vi sono cuori straziati ed esaltati dalla vita, di cui niuno si accorge: vi sono ombre, nella via, che sono uomini e sono donne: vi sono fatti umani, sconosciuti, il cui carattere ha profondità non misurabili: vi sono storie, nel mondo, che farebbero fremere di stupore, e di dolore, se tutte si potessero narrare. E non è l'amore, nel suo stretto senso, che mena queste anime, questi cuori, queste donne, questi uomini; non è la passione, nel suo ardente e breve senso, che domina questi fatti. Sono altri sentimenti somiglianti, diversi, multiformi, più forti, meno forti, più saldi, meno saldi: sono altre espressioni, meno calde, più profonde, più lunghe, più tormentose e più pure: sono altre tragedie, più piene di ombra, più inguaribili, più degne di pietà e di perdono<sup>5</sup>.

Questo vacillare e precipitare delle cose che Kermode vedrà come una proiezione dell'ansia esistenziale sulla storia<sup>6</sup> è la stessa inquietudine da «*fin de siècle*» con cui il medico romanziere ungherese Max Nordau aveva appena aperto la sua vasta inchiesta sulla *Degenerazione*<sup>7</sup> – tradotta in italiano nel 1893-94, appena un anno dopo l'edizione originale in tedesco. Tutti i mali accumulatisi sul fondo dell'Ottocento sono raccolti da Nordau con ostinato metodo positivista, per essere inquadrati e fissati dentro le recenti categorie del darwinismo sociale. E tuttavia, quasi un'erma bifronte tra progresso e involuzione<sup>8</sup>, a cavallo tra due secoli, il *degenerare* implica, per la prima volta, il pericolo di una caduta all'indietro all'interno del processo evolutivo. Tra corpi deformi, stimate, regressioni, atavismi, l'umanità sembra avere nella degenerazione la sua regola e non più l'eccezione: una «sindrome

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 7.

<sup>6</sup> «[...] lo sviluppo del fenomeno *fin de siècle* dimostra ampiamente la tesi di Focillon, per cui noi proiettiamo le nostre ansietà esistenziali sulla storia. C'è insomma un effettivo rapporto fra i momenti di fine secolo e il carattere della nostra immaginazione, che pensa sempre di vivere alla fine di un'epoca» (FRANK KERMODE *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, Milano, Rizzoli, 1972, p. 115).

<sup>7</sup> MAX NORDAU, *Degenerazione*, versione autorizzata sulla prima edizione tedesca per G. Oberosler, vol. I, *Fin de siècle - Il misticismo*, Milano, Fratelli Dumolard Editori, 1893; vol. II, *L'egotismo - Il secolo ventesimo*, Milano, Fratelli Dumolard Editori, 1894; la citazione è dal vol. I, p. 5. La prima edizione italiana di *Degenerazione*, pubblicata a ridosso dell'originale tedesco, si diffuse immediatamente nelle biblioteche e sui tavoli di lavoro degli scrittori. A metà tra medico e romanziere, Nordau si serve della degenerazione come di una categoria estetica, esaminando le creazioni artistiche attraverso la lente della psicopatologia. Per un quadro più ampio mi sia consentito il rinvio a SILVIA ACOCELLA, *Effetto Nordau. Figure della degenerazione tra Ottocento e Novecento*, Napoli, Liguori, 2012.

<sup>8</sup> Cfr. RENZO VILLA, *Evoluzione-degenerazione, antinomie della ragione positiva*, «Il piccolo Hans», a. 1985, n. 46, pp. 77-88.

storica»<sup>9</sup> che la figura di suor Giovanna della Croce, personaggio-riflettore del romanzo<sup>10</sup>, illumina e porta allo scoperto. Il campo prospettico attivato dallo sguardo di un'*anima semplice*, proprio perché si situa lungo i margini, diventa un grandangolo sulla zona d'ombra della civiltà europea, che proprio nei suoi vertici scopriva la sua massima vulnerabilità.

Sotto gli occhi di un'esclusa (condizione emblematica del personaggio novecentesco), che sospende ogni giudizio mentre tenta di preservare la sua intangibilità, di restare «sepolta viva» dentro il crollo materiale e morale della sua città, passa un'umanità degenerata e deforme. Come da una fessura, sotto il bianco e nero dei veli monacali, lo sguardo dell'*anima semplice* sembra acquistare la distanza e la precisione di un *camera eye*, capace di scorrere su campi lunghi e di fissarsi sui dettagli, ingrandendoli come su uno schermo cinematografico.

Attraverso il personaggio-riflettore della protagonista, la focalizzazione interna della narrazione opera inquadrature ravvicinate del volto che dilatano connotati minimi, per un effetto-cinema sempre più dominante nell'immaginario collettivo, destinato a diventare *L'occhio del Novecento*<sup>11</sup>; un effetto più visibile là dove i contrasti tra luce e ombra rendono perturbanti le deformazioni dei corpi. Le immagini che scorrono sotto gli occhi di suor Giovanna della Croce sono parte, infatti, di uno stadio di visioni moderno ed europeo: quelle figure svisate dal loro cadere all'indietro, scarti regressivi di un movimento evolutivo già da tempo dubbio, si inquadrano in un più vasto museo antropologico degli orrori che, nel passaggio al nuovo secolo, diventa il

<sup>9</sup> «Sindrome» (nell'originale «disorder») è il termine scelto per il suo libro sulla degenerazione da DANIEL PICK, *Volto della degenerazione. Una sindrome europea 1848-1918*, trad. it. di S. Minucci, Firenze, La Nuova Italia, 1999.

<sup>10</sup> Ci serviamo di una categoria di James, che Rosa Casapullo ha posto sulle soglie di questo romanzo, riportando la lettura critica che il romanziere inglese fece della prosa della Serao e della sua novità linguistica: cfr. M. SERAO, *L'anima semplice. Suor Giovanna della Croce*, a cura di ROSA CASAPULLO, Milano, Rizzoli, 2006. Alla Casapullo si deve il restauro del titolo, che vedeva precedere il nome della protagonista dalla sua *anima semplice*.

<sup>11</sup> FRANCESCO CASETTI, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Milano, Bompiani, 2009. Sul rapporto tra Matilde Serao e la settima arte si rinvia alle documentate e acute analisi di PATRICIA BIANCHI in *La scrittura di Matilde Serao per il cinema*, in questi Atti, e in *L'attrazione fatale dell'"arte muta" dal libro al teatro fino al cinema*, in *Visibili, invisibili. Matilde Serao e le donne nell'Italia post-unitaria*, a cura di GABRIELLA LIBERATI, GIUSEPPE SCALERA, DONATELLA TROTTA, Roma, CNR, 2016, pp. 149-164.

varco di quell'orda «vittoriosa dei brutti» che Debenedetti<sup>12</sup> avrebbe visto dilagare nel romanzo del Novecento:

Una donna sedeva presso una tavola sgangherata e al chiarore di un piccolo lume a petrolio, dalla palla di cristallo verdastro, tutto unto, lavorava macchinalmente a una lunga calza di cotone rosso. Era una donna sulla cinquantina, enormemente grassa, con una grossa testa su cui si erano già fatti radi i capelli: il suo corpo non aveva più forma precisa, umana, femminile: era una massa di grasso, spalle larghissime, petto e ventre riuniti, fianchi amplissimi, braccia corte e goffe, mani rotonde, rossastre, dalle dita fiacche che si muovevano intorno ai ferri della calza. Anche il volto della donna, grosso, gonfio, con un doppio mento, con le guancie che affogavano il naso e i già piccoli occhi, era di un brutto colore vinoso, a chiazze: una espressione dura, indifferente, si distendeva su quel viso. [...] Dalla tasca della gonna la donna cavò, ad uno ad uno, i cinque soldi e li depose, dopo averli novellamente contati, sopra un tavolino, a cui si appoggiava, sempre un po' ansimante, la colossale padrona della locanda. Allora si vide, nel cerchio di luce del lume a petrolio, la mano della donna che deponeva i soldi: una mano lunga, scarnissima, dalla pelle indurita e grigiastria, su cui si disegnavano, molto grosse, violacee, le vene della mano dalle dita nodose, contratte, tremanti. La mano si ritirò, sparve, la donna restò in piedi, nell'ombra<sup>13</sup>.

Dentro la figura del degenerato, il passaggio al nuovo secolo prepara la «nascita di una nuova antropologia nella storia dell'uomo occidentale»<sup>14</sup>. Nel caso di suor Giovanna, la sua catabasi nel ventre di Napoli<sup>15</sup> mette a nudo la scandalosa evidenza della povertà. Impudica per chi, come lei, ha vissuto ed è invecchiata avvolta nei tessuti e nelle ombre della vita claustrale:

[...] in generale, quelle vesti e quegli aspetti rivelavano la povertà annessa, passiva, oramai di nulla vergognosa, caduta nell'abbiezione della massima sudiceria, del massimo sbrandellamento. Non solo i vestiti erano laceri, ma nessuna mano provvida era più venuta a rammendarli, a mettervi una toppa: non solo i vestiti erano stracciati, sbrandellati, sfilacciati, ma erano scoloriti, pieni di macchie, fangosi, trascinati per le vie piene di melma, sporcati addosso di notte, su giacigli ignoti,

---

<sup>12</sup> GIACOMO DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento*, Presentazione di EUGENIO MONTALE, Milano, Garzanti, 1971; si cita da *Id.*, *Saggi*, Progetto editoriale e saggio introduttivo di ALFONSO BERARDINELLI, Milano, Mondadori, 1999, p. 1398.

<sup>13</sup> M. SERAO, *L'anima semplice. Suor Giovanna della Croce*, cit., pp. 120-122.

<sup>14</sup> ROMANO LUPERINI, *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Roma-Bari, Laterza, 2017, p. 4.

<sup>15</sup> Il riferimento è al *Ventre di Napoli*, pubblicato per i Fratelli Treves nel 1884.

sporcati di notte, forse, nelle notti ove quella gente dorme all'aria aperta, accoccolata sui gradini di una chiesa, accoccolata sugli spiragli di una cucina, di un sotterraneo. Alla luce del sole, alla chiarissima luce primaverile, quelle vesti che erano dei cenci, mostravano tutto l'orrore della lunga povertà, della lunga incuria, della crescente degenerazione: dicevano non solo la miseria, ma l'abbandono; dicevano non solo l'abbandono, ma l'oblio di ogni decenza e di ogni pudore; dicevano non solo tutto questo, ma dicevano il profondo cinismo del vizio, il cinismo fatale, assoluto, che viene dall'aver troppo digiunato, dall'aver troppo avuto freddo, dall'aver troppo patito, dall'aver troppo disperato della vita, degli uomini e di Dio<sup>16</sup>.

Alla fine del romanzo, durante la scena del pranzo offerto ai mendicanti, i volti, soprattutto quelli femminili, sono sottoposti a una carrellata spietata che porta in superficie, isolando particolari e dettagli<sup>17</sup>, la degenerazione dilagante negli strati bassi della società.

È lo *stile tardo* della Serao che «illumina un paesaggio in sfacelo»<sup>18</sup>, il ventre di un'Europa che i bagliori dell'imperialismo impedivano di scorgere:

La faccia e la persona di quelle donne erano singolari. Quasi tutte erano vecchie o sembravano tali, affrante dalla indicibile povertà, dal cibo scarso o nocivo, dai giorni senza pane, dalle stamberghie dove dormivano in quattro o cinque, in una sola camera: molte erano vecchissime con una grossa gobba, venuta dall'età e non dalla costituzione, quasi piegate in due; poche erano le giovani e queste, a occhi bassi, si erano andate a rincantucciare negli angoli, voltando la testa in là; e fra le giovani, anche, qualcuna si celava un poco con un fazzoletto annodato sotto il mento e che si abbassava sulla fronte. Molte di queste donne apparivano malate, alcune scialbe e flosce di pelle, per anemie che non si guariscono, per perdite di sangue nei miserabili parti fatti all'ospedale, donde le mandavano via dopo due giorni, per mancanza di nutrizione; altre gialle e gonfie per malattia del sangue, per malattie car-

<sup>16</sup> M. SERAO, *L'anima semplice. Suor Giovanna della Croce*, cit., p. 137.

<sup>17</sup> Questa attenzione per i dettagli, che si dilatano sulla pagina, spinse Spitzer ad associare la prosa della Serao a quella di Zola: LEO SPITZER, *Matilde Serao (Eine Characteristick)*, «Germanische-Romanische Monatsschrift», IV, 1914, pp. 573-584.

<sup>18</sup> Una luce soggettiva che, attraverso i «i silenzi e le fenditure», illumina un paesaggio in sfacelo è la nota dominante, per Edward Said, dello *stile tardo*: EDWARD W. SAID, *Sullo stile tardo*, traduzione di A. Arduini, Milano, Il Saggiatore, 2009, p. 29. Servendosi della lettura adorniana della fase finale di Beethoven (*Spätstil Beethovens*) e rintracciandone le costanti nelle opere segnate da una modernità caduta e non redenta, il critico palestinese identifica la *tardività*, invece che con una saggezza olimpica, con una inconciliabilità ostinata che lascia aperte tutte le contraddizioni.

diache, per la soverchia grassezza; alcune obese, sformate. Una era ributtante, con gli occhi cerchiati di rosso, sanguinolenti; un'altra nascondeva male un enorme gozzo, sotto una sciarpa; un'altra aveva un tic nervoso, per cui, ogni tanto, il viso le si torceva ed ella dava in uno scoppio di risa frenetico; un'altra si appoggiava su due grucce tutte scorticate. La comune espressione di queste donne era un'apatia profonda, che si stendeva sui loro visi e sui loro corpi stanchi, come rilasciati, sulle mani abbandonate in grembo, o lungo la persona; ma su questo fondo gemente, si manifestavano delle diversità. Alcune fra queste donne avevano l'aria truce e giravano intorno degli sguardi feroci; altre avevano l'aspetto timido, raccolto, quasi volessero sparire dalla bizzarra riunione; altre avevano il contegno dolente di un dolore quieto, oramai, oramai costante e inconsolabile; altre avevano l'aspetto provocante e cinico. Quasi tutte tacevano [...]<sup>19</sup>.

Nel mezzo del crollo delle certezze darwiniane e della fede nel movimento teleologico della storia<sup>20</sup>, il campo prospettico scelto dalla Serao, con la sua strategia stilistica fondata su un costante trascolorare delle immagini, tocca il punto nevralgico della *fin de siècle*<sup>21</sup>, entrando a far parte di quelle scritture di transizione, sperimentali, che si sollevavano squilibrate dalla crisi del paradigma naturalista e dalla corrosione interna del sistema di pensiero positivista.

Come mettono in evidenza gli studi di Stephen Kern, andrebbe attribuita alla fase di passaggio tra Otto e Novecento una fisionomia specifica, indipendente sia dal secolo che la precede, con i suoi para-

<sup>19</sup> M. SERAO, *L'anima semplice. Suor Giovanna della Croce*, cit., pp. 139-140

<sup>20</sup> Un ampio quadro di riferimento è quello offerto dagli studi di Luisa Mangoni dedicati alla crisi teoretica e culturale del pensiero positivista tra Otto e Novecento. I dubbi sul cammino rettilineo e progressivo della storia umana, il rilievo dato al diffondersi di comportamenti atavici e al prevalere delle eccezioni sulle norme, la constatazione che l'uomo associato, sia quello delle folle che quello della collettività istituzionale, si comporta più irrazionalmente del singolo, generano un destabilizzante percorso autocritico che matura dal cuore del positivismo, più pericoloso degli attacchi dall'esterno dell'antipositivismo. La penetrazione in Francia di autori italiani (Lombroso, Sighele, Ferrero) e il dibattito sulle folle e sulle masse (Le Bon, Ferri, Tarde) provocano, infatti, per la Mangoni, nell'ultimo decennio dell'Ottocento, una vera e propria implosione del metodo positivista: LUISA MANGONI, *Una crisi di fine secolo. La cultura italiana e la Francia tra Otto e Novecento*, Torino, Einaudi, 1985.

<sup>21</sup> Si vedano, a proposito dello scambio epistolare della Serao con il suo traduttore francese Hérelle (che, nonostante le riserve espresse riguardo alla figura della protagonista, fu uno dei più acuti interpreti di *Suor Giovanna della Croce*), gli studi pionieristici di RAFFAELE GIGLIO, *Per la storia di un'amicizia. D'Annunzio, Hérelle, Scarfoglio, Serao. Documenti inediti*, Napoli, Loffredo, 1977.



digmi progressivi e le sue verità ancora raggiungibili, che da quello che la segue, chiuso, per un'amputazione simultanea del passato e del futuro, nella prigione atemporale di un eterno presente<sup>22</sup>.

*Suor Giovanna della Croce*, emblema di questo passaggio, segna infatti una svolta nella narrativa della Serao<sup>23</sup> che, come dice nella lettera a Bourget che funge da prefazione, dà le spalle al mondo brulicante e variopinto della mondanità, per inseguire vite-ombre che sfuggono sia alle maglie del naturalismo che a quelle dello spiritualismo.

Conta, e molto, che la protagonista sia vecchia, oltre che *semplice*:

[...] aveva vissuto trentacinque anni sotto una regola ferrea che la opprimeva e la esaltava, insieme: si era invecchiata, colà. Aveva quasi sessant'anni. Non aveva specchio per vedere il suo viso, ma sapeva che i solchi del tempo vi erano impressi profondamente: erano corti, sotto le bende, i suoi capelli, ma ella sapeva che erano tutti bianchi. Adesso, certe fatiche, certe penitenze, certe astinenze la trovavano deboli e scoraggiata. Adesso, nella preghiera, non trovava che dolcezza molle e quieta, mai più entusiasmo. Si sentiva ed era vecchia. Neppure sapeva più i suoi anni<sup>24</sup>.

Tutti i volti disvelati delle suore, sepolte vive, sembrano affiorare da un sepolcro e rendere visibili i segni del tempo e della sua consunzione. La degenerazione sembra scritta sulla superficie della loro pelle improvvisamente esposta, sul pallore quasi metafisico del loro dolore:

Ad uno ad uno, i quattordici veli furono sollevati, gittati indietro. Quattordici volti comparvero. Eran volti di vecchie; di vecchie monache, in tutte le apparenze della vecchiaia, giunta nella solitudine, nell'astinenza e nella preghiera. Alcune scarne, con la pelle che le ossa parevan bucare; alcune grassocce e flosce; alcune emaciate; altre tutte rugose e pur tonde, come un frutto conservato lunghi anni; altre coi segni della decrepitezza, i nasi adunchi prolungati sulla bocca, le gen-

---

<sup>22</sup> Così Kern spiega i mutamenti radicali dell'immaginario in questo preciso arco temporale: «Nel periodo che va dal 1880 allo scoppio della prima guerra mondiale una serie di radicali cambiamenti nella tecnologia e nella cultura creò nuovi, caratteristici modi di pensare e di esperire lo spazio e il tempo. Innovazioni tecnologiche che comprendono il telefono, la radiotelegrafia, i raggi X, il cinema, la bicicletta, l'automobile, l'aeroplano posero il fondamento materiale per questo nuovo orientamento [...]» (STEPHEN KERN, *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1995<sup>2</sup>, p. 7).

<sup>23</sup> Cfr. WANDA DE NUNZIO SCHILARDI, «*Suor Giovanna della Croce*», in ANGELO R. PUPINO (a cura di), *Matilde Serao. Le opere e i giorni*, Napoli, Liguori, 2006, pp. 331-345.

<sup>24</sup> M. SERAO, *L'anima semplice. Suor Giovanna della Croce*, cit., p. 23-24.

give senza denti, i menti rialzati. Tacevano: qualche fremito correva sulla loro pelle, non avvezza all'aria libera: le palpebre, ferite dalla luce, battevano. Ma su tutti i volti si distendeva un pallor grande di dolore, una espressione di rassegnazione incomparabile<sup>25</sup>.

Le stimate della degenerazione, sulla scorta del parallelismo di Haeckel tra l'ontogenesi e la filogenesi, diventano infatti più visibili nel primo piano del volto invecchiato:

Negli uomini, le stimate della miseria, della malattia, del vizio, erano più spiccate, massime nei vecchi, nelle loro rughe, nel colore della loro pelle, nella lacrimosità degli occhi, nei nasi adunchi, nei menti rincaognati, in quelle bocche violette, in quelle bocche livide, dalle labbra rientrate, sulle gengive senza denti; lunghe storie apparivano, di decadenze fisiche e morali, di degenerazioni dei sensi e della coscienza, di travimenti, in tutte le sudicerie della persona e delle abitudini<sup>26</sup>.

Lungo la china del secolo XIX, dove precipitano e si disperdono tutti i percorsi di formazione, è nella fitta trama di rughe che si fa leggibile quel «deperimento dell'essere storico» che Guglielmi legge come filo rosso della modernità e che da Leopardi a Nietzsche mostra il danno del passaggio della storia sulle vite degli uomini<sup>27</sup>.

Selvaggio e osceno, quello del vecchio si rivela il vero volto della degenerazione<sup>28</sup>.

«Mentre le ombre» si dissolvono «dai loro visi incorniciati di tele candide», di nuovo un effetto cinema si riverbera su un faccia a faccia tra suor Giovanna e una sua compagna venuta in visita, che fa giganteschi sulla pagina, come su uno schermo, dettagli microfisiognomici (Balázs avrebbe parlato della «scoperta del volto umano» da parte del cinema muto)<sup>29</sup> in un bianco e nero di malinconie e segreti:

Sedute, una di fronte all'altra, coi piedi sui freddi mattoni, con le mani nascoste nell'ampiezza delle maniche monacali, nell'atto tradizionale delle suore, le due vecchie si guardavano, volta a volta, con occhi teneri e tristi e, volta a volta, ripigliavano un discorso lento e sommesso.

<sup>25</sup> *Ivi*, pp. 33-34.

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 140.

<sup>27</sup> Lo sfondo su cui vanno dimensionate queste riflessioni è quello tracciato da GUIDO GUGLIELMI, *La parola del testo. Letteratura come storia*, Bologna, Il Mulino, 1993.

<sup>28</sup> Cfr. D. PICK, *Volto della degenerazione. Una sindrome europea 1848-1918*, cit.

<sup>29</sup> Cfr. BÉLA BALÁZS, *Il Film. Evoluzione ed essenza di un'arte nuova*, Torino, Einaudi, 1987, p. 61. Si segnalano, in particolare, i capitoli VII e VIII, intitolati *Il primo piano e Il volto dell'uomo* (pp. 46-84).

[...] Si guardavano, sospirando: e nelle rughe che fitte solcavano il floscio e bianco volto di suor Francesca, che era stata una giovane grassoccia e rosea, nelle rughe fini che si diramavano intorno agli occhi, intorno alla bocca della bruna e magra faccia di suor Giovanna, nella espressione di stanchezza rassegnata e pure dolente di suor Francesca, nel senso di malinconia ancora ardente, ancora vivida, di suor Giovanna, ciascuna cercava di leggere la umile storia di rimpianto segreto e inconsolabile [...] <sup>30</sup>.

Ma già nelle pagine iniziali del romanzo, durante lo svelamento della badessa, la prima violenza visibile di un potere invisibile, il pallore del volto aveva reso scoperta, come un'immagine abbagliata, la radice profonda dell'esistenza umana, il dolore:

Con un passo da esperto ballerino di quadriglia d'onore, il prefetto si avanzò verso la badessa delle Trentatré, suor Teresa di Gesù: mise in una mano il cappello lucidissimo e il bel bastone dal pomo di oro e con l'altra, dopo aver fatto un inchino, con l'altra mano, guantata di un guanto inglese di Lean, toccò il lungo velo della monaca e lo sollevò, con un leggiadro sorriso di galanteria. Suor Teresa di Gesù, mentre un lungo gemito di pudore offeso, di orrore religioso partiva da tutte le monache, non oppose nessuna resistenza. E un antichissimo viso di donna consumato nelle contemplazioni e nelle preghiere comparve: un viso dove alla nobiltà delle linee venuta dalla razza, si era unita la nobiltà di una vita spesa a servire il Signore, in ogni atto pietoso: un viso di donna già prossima alla morte, con qualche cosa di già libero e di augusto, in questa liberazione: un viso dove era sparso non solo il pallore della vecchiaia, della esistenza passata nell'ombra, ma il pallore di un dolore sconfinato, subito nella più profonda rassegnazione <sup>31</sup>.

Il percorso di suor Giovanna lungo le strade e i vicoli di Napoli è una caduta verso un luogo di raccolta dell'umanità degenerata e della sua comune natura dolente. La Serao traccia, di pagina in pagina, una vera e propria fenomenologia del dolore, descritto in tutte le sue forme e nelle sue pieghe più recondite: un dolore inteso come radice antropologica e motore dell'universo, come quello che nel 1898, con la pubblicazione dello *Zibaldone*, aveva cominciato ad alimentare le indagini della «scuola antropologica», proiettandosi verso una *cognizione* già novecentesca *del dolore*.

A Bourget scriveva:

<sup>30</sup> M. SERAO, *L'anima semplice. Suor Giovanna della Croce*, cit., pp. 57-57

<sup>31</sup> *Ivi*, pp. 32-33.

[...] io voglio che voi troviate, sulla fronte rugata di suor Giovanna della Croce, lo stesso marchio fatale che è sulle bianche fronti delle creature, cui deste un nome e una vita mortale. Quanta distanza materiale, intellettuale, morale, non è vero? Che profonda diversità di condizione, di ambiente, di destino, non è vero? Una pietruzza che rotola nel fango della via e una stella che muore, in una notte di estate, che mai possono avere di somigliante? Ebbene, esse hanno di somigliante una sola cosa, viva e schietta, ed è il dolore: hanno di somigliante questa crisi dell'anima, questa crisi così rude, che lacera tutti i veli dell'artificio sociale, che strappa tutte le leggiere parvenze della vita mondana, che dirada tutte le ipocrisie e che mostra nudo, ferito, sanguinante, il cuore umano della principessa e della sconosciuta operaia.

[...] Che grande cosa è il dolore, mio amico e mio Maestro, come è solenne ed ampio, come è uniforme e maestoso, come è semplice e pure svariato, come è alto, sempre, e come afferra tutti i cuori, tutte le anime, in un sol soffio tragico e tragicamente le solleva alla medesima altezza! Che grande cosa è il dolore, poichè esso solo è comune a tutti gli esseri umani, poichè esso solo li unisce, li affratella, li salda, in una simpatia universale! Che grande cosa è il dolore, poichè esso solo permette che qualunque distanza sparisca, che ogni diversità morale si cancelli, che ogni ostacolo sociale si abbatta e che due donne piangenti, una nel freddo e nel buio di una strada deserta, l'altra in una stanza ricchissima e deserta, sieno sorelle, assolutamente sorelle, innanzi alla Giustizia e alla Misericordia del Signore!<sup>32</sup>

È il dolore ad accomunare la sorte di suor Giovanna a quella di tutte le anime di un mondo dal quale tenta di non farsi assorbire, portando con sé, nella discesa delle strade e dei vicoli, nella sua caduta inesorabile verso la miseria, un'ostinata, quasi ottusa volontà di clausura:

- Ah zi monaca, suor Giovanna della Croce, la religione è una bella cosa, è una grande cosa, ma il Signore ci ha troppo castigati!
- Dio sa quello che fa, - mormorò la monaca.
- Ah voi parlate così, perchè siete monaca; perchè non avete mai nè voluto bene a nessuno, nè desiderato niente; perchè non vi siete maritata e perchè non avete avuto figli; perchè non avete sofferto nella carne e nel cuore, zi monaca, perciò parlate!
- Forse, - soggiunse suor Giovanna della Croce, umilmente, - forse! Ma Dio sa!
- Dite questo, perchè il Signore vi ha risparmiata, in mezzo a tante disgrazie, - esclamò duramente la salernitana.

<sup>32</sup> *Ivi*, pp. 5-6.

– No, non mi ha risparmiata, – la monaca rispose, levando la testa, mostrando un viso scialbo e triste sino alla morte.

[...] – Sono all'elemosina, – soggiunse la monaca, aprendo le braccia, desolatamente.

Un più profondo silenzio. Si guardarono e stette, fra loro, un dolore forte come la morte<sup>33</sup>.

Nel palazzo di Vico Rosario a Portamedina, l'ultimo tetto che coprirà la sua identità prima del suo annullamento nella folla indistinta dei miserevoli, la catabasi verso un mondo infero proseguirà incessante, malgrado il movimento dal basso verso i piani alti in cerca di lavoro come serva, finché un rovesciamento del sotto e del sopra (il suicidio di un uomo dell'ultimo piano) creerà un vortice, dove tutti gli eventi precipiteranno.

Lo sventramento della città, che aveva spalancato vuoti e mostrato oscenamente le miserie, corrisponderà al vagare finale della protagonista curvata sotto il peso della vergogna, ombra rintanata tra le ombre, senza più un'identità.

Sarà una «donna», *semplicemente*, indistinguibile nella folla straripante dei poveri:

Prima di entrare nella Via Porto, la donna si fermò un poco, guardandosi innanzi, quasi esitasse a procedere. Erano le nove di sera e già la popolarissima strada appariva insolitamente deserta; i radi fanali a gas non poteano che dileguare fiocamente le tenebre; e nella grande ombra notturna si disegnavano bizzarri profili di ammassi pietrosi, biancheggiavano dei monticelli, si rizzavano dei pali di legno. L'opera di demolizione della vecchissima via, era cominciata da un pezzo, ma procedeva con lentezza; l'inverno piovoso ne impediva i costanti lavori e mentre tutti gli abitanti di Via Porto si venian ritirando nelle vie adiacenti, nei vicoli, nei vicoletti, nei fondachi non ancora tocchi, la grande arteria, abbandonata quasi completamente, era un ingombro di pietre, di calce, di rottami, di travi, disselciata, coi suoi fanali strappati e lasciati a giacere, lungo distesi sugli ammassi di terra, coi suoi vecchi marciapiedi diventati dei pantani di melma, d'immondizie, sotto la pioggia. La donna che doveva percorrerla, curva, guardava per terra, innanzi a sè, temendo qualche mal passo, che la facesse urtare contro qualche cumulo di pietre e cadere in qualche fosso pieno di mota: poi, con un piccolo sospiro, sollevando la gonna, si avviò con cautela. Camminava pianissimo e molto curva; ciò non le evitò di sdruciolare malamente, due o tre volte; ogni volta si fermava, come indecisa di continuare, piccola figura perduta, in quel deserto, in quelle ombre, in quel tragitto

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 117.

così periglioso. Pure lo compì. Scantonò per la terza via a mano diritta e il passo della donna parve si facesse meno incerto, meno pauroso: il corpo, però, non si raddrizzò<sup>34</sup>.

Suor Giovanna è di una modernità poco rumorosa, una delle tante anime semplici che, con un movimento controcorrente, sfuggivano dalle maglie del naturalismo e dello spiritualismo.

La sua semplicità è al di là delle leggi positivistiche, delle spinte del misticismo, delle nuove scissioni dell'io, persino del grande tema del doppio: suor Giovanna è incapace di pensare a sé stessa come Luisa Bevilacqua, «obblia ogni cosa della sua vita anteriore alla monacazione», ma anche, una volta dissoltasi nella sua catabasi, incapace di dire il suo nome da suora: «E non ho mai portato altro nome»<sup>35</sup>.

C'è un fondo rimosso del romanzo, che resta implicito, in un altrove della coscienza che la Serao non vuole raggiungere con la sua scrittura. La profondità va nascosta in superficie, come avrebbe detto Hofmannsthal nel *Libro degli amici*.

Il mentire di Suor Giovanna, per pudore, è sempre senza peso, anche perché la sua stessa voce è «incolore, monotona»: in bianco e nero come i suoi abiti<sup>36</sup>.

Una scelta stilistica precisa – una scelta di semplicità – quella della Serao, se è vero che, nella revisione del romanzo per la pubblicazione, lavorò soprattutto a mitigare gli eccessi di letterarietà, a smussare le punte, limando i francesismi e riducendo gli usi regionali, semplificando anche le grafie etimologiche ed eliminando le ridondanze<sup>37</sup>. Le ripetizioni, invece, furono mantenute e difese fino all'ultimo, per controbilanciare le riserve espresse da Hérelle: in una lettera a Brunetière, del 25 gennaio 1901, poco prima dell'edizione francese, la Serao confermò le sue scelte stilistiche, dichiarando «*volute*» le ripetizioni e dando rilievo alla precisione dell'«*idea*» che orientava la scelta di «ogni frase, ogni parola»<sup>38</sup>.

Lo sperimentalismo di questo romanzo parte dalla rinuncia «alla bellezza delle linee e dei colori» (come è dichiarato nella dedica a Bourget)<sup>39</sup>. Pochi anni prima, nella nota serie d'interviste ai letterati

<sup>34</sup> *Ivi*, p. 119.

<sup>35</sup> *Ivi*, p. 135.

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 113.

<sup>37</sup> Cfr. M. CRISTINI STORINI, *Le anime semplici di Matilde Serao*, Introduzione a M. SERAO, *L'anima semplice. Suor Giovanna della Croce*, cit., p. VIII.

<sup>38</sup> R. GIGLIO, *Storia di un'amicizia*, cit., p. 176.

<sup>39</sup> M. SERAO, *L'anima semplice. Suor Giovanna della Croce*, cit., p. 6.

pubblicata da Ojetti, nel 1895, per i tipi di Dumolard, la Serao aveva sostenuto la sua pratica di «un linguaggio incerto» e di «uno stile rotto»<sup>40</sup>, per il «calore» duraturo che la «scorrettezza» della sua scrittura dava ai i corpi.

Nel ventre delle «magnifiche sorti e progressive»<sup>41</sup> d'Europa domina una sensazione di «spegnimento»<sup>42</sup>, che sembra trovare il suo correlativo oggettivo nelle vesti monacali nere e bianche di suor Giovanna della Croce, un «vel del cor»<sup>43</sup> contrapposto ai colori di un mondo divenuto irriconoscibile.

Il nero che ne *Il ventre di Napoli* aveva caratterizzato il permanere dei vicoli, dei ristagni dei rivoli immondi e incancellati dal risanamento, qui si fa velo di pudore, schermo di un isolamento dell'anima<sup>44</sup>.

L'urto con il mondo, l'attrito con l'immondo logorano, però, questo velo proprio quando la vecchiaia, avanzando, richiederebbe maggiore protezione.

Il deperimento della protagonista diventa visibile in superficie, attraverso il tessuto dell'abito che, coprendo male il corpo, ne riflette all'esterno il disfacimento.

Come mutata, come mutata! La sua persona alta si era curvata, nelle spalle, in segno di caducità servile; le mani brune e lunghe si erano disseccate e vi apparivano molto turgide le vene violacee, e, talvolta, un lieve tremore le agitava, queste mani. Anche i suoi panni di monaca avevano sentito il tempo che era passato: la sua tonaca nera aveva,

---

<sup>40</sup> UGO OJETTI, *Alla scoperta dei letterati*, a cura di PIETRO PANCAZZI, Firenze, Le Monnier, 1946, p. 276.

<sup>41</sup> Il pessimismo di Leopardi costituisce un terreno di confronto critico più volte attraversato dagli scrittori della *fin de siècle*, soprattutto a ridosso del suo centenario e delle polemiche del 1898, suscitate dalle indagini cliniche e antropologiche intorno alla sua percezione del mondo. Antonio Di Grado ha ricordato la matrice psicopatologica di queste analisi: «le indagini leopardiane della scuola "clinica" dei Patrizi e dei Sergi [...] muovevano, in modo più differenziato di quanto non sembri, dalle congetture di Cesare Lombroso e dai violenti esorcismi di Max Nordau» (ANTONIO DI GRADO, *Federico De Roberto e la «scuola antropologica». Positivismo, verismo, leopardismo*, Bologna, Pàtron, 1982, p. 13). Si veda anche PIERO MELI, *Una polemica di fine Ottocento: accusa di plagio per il "Leopardi" di Federico De Roberto (con due lettere inedite di De Roberto a Carducci)*, «Otto/Novecento», a. 2005, n. 3, pp. 93-100, e l'intensa analisi di BEATRICE STASI, *Apologie della letteratura. Leopardi tra De Roberto e Pirandello*, Bologna, il Mulino, 1995.

<sup>42</sup> M. NORDAU, *Degenerazione*, cit., vol. I, p. 5

<sup>43</sup> Il Canto III del *Paradiso* è citato in epigrafe al romanzo

<sup>44</sup> Va ricordato che la trama di *Suor Giovanna della Croce* si situa a metà tra la prima (1884) e la seconda edizione (1906) de *Il ventre di Napoli*.

nelle sue pieghe, i riflessi verdastri della stoffa nera che si scolorisce; per non consumare il suo grande mantello nero, l'emblema più espressivo della sua dignità di Sepolta Viva, non lo indossava che per uscire, e intanto, mentre il manto era sospeso a un appiccapani, contro il muro, le pareva sempre di aver freddo, di non esser completamente vestita: le sue candide bende, il suo candido goletto, non avendone ella che tre da cambiarne, troppo spesso lavati e in casa, con acqua e sapone, non avevano più il biancore immacolato, non reggevano l'insaldatura, erano giallastri, flosci, non assestavano. Il cappuccio nero, rigettato sulle spalle, pendeva, anche tutto sciupato, arrotolandosi agli orli, sfrangiandosi. Invano, le industri mani di suor Giovanna avevano cercato di riparare a questa crescente decadenza dei suoi panni: li portava da troppi anni e non li aveva potuti rinnovare e li vedeva deperire tristemente intorno a sè, disperdendosi così gli ultimi segni della sua vita monacale. Come mutata, come mutata!<sup>45</sup>

Se i colori del mondo alterano e consumano gli abiti monacali, la lingua in bianco e nero, la sua medietà, diviene il nuovo tessuto con il quale la Serao copre il corpo curvo e invecchiato della suora: un estremo velo di pudore per coprire il rosso della vergogna:

Era una donna dall'apparenza vecchissima; la sua pelle del volto, fra giallastra e brunastra, aveva i solchi che vi possono mettere, forse, settantacinque e più anni di vita, ma di vita tormentata, torturata, fra tutti gli stenti. Cento storie di tristezza si leggevano in quel volto di decrepita, attraversato da tutte le tracce che lo sconvolsero. L'antichissima mendica era molto curva, con le spalle ad arco e col mento aguzzo, che quasi le batteva il petto: non doveva avere quasi nessun dente, poichè le labbra erano rientrate completamente sulle gengive e la bocca era rincagnata, il naso scarno dei decrepiti piegandovisi sopra. Portava, indosso, questa vecchissima mendica, uno straccio incolore di veste nera, dalle maniche troppo corte, che lasciavano vedere due mani cadaveriche: al collo aveva un cencio di scialletto di lana bianca, ma non annodato, sibbene bizzarramente tenuto fermo con uno spillo sotto il mento quasi con un singolare criterio di castità, ridicola a quell'età e in quella condizione: sulla testa che doveva esser canuta e forse rasa di capelli recenti era curiosamente annodato un fazzoletto di cotone nero, messo in tale foggia che pareva ella si fosse voluta bendare, poichè il fazzoletto le nascondeva anche le orecchie, annodandosi sotto il mento. Era collocata, questa vecchissima donna, quasi in fine della mensa dei poveri, verso l'alto della sala Tarsia, verso l'eminciclo: e colà, lontano, il movimento era molto meno vivo, la gente vi accorreva con minor premura. Essa stessa, la mendica, si era messa in un posto dimesso e

---

<sup>45</sup> M. SERAO, *L'anima semplice. Suor Giovanna della Croce*, cit., pp. 84-85.



non moveva le braccia per paura di urtare i suoi vicini, e non si voltava nè a dritta nè a sinistra, come raccolta nell'aspettativa<sup>46</sup>.

Nella costante desaturazione cromatica del romanzo, nel bianco e nero di un tessuto linguistico che, di pagina in pagina, ricopre la protagonista, solo il colore rosso resta a tratti visibile, come un'infrazione, una ferita del pudore che si riapre nell'urto con il mondo.

Prima di toccare il fondo dove il corpo curvo di vecchia e l'anima semplice di suor Giovanna si chiuderanno in un raccoglimento di lacrime sulla lapide del proprio nome, un «ultimo bagliore di rosso», quasi un'eruzione lavica della vita offesa, affiorerà sul suo «viso consunto»<sup>47</sup>. E resterà sulla pagina, come l'ultimo, irredimibile squarcio «della tela che aveva formato la sua vita»<sup>48</sup>.

SILVIA ACOCELLA  
Università Federico II - Napoli

---

<sup>46</sup> *Ivi*, p. 152.

<sup>47</sup> *Ivi*, p. 154.

<sup>48</sup> *Ivi*, p. 51.

*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](http://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](mailto: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](http://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](http://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.