



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in
Filologia Moderna
Classe LM-14

Tesi di Laurea

«Chiusa come un baco da seta in un bozzolo filato»: la figurazione del femminile nella narrativa breve di Matilde Serao

Relatrice
Prof.ssa Patrizia Zambon

Laureanda
Veronica Mondini
n° matr.1131283 / LMFIM

Anno Accademico 2016 / 2017

INDICE

INTRODUZIONE	3
CAPITOLO 1. DAL VERO	5
1.1 LA FIGURA FEMMINILE IN <i>DAL VERO</i>	10
1.2 Istantanee di fanciulle	12
1.3 LE FANCIULLE ARISTOCRATICHE AGLI APPUNTAMENTI MONDANI	16
1.4 LA FEMMINILITÀ NELLA MALATTIA	22
1.5 IL MATRIMONIO	43
CAPITOLO 2. LEGGENDE NAPOLETANE	67
2.1 IL MITO DELL'AMORE: LE ORIGINI	73
2.2 L'AMORE DURANTE LA DOMINAZIONE ANGIOINA E ARAGONESE	79
2.3 IL MISTERO, L'OCCULTO E IL MITO DI PIGMALIONE	95
CAPITOLO 3. PICCOLE ANIME	101
3.1 LA TIPOLOGIA DELLA FAME	106
3.2 Istantanee di bambine	122
3.3 UN DITTICO	129
CAPITOLO 4. LA VIRTÙ DI CHECCHINA	133
4.1 UN INCONTRO IN SALOTTO	138
4.2 UN PRANZO CON IL MARCHESE	144
4.3 IL SILENZIO DI CHECCHINA	148
4.4 CHECCHINA DIURNA VS CHECCHINA NOTTURNA	153
4.5 LA RINUNCIA DI CHECCHINA	157
CAPITOLO 5. IL ROMANZO DELLA FANCIULLA	163
5.1 NOVELLE A SCRITTURA BIOGRAFICA	169
5.1.1 <i>Telegrafi dello Stato (Sezione femminile)</i>	170
5.1.2 <i>Scuola normale femminile</i>	191
5.1.3 <i>Nella lava</i>	218
5.2 <i>NON PIÙ</i>	245
5.3 <i>PER MONACA</i>	267
CAPITOLO 6. O GIOVANNINO O LA MORTE	293
CAPITOLO 7. L'ULTIMA FASE DELLA NARRATIVA DI MATILDE SERAO	309
7.1 L'AMORE	312
7.1.1 <i>La passione</i>	317

7.1.2	<i>L'erotismo e la sensualità</i>	329
7.1.3	<i>L'adulterio</i>	331
7.2	LA FIGURAZIONE DI DONNA	332
7.2.1	<i>La donna mantenuta</i>	336
7.2.2	<i>La donna malvagia e seducente</i>	338
7.2.3	<i>La femmina mostro</i>	339
7.3	LO SPAZIO	341
7.3.1	<i>Gli esterni</i>	342
7.3.2	<i>Gli spazi interni</i>	343
7.3.3	<i>Luoghi di turismo internazionale e aristocratico</i>	344
7.3.4	<i>Il teatro</i>	345
7.3.5	<i>La provincia</i>	346
CAPITOLO 8. MATILDE SERAO E I SUOI CRITICI.....		347
8.1	IL PAESAGGIO NATURALE E LO SPAZIO DELL'INTERIORITÀ	349
8.1.1	<i>«Chiusa come un baco da seta in un bozzolo filato»</i>	350
8.1.2	<i>La donna e il mare: il dialogo dell'interiorità</i>	362
8.1.3	<i>Il centro vitale della città e l'orizzonte grigio della provincia</i>	364
8.1.4	<i>Vicoli bui, palazzi storici e hotel di lusso</i>	377
8.1.5	<i>Lo spazio pubblico e privato</i>	380
8.2	UN ALBUM DI FIGURE FEMMINILI.....	383
8.2.1	<i>Le fanciulle</i>	387
8.2.2	<i>Le donne maritate e zitelle</i>	387
8.3	L'AMORE.....	388
8.3.1	<i>Il matrimonio</i>	388
8.3.2	<i>L'adulterio e il tradimento</i>	391
CONCLUSIONI		397
BIBLIOGRAFIA		401

INTRODUZIONE

Matilde Serao è stata una delle scrittrici più produttive e influenti di fine Ottocento e del primo ventennio del Novecento. Scrisse più di quaranta opere tra romanzi e novelle, collaborò con molte testate giornalistiche fino a divenire lei stessa fondatrice di «Il Mattino». Intrattenne rapporti epistolari con le personalità letterarie più significative del momento, intervenendo in modo attivo nel dibattito culturale coevo.

L'obiettivo di questo lavoro è quello di proporre un'analisi unitaria di tre periodi della narrativa breve seraiana, cercando di mettere in dialogo tra loro le caratteristiche di ciascuna fase. Si è scelto infatti di ripercorrere la fase giovanile dell'autrice, nella quale si sono analizzati i "bozzetti" delle prime raccolte, nei quali sono già ravvisabili quelle tematiche che caratterizzeranno per intero la sua produzione narrativa. La seconda stagione che è stata studiata è quella centrale, composta dalle raccolte di maggior successo di Serao. Entrambe queste fasi di scrittura segnalano una vicinanza e un'adesione dell'autrice alla stagione del realismo. Infine, la terza fase presa in esame comprende le raccolte dell'ultima stagione, in cui penetrano nella narrativa dell'autrice le tematiche e i motivi riconducibili alla sensibilità decadente.

Se le novelle realiste della stagione giovanile e di quella centrale sono state per l'autrice fonte di grande successo editoriale e di critica. Sono considerate le sue prove migliori, i racconti dell'ultima stagione hanno ottenuto da parte della critica giudizi negativi. L'ultima fase narrativa di Matilde Serao è stata infatti ritenuta come una scrittura volta alla sola ricerca di seguire le tendenze mondane e i gusti del pubblico. L'individuazione di questa netta distinzione nella scrittura dell'autrice deve essere fatta risalire a Benedetto Croce: egli infatti nel 1903 nei suoi studi di revisione della letteratura postunitaria dedicò all'autrice un'indagine interpretativa, fissando dei criteri destinati ad influenzare per molto tempo non solo la critica successiva ma anche l'editoria più recente. Le opere di Serao che sono infatti più comunemente ristampate oggi sono quelle della prima e della seconda fase dell'autrice.

Al contrario della netta opposizione che la critica di stampo crociano ha sempre intravisto nella produzione seraiana, il presente elaborato vuole costituire un valido attraversamento delle tre stagioni della narrativa breve dell'autrice, allo scopo di dimostrare come siano, nella produzione seraiana, maggiori i punti di continuità rispetto ai punti di rottura. Si parte dal medesimo intento che ha animato un recente lavoro di Tommaso Scappaticci, che ha voluto rivalutare la tradizionale immagine che la critica aveva confezionato di Matilde Serao:

E invece un'idea non deformante della Serao potrà scaturire solo dall'impegno a ripercorrere l'intero itinerario di una carriera letteraria che fu varia e articolata, equamente

distribuita sui versanti narrativo e giornalistico, ma anche caratterizzata da una sostanziale linearità di atteggiamenti che consente di riesaminare in una nuova prospettiva [...] la distinzione tradizionale tra un filone realistico - popolare e uno mondano - cosmologico¹.

Si sono analizzate tredici raccolte di novelle che possono essere così distinte: si può rilevare la fase giovanile, composta dai primi “bozzetti” di *Dal vero* (1879), dai racconti fantastici di *Leggende napoletane* (1881) e dalle novelle incentrate sulla tematica infantile di *Piccole anime* (1883). A queste raccolte sono stati dedicati i primi tre capitoli di questo lavoro. In secondo luogo si sono esaminate le raccolte che costituiscono la stagione centrale della sua narrativa: si troverà dunque l’analisi di *La virtù di Checchina* (1884) nel quarto capitolo, quella di *Il romanzo della fanciulla* (1886) nel quinto e quella di *O Giovannino o la morte* (1889) nel sesto. Nel settimo capitolo, si sono ripercorsi i temi principali di sette raccolte dell’ultima fase di scrittura dell’autrice, nella quale si ha avuto la cura di segnalare le continue ripubblicazioni di testi, già editi in precedenza. Nello specifico si sono prese in esame le novelle di: *Donna Paola* (1897), *L’infedele* (1897), *Lettere d’amore* (1901), *Novelle sentimentali* (1902), *Cristina* (1908), *Il pellegrino appassionato* (1911) e infine *La vita è così lunga!* (1918). Al termine della disamina testuale, nell’ottavo capitolo, si sono voluti segnalare i percorsi tematici più significativi che attraversano l’intera produzione dell’autrice e che convalidano una chiave di lettura unitaria con la quale si può affrontare lo studio della scrittura seraiana.

Essendo molto vasto il campo d’indagine, si è scelto di privilegiare la trattazione di tre tematiche trasversali che sono: la figurazione della donna, quella dello spazio e quella dell’amore. Gli argomenti presentano infatti all’interno di ogni novella un’interessante rete di collegamenti e di reciproci richiami che mettono queste tematiche in dialogo le une con le altre. Con la scelta di questi tre filoni sarà possibile cogliere a fondo i risultati che producono nella loro relazione all’interno della novella e della raccolta e, a livello ancora più ampio, si potrà definire la loro evoluzione nel tempo nel pensiero dell’autrice, considerandone gli scarti e le modifiche più significative.

¹ Ivi, p. 4

CAPITOLO 1. DAL VERO

Dal vero fu la prima raccolta di novelle pubblicata da Matilde Serao edita a Milano da Perussia e Quadrio nel 1879, raccogliendo una serie di novelle e di bozzetti pubblicati tra il 1878 e 1879 su “Il Piccolo”, sul “Capitan Fracassa”, sul “Giornale di Napoli”, sulla “Gazzetta letteraria” di Torino e sulla “Gazzetta Piemontese”.² L’opera nella prima edizione comprendeva trentacinque testi brevi di natura e argomenti diversi. Si tratta di un libro eterogeneo e multiforme: si va dalla descrizione di un’opera artistica (*Il Cristo di Saverio Altamura*) a scritti di tipo occasionale (*Alla decima musa, Casa nuova, Votazione femminile, Domenica*). I titoli delle altre novelle testimoniano la varietà dei testi: i soggetti più frequenti sono l’infanzia e la figura femminile, come si può notare in *Fanciullo biondo, La canzone popolare, Il trionfo di Lulù, Un intervento, La notte di S. Lorenzo, Villeggiatura, Tristia, Dualismo, Per le fanciulle, Apparenze, La moglie di un grand’uomo, Notte di Agosto, Mosaico, Sogni, Idillio di Pulcinella, Palco borghese e Silvia*. Gli altri racconti sono: *Pseudonimo, In provincia, Nel bosco, Nuova caccia, Acacia, Frutta, Lettera aperta al signor Vesuvio, Giornata, Trilogia e Domenica*. La storia editoriale della raccolta si dimostra intricata³: la prima edizione, come già detto, fu pubblicata a Milano presso Perussia e Quadrio nel 1879. La vicenda delle edizioni successive si presenta complessa a causa dei cambiamenti dell’ordine e del numero dei racconti e a causa del mutamento del titolo complessivo dell’opera. La raccolta venne infatti intitolata diversamente come *Raccolta minima* nel 1881 e come *Pagina azzurra* nel 1883, comportando però delle modifiche nella scelta delle singole novelle edite, che non restano esattamente le stesse. La raccolta venne però ripubblicata con il titolo originario di *Dal vero* nel 1890, questa è quella che a detta di Patricia Bianchi⁴ è da ritenere come l’ultima edita con il consenso autoriale, scelta dunque come edizione di riferimento per l’analisi testuale. Inoltre Bianchi mette in evidenza:

Sia pure in assenza di documentazione, proprio dal ripetersi delle vicende editoriali e dal riciclo di brani di novelle in raccolte successive è possibile indicare per la Serao una tendenza alla diffusione di consumo e alla riedizione immutata più che alla revisione e al rifacimento.⁵

L’edizione del 1890 scelta come riferimento per l’analisi testuale raccoglie trentuno novelle e sono in parte alcune già presenti nella prima edizione, altre invece nuove: *Fanciullo biondo, Dualismo, Simpatie del martirologio, Il trionfo di Lulù, Il Cristo di Saverio Altamura, La moglie di un grand’uomo, Un intervento, Per le fanciulle, Tristia, Monologo, Viottole, Casa nuova, Notte di Agosto, Mosaico di fanciulle, La notte*

² Matilde SERAO, *Dal vero*, a cura di Patricia Bianchi, Napoli, Libreria Dante e Descartes, 2000, p. 241. Tutte le citazioni testuali che saranno esaminate nel capitolo provengono da questa edizione.

³ Per un’analisi dettagliata della raccolta vedi *Nota al testo* in Matilde SERAO, *Dal vero*, cit., pp. 241-263

⁴ Ivi, p. 244

⁵ Ivi, p. 243

di S. Lorenzo, *Palco borghese, La canzone popolare, Fulvia, Mosaico, Per i bagni, In provincia, Nostalgia, Votazione femminile, Commedie di salone, Bozzetti, Commedie borghesi, Estratto dello Stato civile, Apparenze, Alla decima musa, Silvia e Idillio di Pulcinella.*

In seguito si registrano altre ristampe successive di *Dal vero*, ma anche di *Pagina azzurra* in cui si attua una dinamica di smembramento, probabilmente senza il consenso autoriale⁶. L'osservazione principale che bisogna considerare resta la seguente:

La Serao ripubblica i suoi testi, ricicla novelle in assetti mutati di raccolte ma non ha abitudine e interesse a tornare sull'impianto narrativo e sulla forma linguistica: il suo lavoro di scrittura incessante, serrato, è dedicato alla produzione del nuovo e non alla revisione⁷.

L'importanza dell'opera risiede nella presenza al suo interno di "una serie di temi narrativi e descrittivi, di moduli linguistici e stilistici"⁸ che verranno poi ampliati e approfonditi dall'autrice nella prosa successiva. C'è anzi "una tendenza all'autoriciclaggio e alla ripetitività di una forma narrativa"⁹. Pancrazi stesso notava i motivi di importanza delle prime raccolte di novelle:

Rifacciamoci alle novelle. Non tanto perché alcune raccolte di novelle (*Dal vero, Piccole anime*) stanno cronologicamente tra i primi libri suoi, e contengono anche i germi (proprio i personaggi, i temi) di alcuni romanzi che verranno più tardi; non soltanto perché le novelle (come spesso avviene) per lo scorrere e variare degli argomenti e delle figure, ci offrono più rapidamente la tastiera dell'artista, ma proprio perché la novella e il racconto fin da principio furono, e in qualche modo sempre restarono, la misura ideale di quella scrittrice. Spesso anche dentro i buoni romanzi della Serao, un occhio esperto non tarda a trovare e ritagliare la misura iniziale di una novella, o alcune congiunte e imparentate novelle¹⁰.

Di fronte alla prima opera di novelle dell'autrice è valida la seguente osservazione:

Le scrittrici tra Otto e Novecento devono anche affrontare il problema dell'individuazione della loro scrittura, posta com'è nei fatti, ognuna singolarmente a dover determinare - ma certo in parte non irrilevante, anche a formare - i materiali, tematici stilistici linguistici, globalmente estetici, della sua letteratura¹¹.

Serao deve forgiare i tratti distintivi della sua scrittura e *Dal vero* si presenta come la prima occasione in cui l'autrice mette alla prova e allo stesso tempo forma le sue competenze artistiche. Nel presentare i tratti peculiari della raccolta, è possibile dare spazio alla voce dell'autrice stessa che ne dichiara le caratteristiche e l'essenza della scrittura. Si può ricorrere ad un breve testo contenuto nell'opera. Si tratta propriamente di un *Monologo*, una «sincera confessione»¹² che l'autrice declama contro quel gruppo di

⁶ Ivi, p. 245

⁷ Patricia BIANCHI, *Ritratti e parole dal vero* in *Dal vero*, a cura di P. Bianchi, cit., p. XIX

⁸ Ivi, p. V

⁹ Ibidem

¹⁰ Pietro PANCRAZI, *Serao*, a cura di P. Pancrazi, Milano, Garzanti, 1944, vol. I, p. X

¹¹ Patrizia ZAMBON, *Il filo del racconto. Studi di letteratura in prosa dell'Ottocento/Novecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004, p. 20

¹² Ivi, p. 77

detrattori che mal sopportano la sua scelta tenace e caparbia di fare della scrittura la sua professione:

E perché scrive ancora? Che vuole? Che intenzione ha? Che si crede di fare? E ci è bisogno di lei, forse? Ma che serve? Che vantaggio ne ricava? Perché non si occupa della nota del bucato e della cottura perfetta dello stufatino in umido? (p. 77)

Nel testo si può innanzitutto apprendere la modalità compositiva dell'autrice che è alla base della prima raccolta e delle sue successive edizioni: Serao accenna a «un taccuino, un numero spaventevole di bozzetti, di novelle, di romanzi, ancora da farsi, semplicemente catalogati» (p. 78). *Dal vero* si presenta effettivamente nel suo insieme come un taccuino di bozzetti, ritratti dalle tematiche variegata e dallo stile multiforme. Un quaderno di appunti che per certi versi si può accostare a quei primi libri di bozzetti dei pittori impressionisti che uscendo *en plein air* ritraevano quegli schizzi che sarebbero poi stati la base da cui partire per il successivo dipinto. Così anche Serao aveva il suo taccuino di ritratti e di schizzi che ricavava con un'attenta osservazione della realtà quotidiana. E a questo blocchetto di spunti avrebbe attinto per tutte le novelle. Di «impressionismo bozzettistico» per *Dal vero* parla anche Tommaso Scappaticci¹³. E ancora anche Marie Gracieuse Martin Gistucci utilizza una metafora pittorica per la narrativa seraiana, paragonando il primo periodo dei bozzetti proprio alla pittura impressionista, quello successivo del *Romanzo della fanciulla*¹⁴ a un *pointillisme* e alla miniatura ingrandita:

Ce n'est plus de la fresque, ni de la peinture impressioniste, c'est du pointillisme raté, quand ce n'est pas de la miniature agrandie¹⁵.

Questo paragone non appare azzardato: c'era stata l'Esposizione Nazionale di Napoli nel 1877, appena due anni prima la pubblicazione della novella. In quell'occasione furono esposti al pubblico molti quadri che rappresentavano l'estetica del realismo in arte.

L'esposizione del 1877 era apparsa [...] l'occasione per ammirare l'arte moderna dedita "tutta al vero", con il contributo della "fotografia, che non avevano gli antichi"¹⁶.

Nella stessa novella l'autrice descrive le tipologie dei testi brevi presenti nella raccolta, differenti per struttura ed estensione: «novella, bozzetto, leggenda, fantasia, schizzo», a cui occorre aggiungere il mosaico e l'idillio (p. 81). Nella diversa scelta di struttura narrativa si coglie un altro tratto significativo della raccolta: lo sperimentalismo. Serao cuce insieme pezzi di scrittura differenti che danno l'idea di una prova d'esordio, in cui tuttavia sono già visibili le tematiche principali che verranno da lei sviluppate in seguito.

¹³ Tommaso SCAPPATICCI, *Introduzione a Serao*, Roma-Bari, Laterza, 1995, p. 23.

¹⁴ Matilde SERAO, *Il romanzo della fanciulla. La virtù di Checchina*, a cura di Francesco Bruni, Napoli, Liguori, 1985

¹⁵ Marie Gracieuse MARTIN GISTUCCI, *L'oeuvre romanesque de Matilde Serao*, Grenoble, Presses Universitaires, 1973, p. 218

¹⁶ Marianonietta PICONE PETRUSA, *La vita artistica a Napoli fra Ottocento e Novecento* in Aa. Vv., *Letteratura e cultura a Napoli fra Otto e Novecento*, Napoli, Liguori, 2003. p. 86

Quando Matilde Serao pubblica *Dal vero* (1879), una raccolta di novelle, bozzetti, scritti brevi, metteva in atto uno sperimentalismo che preparava, con coerenza pur nell'asistematicità, la sua arte futura¹⁷.

Si tratta spesso anche di cronaca, soggetti d'occasione, ad esempio le stesse cadenze del calendario come in *Alla decima musa o Casa nuova*¹⁸. Anche la varietà e molteplicità degli argomenti trattati è dichiarata dalla voce dell'autrice:

Argomenti ce ne sono: entrano dalla finestra, dalla porta, cadono dal cielo, nascono dai mattoni. Qui, nella via, la sarta cucina quattro carciofi in un tegamino sopra un focolaio di tufo: è un argomento. Sono le due meno un quarto, le bambine escono scherzando e ridendo dalla scuola comunale: è un argomento e – oso dire – bellissimo. [...] La serva ci narra con una verbosità irrefrenabile ed un lusso di particolari, degno di Flaubert, come è andato che le hanno rubato due lire e otto soldi dalla saccoccia: argomento. (p. 78).

Nella citazione abbastanza estesa si possono ravvisare elementi importanti della scelta tematica e narrativa di Serao: in primo luogo la grande abbondanza e vastità di temi. In seconda istanza si può segnalare la facilità con cui è possibile reperire soggetti narrativi semplici e quotidiani: la cottura dei carciofi da parte di una serva, l'uscita da scuola delle bambine, un piccolo furto, in cui si può dimostrare la abilità descrittiva di Flaubert, anzi soggetti che osa definire bellissimi intenzionalmente, contro gli alti argomenti che venivano scelti per i romanzi.

Un'altra testimonianza offerta dall'autrice stessa sul metodo, i contenuti e lo stile di questi suoi «bozzetti» si trova in *Bozzetti*. Serao in questo breve testo lamenta la diffusione di questo genere, «la *profileria*, la *schizetteria* e soprattutto la *bozzetteria*», definita anche con ironia «*Phylloxera Bozzettistica Noiatrix*», che tanti piccoli autori mediocri si ostinano a produrre per la grande quantità di giornali locali, senza però raggiungere alti livelli letterari (p. 150). La novella, esponendo un'ironica denuncia contro i modesti letterati coevi, passa in rassegna quelle che sono le principali caratteristiche del bozzetto e i suoi vantaggi:

In sé il bozzetto è una bella cosa. Prima di tutto è breve. Quattro colonne di lunghezza chilometrica, senza la macchina a vapore per il relativo divoramento, possono condurre il lettore alle idee più nere, non lontana quella del suicidio per impiccagione. Il bozzetto, invece, è amabilmente corto. Occupa per un quarto d'ora. (p. 148)

Primo merito del bozzetto quindi sta proprio nella sua estensione ridotta. È dunque più facilmente controllabile per chi non abbia ancora elaborato le competenze narrative per un prodotto più complesso ed elaborato come è il romanzo, proprio perché

il bozzetto non ha mai in sé una grande idea [...]; vi è invece un'ideuccia piccina, graziosa, che saltella qua e là, che fa la civettuola, e si nasconde il visetto dietro la mano e sorride tra le dita (p. 149).

¹⁷ Elena CANDELA, *Amor di Parthenope. Tasso, Arabia, De Sanctis, Fucini, Serao, Di Giacomo, Croce, Alvaro*, Pisa, Ets, 2008, p. 5

¹⁸ Matilde SERAO, *Dal vero*, cit., p. 87 e p. 171. Bianchi nota come la prima novella sia stata scritta nell'occasione del Natale; la seconda fu pubblicata nel "Piccolo" il 1° maggio 1878, "nel periodo in cui è uso rinnovare i contratti d'affitto napoletani."

Tutte queste caratteristiche del genere sono alla base della scelta dell'autrice di prediligere all'inizio della sua produzione letteraria non già opere di grande respiro narrativo, ma esperienze più limitate nella pagina, in cui tuttavia già si ritrovano quegli elementi che ne caratterizzeranno la ricerca tematica e narrativa successiva. Ancora una volta in *Bozzetti* si esplicita la varietà di argomenti che può fare da soggetto al genere e anzi si fornisce una definizione ancora più precisa:

Nel bozzetto si odono le paroline fuggenti dell'amore, gli scoppietti trillati di risa; passano e fuggono i piccoli sentimenti, i pensierucci fini, le malinconie serene, gli scherzetti del colore, le ironie gentili. Arte minuta, chincaglieria: dicono le teste grosse del romanzo e del dramma, con una smorfia sprezzosa. Sicuro, chincaglieria. Ma in questo caso il bulino vale lo scalpello. (p. 150)

In questi due brevi testi Serao delinea il carattere multiforme, ibrido e composito della sua prima raccolta, in cui pare che abbia attuato «una tecnica di narrazione per accumulo di “argomenti” e di dettagli»¹⁹.

All'interno della raccolta si è voluto scegliere tre tematiche trasversali che attraversano tutta la produzione novellistica seraiana (da *Dal vero* del 1879 fino a *La vita è così lunga* del 1918). È sembrato adeguato affrontare i temi della figura femminile, dell'amore e dello spazio. Occorre segnalare anche che dei temi selezionati è possibile cogliere non solo lo sviluppo diacronico, perché sono costanti nella produzione narrativa seraiana, ma anche quello sincronico di ogni singola novella. Gli argomenti presentano infatti all'interno della stessa novella un'interessante rete di collegamenti e di reciproci richiami che mettono queste tematiche in dialogo le une con le altre. Con la scelta di questi tre filoni sarà possibile cogliere a fondo i risultati che producono nella loro relazione all'interno della novella e della raccolta e, a livello ancora più ampio, si potrà definire la loro evoluzione nel tempo nel pensiero dell'autrice, considerandone gli scarti e le modifiche più significative. In questa prima raccolta viene notato:

Aperte alla proiezione degli stati d'animo soprattutto femminili e al descrittivismo di dettagli ambientali e di costume, le prime novelle della Serao appaiono costruite con scarsi e ripetitivi movimenti d'intreccio e rarefazione di personaggi, lontane dalle «novelle corali» de *Il romanzo della fanciulla*, di cui costituiscono per altro l'antecedente²⁰.

La studiosa Bianchi nota dunque come la prima raccolta costituisca un'importante sperimentazione per Serao, per selezionare quelle tematiche che diventeranno decisive nella raccolta successiva e mette in evidenza il dialogo esistente tra le tematiche scelte: la figura femminile, lo spazio che circoscrive e spesso limita la femminilità e la grande esperienza del femminile che è l'amore.

¹⁹ Patricia BIANCHI, *Ritratti e parole dal vero*, cit., p. XVII

²⁰Ivi, p. XII

1.1 La figura femminile in *Dal vero*

Le figure femminili in *Dal vero* si connotano come veri e propri bozzetti, ritratti pittorici che potrebbero facilmente essere confrontati con alcuni quadri della pittura verista napoletana coeva all'autrice. Si è accennato all'Esposizione Nazionale di Napoli del 1877, ma nella ex capitale borbonica si era diffusa una vera e propria tendenza naturalista seguendo la linea guida tracciata da una personalità che resterà come punto di riferimento per gli artisti successivi, Palizzi, scrive Mariantonietta Picone Petrusa:

Dal naturalismo di Palizzi si era originata negli anni Sessanta e Settanta tanto la lezione sintetica della Scuola di Resina e del Cammarano, che conduceva fino a Patini, quanto il minuto realismo domestico di Lenzi, Martelli e Migliaccio, il senso arcadico delle contadinelle abruzzesi di Michetti animate dal tocco virtuoso di Mariano Fortuny e, infine, negli anni Ottanta il bozzettismo di un Caprile o anche il vedutismo urbano e pittoresco di Migliaro²¹.

È interessante notare che vi è una precisa corrispondenza di soggetti e di temi i quali vengono indagati nella pittura verista napoletana di De Nittis e di De Gregorio, per citare solo alcuni nomi, e allo stesso tempo approfonditi dall'autrice loro coeva. Anche Arslan nota questa corrispondenza, riportando le personalità più significative della pittura veneta:

È il periodo che si può sostanzialmente definire come verista-naturalista, e che si può visualizzare attraverso i contemporanei dipinti delle scuole dei pittori napoletani, di quelli veneti come Luigi Nono, Emma Ciardi, Ettore Tito, Oreste Da Molin, o dai famosi macchiaioli toscani²².

È importante notare la grande frequenza con cui il soggetto femminile ricorre sul pennello di questi artisti e in Serao con lo stesso scopo: trarne un bozzetto realistico, cogliendo "dal vero" la fisionomia fisica della donna, ma anche la sua interiorità. D'altra parte è proprio l'autrice a rimandare al campo figurativo nella scelta dei titoli: *Idillio di Pulcinella*, *Mosaico*, *Mosaico di fanciulle*. Alcuni altri bozzetti della raccolta si presentano come delle vere riproduzioni in scrittura di opere artistiche, basti pensare a *Il Cristo di Saverio di Altamura*. In questa stessa direzione si segnala la scelta dell'iniziale pseudonimo di Serao: *Tuffolina* contiene un altro riferimento pittorico al titolo di una statua di Edoardo Tabacchi²³.

Un elemento di classificazione importante nei ritratti femminili di Serao sono proprio l'abbigliamento e lo spazio. Sono d'importanza fondamentale, perché è proprio con questi dati che l'autrice fornisce ai suoi lettori informazioni sullo *status* sociale della donna, ma anche la sua psicologia e la sua interiorità. Questa connessione è già stata

²¹ Mariantonietta PICONE PETRUSA, *La vita artistica a Napoli fra Ottocento e Novecento*, cit., p. 87

²² Antonia ARSLAN, *Corpi di bambine, corpi di donne nell'Italia dopo l'unità: Neera e Matilde Serao*, in Aa. Vv., *Corpi di identità. Codici e immagini del corpo femminile nella cultura e nella società*, Padova, Il Poligrafo, 2005, p. 36

²³ Patricia BIANCHI, *Ritratti e parole dal vero*, cit., p. XI

rilevata in uno studio di Antonia Arslan²⁴ riguardo ad altre due figurine femminili della prosa breve seraiana: le protagoniste di *Una fioraia* e *Canituccia*, novelle contenute nella successiva raccolta di *Piccole anime*, pubblicata quattro anni dopo a Roma presso l'editore Sommaruga. La studiosa padovana parte proprio da questa considerazione:

Sono figure di bambine e di donne, spesso accostate tra loro, spesso atteggiata per “dire” qualcosa, con forte valenza simbolica: la passeggiata, la “toeletta”, la lettura, il momento di riflessione, il caffè sotto il bersò, attività muliebri inserite in una ricca tipologia di pose studiate e di paesaggi agresti e urbani²⁵.

Dunque la figura femminile ritratta anche nelle occupazioni quotidiane e sociali dice qualcosa di sé. Più precisamente ciò che è emblema della donna è l'abbigliamento, l'elemento che contraddistingue in modo particolare il soggetto femminile e la sua interiorità.

Ma come sono poi queste figurazioni, questi ritratti di essenze femminili? Vogliono essere descrizioni di anime attraverso i corpi; però, attenzione: molto spesso il corpo è descritto fisicamente in modo sommario o generico, secondo stereotipi immediatamente comprensibili dal lettore, mentre è puntualizzato con somma cura l'abbigliamento. Ed è l'abbigliamento che ci dà l'idea del luogo, dei tempi, della classe sociale, e anche del carattere. Osservando la veste, si ricava l'immagine interiore del personaggio²⁶.

Altro tema che entra in dialogo con il soggetto femminile, di cui anzi sostanzia l'essenza, è l'ambiente in cui la donna è presentata. Dalla minuta descrizione dello spazio in cui la fanciulla è collocata si evincono per armonia o per contrasto i tratti della fisicità femminile e della sua intimità, proprio perché la figura femminile non è mai indifferente allo spazio narrativo in cui è posta.

Spesso, allora, l'abbigliamento è prevalente sulla fisicità dei corpi; e lo sfondo diventa altrettanto importante. Nessuna figura femminile è isolata e imprecisa²⁷.

Queste osservazioni si adattano molto bene anche alla raccolta di *Dal vero*, in cui lo sfondo non è solo una cornice superflua in cui il personaggio è posto, ma risulta avere un ruolo di comprimario, determinante per “dire”, “far vedere al lettore” i dettagli dell'anima femminile.

Lo sfondo è nicchia, è scrigno prezioso dove si staglia, per contrasto o per intima corrispondenza, l'immagine femminile. [...] Lo sfondo riprende ed enfatizza le parti del corpo descritto, e può essere naturalmente una descrizione di interni ed esterni²⁸.

La figura femminile pare centrale nella prima raccolta anche per un altro motivo, perché può costituire l'elemento unificante di una raccolta molto eterogenea e variegata.

²⁴ Antonia ARSLAN, *Corpi di bambine, corpi di donne nell'Italia dopo l'Unità: Neera e Matilde Serao*, cit., p. 35

²⁵ Ivi, p. 36

²⁶ Ivi, p. 37

²⁷ Ibidem

²⁸ Ivi, p. 38

Il tema della “fanciulla” in tutte le sue sfaccettature appare comunque come il filo che lega le diverse componenti di *Dal vero*, e ci offre la possibilità di seguire la dinamica di elaborazione di un nucleo narrativo sviluppato nel *Romanzo della fanciulla*²⁹.

Dal vero dunque si connota come un vero studio naturalistico-verista sul femminile, ma diverse sono le tecniche compositive con cui Serao sceglie di ritrarre la donna e la fanciulla; si hanno dei veri e propri ritratti, bozzetti dettagliati, che diventano “pitture parlanti”. Costituiscono quasi delle istantanee fotografiche, che per quanto siano dettagliate, non presentano tratti di complessità. Altrimenti il soggetto femminile viene articolato nella dimensione di più ampio respiro narrativo della novella in cui si trova una figura femminile “a tutto tondo” e in cui è possibile cogliere lo spazio profondo e intimo dell’”io” femminile.

1.2 Istantanee di fanciulle

Si procede allora con l’analisi dei singoli ritratti istantanei di figure femminili, in cui si trova:

il profilo della fanciulla, in un ritratto singolo, [...] fuori dal catalogo minuziosamente nomenclatorio di tutti gli accessori inutili e necessari alla nascente femminilità³⁰.

Si passano in rassegna in questa sezione tutti quei brevi testi in cui la figura della giovane ragazza viene offerta al lettore quasi come in un rapido ritratto figurativo di linee e oggetti essenziali. Si è scelto di partire con *Mosaico di fanciulle*³¹, poiché è il bozzetto che offre una struttura molto ben delineata, pone il lettore quasi di fronte a una sequenza di quadri. Il secondo motivo sta poi nel fatto che il testo, nonostante la sua ridotta estensione, raccoglie i ritratti della nascente femminilità in un senso di completezza, comprendendo figure di popolane e piccolo borghesi fino alla descrizione di una duchessina. Questo sguardo d’autrice sull’intera socialità resterà nella produzione successiva come uno dei suoi tratti distintivi. Di ciascuna vengono segnalati quegli oggetti significativi e necessari a completare la descrizione della loro personalità, della loro “storia”.

Nella prima sequenza narrativa, in cui l’autrice invita le fanciulle ad apparire, quasi a rivelarsi, si sussegue una descrizione di sei profili di fanciulle diverse nella loro appartenenza sociale. Altrettanto essenziale è lo spazio in cui esse vengono collocate: interno, esterno, cupo e freddo o viceversa luminoso e arioso. Esso può rimandare alla loro condizione popolare, borghese oppure ai grandi appuntamenti della socialità aristocratica napoletana.

²⁹ Patricia BIANCHI, *Ritratti e parole dal vero*, cit., p. XIII

³⁰ Ivi, p. XIII

³¹ Matilde SERAO, *Dal vero*, p. 96

La prima ad essere presentata con acuta osservazione è il profilo di una turista inglese, che si caratterizza per i tratti spenti, pallidi, quasi funerei della sua persona e per l'aver tra le sue mani una «guida Baedeker»³²:

La fanciulla inglese si avvanza tacitamente: ha le guance pallide, dalla carnagione opaca, le trecce di un biondo smorto ridotte in uno stretto mazzocchio, l'abito nero, di lana senza ornamenti; un goletto di tela, diritto da uomo, una corsettimana sospesa ad una catenella di acciaio, gli stivalini senza tacchi. (p. 96)

Il «sassone profilo» è ben delineato in pochi precisi passaggi in cui si esaltano il pallore smorto e la mancanza di attrazione (p. 97). Anche nell'abbigliamento umile e senza un elemento che possa richiamare su di sé l'attenzione: l'abito è nero, «senza ornamenti», il goletto «da uomo», gli stivalini «senza tacchi» (p. 97). Questi elementi delineano una figura opaca, priva di fascino. Anche l'ambiente circostante è in sintonia con i tratti freddi, spenti della fisionomia femminile: la ragazza è in una «sala è un po' fredda, nella scialba luce invernale» (p. 96). Il contrasto della fanciulla con lo spazio si vede nei confronti del gruppo statuario che la turista ha di fronte ai suoi occhi. *Amore e Psiche*, emblema del trionfo della bellezza dell'amore, lascia la straniera quasi indifferente,

senza che una fiammolina salga al suo volto opaco, senza che una scintilla si distacchi dall'azzurro iridiato e trasparente della sua pupilla. (p. 97)

Il secondo quadro inizia prima che con la descrizione fisica della fanciulla con quella dell'ambiente e degli oggetti, che anticipano molte caratteristiche della personalità della ragazza:

Nello stesso casotto di legno, dipinto di marrone, con una porta di vetri, un gatto rosso dorme sopra una sedia. Sulla parete s'impolverano le fotografie sbiadite della regina Margherita, del papa, di un ufficiale di artiglieria, di un giovanotto in maniche di camicia, di una signorina vestita con dubbia eleganza. Sul tavolo due o tre lettere, un biglietto da visita piegato in un angolo, un nastrino color fuoco, un *Compendio di Geografia*, un giornale di mode a cui è stata tolta e rimessa la fascia. (p. 97)

Questo piccolo elenco di oggetti, così minuziosamente ritratti, rivela un ambiente vecchio e chiuso, in cui «s'impolverano le fotografie» in cui cozzano una serie di figure di tenore e di condizione assai differenti: la regina Margherita, il papa e «una signorina vestita con dubbia eleganza» (p. 96). Da queste prime pennellate si evince la classe popolare a cui appartiene la ragazza che siede su una seggiola nel casotto. Sono messe in evidenza anche le letture della giovane: un *Compendio di Geografia*, che rivela il fatto che la fanciulla è studentessa, e un giornale di mode che indica un tipo di lettura preferita alla geografia. L'osservazione di Serao è acuta e non sfugge al lettore, la rivista di moda, «a cui è stata tolta e rimessa la fascia», indica il gesto preciso della fanciulla di sfilare dalla fascia su cui era scritto il nome dell'abbonato il giornale per leggerlo, lasciando da parte il materiale di studio. Senza che l'autrice abbia detto nulla della ragazza, il lettore sa

³²Ivi, p. 97. Bianchi nota : *guida Baedeker*: dal cognome dell'autore di una famosa serie di guide dei paesi europei p. 222.

già molto di lei dagli oggetti, che costituiscono il suo universo e la proiezione esterna di sé. A questo proposito potrebbe valere anche per la giovane ciò che Antonio Palermo ha evidenziato della figura molto più frequentata dalla critica all'interno de *La virtù di Checchina*. Ciò che viene detto del salotto di Checchina può essere ritenuto valido anche per il casotto di questa fanciulla:

Questa ordinata sagra naturalistica, che è la casa di Checchina, è anche la sua dimensione. Si intende perciò come questo personaggio sia un esempio [...] di compiuta interiorizzazione dei dati³³.

Subito dopo viene riportata la descrizione della fanciulla, in cui si trova una piena conferma delle deduzioni tratte dalla descrizione dell'ambiente:

Sopra una seggiola, Caterina la figliuola del portinaio, una brunettina magra e vivace, alunna della scuola normale, coi capelli della fronte avvolti nelle cartine bianche dei pagliotti, con gli orecchini di strass alle orecchie, col visetto macchiato dalla grossolana cipria, con l'abituccio troppo corto che lascia vedere stivalini eleganti e scalcagnati, legge un romanzo di *Ponson du Terrail*. (p. 97)

La descrizione di Caterina procede come nell'iniziale presentazione della piccola e polverosa portineria con la tecnica dell'accumulo. Essenziale le note che specificano che la giovane è figlia del portinaio e alunna della scuola normale. Questo sarà un soggetto particolarmente caro a Serao in *Il romanzo della fanciulla*, si trova una novella intitolata *Scuola normale femminile*. Questo dato va a rinforzare l'opinione che già in *Dal vero* siano presenti *in nuce* tutti quei temi che verranno poi ripresi e ampliati nella produzione successiva.

Nel ritratto di Caterina si trovano quei particolari che ne indicano le aspirazioni della ragazza popolana: gli orecchini di strass, un surrogato degli orecchini più costosi in pietra, la cipria grossolana, l'abito già piccolo e gli stivali eleganti, ma ormai consunti. Nella giovane si può leggere «un miscuglio di pretesa raffinatezza e reale sciattezza, di lusso e miseria» che anche in altre novelle della stessa raccolta contraddistingue gli strati sociali meno elevati (p. 222). Infine l'ultimo elemento degno di nota è la lettura di *Ponson du Terrail* noto autore di romanzi d'appendice. In questo dato si conferma la piccola estrazione sociale del personaggio e allo stesso tempo Serao si distingue dall'abituale ritratto pittorico ottocentesco in cui la fanciulla veniva presentata nell'atto della lettura, ma in un interno piccolo borghese, magari un salotto, non certo in un polveroso gabbiotto di portineria. L'autrice prende un motivo caro e molto frequente nell'arte contemporanea, ma lo declina e concretizza secondo la sua particolare sensibilità.

Il terzo ritratto presenta una fanciulla aristocratica in vivo contrasto con il precedente, in cui si trova una portinaia, e con il seguente, che descrive una lavandaia popolare. Di questo profilo femminile sono esaltate la delicatezza e l'eleganza del corpo oltre che dell'abbigliamento. Le «mani sottili e lunghe» sono «calzate dalla finissima

³³ Antonio PALERMO, *Da Mastriani a Viviani*, Napoli, Liguori, 1974, p. 53

pelle dei guanti» (p. 222). Eppure su questa giovane aleggia l'ombra della morte, sembra quasi un'immagine funerea, come si era notato anche nel caso della turista inglese, con la quale condivide alcuni tratti fisici:

È una fanciulla alta e delicata, vestita di seta grigia, con uno strascico lunghissimo e serpeggiante; ha il volto di un pallore trasparente, quasi cereo, i grandi occhi neri, dalla cornea di un bianco azzurrognolo sottolineati di nero, con uno sguardo profondo errante... (p. 222)

Dalla figura si evince un grande senso di eleganza, di bellezza, ma allo stesso tempo di contraddizione. Dall'abbigliamento in seta si comprende la sua elevata condizione sociale, così come dalla pelle finissima dei guanti, ma risalta il colore grigio dell'abito che quasi richiama il pallore cereo del viso. Si dichiara la bellezza dei «grandi occhi neri», che tuttavia sono «sottolineati di nero» (p. 222). La ragazza parla con il profumiere a voce bassa, sceglie e odora le varie essenze, proprio mentre ne fiuta poi un'altra, cade, svenendo. Questa raffigurazione di femminilità fragile, malata, contraddittoria, presenta alcuni tratti stereotipati della fanciulla affetta di nevrosi, molto frequente nell'epoca, proprio a partire dalla *Fosca* di Tarchetti. Lo stesso svenimento a causa dell'intenso profumo è un particolare che la medicina del tempo collega alla sensibilità nervosa. È interessante notare che l'ambiente in cui si trova la fanciulla ne rispecchia la malattia, anzi testualmente «l'anemia». «Quell'ambiente viziato e artificiale carezza la sua natura anemica, malaticcia e nervosa» (p. 98). Questa raffigurazione della femminilità giovane, ma malata di nervi e tuttavia capace di emanare una potenza attrattiva è molto presente all'interno della raccolta: si vedano le figure femminili in *Tristia, Fulvia, Apparenze, Silvia e Idillio di Pulcinella*.

Il successivo ritratto si staglia in senso totalmente opposto al precedente: sia nella estrazione sociale sia nella condizione di piena salute di cui gode la fanciulla. Si apre così la sequenza descrittiva:

Per la via maestra, gialla di polvere, che taglia sinuosamente la collina verde di Posillipo, sotto l'ardente sole di agosto, discende una fanciulla. Il tacco largo, quadrato della pianella di pelle nera dalla coccarda verde, batte vigorosamente sul terreno; la veste di mussola gialla a fioroni azzurri, inamidata fortemente cade a grandi pieghe dure e tese; il fazzoletto rosso, nero e grigio del collo, è chiuso di uno spilletto d'oro. È una lavandaia. (p. 98)

Oltre l'aridità del clima, prima ancora di specificare la professione della fanciulla si dà importanza al suo abbigliamento, semplice, ma pulito. Contro il pallore della turista inglese e della giovane fanciulla del quadro precedente, la lavandaia ha «la pelle di un colore molto caldo, colore di sole, un rosso-bruno infuocato, ardente» (p. 98). Si descrive la fatica della professione, ma anche lo spirito intraprendente con cui la ragazza affronta la pesantezza del suo mestiere.

Il ritratto successivo è totalmente differente: la scena si apre su un gradevole giardino rigoglioso della Villa comunale, luogo scelto come ambientazione della successiva novella *Della lava* in *Il romanzo della fanciulla*. Per contrasto la fanciulla è

descritta nell'ambiente chiuso della carrozza in cui è portata. La ricchezza e l'eleganza risaltano prima che dal prezioso abbigliamento della duchessina dal «servo in livrea e galloni dorati» che la conduce (p. 98). La fanciulla è così presentata:

Sdraiata nel suo letticciuolo soffice coperta da un manto di velluto verde cupo, col capo appoggiato al cuscino di tela finissima e ricco di merletti, la duchessina si fa trascinare nell'aria balsamica di primavera. (p. 99)

La ragazza ha dei «bellissimi capelli castani», «ha i polsi carichi di braccialetti, le dite zeppe di anelli gemmati» (p. 99). La figura della duchessina incarna però un notevole contrasto, è presentata come «meravigliosa di freschezza e di gioventù», ma è inerte (p. 99). La sua condizione di paralisi la mostra in contrasto con l'ambiente aperto e vivace del giardino della Villa della scena iniziale, la costringe a un'esistenza che la pone in uno spazio che per quanto possa essere ricco e prezioso, resta sempre chiuso. L'interno della sua carrozza è una descrizione di bellezza e di raffinatezza e tuttavia rappresenta il limite oltre il quale la bella fanciulla non potrà mai spingersi. L'interno stesso è lo spazio in cui si consuma il suo dramma. Serao adotta poi i toni convenzionali, secondo i quali alla famiglia aristocratica corrisponde una grande ricchezza materiale, ma una condizione di salute cagionevole. La stessa idea è presente ancora nel Marchese d'Aragona in *La virtù di Checchina*: «nella mia famiglia è ereditaria la malattia del cuore: ne moriamo tutti, molto presto»³⁴. Al contrario la salute resterebbe una caratteristica della classe popolare, la lavandaia nella stessa novella è presentata come capace di sopportare grandi fatiche.

L'ultimo ritratto è quello di una fanciulla che ancora troppo giovane viene coinvolta nella recita di una parte a teatro. Serao la segue nei suoi movimenti incerti e titubanti, cogliendone la timidezza:

Le hanno messo un abito lungo, e tutto ornato per farla sembrare più grande. Ma in realtà ha quattordici anni, è magrolina, col busto un po' troppo lungo, i gomiti rossi, le graziette selvagge dell'adolescenza che diventa gioventù. (p. 99)

Ancora una volta l'elemento dell'abito è utilizzato per descrivere la personalità di questa fanciulla, che è ornata in modo da farla apparire con un'età maggiore.

1.3 Le fanciulle aristocratiche agli appuntamenti mondani

Altri ritratti di figure giovanili sono presentati in: *Per le fanciulle*, *Per i bagni*, *Apparenze* e *Dualismo*. Queste novelle sono accomunate dall'aver come protagoniste giovani donne socialmente benestanti e dalla scelta degli appuntamenti mondani della società aristocratica come ambientazione. In questo orizzonte sono dunque escluse le piccole borghesi e le ragazze della classe popolare.

Fanno da sfondo alle novelle *Per le fanciulle*, *Dualismo*, *Per i bagni*, *Apparenze* rispettivamente i balli, il soggiorno al mare e il teatro. In questi scenari sono descritti con

³⁴ Matilde SERAO, *Il romanzo della fanciulla, La virtù di Checchina*, cit., p. 222

precisione lo sfarzo e l'eleganza dei vestiti, delle acconciature e degli ornamenti. Nelle prime due novelle questi elementi sono toccati con ironia e sotto l'aspetto del fascino della moda, in *Apparenze* invece la descrizione dei due personaggi femminili acquista uno spessore diverso, poiché rivela il dramma sentimentale che coinvolge le due donne. Per *Dualismo* occorre fare un discorso a parte; nonostante vi sia tra le ambientazioni della novella anche quella del ballo dell'alta società, il racconto presenta dei tratti di maggior complessità rispetto ai precedenti. Si tratta dell'innamoramento di una giovane aristocratica di due tipologie maschili completamente opposte. Il testo è costruito con «coloriture di fisiologia positivista e contrasti netti»³⁵.

In *Per le fanciulle* si compie un completo elenco dei piccoli ornamenti femminili da ballo, che contengono in sé una particolare memoria del corteggiamento ricevuto da numerosi cavalieri durante l'occasione mondana. A titolo esemplificativo si può riportare ciò che viene detto di una fascia d'oro:

Ecco qui la fascia d'oro così lucida, così sfolgorante, che sembra un diadema reale: mandavi su un po' di fiato per appannarla, poi strofinarla leggermente col fazzolettino di battista e riponila nel suo cassetto circolare di velluto grigio. Non prima però di aver inviato un sorriso a quella notte, in cui ridesti tanto, in cui quindici cavalieri con un seguito di cretinismo perfetto, ti s'inchinarono esclamando: "Con quel diadema, una vera regina!". E venti altri con il solito inchino, ti dissero: "con quel cerchio, una bellissima Adalgisa!". (p. 65)

La novella si dimostra essere una scrittura occasionale, legata al periodo quaresimale in cui è richiesta una maggiore morigeratezza anche nei costumi femminili. Infatti si ritrae la fanciulla mentre sta riponendo in ordine tutti i suoi ornamenti di fascino. Eppure la novella non si conclude con un invito ad osservare questo periodo di severità, ma al contrario con un'esortazione ad approfittare della gioventù e del suo periodo felice, partecipando a tutti gli appuntamenti mondani della ricca socialità napoletana:

È venuta la quaresima, epoca di ascetismo e malinconia; ma tu stai troppo bene per soffrire di ascetismo, e la gioventù, con miracolo eterno, si rinnova nel riso. Ecco giunge la primavera la leggiadra con le sue promesse; e dopo, la calda estate con la felicità del mare che ti chiama, e poi l'autunno con le gaie escursioni in villa, e poi l'inverno coi balli, daccapo, per allietarsi, per sorridere, per amare! (p. 69)

Un altro importante evento a cui la benestante società napoletana non rinuncia è la villeggiatura al mare, questo costituisce il tema di *Per i bagni*. L'autrice passa in rassegna tutto l'abbigliamento della ragazza partita per la vacanza a Castellamare. Ecco allora che la sua «attrezzaria» comprendeva (p. 122):

Rasserenati dunque. Tutto parte con te. Abbiamo fatto insieme uno dei nostri allegri inventari: nulla mancava. L'abito di percallo a pallottoline verdi [...]; quello crema a fioretti rossi [...]. Quello di mussolina d'India bianca, lieve, gentile, trasparente, col suo paltoncino di stoffa turca. (p. 122)

³⁵ Patricia Bianchi, *Ritratti e parole dal vero*, cit., p. XVI

La novella si conclude con tono ironico: la voce narrante esorta la fanciulla a non immergersi nell'acqua per non guastare l'eleganza dei suoi ornamenti. Invita la ragazza a sorridere su come l'immagine virile dei suoi pretendenti diventerebbe ridicola dopo un bagno nel mare.

In *Apparenze* l'ambientazione è quella del teatro. Lo sguardo della voce narrante denuncia la finzione e la noia della rappresentazione in scena e si concentra su due donne. Proprio come in *Mosaico di fanciulle*, anche in questo testo con poche pennellate vengono delineati con una pittura di ritratto i tratti emblematici dei due personaggi. La prima immagine si configura con le caratteristiche di debolezza, di malattia e fragilità, al contrario la seconda è l'emblema della bellezza muliebre sicura di sé e della salute. Le due donne sono così rappresentate:

La prima sembrava una madonnina di Carlino Dolce [...]. Era una figura esile, molto esile; i capelli biondissimi, ma di un biondo morbido, quasi timido [...]; il volto magro, lunghetto, malaticcio, di un pallore finissimo, quasi trasparente come un cereo; socchiusi i bruni occhi sotto la frangia dorata delle palpebre, sottolineate da quelle occhiaie bruno-violacee che fanno pena al cuore; sottili, vivide, aride, quasi abbruciate le labbra; il collo, le spalle, le braccia scarne e consumate, abbandonata e languente tutta la sua persona; dappertutto le tracce della febbre e del decadimento. (p. 167)

L'altra, perfettamente in luce, sorgeva come una splendida manifestazione di bellezza. Sul capo altero si attorcigliavano le masse nere dei capelli, lasciando libera una fronte audace; l'arco delle sopracciglia, tracciato nettamente [...]; il colore lionato della pupilla era circondato da un cerchio gialliccio, bronzo circondato di oro [...]; le labbra chiuse e rosse come un fiore di melagrano, [...] quel sorriso perenne delle figure perfette; il collo pieno, con un battito provocante di vita. (p. 167)

Il contrasto descrittivo tra le due donne è ben sottolineato dal punto di vista fisico: ad esempio di confronto potrebbero essere presi due elementi di fascino muliebre, gli occhi e le labbra. Se la prima donna ha delle «occhiaie bruno-violacee che fanno pena al cuore», la donna castana ha una pupilla lionata, circondata quasi di oro. Le labbra della prima sono «aride, quasi abbracciate», quelle della seconda sono paragonate alla freschezza di un fiore di melograno. È interessante notare come le loro caratteristiche fisiche si proiettino anche sul loro abbigliamento e sui fiori che ornano il loro aspetto. La giovane donna bionda attraverso l'abito cerca di mascherare la sua estrema magrezza ed esilità, pur ottenendo infine l'effetto contrario su chi l'osserva:

Pure era vestita con quell'arte speciale della donna che tenta tutti i mezzi per nascondere la verità: l'abito di raso bianco serviva ad ingrandirne alquanto la figura; sul collo cadevano ad onde i bei capelli per celarne la magrezza [...]. Ma la stessa cura che ella prendeva per dissimulare il suo stato muoveva maggiormente la pietà e non illudeva nessuno: quella donna era malata. (p. 166)

L'abbigliamento della seconda donna ne rispecchia il fascino e la piena bellezza. Non ha bisogno di preziosi ornamenti, lo splendore della sua persona risalta di per sé stesso:

Vestita di velluto nero, scollata in quadrato, con una puntina di merletto bianco, senza maniche come esige la moda, senza un nastro, senza un gioiello, ella pareva sollevarsi,

slanciarsi candida e sorridente dal fondo bruno di un quadro: si sollevava, come una superba emanazione di grazia, di beltà, di salute. (p. 167)

Occorre notare anche i fiori che accompagnano questa figura femminile: spesso sono un ornamento femminile che proietta all'esterno il carattere intimo e interiore della donna. Sono un elemento importante del femminile, che viene esplicitato anche nelle descrizioni della produzione successiva. Martin-Gistucci a questo proposito nota:

Les fleurs sont presente dans toute l'œuvre de Matilde Serao: romans, nouvelles, articles, et même récits de voyage; enfin, en 1903, elle publie, sous le titre *L'anima dei fiori*, un important recueil de *bozzetti* [...] rassemblés selon un plan méthodique qui s'applique à passer en revue tous les aspects du thème de la fleur³⁶.

Della donna pallida e bionda viene riportata questa descrizione floreale:

Sul petto due rose bianche e profumate si appassivano morenti anch'esse di febbre e d'amore. (p. 167)

La natura debole e malata della donna si rispecchia nel pallore del fiore bianco, anch'esso languente. La seconda donna è invece paragonata alla freschezza e al colore vivace del fiore di melograno³⁷.

Inoltre rispetto alla descrizione della prima donna ancora una volta si può notare il tipo della donna fragile e malata, incarna tutte le caratteristiche della giovane donna consumata da un disturbo di tipo nevrotico, che la rende ripugnante e attraente allo stesso tempo. Un'immagine del femminile frequente nella letteratura di fine Ottocento e presentata altre volte da Serao³⁸. Il rapporto tra le due donne oltre ad essere oppositivo nella fisionomia fisica è anche di contrasto per l'amore verso lo stesso uomo. Sposato infatti con la giovane donna bruna, si è lasciato attrarre dalla potenza seduttiva della donna pallida e bionda che tiene in pugno il cuore dell'uomo. La voce narrante parla di questo amore come di uno spettacolo³⁹:

Era questo il dramma, il dramma intimo di quelle tre persone, difatti nel palco la bruna raddoppiava i suoi sorrisi che diventavano quasi ironici, moltiplicava le cortesie che erano quasi esagerate, si dava in spettacolo. (p. 169)

L'amore in questo gruppo di personaggi viene proprio "messo in scena", si tratta di una dolorosa finzione che marito e moglie devono sostenere, pur perfettamente consapevoli che il terzo personaggio femminile è quello realmente amato dall'uomo. L'occasione di trovarsi in un appuntamento di vita mondana, quella appunto dell'andare a teatro, impone loro di essere cortesi e amabili l'uno verso l'altro:

³⁶ Marie Gracieuse MARTIN GISTUCCI, *L'oeuvre romanesque de Matilde Serao*, cit., p. 318

³⁷ Ibidem

³⁸ Per rimanere nella raccolta di *Dal vero* altri esempi di donne deboli e malate di nevrosi si trovano in: *Mosaico di fanciulle*, *Tristia*, *Fulvia*, in *Silvia* e in *Idillio di Pulcinella*.

³⁹ Il tema dell'amore come spettacolo si ritrova anche in altre novelle della stessa raccolta: *Idillio di Pulcinella*, *Un intervento e Apparenze*.

La porta del palco si schiuse, un uomo entrò [...]. Salutò quasi sbadatamente l'ammalata e sedette presso la bruna impegnando con lei un'animata conversazione. [...] Quei due obliavano affatto la presenza della loro compagna. (p. 168)

Diversa è tuttavia la verità. La tecnica narrativa del breve testo è sapientemente costruita. Nella prima parte viene fornita la descrizione delle due donne e il lettore con la guida della voce narrante è portato a compatire la fragile donna bionda e a pensare questo dell'altra:

Sembrava che né il tempo né l'amore avessero potuto turbare, guastare quell'aspetto mirabile; ella era così sicura, così imperturbata, che finiva per irritare [...]. Era uno spettacolo dolorosamente ingiusto: da una parte la salute, la felicità, la bellezza, cioè di quelle donne senza cuore e senza testa [...]; dall'altra parte Luisa, cioè l'ideale realizzato della dolcezza e della bontà, ammalata, quasi distrutta dalla passione, umiliata da quella gloriosa rivale. (pp. 167-168)

Eppure nella seconda parte la situazione si rovescia completamente: grazie all'intervento di un terzo personaggio esterno seduto alla destra della voce narrante emerge la verità sulla relazione dei tre personaggi. Tra marito e moglie «ci si mette in mezzo quella palliduccia lì, ricca di languori» (p. 169). L'immagine conclusiva conferma la verità della situazione: la donna bionda esce trionfante appoggiandosi al braccio dell'uomo, la seconda altera e sicura esce sola, non chiedendo compassione.

In *Dualismo*⁴⁰ si parla del giovane innamoramento di Flavia, una fanciulla di alta estrazione sociale, abituata a onorare gli appuntamenti mondani che la sua condizione le offre. È una ragazza che mostra molte analogie con figure alto borghesi presenti in *Per i bagni* e in *Mosaico*.

Poiché adempiva agli obblighi della sua posizione con la sua massima buona volontà, anzi sorridendo sempre; alle feste ballava dalle undici di sera alle quattro del mattino lacerando gaiamente il suo lungo strascico. (p. 12)

Dal titolo si evince la caratteristica principale del racconto: l'amore di Flavia è indirizzato a due uomini contrapposti: Leone ed Everardo. Di nuovo, come già in *Apparenze* si presentano due personaggi in contrasto, questa volta maschili, oltre che rivali in amore. Per la descrizione del primo giovane è sufficiente la lettura delle prime righe del ritratto per capirne il carattere:

Il primo – per epoca – era un giovanotto, un po' parente, un po' amico della famiglia di Flavia; di condizione uguale per ricchezza e nobiltà; rispondeva al fiero nome di Leone, e quasi a mantenere intero il significato, era aristocratico fino ai capelli. (p. 12)

L'uno dunque è aristocratico nel nome e nella condizione; la relazione con Flavia nacque nel modo in cui conviene a due innamorati dell'alta società, caratteristica che ritorna anche nella produzione successiva: «una notte, fra una *polka* e una gita al *buffet* fece a Flavia una mezza dichiarazione, che spuntava da un complimento, sussurrato più che detto» (p. 13). Così era nato un legame amoroso che doveva adempiere a tutte le procedure comuni in società per una giovane coppia di innamorati aristocratici. Era

⁴⁰ Matilde SERAO, *Dal vero*, cit., p. 12

previsto che ogni mattina Flavia inviava a Leone un bigliettino con il programma della giornata. Doveva poi salutarlo al momento dell'incontro e dedicargli sempre il primo *valzer*.

A questa prima relazione si aggiunge quella con Everardo, in questo caso l'amore della fanciulla è descritto «con coloriture di fisiologia positivista e contrasti netti»⁴¹:

Nel caso di Flavia la fatalità si chiamava Everardo, ed abitava al quinto piano del palazzo, dove dimorava anche essa. L'intelligente lettore avrà capito che si tratta di un poeta. (p. 14)

Everardo è un giovane studente che è venuto in città per potersi aprire la strada ad una professionalità, la cui esistenza è mantenuta interamente dai sacrifici del padre, rimasto in periferia. Tuttavia alimentato da qualche aspirazione letteraria e da altre attività finisce per diventare un:

giovane pallido, scettico, anelante ad uno scopo cui quasi mai gli basteranno le forze, roso dalla smania di giungere, divorato dall'ambizione, incapace più di ritornare sulla vecchia e diritta strada, torturato da una lotta ineguale che lo rende profondamente infelice. [...] Questa è la storia di Everardo: uniteci un cuore appassionato, un sistema nervoso irritabile, un paio di occhi ardenti, ed avrete un ritratto somigliante. (p. 14)

È interessante notare che nella figura di Everardo si può intravedere l'abbozzo di un altro personaggio importante in *Cristina*⁴²: Peppino Fiorillo. Ne condivide la condizione di studente, di aspirante poeta, di innamorato e l'estrazione sociale povera. Anche nel carattere si possono trovare dei richiami, soprattutto nel «sistema nervoso irritabile» e nella grande ambizione. È importante segnalare anche la descrizione che viene fatta dell'innamoramento di Everardo. Avviene nel palazzo, luogo fondamentale nella produzione seraiana, come è stato segnalato anche da Marie Gracieuse Martin Gistucci⁴³ e Mirella Galdenzi⁴⁴: all'interno del condominio, sulle scale si fanno incontri determinanti:

Come è naturale, incontrò Flavia per le scale marmoree, una giornata di autunno scuriccia, con una luce diffusa e triste; ma Flavia era bionda e sorrideva. Notate, ella discendeva e parve al povero poeta che quella fanciulla scendesse dall'alto, fosse un raggio di luce rosea, scherzosa, smarrito in quell'imbrunire: egli non fiatò, non si mosse: ella passò, ma portandosi via l'anima di un uomo. (p. 15)

Nella breve sequenza viene riportato il contrasto tra l'ambiente autunnale, cupo e la presenza luminosa di Flavia, che sin nel nome annuncia chiarore. Questa modalità d'incontro diventa frequente nella successiva produzione seraiana. Si trova ad esempio nel caso appena citato di *Cristina* in cui lo spazio del palazzo è fondamentale per

⁴¹ Patricia BIANCHI, *Ritratti e parole dal vero*, cit., p. XVI

⁴² Matilde SERAO, *Cristina*, Roma, Voghera, 1908

⁴³ Marie Gracieuse MARTIN GISTUCCI, *L'oeuvre romanesque de Matilde Serao*, cit., p. 133: «Le palazzo, en effet, se met à voir non seulement une âme collective, mais aussi un destin, une fatalité».

⁴⁴ Mirella GALDENZI, *Misteri, vicoli e palazzi nella Napoli "fin de siècle" di Matilde Serao in Letteratura e cultura a Napoli tra Otto e Novecento*, Napoli, Liguori, 2003.

l'incontro dei due giovani. Peppino Fiorillo dalla finestra della camera osserva la giovane Cristina sul terrazzo che sta esattamente di fronte al suo appartamento:

Infine qualche cosa di bianco che si agitava, attirò la sua attenzione. Dietro la casa dei Marcorelli, a una piccola finestra di casa Fiorillo, una pezzuola si agitava, mossa da una mano.

– Ah! È Peppino Fiorillo – mormorò Cristina con un piccolo moto di sdegno. (p. 4)

La novella *Dualismo* procede con la fitta corrispondenza tra Everardo e Flavia, in cui le rivela tutto il suo amore, il risultato che la fanciulla sente è quello di amare entrambi i suoi pretendenti. Nel modo in cui la ragazza percepisce l'amore dei due giovani si nota una sorta di dualismo. Percepisce la carezza della vita lussuosa e raffinata che avrebbe potuto vivere con Leone, ma allo stesso tempo prova il fascino della «passione energica, onnipossente» di cui era capace il giovane poeta (p. 15). Flavia arriva tuttavia a un momento in cui deve prendere su di sé la responsabilità di una scelta. La fanciulla decide di non scegliere, perché è consapevole che non potrebbe fare a meno né di Leone né di Everardo. La considerazione che la narratrice offre a giustificare questa decisione è ancora di tipo positivistico: Flavia non è in grado di esprimere una preferenza, perché a sua volta nasce da un matrimonio misto e incarna in sé stessa il dualismo rappresentato dalle due figure maschili:

Flavia nasceva da un matrimonio misto: suo padre molto in alto, sua madre molto in basso, ed ognuno dei due le aveva data una natura. Aveva con sé la tempra robusta della madre, i gusti semplici e grandi, il desio di lotta, il palpito onesto e vivace, il soffio sano e gagliardo del popolo. Del padre aveva lo squisito sentire: la delicatezza dei nervi, le aspirazioni gentili. Insomma due coscienze; ma queste due coscienze si confondevano, si univano, ne formavano una sola, gli amori si riducevano in uno solo. (p. 18).

1.4 La femminilità nella malattia

Nelle tre tematiche (la figura della donna, l'amore e lo spazio) delineate come campo d'indagine, si è scelto di intraprendere un altro percorso d'analisi interessante per proseguire con i ritratti di fanciulla: la femminilità colpita da un'infermità. In *Dal vero* infatti sono ricorrenti figure di giovani donne affette a una patologia non ben precisata, ma afferente alla sfera sentimentale. Serao non parla mai apertamente di nevrosi eppure i segnali che offre sono molto chiari: innanzitutto ne mette in evidenza le conseguenze fisiche come la magrezza, il pallore e la debolezza, in secondo luogo crisi di nervi e comportamenti impulsivi e irrazionali che rimandano al disagio definito come «un male di moda nella donna»⁴⁵.

Isteria, epilessia? La Serao non proferisce nessuna di queste grosse parole ma quanto narra basta a metterci una pulce nell'orecchio. In qualche caso, comprendiamo di trovarci di

⁴⁵ Igino Ugo TARCHETTI, *Fosca*, Milano, Mondadori, 2015, p. 40

fronte a psicosi belle e buone, come nel racconto de *La donna dell'abito nero*, in *Fior di Passione*⁴⁶.

In effetti questo tipo di femminilità è un'immagine frequente nella stessa narrativa di fine Ottocento e ricorrente in molte altre novelle e romanzi dell'autrice. Il prototipo letterario di questa figura è la *Fosca* di Iginio Ugo Tarchetti, in cui si colgono i tratti essenziali di un male isterico che riduce la donna a un fisico provato dalla convalescenza, con forti sbalzi d'umore e con crisi di nervi. Se Tarchetti offre dal suo punto di vista maschile l'analisi di una malattia, è interessante vedere anche l'indagine opposta e complementare svolta dallo sguardo "tutto al femminile" di Serao. Occorre partire innanzitutto dai punti di contatto tra i due autori. È presente in entrambi la descrizione del carattere instabile e facilmente irascibile della donna isterica. Questo dato corrisponde alle conoscenze mediche del tempo:

I manuali di medicina scritti in quel periodo sottolineano infatti come l'isterismo affligga soprattutto donne, e come la paziente sia soggetta, a causa della malattia, a una condotta immorale e riprovevole. Le donne studiate vengono descritte come depravate, bugiarde e minacciose⁴⁷.

Da questa citazione si ricavano degli elementi della femminilità nevrotica validi sia per Fosca sia per i personaggi seraiani, i quali spesso condividono un atteggiamento irragionevole e incostante verso gli altri. Un'altra analogia tra i due autori è segnata dalla descrizione dell'aspetto fisico della donna isterica. Le sue peculiarità, delineate dai due autori, sono l'esilità e la gracilità del corpo, il pallore funereo, il rovesciamento dei normali tratti di fascino femminile. Le raffigurazioni dell'immagine femminile è però indagata con grande profondità, tenendo conto di tutte le informazioni che la medicina del tempo forniva sull'isteria. Infatti le caratteristiche fisiche descritte dai due autori sono molto precise e costanti, quasi a voler dare un'esatta analisi clinica del personaggio. A questo proposito si può considerare che ciò che viene detto per Fosca resta valido anche per i personaggi seraiani:

Un'analisi attenta del modo in cui Tarchetti si appropria del discorso medico ottocentesco permette un'interpretazione diversa del romanzo [...]. Il modo in cui l'autore descrive il personaggio malato di Fosca segue un modello medico già diffuso in quegli anni e che verrà codificato nei due decenni successivi da autorità mediche come Cesare Lombroso e Max Nordau⁴⁸.

A questo punto bisogna però segnalare una differenza significativa tra i due autori. Come in Tarchetti anche in Serao infatti sono visibili quelle caratteristiche della patologia femminile evidenziate nella teoria fisiognomica di Lombroso per la donna criminale studiata nel suo lavoro del 1893 *La donna delinquente, la prostituta e la donna normale*: ovvero gli elementi di disordine, di disarmonia e di sproporzione indicano una mancanza di bellezza fisica e la presenza della patologia sia nel romanzo scapigliato sia

⁴⁶ Maryse JEULAND MEYNAUD, *Immagini, linguaggio e modelli del corpo nell'opera narrativa di Matilde Serao*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1986, p. 76

⁴⁷ Elena CODA, *La cultura medica ottocentesca nella "Fosca" di Iginio Ugo Tarchetti*, in «Lettere italiane», 3, 2000, p. 446

⁴⁸ Ivi, p. 442

nelle novelle seraiane. Se tuttavia questi dati per Tarchetti diventano spunti per indagare il profondo di Fosca, in Serao il rapporto tra la scrittrice e i personaggi è diverso. Se Giorgio, la voce narrante di Tarchetti, guarda alla protagonista femminile con senso di ripugnanza e di distacco, in Serao si nota al contrario un sentimento di compassione, quasi di *pietas* verso questi personaggi femminile. Le due prospettive differiscono proprio in questo: l'una è interessata a risaltare gli aspetti deteriori e destabilizzanti della malattia proprio con un'ottica positivista, l'altra pur offrendo descrizioni non banalizzanti e non generiche del malessere, indaga maggiormente l'aspetto intimo della femminilità. Inoltre l'autrice si concentra soprattutto nel rapporto che questi personaggi hanno con l'amore, è proprio all'interno di questa sfera tematica che si rendono più espliciti gli effetti della malattia. Viene infatti presentata una relazione spesso non pacifica, ma contrastata. Serao parla di femminilità malata soprattutto in relazione alla passione. È questo che causa nella donna infermità fisica e mentale. Questo elemento è discusso anche da Nancy Harrowitz in *Antisemitism, Misogyny, and the Logic of Cultural Difference: Cesare Lombroso and Matilde Serao*, già di cui sono state approfondite le eroine seraiane di *Castigo*, *Addio amore!* e *Fantasia*⁴⁹.

Serao's "love" novels employ the effect of passion as a central theme. In some of these novels, the female protagonists are trapped by their emotions as they fall prey to a passion that is usually unrequited or unfulfilling. In this way, passion can even take on a physical dimension as the character falls ill and expresses bodily symptoms of sickness. Ultimately, it functions as an indication of the difficult status of woman and serves to establish her precise identity⁵⁰.

L'elemento della passione influisce su altre figure femminili di *Dal vero* e la loro condizione di malattia non fa altro che esternare un sentimento di disagio interno riguardo alla propria situazione personale, ma anche alla difficile condizione di donna collocata in un contesto in cui prevale totalmente la legge patriarcale. L'autrice sembra in particolare avere intuito nelle sue eroine un nesso tra soma e psiche. Le loro patologie avrebbero cioè «un'origine psicogenetica o più precisamente ansiogenetica»⁵¹. La loro infermità si manifesta apertamente nel fisico consunto, ma il vero problema si trova più a fondo nella loro intimità.

Per tutte, c'è da chiedersi se la narratrice, precorrendo di qualche lustro il celebre Groddeck, non abbia intuito qualcosa in materia di psicosomatismo, interpretando il segno corporale clinico come appello lanciato dalla psiche conturbata, mettendo nella malattia meno corporeità e più passionalità fantasmatica, facendo cioè del corpo non più la fonte esplicativa del malanno ma il luogo di compimento delle finalità espressive del desiderio⁵².

Inoltre nella sfera tematica della passione particolarmente complicato è anche il rapporto che queste donne vivono con la naturale ricerca del proprio desiderio, poiché

⁴⁹ Nancy HARROWITZ, *Antisemitism, Misogyny, and the Logic of Cultural Difference: Cesare Lombroso and Matilde Serao*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 1994, pp. 81-103

⁵⁰ Ivi, p. 85

⁵¹ Maryse JEULAND MEYNAUD, *Immagini, linguaggio e modelli del corpo nell'opera narrativa di Matilde Serao*, cit., p. 77

⁵² Ivi, p. 76

nella severa morale coeva lo spazio lasciato alla sessualità femminile era ristrettissimo, anzi quasi inesistente. Le protagoniste sono costrette a soffocare la normale domanda del piacere, nascondendola con la repressione. Non deve stupire la dichiarazione dell'antitesi presente tra l'immagine del femminile imposta dalle convenzioni sociali e quella che comprende anche i bisogni naturali della donna, la tematica è contenuta anche nel romanzo *Teresa* di Neera. Resta difficile per loro questo problema:

quello della genitalità o della sessualità mortificata, il quale, da Madame Bovary in poi, raggruppa sotto la denominazione generica di «bovarysimo» le varie turbe della nevralgia, dei vapori e languori, della consunzione, dell'emicrania e della noia⁵³.

Il terzo elemento che interagisce con il personaggio femminile e con la sua esperienza sentimentale è lo spazio. L'autrice è abile nel cogliere i tratti della malattia nell'ambiente in cui pone le figure. La camera della convalescenza o il piccolo salotto spesso rispecchiano l'interiorità dei personaggi. Sicuramente la pittura seraiana di queste figure femminili si connota come una raffigurazione d'interno e, più precisamente, un interno con figure di cui si mettono in evidenza il senso claustrofobico e la mancanza di luce. Tutti questi elementi sono colti e indagati complessivamente da una sensibilità femminile capace di intuire e dar voce ai piccoli drammi interiori sottaciuti. Di queste figure femminili dunque non vengono più messi in risalto solo gli aspetti medico-positivistici come avviene in *Fosca*, ma viene approfondita l'interiorità con una vicinanza di sentire che solo una donna era in grado di percepire.

Si procede dunque con l'analisi delle novelle che hanno al loro interno questi soggetti femminili: *Tristia*, *Fulvia* e *Silvia*. I racconti hanno un'estensione narrativa diversa, perciò se sarà possibile fare dei cenni sulla psicologia femminile per i primi due testi, per *Silvia* si potrà ricostruire un quadro più completo del personaggio.

Per primo si analizza il profilo della giovane ragazza colpita dalla malattia presente in *Tristia*⁵⁴. Fin dalla descrizione iniziale si evincono i dettagli principali che connotano la differenza del personaggio rispetto alle «altre giovinette ridenti di bellezza e di salute» con un sentimento quasi di tenerezza per la fanciulla:

Per quella simpatia che ispira un visetto pallido e quasi divorato da un par d'occhi grandi – per quella attrazione che esercita un corpicino gracile, esile, perduto nelle stoffe, pieno di dolci languori e di febbrili sussulti – per quella seduzione che possiede una fanciulla pensierosa, intelligente, ammalata e nervosa – per tutto questo e per altro ancora, Gemma era molto amata. (p. 70)

Nella figura di Gemma sono presenti tutti i dettagli della malattia: «corpicino gracile [...] pieno di languori e di febbrili sussulti», eppure è un personaggio che è introdotto con precise espressioni che indicano affetto e compassione: «per quella simpatia», «per quella seduzione» (p. 70). La presentazione della ragazza continua con

⁵³ Maryse JEULAND MEYNAUD, *Immagini, linguaggio e modelli del corpo nell'opera narrativa di Matilde Serao*, cit., p. 78

⁵⁴ Ivi, p.70

quegli elementi che diventeranno poi topici per la descrizione della femminilità malata di nevrosi:

Da principio destava interesse quella testina un po' curva sotto il peso dei bruni capelli; quello sguardo incerto, stanco, molto spesso smarrito; quella bocca così vivida in quel pallore così cereo; quell'aria di donna che abbia molto amato e molto vissuto in pochissimo tempo. (p. 70)

Il capo curvo e fragile in cui pesa la folta capigliatura, lo sguardo incerto, il pallore cereo e soprattutto l'impressione di «donna che abbia... molto vissuto in pochissimo tempo» segnano dei dati importanti che determinano le successive figure femminili in *Piccole anime: Una fioraia, Canituccia e Aloe in Alla scuola*. Nella descrizione di Gemma risaltano dati di disarmonia e disordine, caratteristiche quest'ultime già rilevate da Elena Coda per il personaggio letterario di Fosca: la piccolezza del viso «quasi divorato da un par d'occhi grandi», l'età puerile inoltre contrasta con l'apparenza di una donna già grande e la bocca vivida infine è in opposizione al complessivo pallore del viso (p. 70). Tutti quei tratti che sono le tradizionali caratteristiche di bellezza femminile sono rovesciati: la testa è piegata, proprio perché appesantita dal peso dei capelli bruni e lo sguardo è assente, incerto. In questi dettagli Serao sembra riproporre i tratti peculiari di Fosca: la gracilità della persona, persino la testa gravata dalla folta massa di capelli ricorre anche in Tarchetti⁵⁵. La voce narrante di Serao non è Giorgio che attraverso la scrittura cerca di porre una distanza rispetto alla donna malata, ma al contrario una voce che assume un tono di empatia verso la fanciulla: «veniva la pietà: si sapeva che la fanciulla era infermiccia, minacciata da una lenta consunzione» (p. 70). Anche nell'atteggiamento verso gli altri Gemma sembra confermare i comportamenti della donna nevrotica. La medicina del tempo si osserva:

Anche in questa descrizione Tarchetti segue fedelmente un modello medico particolarmente accettato nell'ottocento: la donna è maggiormente incline all'isterismo in quanto non è in grado di controllare le proprie emozioni⁵⁶.

Questa descrizione pare ben adattarsi anche alla figura di Gemma, la quale non ricambia il grande affetto e attenzione di cui è circondata. Anzi sembra animata al contrario da un istinto di sopravvivenza che la porta a concentrare il suo pensiero solo su di sé:

Essa no, non amava; pare non ne avesse la voglia o la forza; ed il sentimento più sviluppato in lei era un profondo egoismo, che le faceva accettare, con una riconoscenza passiva tutte le premure, tutti gli omaggi, tutti gli affetti. (p. 70)

È interessante notare come anche l'esperienza d'amore si traduca per Gemma in una nuova manifestazione di nevrosi. Andrea, un giovane coetaneo di Gemma, si innamora di lei. La descrizione del ragazzo si connota all'opposto di quella della fanciulla.

⁵⁵ Igino Ugo TARCHETTI, *Fosca*, cit., p. 43

⁵⁶ Elena CODA, *La cultura medica ottocentesca nella "Fosca" di Igino Ugo Tarchetti*, cit., p. 449

Figuratevi un giovanotto alto e robusto, quasi un colosso, con un paio di spalle erculee, un collo da toro ed una testa energica, dalle linee nettamente accusate: una salute a tutta prova. (p. 70)

Viene descritto con un carattere molto gentile e attento a difendere le esigenze dei deboli, una sorta di «Ercole moderno» (p. 71). Il suo innamoramento viene ad essere ritratto come una fatalità, come se i due opposti si attraessero per una specie di destino. Se Gemma personifica la malattia e lo spegnimento quasi funereo, Andrea all'esatto contrario è l'immagine della forza e della vitalità. La dialettica tra le due figure è messa ben in evidenza. Nel romanzo di Tarchetti l'antitesi salute e malattia è incarnata dalle due figure contrastanti di Clara e Fosca, le quali condividono l'amore per lo stesso uomo, Giorgio. Il maschile dunque è escluso dalla rappresentazione del contrasto. Nella novella di Serao invece la scelta è diversa: i due personaggi, Andrea e Gemma, diventano emblemi della diversa condizione di benessere e floridezza o viceversa di disagio fisico e psichico. In Serao c'è un ulteriore elemento di complessità. L'amore del giovane per la ragazza non solo si connota come il normale affetto di un ragazzo interessato, ma assume la figurazione di un amore di donna, anzi di madre:

Il fiero e robusto garzone, dalla tempra indomabile, si piegò a tutte le delicatezze, a tutte le finezze, a tutti i capricci della fanciulla, curvò la sua fibra, diventò per lei una donna, anzi sua madre. (p. 72)

Per Gemma, orfana dei genitori, non avendo più nessun parente eccetto una zia, che si prende cura di lei, l'amore di Andrea diventa totalizzante e a sua volta il ragazzo ha la volontà e l'impegno di vivere in funzione di lei. La malattia della protagonista si connota innanzitutto come una chiara esteriorizzazione del disagio interiore della ragazza. Sola al mondo, in compagnia soltanto di una parente, costretta a sacrificare tutto per la nipote, l'atteggiamento patologico di Gemma è una perfetta risposta esteriore del suo intimo sentimento di solitudine e di dolore. Ancora una volta, la vicenda di Gemma si avvicina a quella di Fosca, con cui condivide il fatto di essere senza più nessuno al mondo, a carico di un familiare, nella fattispecie per Fosca si tratta di un cugino, per Gemma di una zia. Un altro dettaglio in comune tra le due figure letterarie sta nella presenza di un medico al fianco di entrambe, per assisterle nella loro patologia.

L'interazione con la fanciulla non è agevole, la ragazza oppone ad Andrea una volontà malata, scostante e spesso irascibile. Nonostante questo carattere non facilmente trattabile, Andrea persevera nel passare molto tempo a fianco del letto di Gemma durante la sua convalescenza. La camera della ragazza diventa infatti il luogo principale dell'incontro dei due innamorati, reiterando in questo la scelta narrativa tarchettiana. Giorgio e Fosca non potendo apparire in pubblico si danno appuntamento nella stanza di lei. Lo spazio si connota di tratti cupi e funerei, amplifica quel senso di malattia e sofferenza vissuta della figura femminile. Il contrasto con lo spazio aperto, luminoso e arieggiato è fin da subito espresso nella condizione di Andrea:

Egli avrebbe dovuto vivere sempre all'aria aperta, in mezzo alla luce: eppure nelle lunghe nevralgie di Gemma passava le giornate intere in una camera chiusa, nella penombra,

non osando muoversi dalla sua sedia per timore di disturbare, non osando parlare, respirando un'aria carica del sottile odore dell'etere, soffocando anche i respiri. (p. 72)

Nella descrizione di quest'ambiente claustrofobico, pregno del solo odore dell'etere, Serao individua un modulo narrativo che verrà sapientemente elaborato nella prosa successiva. La camera di Gemma ricorda quella di Bianca Maria Cavalcanti: la raffigurazione della femminilità malata in uno spazio chiuso e asfittico. Due sono gli elementi in comune che occorre mettere in risalto: la femminilità sul letto a riposo, una figura al suo fianco che la contempla, come fosse già morta. Una descrizione molto simile ricorre anche in *Silvia*, un'altra novella della stessa raccolta di cui si parlerà in questa sezione. In un'altra occasione lo spazio assume una dimensione significativa, più precisamente nella dimensione di un dialogo di Gemma. La ragazza critica con grande cattiveria lo stato di eccessiva salute del ragazzo e profila per sé un'immagine funebre:

Ma essa continuava spietata: gli diceva che sarebbe morta, che l'avrebbero messa giù nella terra nera, dove il sole non entra, e che allora tutti sarebbero rimasti contenti per sbarazzarsi di lei. (p. 73)

Ancora una volta per Gemma compare uno spazio chiuso, freddo, tetro in cui la luce del sole non penetra, come se ormai solo la morte fosse la dimensione a cui è destinata. Nonostante il grande sacrificio di Andrea, l'atteggiamento della protagonista quasi mai si mostra felice e riconoscente: «gli intervalli di dolcezza erano brevi e rari» (p. 73). La risposta che più spesso riceve da Gemma è proprio quella di ingratitudine e di sgarbo:

Per una lieve cagione, per un cielo piovoso, per un capriccio, per un nastro, Gemma ripiombava nella sua noia, nella sua irritazione: i suoi diavoli neri la prendevano pei capelli, ed ella si sfogava, tormentando tutto il mondo. (p. 73)

Il personaggio maschile appare invece in uno stato di totale passività: sopporta le violente parole della ragazza con mansuetudine, lascia passare l'amarezza, non assume una posizione di risposta e di reazione contro Gemma. Il comportamento maschile si delinea esattamente analogo a quello seguito da Giorgio. Rispetto a questi, Andrea però è sinceramente innamorato della ragazza e dunque dispiaciuto della sua violenza.

Povero Andrea, che avrebbe voluto morire mille volte di seguito per lei. Ma essa continuava spietata: gli diceva che sarebbe morta, che l'avrebbero messa giù nella terra nera, dove il sole non entra [...]. A lui venivano le lagrime negli occhi e le rimandava indietro; talvolta doveva alzarsi ed uscir fuori, tanto era grande la tortura che Gemma gli infliggeva. (p. 73)

L'assidua frequentazione di questi due caratteri così opposti giunge a modificare lo stato di salute complessivo della coppia: la salute di Gemma comincia a rifiorire. Al contrario Andrea perde la sua floridezza iniziale e sembra proprio averla trasfusa a Gemma nelle sue ripetute visite:

Dacché Andrea l'amava, la salute di lei migliorava, le crisi nervose erano più miti, quasi quasi un po' di sangue cominciava a rifluire nelle vene impoverite. (p. 74)

Bisogna notare che questo processo si nota anche nel rapporto tra Giorgio e Fosca, il protagonista maschile anche in quel caso sembra d'un lato trasferire la sua salute alla malata e dall'altro a sua volta contaminarsi dell'orribile patologia della donna. Andrea per quanto afflitto dalle continue violenze di Gemma, continua ad amare la ragazza, anzi lo fa in modo più intenso. Questo sentimento lo riduce infatti in uno stato di debolezza, viene colpito da un'influenza, a causa della quale muore il giorno successivo. A questo punto l'amore tra i due subisce una svolta. Inizialmente Gemma sembra non dare segni di dispiacere per la fine del ragazzo e tuttavia col tempo matura un sentimento di rimorso sempre più acuto. Se infatti per lei il giovanotto era giunto a diventare quasi come madre, con lo spegnersi di lui, la ragazza ha perduto tutto.

La fanciulla diventò sempre più magra, sempre più esile; esaltata dalla sua postuma passione, aspettava sempre. Ma egli non venne più, ed essa nella primavera, morì, per raggiungerlo. (p. 75)

L'amore per Andrea dopo la morte di lui assume quasi i tratti della necrofilia. La fanciulla sfiorisce e si lascia consumare fino alla morte. Anche nella conclusione del racconto sono presenti le dimensioni del contrasto e della contraddizione, che vengono veicolati grazie alla categoria del tempo. Dopo la morte di Andrea, Gemma passa un lungo inverno e l'arrivo della primavera non è per lei uno slancio e un rinnovo di vitalità e dell'amore, ma al contrario tempo di morte. La contraddizione sta proprio nel fatto che è solo attraverso la morte che essa può rincontrare l'amato.

In *Fulvia* si presenta per protagonista non una ragazza, ma una donna di età più matura, «la donna di trentotto» anni, in cui si può analizzare la triade di tematiche che ci si è proposti in questo lavoro (p. 111). Il ritratto della donna si trova infatti in aperto dialogo e corrispondenza con la descrizione dello spazio e con il tema dell'amore, soggetto di conversazione con l'altra figura maschile protagonista del racconto. Serao offre inizialmente un ritratto molto preciso della donna, in cui si ripropongono alcuni dati già osservati per la Gemma di *Tristia*. Innanzitutto si riconosce nel profilo femminile l'immagine della malattia. Il testo è chiaro: «certo era la medesima donna d'una volta: doveva soltanto essere malata» oppure «ma in quell'anima, in quel corpo era passata una malattia» (p. 111).

Nella descrizione si evidenziano i tratti di contrasto della donna, che viene raffigurata quasi come in un ritratto della pittura espressionista dalle linee spezzate e nette:

Sempre quel volto bruno pallido, dalle linee molto irregolari, quasi contorte e spezzate da una mano tormentatrice; la fronte breve, tagliata da due rughe crudeli che scomparivano solo quando sorrideva: gli occhi grigi senza dolcezza, espressioni l'inquietudine dell'ansietà che li faceva brillare, o la lassezza della delusione che li rendeva vitrei; il profilo affinato, quasi diminuito, quasi trasparente. (p. 111)

Le linee spezzate e contorte con cui viene ad essere formata la figura ne denunciano sin dall'inizio un carattere severo e rigido, quasi apatico. Nell'aspetto della

donna si moltiplicano poi gli elementi di contrasto, in cui tutti gli elementi del normale fascino muliebre sono rovesciati:

la bocca di un disegno puro, ma senza quelle voluttuose curve delle spalle innamorate; il mento un po' lungo, energico e pieno di volontà; il collo magro ma vivo nelle precipitose pulsazioni delle arterie [...] il busto troppo piccolo, le braccia singolarmente belle per quel corpo, le mani lunghe, affilate, nervose. (p. 111)

Del ritratto di Fulvia si possono ricavare tutte le caratteristiche già notate per Gemma di *Tristia*: l'esilità del fisico e la negazione dei tradizionali elementi di fascino femminile: ad esempio il collo è talmente gracile da mettere in evidenza i palpiti delle arterie. Un elemento di novità è la definizione della malattia. Una patologia che viene descritta con precisione e che potrebbe ben adeguarsi alla figura di Fosca, di Gemma e di Fulvia. Si tratta infatti di:

Una malattia strana, indecisa, capricciosa, che ora scoppia improvvisa e fa fremere tutti i nervi nella sofferenza, ora si cheta e si addormenta, lasciando solo una traccia dolorosa; ora scompare totalmente [...]; una di quelle malattie la cui fiamma interna riscalda, abbrucia, dissecca, ma non incenerisce; [...]; che affina ed esalta la sensibilità, per farle provare una più squisita sensazione di dolore. (pp. 111-112)

Serao tenta di fornire una definizione della malattia che consuma lentamente la donna, mescolando in una sintesi originale tratti della patologia isterica e immagini tradizionalmente connesse alla passione d'amore: si parla di «una malattia» il cui insorgere è improvviso e tra i cui effetti annovera lo sviluppo di grande sensibilità, soprattutto al dolore. Ma questi elementi valgono per descrivere anche l'esperienza dell'innamoramento, inoltre l'immagine della fiamma che brucia richiama inequivocabilmente il sentimento d'amore.

La descrizione della donna procede con la presentazione del salotto e con il minuto elenco di tutti gli oggetti che compongono l'arredo del suo raffinato ambiente. Con la tecnica dell'accumulo, Serao addita al lettore i segni della malattia ravvisabili in quell'interno:

Anche d'attorno, nel salotto, negli oggetti muti e immobili, era passato il soffio di quell'esistenza convulsa: nell'aria dove il sottile odore dell'etere cercava di stravincere quello grave e pesante delle magnolie; nelle poltroncine sbandate, disperse da una mano irrequieta; nei libri nuovi, ammonticchiati, sfogliati solo chi nelle prime, chi nelle ultime pagine, nel fazzoletto di battista, dalla trina strappata, buttata in un angolo di divano [...]: insomma tutto quell'ambiente ribelle, disordinato, contraddittorio. (p. 112)

La tecnica compositiva è quella già sperimentata da Serao nel descrivere gli oggetti presenti nella portineria della giovane studentessa della Scuola Normale o, paragone forse in questo caso migliore per ricchezza e eleganza, il prezioso arredo di elementi che accompagnavano la duchessina all'interno della sua carrozza in *Mosaico di fanciulle*. Dallo spazio in cui vive la donna emergono i segni della personalità disarmonica e frenetica. I libri nuovi sono solo stati sfogliati, le corde del mandolino sono rotte, un fazzoletto di valore è stato strappato, si respira persino l'odore dell'etere che già si trovava nella stanza di Gemma in *Tristia*. Alla prima sequenza descrittiva della novella

ne segue una dialogata. I due interlocutori sono Fulvia e Guido, un precedente innamorato della donna che può introdurre il tema dell'amore. Si delinea nella novella una situazione che si ritroverà anche nelle raccolte successive: una donna benestante vive sola in casa, è corteggiata da alcuni ammiratori che rifiuta. Fulvia nega di aver mai amato qualcuno dei suoi ammiratori:

- Sempre sola qui? – le chiese dopo un silenzio.
- Anzi – rispose ella, subito – vengono sempre molti amici.
- E se ne vanno.
- E se ne vanno. Tanto meglio – ripeté ella, con un moto sprezzante del labbro.
- Voi non amate quelli che vi professano amicizia?
- No Guido.
- Una volta non era così.
- Ci siamo ingannati. Io non ho mai amato i miei amici.

Vi era nel suo volto tanta triste sicurezza di quello che diceva, che Guido non ebbe coraggio di dirle: «Voi posate». (p. 113)

Nello scambio di battute si coglie una dimensione fondamentale per la figura femminile: la finzione. Sono significative le ultime parole di Guido, «Voi posate», nelle quali si nota l'artificiosità del comportamento di Fulvia. Il termine rimanda alla recitazione e proprio il teatro spesso è un'ambientazione scelta da Serao per trattare il tema della simulazione femminile. L'esempio più significativo è l'*Idillio di Pulcinella*, in cui il protagonista stesso è l'attore Pulcinella, che si innamora di una giovane di famiglia aristocratica, ma decaduta e impoverita. Per l'analisi di questa novella si rimanda alla parte successiva. Anche in *Apparenze*, come si è visto, è selezionato come sfondo l'ambientazione di un palchetto di teatro. Inoltre esso, quando non è lo scenario della novella, viene invocato con continui richiami. Basti considerare solo alcuni titoli delle novelle della raccolta che vengono scelti come si trattasse di drammi messi in scena: *Palco borghese*, *Commedie di salone*, *Commedie borghesi*.

Flavia fa dunque “posa” di non provare alcun sentimento d'amore. Alla figura femminile è collegata la dimensione dell'assumere la parte che le convenzioni sociali le assegnano. La frattura tra gli intimi desideri e la “posa” che la donna deve tener in società è la tematica che è qui ravvisabile e che diventerà il tema principale anche di un'autrice successiva, Maria Messina. Fulvia decide però di abbandonare per pochi istanti la costrizione delle convenzioni e lascia allora spazio alla voce della sua interiorità. La sua malattia stessa è l'esteriorizzazione fisica di un suo disagio che viene portato “al di fuori” della sua anima attraverso i segni della patologia. La protagonista ha modo così di dichiarare il suo dolore e le relative ragioni. Guido infatti nota il suo stato fisico di sofferenza e la donna erompe con un grido, «uno scoppio disperato» (p. 113):

– Ma che cercate da me, Guido? [...] – Perché mi siete riapparso stamane? Perché volete assolutamente rievocare un passato odioso? Ma lo sapete soltanto quello che mi chiedete? Quello che forma l'ineffabile cruccio della mia esistenza, dovrà far sorridere un estraneo? Chi siete voi per me? Lasciatemi in pace: io non vi conosco. (p. 113)

Fulvia, dopo la violenta esplosione verbale, tace, Guido le prende le mani in segno di affetto. È solo in quel momento che Fulvia si apre svelando i suoi sentimenti, ricordando la sua giovinezza «con un tuono monotono che si andò elevando e mutando» (p. 113). Si compie una vera e propria confessione femminile in cui illumina gli aspetti che hanno reso problematica la sua esistenza. Rivela innanzitutto che fin da giovinetta era tenuta in uno stato di severa vigilanza: a sedici anni una zia la sorvegliava, per impedire alla ragazza di innamorarsi e di innamorarsi male. L'amore è un orizzonte precluso a Fulvia, lo può assaporare indirettamente tramite i racconti delle amiche, tramite la letteratura, ma mai senza uno schermo. Questo fa sì che nasca in lei un atteggiamento di attesa, quasi di ansietà:

Sapeva di dovermi innamorare e non cercare di evitarlo. Anzi lo aspettava, con un principio di impazienza. Le mie amiche mi narravano con parole eloquenti le prime emozioni della gioventù che si risveglia, le belle fantasie, le gioconde speranze; [...] tutto il mio essere si sollevava in una sola aspirazione e mi chiedevo: quando amerò io? E come il tempo passava, una inquietudine m'entrava nell'anima, un sospetto triste compariva e scompariva ad affliggermi. Nessuno mi amerà, forse – dicevo fra me. Leggevo Leopardi allora, il grande cuore solitario che fu amato tanto poco. (p. 114)

La ragazza esprime apertamente una domanda d'amore, ma quando le è offerta la possibilità di vivere un'esperienza con un giovane innamorato, Giovanni, nasce in lei una reazione strana, di indifferenza. E ancora una volta ritorna la dimensione della finzione e della menzogna, Fulvia recita la parte dell'innamorata:

Giovanni mi amava, io avevo detto di amarlo, ma non era vero. Invano mi sforzavo a credere il contrario, invano eccitavo la mia fantasia, invano mi rivoltavo contro l'aridità del mio cuore: nulla si scuoteva in me. Con lui fingevo, per vergogna della verità: a volte fingevo così bene da ingannare me stessa. (p. 114)

Poi la memoria dell'esperienza giovanile viene abbandonata, per evocare la vicenda matrimoniale della donna. Un'altra volta si profila una figura maschile sinceramente innamorata di Fulvia, che al contrario, passato un periodo iniziale, esaurisce anche la passione per il suo compagno. Ritorna l'elemento della finzione, la donna non è in grado di svelare la verità a Corrado, il marito, e passa dunque un periodo di nascondimento delle proprie emozioni. Il coniuge muore ignaro della verità, ringraziandola anzi ingenuamente dell'amore dimostratogli. Rimasta sola e libera, rivela di essere stata ancora oggetto d'amore, ma non di non essere mai stata capace di ricambiare la forza di quel sentimento. Serao in *Fulvia* sembra allora capovolgere la tradizionale figura della femminilità connotata da una maggior disposizione all'amore. La confessione termina infatti con questa ammissione:

Ed eccolo, eccolo, Guido, il fatale castigo della mia vita, ecco il segreto che mi rode le viscere, che sconvolge la mia esistenza. Io non ho mai amato d'amore, Guido. Io non posso, non so amare. (p. 115)

La novella assume nella parte finale un tono diverso, quasi decadente nella sensibilità e nella tematica selezionate. Si possono scorgere anche particolari di patetismo e di sentimentalismo. In questo il testo anticipa l'andamento tematico e narrativo che

caratterizzerà soprattutto le ultime raccolte seraiane. Fulvia e Guido vengono dipinti come due soggetti privilegiati in cui l'amore ha una declinazione superiore al normale. La donna mostra una sensibilità quasi sublime, capace di percepire il dolore in modo più intenso. Viene presentata in lunghe veglie notturne in stato di preghiera, perché le fosse concessa la grazia di amare. Anche questo tentativo risulta vano per lei, che resta colpita da questa malattia, a cui si aggrappa con atteggiamento tragico «come una Niobe greca» (p. 116). Viene sottolineata l'attenzione sull'intensità della domanda d'amore che diviene ancor più dolorosa, per l'amara constatazione di non sapere e di non potere amare.

Nel finale dialogo con Guido, la prospettiva si ribalta, l'uomo le rivela che è proprio nel suo dolore, più intenso di quello di norma provato da tutti, che deve trovare la manifestazione della passione. Nelle parole di Guido, Fulvia in realtà non si è mai disgiunta dal sentimento d'amore:

Tutto quello che dici falso è invece la verità: tutto quello che ti sembra inganno, è la verità. Non si smentiscono i trasporti e gli entusiasmi, non si finge il sorriso [...]. Sempre tu hai amato dai sedici anni della nascita dell'anima, sino alla sua completa maturità. Ma il tuo desiderio di amore è amore: ma i tuoi tormenti, il tuo dolore, la tua desolazione sono novelle sue forme; ma il tuo odio, il tuo disprezzo per te stessa, sono il sublime punto d'affetto. (p. 117)

La prospettiva maschile riesce a riappacificare l'interiorità lacerata di Fulvia: il suo dolore tragico che arriva fino alla svalutazione di sé non è apatia e indifferenza come lei crede, ma al contrario la più alta manifestazione del nobile sentimento d'amore.

In conclusione la figura di Fulvia mostra solo delle parziali analogie con la Fosca tarchettiana, la donna della novella non è infatti affetta d'isterismo, ma piuttosto di una malattia d'amore che rende le due figure femminili abbastanza simili nell'aspetto esteriore. Al di là dell'apparenza, non vi sono altri elementi in comune tra le due scritture, quella tarchettiana è volta ad analizzare scientificamente la malattia con una sorta di determinismo fisico e psicologico, quella invece seraiana presenta i connotati della sensibilità decadente, volta ad analizzare tutti gli effetti della passione sulla psiche della donna.

Un'altra figura che presenta il tema della malattia e dunque un segno di differenza rispetto alle altre donne è la protagonista della novella *Silvia*. Per questo personaggio si può costruire un quadro più complesso, perché il testo è sostenuto da un certo respiro narrativo più lungo degli altri racconti. Inoltre nel brano la malattia non costituisce l'unico argomento d'interesse, ma si presentano anche altri importanti fili tematici, di cui si tiene conto nell'analisi delle tre tematiche scelte per il presente lavoro: la figura femminile, lo spazio e l'amore.

La novella si apre proprio sullo scenario di provincia, sulle strade polverose e diritte del tardo pomeriggio estivo. Pare molto simile all'inizio di *Teresa* di Anna Zuccari.

La via di San Francesco era affatto spopolata, tutte le case silenziose, un vapore grigio nell'aria, ancora qualche cosa di tenebroso e di addormentato. [...] Al palazzo Varisi, Caramella non guardò neppure; e non guardò la casa attigua, dove stava la Calliope, quella stramba, nemica degli uomini, a cui faceva gli sberleffi come un monello, dietro le ferriate del piano terreno. Si fermò invece dirimpetto all'abitazione del pretore, e bussò alla porta, come uomo sicuro. Là difatti gli comperavano sempre le sue pere, perché il pretore aveva sei o sette marmocchi da mandar a scuola, e le pere cotte fanno bene ai bambini. Anche nel palazzo Portalupi, l'emulo del palazzo Varisi, lo zoppo aveva le sue entrate libere; forniva la dispensa dei signori Portalupi, marito e moglie, ricconi, con tre ragazze da marito; e serviva la vecchia Tisbe, una cameriera in ritiro, alla quale i Portalupi avevano ceduto due camerette al secondo piano⁵⁷.

La prima analogia sta proprio nello spazio: la prima immagine offerta all'occhio del lettore è una cittadina di provincia: procedendo, lo sguardo a tutto campo sulla strada si concentra via via sui dettagli delle porte, delle finestre fino a giungere al punto di interesse dove sta la protagonista. Come in *Teresa* il lettore pare accompagnare il vecchio Caramella lo zoppo, rivenditore di dolci, anche per *Silvia* si può parlare di un meccanismo molto simile. Vi è una progressiva messa a fuoco del soggetto dal paese alla via e nella strada vengono passati in rassegna gli usci e le imposte fino al restringimento del campo visivo sulla protagonista.

La cittaduzza era silenziosa e deserta in quel lunghissimo pomeriggio estivo; nelle sue strade grigie e rettammente allineate non appariva un viandante: i balconi delle sue case, alti, dal sesto antico, dalla incurvatura profonda, erano tutti chiusi; le porte brune massicce, costellate di chiodi, dal pesante martello di ferro, erano anche esse sbarrate. (p. 175)

L'immagine d'apertura delle case rappresenta la comunità del paese assopita nella pausa del riposo pomeridiano, eppure l'impressione iniziale non è certo di accoglienza: tutti gli infissi sono ben serrati, le porte sbarrate. Fin dalla prima descrizione dello spazio si anticipa un clima di chiusura che diventa centrale soprattutto per la figura della protagonista.

Un'altra forte somiglianza tra il romanzo *Teresa* e la novella sta nella posizione delle due figure femminili: entrambe poste dietro il vetro di una finestra intente ad osservare il mondo esterno. Silvia viene presentata nell'esordio esattamente come Teresa.

Teresina, alla finestra, seguiva coll'occhio la carriola, e quando non la vide più, rimase ancora a guardare la strada lunga, colle sue case allineate – quella bianca della Calliope...⁵⁸

Silvia unica a non osservare il rito provinciale del pomeriggio per una sorta di abitudine, si reca alla finestra:

Solo Silvia rimaneva seduta dietro i vetri del suo balcone: aveva rialzata la stretta tendina ingiallita, appuntandola con uno spillo per non lasciarla ricadere, ed immobile, le mani incrociate sulle ginocchia, la testa appoggiata allo sportello di legno attendeva con pazienza che le ore trascorressero. (p. 175)

⁵⁷ Anna ZUCCARI (alias Neera), *Teresa*, a cura di Antonia Arslan, Padova, Il Poligrafo, 2009, p. 39

⁵⁸ Ivi, pp. 40-41

Le immagini del femminile alla finestra di casa sono molteplici, dalla già citata Teresa alla Nicolina de *La casa nel vicolo* di Maria Messina. Silvia condivide con queste giovani donne il destino di quella che è stata definita come una delle «vite disattese, sfiorite e inadeguate»⁵⁹. La sua esistenza è grigia e spenta, intessuta di giorni tutti uguali a se stessi, con la monotonia di ogni ora identica ad un'altra, con un senso lento e ripetitivo dello scorrere del tempo, di cui però si avverte tutta la pesantezza. Infatti sono sufficienti a Serao poche righe per delineare la vita della donna:

Era venuta là per abitudine, senza noia e senza diletto, per la medesima ragione che la faceva alzare alle sei di mattina e coricarsi alle undici di sera. Da trentadue anni, nel pomeriggio, stava seduta dietro i vetri del balcone – e tutta la sua vita passata era rappresentata da una fredda e indifferente abitudine. (p. 175)

La ragazza è descritta in quell'atto di contemplazione del paesaggio esterno ed è nel suo sguardo verso l'esterno che vengono offerte al lettore tutte le coordinate che ne completano il profilo: i suoi affetti familiari riproducono un clima di distacco e severità. In particolare, problematico è il rapporto con il padre «egoista che non la baciava mai» (p. 176). Si tratta infatti una figura maschile distaccata, fredda, e allo stesso tempo autoritaria. La donna deve adempiere ai suoi doveri di figlia e quindi eseguire gli incarichi che le sono forniti dal padre. La figura femminile viene così oppressa, schiacciata dalla logica patriarcale da cui è dominata. Ancora una volta è poi l'ambiente a riflettere i sentimenti dell'interiorità della fanciullezza della donna, Serao descrive l'interno dell'abitazione attraverso la deformazione che subisce nello sguardo da bambina della protagonista:

La casa era triste, vecchia, e vi si parlava sotto voce e i mobili antichi, grandi ed angolosi, assumevano nell'ombra forme spaventose; nei quadri dove si contemplavano le battaglie del primo Napoleone, dominava il rosso acceso [...]; mai altri fanciulli, mai giuochi, mai risa, mai un viso giovane, mai qualcuno che le parlasse della madre, morta troppa presto. (p. 176)

Si dichiara nell'ultimo passaggio la dolorosa perdita della madre da parte di Silvia, un dettaglio significativo, poiché la donna non ha mai conosciuto nulla della madre, nemmeno attraverso le parole degli altri. La riscoperta della bellezza e della gioia dell'attesa e della maternità verrà da lei provata infatti solo dopo il matrimonio. Il legame tra la figura femminile e lo spazio è molto stretto, viene ad essere esplicitato a più riprese nel testo:

Allora nell'anima crescente di Silvia s'impresse la tinta oscura ed eguale dell'ambiente in cui viveva; tutti i sentimenti freschi e giovanili si spensero sul nascere; i suoi nervi furono ammoliti, dominanti, vinti, nel suo viso vi fu qualcosa di troppo vecchio, di troppo saggio. (p. 176)

La freschezza della giovinezza e la sua gaiezza si esauriscono ben presto in una casa severa ed austera. È interessante notare che quel particolare «di troppo vecchio, di troppo saggio» che si scorge in Silvia nonostante la sua giovane età è una caratteristica

⁵⁹ Patrizia ZAMBON, *Il filo del racconto. Studi di letteratura in prosa dell'Otto/Novecento*, cit., p. 28

che si è già evidenziata per Gemma di *Tristia* e allo stesso tempo sarà elemento peculiare della protagonista di *Una fioraia* in *Piccole anime*. La voce narrante passa poi alla descrizione della donna allo stato attuale. Nella presentazione emergono quei dettagli fisici che accomunano Silvia ai profili femminili di Gemma in *Tristia* e a Fulvia dell'omonima novella. Sono risaltate la magrezza, il pallore, l'abbigliamento sobrio, povero, di colori spenti. Il tratto essenziale della donna consiste nella sua completa mancanza di fascino.

Era una figura alta e magra, vestita di grigio o di nero invariabilmente, coi goletti di tela, bianchissimi, diritti, puritani, col grembiule nero, con gli stivaletti di brunella nera dai tacchi bassi, perché non facessero rumore; per unico ornamento un piccolo paio di orecchini in oro. Il suo volto di un pallore opaco e malaticcio, gli occhi neri senza splendore, i capelli oscuri, tirati e stretti sulla nuca [...]. Silvia era sempre la stessa: magra, pallida, fredda, senza attrattive, incapace di desiderarne, provinciale. (p. 177)

Proprio nella parola finale si sancisce il collegamento presentato quasi in modo deterministico tra l'essenza femminile grigia e spenta e la collocazione periferica della novella. Il tema della provincia emerge significativamente nella novella:

La forza oppositiva dello spazio aperto-chiuso, tumultuante-spenso, attivo-immobile, agito-bloccato, enunciato nel tramite nell'interpretazione e nella raffigurazione del tema della provincia racconta significativamente e con intensità una variabile di un tema principe della letteratura ottocentesca, riflesso qui in un'identità femminile⁶⁰.

L'ambiente chiuso della casa di Silvia nella sua infanzia e nel suo periodo presente denunciano il soffocamento della sua personalità, la sua identità è come compressa nei limiti spaziali in cui vive. Si può ritenere valido per Silvia ciò che è stato notato anche per un'altra figura seraiana, Bianca Maria Visconti:

La giovane donna sottomessa alla autorità/arbitrio è qui Bianca Maria Cavalcanti ed anche per essa la forma data alla vita dalle ragioni del padre è una dispersione dei giorni, un gocciolio senza fine del tempo della giovinezza⁶¹.

Il solo elemento che rimanda alla vastità del mondo esterno e della campagna circostante è il fischio del treno, a cui Silvia tende sempre l'orecchio:

Nella stagione estiva vi era un treno che giungeva da Roma alle sette meno un quarto, ed ella abitava abbastanza vicino alla stazione per udirne tutti i rumori; prima un fischio dalla campagna, debole, lontanissimo, ed in risposta sulla stazione tre squilli argentini della campanella; indi un fragore cupo, sotterraneo come il colossale respiro di un mostro, un respiro che si calmava poco a poco, come il treno entrava nella stazione. (p. 179)

È solo attraverso il rumore del rombo del treno sulle rotaie e il suo sibilo che viene espresso un richiamo allo spazio esterno. Altrimenti tutti gli elementi dell'ambiente descrivono un luogo claustrofobico e soffocante. Viene in seguito riportata la sequenza abitudinaria della sua giornata e del suo lieve modificarsi al cambio della stagione. Silvia

⁶⁰ Patrizia ZAMBON, *La provincia nel romanzo realista di fine Ottocento: Torriani, Zuccari, Serao*, in AA. VV., *Letteratura e oltre. Studi in onore di Giorgio Baroni*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2012, p. 220

⁶¹ Ivi, p. 223

è animata dal solo senso del dovere, provvede ad eseguire l'incarico affidatole dal padre di amministrare le proprietà di famiglia. Neppure in queste faccende si coglie una nota di passione, di interesse: tutto viene fatto per abitudine, in modo quasi meccanico.

Era dovere per lei alzarsi presto la mattina, dirigere le serve che impastavano e infornavano il pane, dare gli ordini pel pranzo, aprire e chiudere gli armadi; poi invigilare che i letti fossero rifatti e bene rimboccate le lenzuola. (p. 179)

Nei gesti ripetuti ogni giorno esattamente nello stesso modo si è consumata la giovinezza di Silvia, in cui le uniche variazioni consistono in una visita alla madrina o in «qualche immenso lavoro ad uncinetto che solo le fanciulle provinciali osano affrontare» (p. 178). Insomma la donna in sintesi rappresenta:

Il riassunto delle consuetudini provinciali, Silvia, l'esempio dell'obbedienza e del dovere, la pallida figura in cui si adombrava quella vita anemica, cretina, inerte, materiale. (p. 178)

Il profilo della donna corrisponde allora a un tema molto frequentato:

Le autrici individuano all'interno del realismo ultimo ottocentesco le ragioni narrative ed estetiche per il racconto delle vite senza storia, quotidiane, oscure, soffocate anche, qualche volta violentemente, o copertamente ferite⁶².

Come nelle precedenti figure di donna malata, ritorna anche in questa novella la figura del medico. Silvia infatti non riesce a adattarsi al riposo pomeridiano e chiede allora consiglio al medico e al confessore, i quali le spiegarono che si trattava di una questione di temperamento, di carattere.

L'avvenimento che introduce dinamismo nella novella è la preoccupazione che i parenti di Silvia hanno per il suo matrimonio. La giovane donna ha infatti raggiunto i ventinove anni e già su di lei diventano precocemente evidenti i segni del tempo: «gli angoli delle labbra le si piegavano in una ruga, un'ombra violacea si formava sotto gli occhi». La famiglia della donna mette in moto un vero e proprio meccanismo di ricerca del possibile pretendente per la protagonista. Con molta ironia la narratrice presenta i due compiti tradizionali che con orgoglio si erano da sempre osservati nel ramo familiare femminile di Silvia: «non rimanere zitella e fare sempre un matrimonio di convenienza» (p. 180). Questi rappresentano due temi molto importanti nella produzione seraiana e sono tra loro connessi. La figura della "zitella" è indagata nella sua interiorità dall'autrice in più occasioni, ma in particolare nella novella *Non più* e in *Per monaca* di *Il romanzo della fanciulla*. Il matrimonio rappresenta l'evento per eccellenza per la condizione femminile e viene approfondito e analizzato con costanza in tutte le sue sfumature nella prosa di Serao. Nel caso di Silvia, la ricerca di un compagno non parte da una esigenza spontanea della donna quanto piuttosto dalla necessità di uniformarsi a una convenzione sociale. Si tratta infatti fin da subito di "un matrimonio di convenienza", in cui le ragioni del vero sentimento non trovano spazio. Trovato il profilo di marito adeguato, viene

⁶² Patrizia ZAMBON, *Il filo del racconto. Studi di letteratura in prosa dell'Otto/Novecento*, cit., p. 29

annunciato alla fanciulla la decisione ed essa accetta con estrema remissione e ubbidienza, come aveva sempre fatto:

Fu detto alla fanciulla che era un matrimonio convenevole ed essa accettò, come aveva accettato tutti gli altri avvenimenti della sua vita, senza mormorare. L'idea della rivolta non si formava neppure in lei. (p. 181)

L'impressione di grande docilità e rassegnazione che si coglie in *Silvia* sembra anticipare quei sentimenti del femminile che si ritroveranno nel romanzo *Marianna Sirca* di Grazia Deledda. Attraverso le due protagoniste si offre infatti un'immagine di sottomissione e di ubbidienza alla legge paterna, a cui doveva sottostare la donna. Un altro elemento significativo che ritorna nelle altre novelle della raccolta sta nel fatto che nella descrizione del matrimonio sono totalmente assenti i normali riferimenti al sentimento d'amore e d'affetto. Al contrario, l'attenzione si posa solo sui dati materiali: su quanto ammonta la dote della donna e sul ricco corredo sposale che la fanciulla riceve. Anche nella nuova vita coniugale Silvia continua l'esatta esistenza abitudinaria di prima. Della figura maritale viene espresso un solo tratto che basta a darne l'idea di squallore:

Ma il marito rassomigliava troppo agli zii, ai cugini, al padre, alla città, alle mura, ai mobili, perché qualche cambiamento avvenisse nello spirito di Silvia. Era una persona di più a cui doveva rispetto ed obbedienza, erano nuovi doveri, ma aridi e secchi come tutti gli altri... (p. 181)

La sensazione avvertita dalla donna di tedio e di noia passa dal coniuge alla famiglia e al padre, per poi estendersi alla città, alle mura e ai mobili. È vera per la giovane sposa la considerazione di Marie Gracieuse Martin Gistucci:

Il faut dire que les épouses légitimes vivent dans une ombre où la tendresse condescendante et protectrice qu'on leur porte atteint rarement un degré de chaleur qui aide à vivre⁶³.

Quello che la donna sente è solo un senso di dovere verso tutti questi elementi, proprio perché è circondata da un'estrema freddezza e indifferenza della famiglia nei suoi riguardi. Silvia ha annullato totalmente la sua personalità per corrispondere in tutto alle attese che la famiglia e la società avevano su di lei. Da ultimo ha sacrificato anche la sua vita sentimentale ad un legame vuoto e grigio con un uomo che di fatto le resta estraneo. La sua figura si riduce dunque a un profilo di donna la cui volontà e desiderio sono stati messi a tacere. Se in lei si è spenta persino la vitalità, diventa una figura della morte:

Immaginando nulla ed aspettando la morte senza impazienza. Era questa la miserabile creatura seduta dietro i vetri del balcone, nel puro pomeriggio estivo. (p. 182)

Si ritorna dunque all'immagine iniziale in cui era apparsa la protagonista, della quale ora al lettore sono noti tutti i dettagli esistenziali. Per la prima volta nella novella trova spazio la descrizione dell'esterno, del paesaggio naturale che si offre allo sguardo di Silvia e che produce in lei un profondo cambiamento. Trovano figurazione narrativa i colori vivaci e rosei del tramonto che fanno percepire a Silvia un palpito di vitalità:

⁶³ Marie Gracieuse MARTIN GISTUCCI, *L'oeuvre romanesque de Matilde Serao*, cit., p. 273

Quasi per forza, Silvia dovette contemplare quello spettacolo meraviglioso. Rimase un istante immota, poi sentì un grande calore scorrerle per la persona, un senso benefico e piacevole che sembrò avesse dileguato l'invincibile ghiaccio della sua esistenza. Per la prima volta essa sentì la sua vita... (pp. 181-182)

Ancora una volta spetta dunque all'ambiente esternare un importante mutamento dell'interiorità femminile. Attraverso la contemplazione del tramonto estivo, Silvia vive in sé un'esperienza di rifioritura e di florida rinascita grazie alla scoperta di maternità. La donna risorge in uno nuovo slancio vitale di dinamismo e di forza. La grigia figura di prima si trasforma in una femminilità di operosità e di dolcezza.

No, non era più quella. La donna di prima, lettera morta, pagina bianca, era scomparsa, si era disciolto in quel tramonto d'oro liquido ed era subentrata la donna completa, viva, forte e buona. Negli occhi bruni e spenti, come quelli di una monaca, si accesero fiamme di amorosa dolcezza... (p. 182)

La nuova personalità femminile rifiorisce in una diversa raffigurazione fisica di bellezza e di fascino: la pelle diventa più morbida e di un colore più roseo, le labbra acquistano un color rossastro e la freschezza delle rose, i capelli prima raccolti in una capigliatura rigida e tesa le ricadono ora mollemente ondulati sul collo. Alla tempia si vede «il segno sacro della maternità» (p. 183). Grazie ad essa il suo passato pesante e tetro si muta in un luminoso presente. Quel lato delicato e riservatissimo della sua persona, la sua genitalità, a lungo soffocata e nascosta, si risveglia. Come è stato notato,

Silvia [...] non si mette ad esistere come corporeità che dall'istante in cui le viscere l'hanno avvisata che lei ha concepito⁶⁴.

La protagonista nell'entusiasmo della scoperta abbandona la cura degli affari domestici e il lavoro normalmente affidatole dal padre. Trascorre molto tempo in solitudine nella camera da letto, fantasticando il profilo di una piccola creatura rosea. La nuova maternità produce in lei un inaspettato miracolo di rinascita. La condizione per la donna si mostra come un disvelamento della realtà che prima le era occultata:

Ora Silvia comprendeva tutto, tutto: una grande tendina era stata lacerata davanti ai suoi occhi, la rivelazione del mondo l'aveva colpita, il suo intelletto era stato invaso dalla scienza della vita. (p. 185)

La donna vive in quel momento i sentimenti della gioventù, la passione, le trepidanze e i rossori. Si concentrano in lei tutte le forti emozioni che prima erano sconosciute al suo cuore. Avviene in lei una battaglia di sensazioni vitali e opposte che le procura la percezione di aver tanto amato e di essere a sua volta stata amata. Mentre nella ragazza si scatena un tumulto di emozioni a lei estranee, il marito, il padre, la famiglia continuano ad avere nei suoi riguardi un atteggiamento di indifferenza. La donna si prepara nell'attesa del bambino, prendendo su di sé il compito di preparare tutto il corredo del nascituro. Tuttavia l'interruzione improvvisa delle antiche abitudini e il nuovo stile di vita hanno sul fisico e sulla psicologia di Silvia un effetto negativo. Il suo

⁶⁴ Maryse JEULAND MEYNAUD, *Immagini, linguaggio e modelli del corpo nell'opera narrativa di Matilde Serao*, cit., p. 107

nuovo profilo femminile acquista i connotati simili alla donna affetta di nevrosi: sviluppa innanzitutto una sensibilità squisita, tanto che «una parola dura, una piccola difficoltà, un nodo nel vestito la faceva sussultare» (p. 186). Inoltre il suo comportamento diventa contraddittorio e impulsivo, nasce in lei una facile propensione al pianto e allo scoppio in un riso convulso. La descrizione del cambiamento prosegue tracciando quelle caratteristiche peculiari che denunciano lo stato di malattia in cui cade la protagonista:

Ora desiderava starsene sola per le settimane intere, contenta della solitudine; ora si chiamava tutti d'attorno per essere in compagnia. Una fiamma continua le imporporava le gote, una fiamma che la consumava nel suo ardore; i polsi batteano frequenti, il corpo si dimagrava, le mani si assottigliavano, [...] essa anelava al termine prefisso, corrosa dalla febbre, sempre più esaltata coi nervi oscillanti e l'anima beata. (p. 187)

I dettagli evidenziati sono proprio di natura corporea e rimandano ad uno stato di infermità: il battito frequente delle pulsazioni cardiache, il dimagrimento e la consunzione veloce del fisico. La descrizione contrasta con quell'immagine di rifioritura avvenuta poco prima nell'interiorità della donna. La dialettica è ben espressa dallo stato di vera beatitudine dell'anima tutta tesa alla gioia della maternità e dalla fragilità del corpo che risente del cambio di abitudini. La situazione di salute peggiora in modo serio e veloce, Silvia è costretta a rimanere a letto e qualsiasi rumore e visita le reca disturbo. Di nuovo è lo spazio a narrare il suo stato di debilitazione:

Nella camera dell'ammalata tutto taceva, nelle altre stanze si camminava in punta di piedi e visi contristati si scambiavano occhiaie più tristi ancora: il martello della porta era stato foderato di lana; nella strada avevano sparso la paglia, alcune visite erano state licenziate in fretta. (p. 187)

Ritorna l'immagine della donna ammalata nella sua stanza con la figura morente che veglia su di lei. Il padre, sempre indifferente e freddo nei suoi riguardi, è ora colto da un profondo senso di rimorso. Pallido e tremante, guarda la figlia morente, alla quale non ha mai concesso un gesto di affetto e di attenzione. La giovane donna distesa a riposo è delirante in un sonno «affannoso e irregolare», in cui si scorgono i segni della lotta con la febbre (p. 187). La descrizione è in molti elementi simili a quelli della morte di Bianca Maria Cavalcanti ne *Il paese di Cuccagna*:

Un silenzio profondo regnava da tre giorni nella casa del marchese Carlo Cavalcanti: le porte oliate nei loro cardini e nelle loro serrature, si schiudevano e chiudevano, senza far rumore: i due vecchi servitori [...] camminavano in punta di piedi⁶⁵.

Il silenzio, lo spazio attentamente preparato per non recare disturbo all'ammalata, il muoversi in punta di piedi prelude all'agonia delle due protagoniste.

Troppo tardi era venuta la vita, troppo tardi ella era stata madre – il suo organismo già vecchio già disseccato, si era infranto in quella prova. (p. 187)

La maternità, che aveva inizialmente prodotto in Silvia uno slancio vitale e una rifioritura della persona, la porta al contrario alla morte. Nell'ultima citazione dal testo si

⁶⁵ Matilde SERAO, *Il paese di Cuccagna*, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1984, p. 529

può scorgere un rimando alla donna afflitta dal male isterico: l'organismo femminile per quanto giovane è presentato come vecchio e disseccato, consumato dalla lunga patologia dei nervi. Silvia come Fosca non è dotata di un fisico abbastanza forte per poter portare a termine la gravidanza. Della donna colpita da questa patologia, prendendo come riferimento Fosca, è stato rilevato:

Fosca e la donna criminale hanno in comune anche organi produttivi malsani, che le conducono alla depravazione. Fosca infatti, nonostante resti incinta durante il suo matrimonio, non è in grado di partorire⁶⁶.

La sorte di Fosca è comune a quella di Silvia. La malattia di nervi impedisce loro di vivere la pienezza della maternità. Se in *Fosca* l'argomento è indagato per mettere in risalto i risultati negativi della patologia, in Silvia il tono è nettamente diverso. Si colgono tutte le sfumature del dolore intimo della donna, uno sguardo di *pietas* si pone sulla figura della protagonista e del vecchio padre egoista. Silvia chiede all'uomo di passarle la piccola creatura morta, di cui si descrivono i dettagli funerei: la debolezza, la fragilità, gli «occhi semispenti e le manine gelide» (p. 187). L'immagine contrasta in modo netto con le figurazioni calde e rosate del fanciullo che la protagonista nutriva nella mente durante la gravidanza. Inevitabilmente alla vista del lettore ritorna l'immagine della «culla che riuscì un vero nido di piume, di nastri e di merletti, un nido bianco, morbido» che Silvia aveva predisposto con la cura di ogni dettaglio per la nuova creatura, questo nido che tuttavia anziché essere simbolo di dolcezza e di vitalità diventa il sepolcro del bambino (p. 186).

Altro elemento degno di nota sta nel fatto che solo ora, dopo aver fatto la stessa esperienza di maternità, Silvia avverte il bisogno di sapersi legata alla madre. Ne chiede per la prima volta informazioni al padre, ma il dialogo si riduce a poche, brevissime battute che si contrassegnano ancora nel segno del dolore:

- Papà – chiamò dopo un momento di silenzio la figliuola.
- Silvia?
- Dimmi: la mamma, la mamma mia era molto dispiacente di morire?
- Non funestarti con queste idee, figlia mia...
- Dimmelo papà, te ne prego. Era molto dispiacente di morire?
- Sì, perché lasciava in terra una figlia.
- Le doleva, perché lasciava in terra una figlia – ripetette quasi macchinalmente l'ammalata; – eppure... era una santa donna.
- Una santa, Silvia.
- Essa sel sapeva – riprese lei lentamente – essa sel sapeva. I figli non possono restare senza madre sulla terra. (p. 188)

L'incontro con il padre, rimandato fin a questo punto a causa della sua freddezza e del suo egoismo, avviene solo nel segno della morte. In questo dialogo si verifica anche l'avvicinamento di Silvia alla memoria della mamma, connotata di un senso di dolore e di perdita che accomuna il destino delle due donne. Il tono della narrazione ha acquistato i tratti del più aperto lirismo tragico, l'intimità di Silvia, la sua sofferente malattia viene

⁶⁶ Elena CODA, *La cultura medica ottocentesca nella "Fosca" di Igino Ugo Tarchetti*, cit., p. 448.

mostrata con una modalità quasi di tragedia greca. Il personaggio femminile, che nella lunga novella non parla mai, acquista voce solo ora. Il particolare non è irrilevante. Questa femminilità a lungo oppressa e sottaciuta trova solo nel momento terminale della morte l'occasione di poche, deliranti parole che riassumono in modo estremamente pregnante tutto il dolore di un'esistenza. Silvia, sfinita, si assopisce, l'attenzione si sposta ora la figura paterna:

Il padre si sentiva soffocare in quella camera dove si respirava l'agonia ed uscì fuori: vi era del tragico in quella figura di vecchio colpito dalla disperazione. (p. 188)

Il padre di cui non si dice il nome è colpito da un senso di acuto rimorso verso la figlia morente. Lo spazio della camera da letto di Silvia rispecchia il sentimento di morte e oppressione in cui la donna è stata costretta a vivere. L'immagine ricorda molto bene gli ultimi istanti della vita di Bianca Maria Cavalcanti. Le analogie sono fortissime sia per la figura del padre sia per la descrizione dell'agonia finale. Tra i due testi vi è un esplicito richiamo a distanza:

Il padre era ai piedi del letto, appoggiato alla spalliera, con gli occhi bassi, sentendo nel suo orgoglio schiacciato, nella sua anima trafitta, tutto il peso del castigo che il Signore gli faceva gravare sul capo, in punizione del suo lungo peccato⁶⁷.

E ancora proprio negli istanti finali della marchesina:

Il marchese Carlo Cavalcanti passò tre giorni e tre notti in quella stanza, solo, senza veder letto, senza quasi toccar il poco cibo che gli portavano: i tre giorni e le tre notti che durò l'agonia di sua figlia, Bianca Maria Cavalcanti. Il volto del vecchio, sempre sanguignamente colorito malgrado l'età, era chiazzato di violetto; i capelli bianchi erano tragicamente arruffati⁶⁸.

Ancora una volta compare la nota del tragico nella figura del vecchio lacerato dalla morte della giovane figlia. Per le due donne si può fare la stessa notazione:

Lo spazio così nettamente delimitato della realtà paterna/patriarcale non apre alcuna via alla femminilità giovane⁶⁹.

Un'altra forte contiguità tra la figura di Silvia e di Bianca Maria sta nel richiamo alla madre, figura evocata da entrambe sul punto di morte. La marchesina anch'essa ha vissuto il doloroso e precoce distacco dalla figura materna che chiama in suo aiuto proprio nei momenti terminali:

Nelle lugubri convulsioni che avevano preludito a quel tifo, ella aveva lungamente delirato, lungamente gridato, chiamando sua madre, mamma, mamma, come in fanciullo in pericolo, come il fanciullo che si perde⁷⁰.

Se nella marchesina il ritorno al materno è auspicato come simbolo di protezione e di affetto dal pericolo della morte e dalla presenza minacciosa del padre, per Silvia il

⁶⁷ Matilde SERAO, *Il paese di cuccagna*, cit., p. 551

⁶⁸ Ivi, p. 555

⁶⁹ Patrizia ZAMBON, *La provincia nel romanzo realista di fine Ottocento: Torriani, Zuccari, Serao*, cit., p. 224

⁷⁰ Matilde SERAO, *Il paese di cuccagna*, cit., p. 534

legame con la donna che le ha dato la vita è ulteriormente rinsaldato dalla comune maternità e dal dolore di perdita. Silvia replica la vicenda della mamma: un sofferente distacco e frattura si pongono tra le due creature (madre e figlio) che costituiscono in natura una cosa sola. Per la donna l'abbandono avviene però in senso contrario, non è lei madre a morire, ma il suo bambino. Questa scelta compositiva amplifica il senso di solitudine e il dramma esistenziale della giovane.

L'ultimo elemento narrativo è veicolato da un richiamo spaziale altamente significativo. Silvia si sveglia e sente l'arrivo del treno:

- Giunge il treno – disse come fra sé – giunge il treno... fa il suo compito... riparte .
- Si alzò sopra un braccio e fissò nella penombra il candore della culla:
- Andiamocene, figlio mio – mormorò essa. (p. 181)

La nota conclusiva con cui termina la novella è il disperato desiderio di Silvia di uscire da quell'ambiente chiuso e soffocante che ne hanno determinato la malattia e la morte. La fine del racconto non prevede nessuna partenza, il treno riprenderà il suo viaggio senza di loro.

1.5 Il matrimonio

Un punto di osservazione privilegiato dal quale poter analizzare altri aspetti interessanti delle figure femminili seraiane è proprio il matrimonio. Esso rappresenta la vicenda più importante nella vita della donna di fine Ottocento e dovrebbe costituire il coronamento della vita sentimentale. A questo proposito della produzione novellistica delle autrici del tardo Ottocento viene fatta questa osservazione:

Così ci sono molte figure, e con esse motivi, ricorrenti. Quello della fanciulla che si avvicina al matrimonio trepidante e tenera, turbata dall'imminente intimità con un uomo che le è di fatto estraneo, e di contro l'assuefazione disincantata di lui alle avventure galanti; della fanciulla – e sono tra le novelle più corali, nelle quali maggiormente si intrecciano voci femminili, madri zie sorelle, con le voci dei padri – posta al centro della ricerca del buon matrimonio, della sistemazione programmata su criteri di convenienza⁷¹.

Il matrimonio non è descritto nella sua forma più pura e idealizzata, ma al contrario indagato sotto una luce molto concreta. Per le unioni coniugali della classe borghese sono contemplate solo ragioni di tipo economico. Anzi la vicenda matrimoniale è divisa dal sentimento d'amore, vista in un'ottica pragmatica e affaristica. Già nella prima raccolta si segnalano delle relazioni affettive ostacolate dalle ragioni di censo o familiari. L'autrice indaga con sguardo acuto e partecipe queste vicende, cogliendo la delusione e l'amezza presente nell'animo femminile o viceversa l'astuta intelligenza di chi invece è riuscita a "concludere un buon affare". La tematica è presente anche nelle raccolte successive: in *O Giovannino o la morte* e in *Il romanzo della fanciulla*, in cui questi argomenti vengono indagati con maggior profondità. Si riscontrano nelle novelle successive gli stessi tratti e l'identico meccanismo rocambolesco che viene messo in moto

⁷¹ Patrizia ZAMBON, *Il filo del racconto. Studi di letteratura in prosa dell'Otto/Novecento*, cit., p. 35

dalla fanciulla per avere maggiori informazioni sul pretendente o viceversa per trovare alla ragazza un degno candidato. Le novelle che verranno prese in analisi in questa sezione sono: *Il trionfo di Lulù*, *In provincia*, *Commedie di salone*, *Commedie borghesi*, *Idillio di Pulcinella*, *Moglie di un grand'uomo*, *Estratto dello Stato civile* e *Un intervento*.

L'argomento è innanzitutto trattato dal punto di vista delle giovani fanciulle che nutrono nel proprio intimo per il futuro sogni e speranze, le quali tuttavia vanno spesso a infrangere contro i muri ostili delle condizioni economiche o delle inimicizie familiari. Questo è il soggetto principale di cinque novelle: *Il trionfo di Lulù*, *In provincia*, *Commedie di salone*, *Commedie borghesi* e *Idillio di Pulcinella*. Nel primo la figura protagonista è Lulù, una fanciulla dal carattere vivace ed esuberante, con una sorella maggiore, Sofia, viceversa timida e riservata, con una passione per la lettura. La novella presenta una suddivisione interna molto simile a quella di una sceneggiatura teatrale, sembra infatti avere una suddivisione interna in sei atti che scandiscono la vicenda nei momenti principali. Il racconto inizia proprio *in medias res*: Lulù è impegnata a dare alla sorella l'annuncio del suo imminente matrimonio. In poche battute racconta a Sofia e al lettore che ha conosciuto il giovane Roberto Montefranco a una corsa ippica, in cui hanno avuto occasione di avere avuto una breve conversazione. Lo incontra poi a Chiaja e al teatro in altre occasioni mondane. La fanciulla è sicura della sua futura unione al giovane, perché è giunto in giornata il padre di Roberto a parlare con la madre. Tutta la sequenza è riportata dalla voce narrante con ironia, si mette in evidenza infatti la superficiale sicurezza di Lulù sull'accordo matrimoniale e allo stesso tempo si sorride per il fatto che l'unico pensiero che preoccupa la giovane donna è di natura molto frivola. La ragazza, dopo aver narrato la circostanza, dice infatti alla sorella:

Dunque il matrimonio è fatto. Resta a stabilirsi una cosa di grave momento: quando andrò dal vice-sindaco, avrò un abito grigio o foglia morta? Porterò il cappello con le sciarpe o senza? (p. 26)

Fin da subito si delinea chiaramente la contrapposizione tra le due sorelle, sia nel carattere sia nel destino: Lulù, la più giovane, è l'immagine dell'allegrezza spigliata e vivace, che, innamorata di Roberto, progetta con lui il matrimonio. Al contrario Sofia è segnata da una maggior propensione alla riflessione e a un comportamento introverso e appartato, parlando di sé, prefigura il suo futuro di zitella. Di Sofia è data anche una descrizione fisica che ne evidenzia la diversità da Lulù e la accomuna ad altri profili femminili, colpiti dall'infermità, presenti nella raccolta:

ma quando, come te, si ha la fronte severa, gli occhi tristi e le labbra senza sorrisi; quando si va in un angolo a pensare, mentre tutti gli altri ballano e scherzano; quando invece di ridere si legge, ed invece di ridere si sogna; quando giovane ancora si ha l'aria stanca e vecchia, allora è difficile essere amata. (p. 27)

La particolare impressione di vecchia che suscita Sofia è sicuramente un tratto che l'accomuna a Gemma di *Tristia*, all'omonima protagonista di *Fulvia* e a Luisa di *Apparenze*. L'antitesi tra le due figure femminili ritorna anche nei pensieri di Roberto, il quale di per sé non mostra tratti di originalità. Anzi Serao ne fornisce un profilo maschile

aristocratico abbastanza standardizzato. Con ironia ne delinea l'affannosa giornata, ricca di appuntamenti.

Roberto Montefranco, per solito, non pensava molto: non ne aveva il tempo. La giornata gli fuggiva tra la colazione, la passeggiata a cavallo, le visite ed il pranzo; la sera scorreva dolcissima presso Lulù, la sua fidanzata. Poi vi erano gli affari spicciolo da sbrigare, qualche convegno con l'avvocato, qualche contratto da firmare, qualche debituccio vecchio da soddisfare; aggiungete i preparativi della casa e del viaggio nuziale. (p. 28)

Si potrebbe dire che Roberto è una figura piatta, non dimostra la fine psicologia che caratterizza le due fanciulle, la sua funzione narrativa è quella di far sussistere il contrasto tra le due ragazze, non ricopre un importante ruolo di interazione con loro. Nei suoi pensieri si completano i ritratti di Lulù e Sofia: la prima ha «un carattere d'oro, sempre ilare, sempre di buon umore, pronta allo scherzo, piena di spirito, punto schizzinosa, malinconica mai», Sofia invece produce l'effetto di ricordare «una oscura e grigia giornata di novembre» (p. 29). Roberto formula una sua personale concezione della teoria d'amore, che la voce narrante riporta con una certa ironia. Riflettendo sull'affetto per Lulù, pensa:

Mi vuol bene, ma non è un amore disperato. In coscienza neppure io ci spassimo... meglio così. Per me, ho due teorie chiare, stabilite nella mente: primo bisogna che i due fidanzati siano dello stesso carattere; secondo non si deve mai cominciare con una forte passione. (p. 29)

Dichiara di non essere colpito dalla passione per la fanciulla, la convinzione dell'uomo in questa teoria sembra molto forte, salvo essere rovesciata con sapiente comicità alla fine del racconto. Il pensiero dell'uomo si concentra anche su Sofia, che ammette non sia brutta, anzi «ha occhi bellissimi e un portamento da regina» (p. 29). Eppure il suo comportamento di grande serietà è molto strano su una figura così giovane. Interessante è la previsione di Roberto: prefigura alla ragazza un futuro da zitella, la medesima congettura che la fanciulla avanza su di sé.

La terza scena si apre un grigio pomeriggio in via Toledo, trafficata da un gran numero di carrozze. Sofia guarda dalla finestra questo panorama e scorge il profilo di Roberto che le porge il saluto. Dopo un istante giunge anche Lulù, che domanda alla sorella se il fidanzato avesse seguito con precisione tutte le sue indicazioni. Doveva infatti passare per la strada e salutarla alla finestra. In un successivo scambio di battute, Lulù rimprovera la sorella per il suo atteggiamento avverso verso l'uomo. Accadde in questo momento un equivoco.

– Lo so che non è vero; ma Roberto ti vuol tanto bene, non è una ingratitudine averlo per estraneo?

Sofia buttò le braccia al collo di sua sorella e la baciò; Lulù la trattenne un istante e le mormorò, con voce carezzevole:

– Perché non lo ami un pochino, Roberto?

L'altra fece un moto brusco, tirandosi indietro, e non disse una parola. (p. 29)

È strano l'atteggiamento di Sofia, che si comporta come se nascondesse un segreto, come se amasse già quel ragazzo e non lo potesse dichiarare. Questo sentimento

presente nel cuore della donna non è verbalizzato, è espresso invece dalla descrizione del suo gesto: di fronte alla richiesta di Lulù di mostrare un po' di amore verso Roberto, Sofia reagisce baciando e abbracciando la sorella, come se le volesse chiedere perdono per il suo segreto e intenso amore verso il suo fidanzato. L'acuto occhio della narratrice fa emergere le emozioni della sorella maggiore attraverso il suo comportamento e attraverso la descrizione del luogo in cui Sofia trova pace. Solo nella sua solitudine riesce a esternare il suo sentimento di dolore e di disagio, per essersi innamorata dello stesso uomo amato dalla sorella. Sofia è un'altra di quelle figure femminili che non possono dare voce alla propria intimità, se non con il silenzio e con il pianto.

Sofia stette ad ascoltare il rumore della carrozza che si allontanava, portando seco la madre e la sorella; era rimasta sola, sola, come aveva desiderato di esserlo. Da bambina, quando le facevano qualche torto, aveva pianto solo quando era in letto, all'oscuro, e l'uso le era rimasto: così perduta in quel gran salone, sotto il chiaro lume della lampada, le mani inerti e la testa abbandonata alla spalliera della seggiola, le si dipingeva sul volto una grande affanno, il vivo riflesso di una lotta alacerrima. Certo in quei momenti di solitudine completa le ritornava la coscienza di un gran dolore; il sentimento della realtà, lungamente respinto, diventava chiaro, distinto, crudele. (p. 30)

La donna è ritratta ancora una volta in un ambiente chiuso come nascosto e intimo deve restare il suo sentimento d'amore verso Roberto. Soltanto nel silenzio e nella solitudine Sofia si lascia in uno stato di abbandono, a contemplare la sofferenza della sua circostanza. Accade tuttavia in quell'istante un evento imprevisto: l'arrivo inatteso del fidanzato di Lulù, il quale venuto per incontrare questa, finisce per dover intrattenersi con la sorella. La serata e la conversazione tra i due giovani si risolve in una piacevole scoperta: Roberto ne resta colpito e confuso, Sofia molto felice e allo stesso tempo sofferente per l'identità dell'uomo a cui si è affezionata.

La quarta sezione inizia con una frase molto incisiva: «Erano passati tre mesi, il matrimonio di Lulù tirava in lungo» (p. 35). La fanciulla più giovane infatti si insospettisce dello strano atteggiamento della sorella e del fidanzato e comincia ad indagare attentamente. Nella novella sono analizzate due tematiche che saranno poi presenti nella produzione successiva: la simulazione e il tradimento. Entrambi gli innamorati fingono male e il loro atteggiamento d'amore diventa evidente a Lulù. Quanto a Roberto si nota:

Roberto non più sereno ed ilare come per solito, ma pensoso, pallido e turbato. Parlava breve e distratto: molte cose cui prima si interessava, sembrava fossero divenute indifferenti [...]. Abitudine di dissimulare, non ne aveva mai avuta e ci riusciva male: la passione, l'interno cruccio gli si rivelavano dagli occhi. (p. 35)

Anche in Sofia la passione amorosa produce una trasformazione:

Era venuta fuori un'altra Sofia: cioè una Sofia inquieta e nervosa, che a volte abbracciava con effusione la sorella, a volte rimaneva ore senza vederla, anzi fuggendola. Fugaci rossori le passavano sul viso, rossori di febbre; negli occhi le si accendeva una fiamma; la voce ora profonda e commossa, ora stridula e secca; le labbra spesso tremanti; le mani agitate da un impercettibile tremolio. (p. 36)

La nuova immagine della ragazza mostra tratti in comune con la femminilità malata: la contraddizione e l'irrazionalità del comportamento, la febbre, l'insonnia. La sorella più giovane comprende e escogita uno stratagemma per lasciarli soli. A distanza, inosservata, assiste alla scena in cui Roberto dichiara di non sapere amare Lulù, ma Sofia. La stessa vicenda con la medesima dinamica di eventi e di personaggi verrà ripresa ed ampliata con una maggior complessità da Serao in *Scuola normale femminile* e in *Per una monaca* di *Il romanzo della fanciulla*. L'ultimo quadro mostra la risoluzione finale messa in atto dalla protagonista. La ragazza più giovane ammette di non poter più sposare il fidanzato. Ancora una volta però la fanciulla deve agire con menzogna: non può infatti rivelare apertamente l'amore della sorella, per non farle torto. Al contrario consiglia alla madre «di darle della capricciosa, della leggera, della fannullona» (p. 38). La pace ritorna tra i personaggi della novella: Sofia riacquista il sonno e Roberto riformula la sua personale concezione d'amore, adattandola alla nuova femminilità di cui si è innamorato. Il breve racconto si conclude con il tono ironico e leggero con cui era iniziato. Lulù si pone infatti un importante interrogativo:

Lulù chiede a sé stessa, se una signorina che accompagna sua sorella sposa, deve portare un abito azzurro di seta, o semplicemente un vestito di *foulard* paglierino con semplici merletti. (p. 39)

Il sentimento vissuto da giovani fanciulle e la vicenda matrimoniale sono due tematiche indagate in altre due novelle: *In provincia* e *Commedie borghesi*. Si differenzia l'estrazione sociale delle ragazze: nel primo racconto appartengono alla piccola nobiltà provinciale, nel secondo caso alla piccola borghesia. *In provincia* presenta un'interessante possibilità di analisi tra lo spazio, la figura femminile e l'amore. La novella inizia con un noto riferimento letterario alla tragedia shakespeariana di due famiglie tra loro rivali le quali ripetono, volta in commedia, la vicenda di discordia tra i Capuleti e i Montecchi. La conflittualità comportava grandi spese per «schioccherie» (p. 127): un filo d'acqua disturba il vicino, una capra osa passare il confine. La situazione di guadagno da parte degli avvocati delle due parti avverse è delineata con molta ironia:

Su questo pioveva la carta bollata, gli uscieri si affaticavano a scrivere con quel loro stile, ultimo ricordo delle invasioni barbare, le sentenze si moltiplicavano: i due avvocati si fregavano le mani per la gioia, e dall'aspetto che pigliavano le cose erano sicuri di trasmettere, come preziose eredità, quelle liti ai loro figlioli. (p. 127)

Nella vicenda del contrasto tra i Pasquali e i Dericca accade però un avvenimento imprevisto: «Carlo, primogenito dei Pasquali e Maria, secondogenita dei Dericca, pensarono bene di innamorarsi» (p. 127). Si narra con tono ironico l'innamoramento eccezionale dei due giovani, i quali sfuggono alla normale prassi dei matrimoni provinciali così delineata:

Gli amori delle piccole città non hanno molta varietà: per lo più sono relazioni che cominciano con l'infanzia, seguitano nelle partite di mosca cieca, si manifestano solitamente nei ballonzoli familiari, continuano nel gioco della tombola e si completano sempre davanti al parroco e al sindaco. (p. 128)

Entrambi gli innamorati si distinguono dagli usi provinciali: Carlo Pasquali, perché aveva fatto un soggiorno a Napoli, aveva dunque conosciuto la dimensione cittadina, Maria Dericca era stata lettrice delle «fantastiche passioni» di Mastriani, per ambedue «ci voleva un amore eccezionale» (p. 128). La dichiarazione d'amore avviene in modo molto sottile e celato, la voce narrante lo descrive con grande ironia. Per l'occasione si registra anche l'intervento «armato di un ferro da stirare di una birichina quindicenne che andava a stirare in casa di Maria» (p. 128). Attraverso un bigliettino, Maria e Carlo si rivelano il loro amore e giungono ben presto a tenere una vera e propria corrispondenza. Alla scoperta della relazione clandestina le due famiglie reagiscono prontamente: si chiudono i luoghi dove i due giovani potevano incontrarsi, le passeggiate e la messa si svolgono in orari irregolari. Ma l'amore dei due giovani cresce. Si danno appuntamento per conversare in uno spazio che sfugge al rigido controllo delle loro famiglie:

Maria si alzava, si vestiva, si avvolgeva in uno scialle, con le piane, rattenendo il fiato, tremante dalla paura, scendeva nelle scale, ad un finestrino del primo piano; l'amichetto era nella strada, addossato alla muraglia. Così conversavano per due o tre ore, senza curarsi del freddo, della pioggia e del sonno perduto; conversavano senza vedersi, a cinque metri di altezza, tacendo ad ogni rumore di passante. (p. 129)

Lo spazio del palazzo è stato ben studiato nella narrativa di Serao, produce infatti delle precise distinzioni sociali al suo interno. Martin Gistucci ha infatti notato come più si sale nel condominio e più si discende la scala sociale⁷². Il primo piano è infatti quello nobile, destinato al proprietario dell'immobile, al secondo si trovano figure di spicco come avvocati, all'ultimo gli emarginati. Pur in questo ambiente così ben gerarchizzato esistono dei punti che sfuggono alla classificazione sociale e sono anzi propizi all'incontro tra due amanti:

Mais ce sont là de fragiles barrières qui ne peuvent résister à la structure matérielle de l'immeuble. Le cours intérieures, les balcons, les escaliers, les fenêtres en vis-à-vis mettent en commun les gestes de la vie quotidienne⁷³.

Così anche all'interno della novella è proprio attraverso una finestra del primo piano che i due innamorati possono continuare a comunicare, sfuggendo al rigido controllo delle loro famiglie. Tuttavia sono scoperti dal fratello di Maria e il finestrino viene murato il giorno dopo. I due giovani meditano il suicidio, attraverso il quale non avrebbero però superato gli ostacoli. Decidono allora di rassegnarsi al loro destino infelice. La passione dei due diventa emblema di amore sofferto, tanto che la voce narrante testimonia che ai visitatori del paese veniva additato il luogo delle due case adiacenti come esempio di assoluta fedeltà. Con il tempo Maria si consuma nel fisico, diventa sempre più pallida, rifiuta di divertirsi, vuole assomigliare a un'eroina di Mastriani. Carlo passa la maggior parte del tempo in solitudine, rifiutandosi di ballare. Nella vicenda, «dopo quanti anni quattro o cinque», avviene però una svolta: una persona

⁷² Marie Gracieuse MARTIN GISTUCCI, *L'oeuvre romanesque de Matilde Serao*, cit., p. 128

⁷³ *Ibidem*

amica delle due famiglie rivali interviene per riappacificarle e per permettere il matrimonio dei due innamorati. Finalmente Carlo e Maria possono coronare il loro sogno d'amore. Ma purtroppo la loro relazione ha perso il fascino della difficoltà e anzi ha assunto i tratti della trivialità. Al primo appuntamento, abituati a vedersi solo nella penombra e a parlarsi piano, si trovano quasi buffi. Il terrore che li prende è quello che anche loro si «sarebbero sposati prosaicamente, senza ostacoli, come tante altre coppie sciocche»⁷⁴. Non vi era più bisogno di intense manifestazioni di dolore, né la necessità di escogitare progetti alternativi. La loro è diventata una piana relazione quotidiana e normale. Lo sguardo della comunità che fino a poco prima era rimasto puntato sull'infelicità della coppia, trova un nuovo scandalo:

Adesso si portavano gli occhi sulla moglie del pretore che era accusata di avere una simpatia criminale per il sostituto procuratore del re: caso gravissimo. (p. 131)

L'amore tra i due giovani, non suscitando più l'attenzione della comunità, perde di valore agli occhi dei due stessi innamorati, i quali si sentono abbandonati, tra di loro nasce un atteggiamento di indifferenza. La prospettiva della loro unione non dà più loro l'entusiasmo passato, anzi anche per loro «la vie coniugale est terne, triste, voire infernale»⁷⁵. Carlo trova infatti che le virtù «eroiche» di Maria nella vita quotidiana si stessero spegnendo, viceversa la ragazza inizia a trovare il suo innamorato banale. I due si scambiano allora delle impressioni «sulle illusioni smentite dalla realtà, sui miraggi, sugli inganni ottici» e la loro relazione finisce (p. 131). Con la conclusione negativa della storia d'amore tra i due giovani si riaccende anche la rivalità tra le due famiglie. La storia d'amore è narrata con distaccata ironia dallo sguardo della comunità cittadina, la quale sottolinea l'eccezionalità dell'innamoramento e ne segue tutti gli sviluppi con interesse, fino all'apparente soluzione. Il finale comico mette in evidenza la debolezza del legame tra i due e l'ingenuità con cui hanno creduto di nutrire un amore che resta straordinario e passionale finché perdura la lite tra le loro famiglie, ma che in realtà perde tutto il suo fascino nel momento della pace tra i due ceppi rivali e nel momento in cui la curiosità collettiva si concentra su un altro scandalo.

Lo stesso tono d'ironia e di scherzo è mantenuto in *Commedie borghesi*, in cui già dal titolo si delinea il tratto comico della vicenda. Le due protagoniste femminili borghesi sono Pasqualina e Mariuccia, caratterizzate fin nell'aspetto da una descrizione oppositiva: una bionda, l'altra bruna. Le due ragazze in pubblico mostrano un grande atteggiamento di amicizia e di affetto, che tuttavia è solo finto. Si mette in evidenza sin dall'inizio:

Quando s'incontravano per via, le due fanciulle si sbaciucchiavano con grande chiasso, si squadravano da capo a piedi per osservare le relative acconciature e farvi su dei commenti molto *a parte*. (p. 153)

⁷⁴ Ivi, p. 131

⁷⁵ Marie Gracieuse MARTIN GISTUCCI, *L'oeuvre romanesque de Matilde Serao*, cit., p. 272

Una profonda rivalità divide le due giovani donne, le quali recitano un'amabile facciata di cortesia e di amorevolezza, nascondendo invece un sentimento di odio e di invidia. Si salutano alla mattina dal balcone, ma commentano sempre chi è stata l'ultima a svegliarsi. Ai balli stanno sempre insieme, ma solo per controllare le mosse della compagna. Le due ragazze sono in spietata competizione in particolare per contendersi l'amore di Arturo Pietrarroia, che viene definito proprio con i dettagli più interessanti per la mentalità borghese:

la sua condizione di figliuolo legittimo di Roberto Pietrarroia negoziante in chincaglieria, con grande bazar a quattro porte in via Roma, gli dava un carattere profondamente eroico e interessante. (p. 154)

I particolari messi in evidenza rimandano tutti alla collocazione sociale (figlio legittimo) e a considerazioni di tipo economico, si specificano il commercio del padre, la collocazione del negozio e il suo numero di porte. Il punto di vista della narratrice è chiaramente ironico. Significativa è anche la tecnica compositiva con cui Serao descrive il personaggio maschile, attraverso un'osservazione acuta di tutti i dettagli dell'abbigliamento che caratterizzano la sua personalità e la sua condizione borghese. La tecnica impiegata è ancora una volta quella dell'accumulo:

Sempre il goletto molto aperto, che è l'indizio del commesso di negozio; cravatte mirabili per assurdità di colori, ed alla cravatta ogni due giorni uno spillo nuovo, di oro falso, ma brevettato s. g. d. g. per la perfetta imitazione, spilli dalle forme più strane e più ridicole... (p. 154)

Da queste note sull'abbigliamento Serao ricava una considerazione:

Insomma nella sua persona la dubbia eleganza del bazar, il lusso posticcio della chincaglieria, il cattivo gusto chiassoso e clamoroso: tutte cose che servivano ad abbagliare, ad affascinare le due fanciulle borghesi. (p. 155)

L'atteggiamento del ragazzo è poi di Don Giovanni, fa infatti ingelosire le due fanciulle con un atteggiamento ambiguo verso tutte le eleganti ragazze che frequentano il suo negozio, ma anche in strada con le fioraie e le sartine. Il nucleo centrale della novella sta però nel capire di chi è innamorato Arturo. Il comportamento del giovane si mostra indeciso e altalenante, sembra da un lato favorire per un momento l'una, ma poi si dedica anche all'altra.

La certezza della conquista definitiva non durava più di un giorno, talvolta più di un'ora: dopo era immediatamente posta in dubbio da una nuova mossa del volubile chincagliere. (p. 157)

Le due ragazze ricorrono allora ai rimedi estremi, «tutte le piccole risorse della civetteria borghese» (p. 157): acquistano una polvere particolare per il viso e nuovi nastri, viene fatto un nuovo orlo all'abito. Mariuccia manda un dolce alla madre di Arturo per mostrare le sue doti culinarie, Pasqualina si fa tagliare la frangia. Nonostante questo, il ragazzo non decide chi delle due fanciulle favorire. A questo punto entrambe si rivolgono a figure narrative importanti che sono le mediatrici: due donne più mature di provata fedeltà, incaricate di indagare sul conto del giovane e eventualmente di accennare al

sentimento d'amore della loro "protetta". Le due donne che vengono pregate dalle giovani sono così descritte:

Pasqualina versò le sue pene nel seno di donna Mariantonia Lomonaco, vedova per la terza volta, con un paio di baffi stupendi, grande *confezionatrice* di matrimoni, bestemmiata e maledetta da cinque o sei coppie infelici, ma che proseguiva con grande zelo la sua missione civilizzatrice. [...] E Mariuccia, giunta con le spalle al muro, si confidò a Carminella, una vecchia serva di casa, donna esperta, di fedeltà provata che le promise di condurre a termine questo delicato e pericoloso negozio. (p. 157)

Le due donne investite del compito di approfondire le intenzioni del giovane Arturo sono qui tratteggiate con tratti macchiettistici: l'una vedova dopo tre matrimoni, con dei baffi stupendi, l'altra anziana donna di servizio di grande esperienza. Una figura simile appare anche *Nella lava* di *Il romanzo della fanciulla*, con Matilde Cipullo, costruita con maggior abbondanza di particolari. Le due informatrici riportano lo stesso quadro riguardo la famiglia di Arturo: purtroppo gli affari della chincaglieria non sono redditizi come dovrebbero, la famiglia spererebbe nel matrimonio del figlio con una ricca fanciulla benestante per mettere la dote nel commercio. È interessante notare nelle parole di Mariantonia Lomonaco la scissione tra quelle che sono le ragioni d'amore e quelle invece di natura economica, alle quali viene riconosciuta la superiorità sulle prime:

Se voi, figlia mia, volete mettere la vostra dote nella chincaglieria, se vi pare un buon impiego del denaro, fate voi. Se siete innamorata del *giovane* è un altro conto. Ho conosciuto anche io l'amore – soggiunse donna Mariantonia, sospirando come un mantice – e so di che si tratta. (p. 157)

La questione dell'autenticità del sentimento d'amore è separata dalla vicenda matrimoniale, anzi si lascia intendere che sia cosa a cui non pensare. La questione non è trattata con troppa serietà, la donna infatti al pensiero dell'emozione sospira «come un mantice». La conclusione della novella vede il medesimo destino assegnato alle due fanciulle, le quali rassegnate accettano la proposta di un miglior "partito": un giovane orefice e il primo commesso di negozio del padre.

Anche in *Palco borghese* si delinea una situazione molto simile: una famiglia si è infatti recata al teatro Sannazzaro, avendo ottenuto i biglietti in modo gratuito. È sufficiente la descrizione iniziale della famiglia per coglierne le dinamiche principali: schierate davanti stanno quattro fanciulle borghesi, di cui viene analizzato con precisione l'abbigliamento, dietro due signore anziane,

In terza linea don Giovanbattista Fasanaro, negoziante di pannine e segretario della sua Congregazione, con dentro la rispettabile persona del proprietario; insieme tre giovanotti; il primo commesso del negozio, il figlio del droghiere ed il nipote dell'orefice. (p. 104)

Viene così fornita la descrizione dei pretendenti delle tre fanciulle, tre partiti solidi con posizioni economiche sicure, esattamente come in *Commedie borghesi*. La classe che Serao vuole porre in ridicolo è proprio «una borghesia grassa, grossa, beatamente cretina, piena del suo merito, piena del suo disprezzo per ciò che è fine» (p. 104). Nel breve testo è presentata con molta ironia la grande preparazione per l'evento:

una settimana prima le ragazze devono preparare il vestito, i giovanotti passano un'ora a *salon de coiffure* per farsi radere e pettinare, tutti sono pronti almeno tre ore prima della rappresentazione, sempre però con la paura di fare tardi. Entrano in teatro, c'è ancora scuro, arrivano per primi. Le figlie restano stupite e si lasciano coinvolgere dalla rappresentazione. La voce narrante esprime però contrarietà al loro trasporto sentimentale, poiché ben diverso è il destino che le aspetta:

Ebbene sarebbe stato meglio per voi, o buone e stupide fanciulle, di non essere andate a questo teatro, Voi non aspetta il dramma dell'amore, voi nulla saprete mai di quella passione che fa più vittime di ogni più crudele epidemia: i placidi mariti, la drogheria, l'oreficeria, i figliuoli, la casa, nulla riecheggiano di questi gridi strazianti. (p. 106)

Ancora una volta è evidenziata la scissione tra il dramma della passione d'amore, orizzonte precluso alle ragazze borghesi e la calma e convenzionale vita coniugale che le attende, fatta degli affari del negozio, dei figli, nei quali non si percepisce nulla di tragico. La voce narrante denuncia infatti come le ragazze della borghesia non possano nutrire emozioni d'affetto autentiche, poiché la loro vicenda sentimentale è pianificata e oppressa dalle dure leggi degli affari commerciali patriarcali. Serao perciò critica la scelta di averle condotte a teatro, dove le fanciulle vengono a contatto con una visione della realtà alternativa alla vita che le aspetta. Si rappresentano sul palco il trionfo dei sentimenti e della passione, elementi che restano sconosciuti alle ragazze, i cui matrimoni sono già stati organizzati, senza considerare le loro motivazioni personali. L'autrice termina con un'osservazione nella quale nota che sarebbe stato meglio per le fanciulle non essere mai state al teatro, perché così facendo esse hanno conosciuto una realtà sentimentale autentica che a loro non sarà mai concessa.

Se per un solo istante è stata turbata la pace della vostra ignoranza, se un solo lampo vi ha illuminato un paesaggio sconfinato, se avete sofferto un sol minuto, se v'è entrato nell'anima un desiderio ignoto, se avete intuito quanto non sarà mai vostro, se vi è nato un rimpianto, allora quel vostro palco che sembrava una festa, è stata invece una crudeltà. (p. 106)

Su un diverso piano si pone l'ultima novella della raccolta che ha come protagonista femminile una giovane ragazza, Sofia in *Idillio di Pulcinella*. I due protagonisti non appartengono più alla classe sociale borghese, ma quello maschile al ceto popolare, la figura femminile a una famiglia della piccola nobiltà impoverita. Già solo in questa differenza sta il dramma della storia d'amore tra i due personaggi. Un tratto peculiare della novella sta nel fatto che la vicenda d'amore è narrata dal punto di vista maschile. Nel racconto è ugualmente presente il profilo della fanciulla, che si trova in dialogo con lo spazio e la vicenda sentimentale.

Il luogo in cui è collocato il racconto è significativo: è l'ambiente popolare del teatro San Carlo che viene ritratto sin dall'apertura del testo:

Il sipario era venuto giù in un attimo, come in tutti i piccoli teatri dove si manovra con due cordicelle scorrevoli negli anelletti di ferro; dopo pochi applausi, l'intervallo cominciava. Si era in aprile e nel teatro senza aperture si appesantiva un'aria calda e greve; i

lumi a petrolio fumigavano un poco: per l'atmosfera della sala lunga e stretta si diffondeva una leggera nebbiolina; i monelli del lubbione avevano tolta la giacca ed erano rimasti democraticamente in maniche di camicia; la platea si vuotava e nei corridoi angusti girava l'acquiolo, annunciato dalla monotona voce e dall'acuto odore di anici. (p. 189)

Si tratta dunque di un intervallo a teatro in una calda giornata d'aprile di cui si sente tutta l'afa. All'apertura della novella, lo sguardo della voce narrante passa dalla descrizione del teatro al pubblico, seguendo una sorta di gerarchia sociale: si va dai palchi fino all'orchestra. La scena d'ingresso segue e rappresenta una gerarchia spaziale ben precisa che tiene conto delle differenze sociali. Nell'iniziale scena collettiva l'attenzione subito si concentra su «la popolazione dei palchi», composta da tre o quattro famiglie della «grossa borghesia», un impiegato municipale seguito dalla famiglia, un giornalista, «le sorelle dell'impresario», assidue frequentatrici dell'ambiente e infine una moltitudine di turisti inglesi (p. 189). L'ultimo dettaglio specificato nella prima distesa descrizione è il maestro d'orchestra: «un disgraziato pagato ad un franco e cinquanta per sera» (p. 189). Dopo aver descritto lo sfondo del pubblico, l'attenzione si sposta all'ambiente dietro le quinte, in cui anche le maschere si riposano un momento. È introdotta la figura di donna Carmela, «l'amorosa», la quale è connotata dall'aver «combinati e rotti diciannove matrimoni» (p. 190). Al suo fianco si trova il protagonista della novella, Pulcinella, il quale viene descritto all'inizio nel suo costume teatrale, dal quale è difficile capire la fisionomia del ragazzo. Il travestimento lascia scoperti solo il mento, il collo e le mani. È interessante perché Serao specifica anche il significato folkloristico che il personaggio ha per il popolo:

Ma il pubblico che ama Pulcinella come una gloria paesana, non ricerca quasi mai la fisionomia nascosta sotto la maschera – è lo spirito popolare, sarcastico, ribelle, filosofico, che scoppietta – è la maschera che personifica ed incarna il temperamento meridionale, pieno di fuoco e d'indolenza – è l'aspetto proteiforme di un popolo – è tutto, fuorché un individuo. (p. 190)

Nella citazione si accenna al fatto che nella normale percezione del popolo si considera Pulcinella come un personaggio tipico e standardizzato in cui si incarnano le caratteristiche del popolo meridionale. Nessuno si è invece mai interrogato sulla sua identità e sulla sua personale esistenza. Queste due tematiche trovano spazio proprio all'interno della novella, in cui il vero protagonista non è Pulcinella, ma Gaetano Starace.

Posso assicurarvi che Gaetano Starace, senza essere un modello di bellezza, era molto simpatico coi suoi capelli neri e lievemente ricciuti, cogli occhi vividi e la pelle bianca come quella di una donna. Non era un essere eroico, non era un uomo di grandi sentimenti, ma aveva un cuore di oro e conservava fedelmente l'eredità del blasone; da tre generazioni nella sua famiglia si diventava Pulcinella per inclinazione, per abitudine, per trasmissione del sangue come le malattie ereditarie. (p. 191)

La descrizione del protagonista avviene attraverso un ritmo fisso, che inizia con una caratteristica in negativo, che viene poi corretta e precisata con un'affermazione di tipo positivo. La peculiarità del personaggio sta proprio nella sua dedizione alla professione di attore, addirittura lasciata in eredità da tre generazioni. Il lavoro presenta senza dubbio gli inconvenienti della fatica e del basso stipendio, eppure veniva accettato

con senso del dovere e di fatalità. Gaetano si adatta ai ritmi frenetici del suo ruolo, che riveste con passione e ne trae anzi personale divertimento. L'animo del giovane popolano è schietto e gentile, tanto che prende quasi il suo incarico di Pulcinella come una missione civilizzatrice e di solidarietà:

Egli comprendeva che quegli spettatori della platea e del lubbione erano il popolo, quel popolo che soffre, che lavora, che stenta e che quando può disporre di pochi soldi va al teatro per dimenticare nel riso i guai della vita – e nel suo cuore di popolano, si consolava di dover essere lui ad alleviare, a sollevare, a rallegrare il suo prossimo. (p. 192)

La scelta di un attore per protagonista introduce nella novella anche un'altra tematica importante, la recitazione attraverso la mimica corporale che non resta solo nei limiti del palcoscenico del teatro di San Carlo, ma entra con significative conseguenze anche nella vita del ragazzo.

Prima di ogni rappresentazione, Gaetano è infatti solito spiare attraverso un pertugio il pubblico in cui scorge volti gravi e tristi, quando dopo lo spettacolo si accorge di avere davanti a sé delle espressioni ridenti, si congratula «con se stesso, come di una grande vittoria» (p. 192). Tuttavia l'impresa non è sempre facile, esistono degli spettatori che vengono da lui definiti «scogli», proprio perché nonostante tutto rimangono impassibili e distaccati rispetto al riso che coinvolge il resto della platea. E proprio uno di questi scogli capita a Gaetano in una sua rappresentazione, si tratta di una fanciulla descritta così:

Una giovinetta dal volto pallido e lunghetto, un po' magro; sulle linee esili del collo ricadevano due grosse trecce nere che erano appuntate, con semplice ed elegante ornamento, da certe stelle di tartaruga bionda; vestiva un abito di lana grigia, terminato alla radice del collo da una arricciatura di merletto bianco, chiuso a quel punto da una stella più grande di tartaruga; oscuri i guanti. (p. 193)

Ancora una volta l'occhio di Serao descrive con abbondanza di particolari l'abbigliamento e l'ornamento della giovane figura femminile da cui si ricava un senso di eleganza e raffinatezza. La figura presenta alcuni tratti in comune con altri personaggi femminili della raccolta. Sono evidenziati il suo pallore, l'esilità del collo contrapposta ai capelli scuri. Tutti questi elementi sono presenti anche in *Tristia*, *Fulvia* e *Silvia*. Ciò che preoccupa Gaetano non è però il vestiario della ragazza, molto severo e austero, ma la sua serietà sul viso. Vi è un breve intervallo, Pulcinella decide di voler fare di tutto pur di vedere sulle labbra della ragazza un sorriso. Incita dunque donna Carmela l'amorosa a recitare con molto trasporto la scena dell'innamoramento, in modo che la fanciulla potesse divertirsi. Alla fine della scena però il volto di lei resta ancora freddo, anzi sul suo viso si legge una smorfia di disprezzo. Il rifiuto della ragazza è tale che Gaetano si innamora di lei. Il protagonista inizia ben presto a rendersi conto della totale differenza che intercorre tra l'amore della commedia che recitava ogni sera a teatro e quello vero. Egli stesso esclama:

“Quanto diverso l'amore della commedia da quello della vita!”. E la testa gli si curvò sotto il peso di quest'amara verità. Ogni sera l'aveva recitato, l'amore della commedia:

quell'amore espressivo, eterno, parolaio, pieno di fiamma, ruvido, carezzevole, passionato del popolo napoletano [...] Egli era stato volta a volta amante felice, geloso, traditore, sfrontato, tradito, non corrisposto; ma in fondo al terzo atto della commediola, le cose si erano aggiustate, il matrimonio si compiva, e si ballava la tarantella alla luce dei fuochi artificiali. (p. 195)

È significativa la frattura tra l'amore recitato sulla scena, in cui trova sempre spazio il lieto fine e invece la sua vicenda reale, in cui confliggono ragioni di natura sociale ed economica. Per Gaetano questi elementi diventano determinanti nel suo innamoramento. Il ragazzo s'informa poi sull'identità della ragazza, scopre che discende da una nobile famiglia caduta in povertà a causa della prematura morte del padre. Il protagonista prende a corteggiare la ragazza, prima attraverso l'invio di una lettera, poi di molte altre, prendendo anche a frequentare la messa domenicale a cui essa partecipa e seguendola nelle passeggiate pomeridiane. Sofia da parte sua apprezza il comportamento del giovane ed è consapevole che:

La nobile nascita non vale nulla nei tempi in cui conta solo il danaro: che oltre la nobiltà del blasone vi è pur quella del lavoro, anch'essa egualmente onesta e bella. (p. 197)

Anche la madre prende a incoraggiare la fanciulla e Gaetano viene allora invitato in casa di Sofia. Il giovane per quanto faccia appello alla sua franchezza e alla lealtà del suo cuore è al primo incontro impacciato. Ammette di aver notato la ragazza al teatro a San Carlo. Rispetto a quell'ambiente Sofia mette in evidenza tutto il suo disprezzo, giungendo ad esprimere una condanna su Pulcinella:

– Non amo quel teatro; vi si ride troppo e non vi s'impara nulla. Tutto quello che vi si dice è così triviale, così volgare, così basso, che mi ripugna; quelle risate della platea hanno qualche cosa di selvaggio. E quel Pulcinella, quel grossolano buffone, che carezza con la parola e con l'intenzione tutti gli istinti brutti del popolo, mi è insoffribile: io mi chieggió come un uomo si possa rassegnare a quel mestiere. (p. 198)

Di fronte a tale reazione Gaetano ricorre alla finzione: mente riguardo alla sua professione e riguardo al suo cognome. Il suo sentimento per la fanciulla è infatti troppo forte per rivelarle la verità. Il giovane gode di pochi momenti di pace, quando va a visitare la fanciulla. Non appena esce dall'abitazione, è però colto da un terribile senso di colpa, poiché inganna una ragazza onesta e poiché lui «il Pulcinella, il buffone» osa frequentare una ragazza di censo più elevato (p. 201). Il protagonista sperimenta direttamente su di sé la pesantezza degli ostacoli sociali ed economici. Esattamente come in *Silvia*, Gaetano lacera il velo che prima gli offuscava la realtà e ne diviene totalmente consapevole. La professione lasciata dal padre risulta umiliante e indegna. Concepisce ora il suo mestiere in una luce del tutto negativa:

Ma le parole di Sofia gli avevano acuito l'ingegno, lacerato il velo che gli ottenebrava l'intelletto; suo padre gli aveva lasciato in eredità il ridicolo, quello che faceva ogni sera era un lavoro indegno. (p. 201)

È attraverso la descrizione dello spazio che si mette in evidenza lo squallore del lavoro dell'uomo:

Quindi nutriva nel cuore un odio incurabile per quanto prima fosse stata la sua consolazione: il palcoscenico stretto, polveroso; le quinte nere, sporche, soffocanti, piene di ragnateli; l'ambiente di petrolio di fumo rossiccio, di respiri graveolenti; i compagni volgari, chiassosi, sboccati; le donne dipinte, incipriate con la farina, cariche di oro falso, che parlavano il dialetto, gridavano [...] la sua livrea bianca, la sua maschera nera che lo deformava, il berrettone obbligatorio. (p. 201)

Lo sdegno del protagonista si rivolge innanzitutto al luogo stesso della recitazione, sporco e polveroso, per allargarsi poi alla compagnia mediocre dei colleghi e delle rozze colleghe per arrivare a giudicare in modo negativo anche il suo costume teatrale. Nonostante ciò, Gaetano tuttavia non si arrende facilmente, per l'amore che serba alla ragazza, decide di trovare un lavoro più degno. Purtroppo nella ricerca ottiene la conferma di quanto umile sia il suo ruolo professionale. Una volta scoperto il suo incarico di Pulcinella, viene invitato infatti a rimanere in quella maschera. Gaetano percepisce sempre di più la condizione di miseria in cui si trova e non riesce a trovare pace neppure nelle poche ore che passa in compagnia dell'innamorata. Il suo stato d'inquietudine cresce, ad ogni bugia se ne aggiunge un'altra fin quando il ragazzo cade malato. L'infermità deve essere interpretata come un segnale fisico del disagio interiore, una dinamica che è già stata notata per le figure femminili colpite dalla patologia. La malattia di Gaetano si spiega con la passione d'amore verso Sofia, ma soprattutto con il profondo tormento del senso di colpa nell'averle raccontato numerose menzogne. Il protagonista ha però la forza di riprendersi dalla febbre e si rimette al lavoro. Anzi lo stesso impresario lo viene a cercare, per organizzare un grande spettacolo, tale da poter risollevarlo il numero delle presenze sempre inferiori durante la piccola assenza di Gaetano. Il ragazzo si getta a capofitto nei preparativi, dal momento che capisce che la sua professione per quanto sia difficile da sopportare è tuttavia un elemento a cui non può rinunciare.

Si apre dunque l'ultima sequenza della novella in cui Pulcinella compare sulla scena, ritrovandosi davanti a sé Sofia e la madre. Il protagonista con il coraggio della disperazione continua a recitare, cogliendo nel tono di disprezzo della ragazza una sfida a fare meglio. Lo spettacolo è infatti un successo di pubblico. La platea applaude vigorosamente e chiede al grande attore di svelare la sua identità. In questa scena conclusiva si consuma il dramma del ragazzo. Gaetano è costretto a svelare il capo, mostrando alla ragazza la realtà. Avviene così la piena frattura tra l'amore cantato nella commedia e comunque destinato al lieto fine e invece l'autentico affetto di Pulcinella per Sofia. Nella realtà le ragioni del cuore per quanto oneste e sincere purtroppo non possono vincere le severe leggi della gerarchia sociale e economica. La vicenda si conclude infatti amaramente, confermando la prevalenza della rigida logica materiale su quella più nobile del vero sentimento d'amore. Sofia infatti non si degnava di invitare più Gaetano, il quale sopporta con eroica pazienza il dolore della ferita, accettando il posto in cui la sorte lo ha collocato.

Marie Gracieuse Martin Gistucci ha messo inoltre in evidenza la sapiente costruzione narrativa della novella che ha una struttura tripartita: il momento iniziale e finale coincidono con le due rappresentazioni teatrali, in cui l'elemento della finzione appartiene alla scena della commedia. La sequenza centrale è invece occupata dal tempo in cui il protagonista porta il lato della recitazione anche nella sua vita reale, ingannando Sofia. L'abilità compositiva del racconto emerge nella corrispondenza esatta di due parti, quella dell'esordio e quella conclusiva:

Tout est équilibré dans la composition de cette nouvelle, y compris la correspondance des deux parties extrêmes: ces deux représentations, avec les mêmes acteurs, dans le même cadre, mais profondément différentes, car Polichinelle, lui, n'est plus le même⁷⁶.

Gaetano riesce a prendersi alla fine una piccola rivincita: non ci sarà un erede a prendere su di sé la figura di Pulcinella. Il ragazzo non si innamorerà più e non potrà così garantire la continuazione dinastica di quella professione, che per lui era diventata così umiliante. La vicenda di Gaetano per certi versi ricorda proprio quella di *Demetrio Pianelli* di Emilio De Marchi, si ripresenta infatti per entrambi la stessa situazione sentimentale: innamorati di una donna in modo sincero, non possono realizzare l'unione con essa, perché vi si oppongono ragioni di tipo economico. De Marchi infatti non può permettersi di mantenere la vedova del fratello e i suoi tre figli, Starace non ha né la dignità sociale né la ricchezza sufficiente, per poter sposare Sofia Cantelmo. Entrambi i due eroi sopportano con enorme pazienza il peso della realtà del loro destino, accettandone il lato più doloroso.

In un'altra novella della raccolta il tema della rappresentazione teatrale dimostra una certa importanza in *Commedie di salone*. Fin nel titolo si esplicita un richiamo alla recitazione e al luogo teatrale che compare nell'ambientazione del racconto. Il titolo deve essere interpretato in relazione a due altri testi già esaminati: *Palco borghese* e *Commedie borghesi*. In essi si descrivono con tono ironico due riquadri borghesi, accentuando in modo scherzoso gli aspetti materialisti e affaristici di quella classe sociale. Nel primo caso si presenta proprio una famiglia della buona borghesia a teatro, la quale si reca alla rappresentazione solo dopo aver ottenuto i biglietti gratuiti e ancora con riso sono descritti l'abbigliamento poco alla moda delle fanciulle. Un tema importante in quella novella è l'antitesi evidenziata tra l'amore autentico messo in scena nel teatro e conosciuto allora dalle ragazze borghesi e il loro destino piatto e già prestabilito dal padre ricco commerciante, come un affare. L'argomento ritorna come nodo importante anche in *Commedie borghesi*, in cui due ragazze di estrazione borghese sono rivali in amore per il figlio di un piccolo negoziante di chincaglieria. Informate però della situazione difficile in cui si trovava il commerciante, scelgono un partito migliore e più sicuro in cui poter investire la loro dote. L'amore appassionato e incondizionato pare dunque non trovare

⁷⁶ Marie Gracieuse MARTIN GISTUCCI, *L'oeuvre romanesque de Matilde Serao*, cit., p. 49

spazio nell'orizzonte borghese, ma la caratteristica sembra ritornare anche nella classe aristocratica.

Serao ne descrive un esempio con molta ironia in *Commedie di salone*. Riprende in essa a esplorare la stessa dinamica matrimoniale, mostrata nelle due precedenti novelle, evidenziando che gli interessi che stanno alla base della scelta coniugale della piccola borghesia sono esattamente gli stessi che si trovano anche a un livello socialmente più elevato. I due protagonisti della novella vengono presentati in modo analogo, con caratteristiche corrispondenti:

La contessa Flavia Adorno era simpatica, aveva ventotto anni, quarantamila lire di rendita per dote e non prendeva marito. Ogni tanto ne rifiutava uno. [...] Era quindi chiamata, a torto o a ragione – io non ci metto bocca – una donna di spirito. (p. 142)

Di seguito è fornita la descrizione del personaggio maschile:

Il marchese Ernesto Carafa, *idem* aveva trentadue anni, una bella testa dalla criniera biondo fulva, la barbetta fulva aristocratica, sessantamila lire di rendita e nessun indizio di moglie. Egli corteggiava con una certa non curanza graziosa tutte le signore [...]. A torto o a ragione, Ernesto Carafa era chiamato un uomo di spirito. (p. 142)

La presentazione dei personaggi procede con un elenco di elementi speculari: l'età anagrafica, l'ammontare della ricchezza personale, il fatto di non avere fretta di sistemarsi in un matrimonio. In entrambi i casi la voce narrante esprime la medesima conclusione: si tratta di una donna e di un uomo di spirito. Nel corso della novella questa definizione acquista un significato ironico. I due personaggi iniziano infatti a conoscersi, a incontrarsi negli eventi mondani, tra cui anche al San Carlo e il marchese finisce per frequentare con assiduità il salotto della contessa. Nel racconto ancora una volta il narratore non solo considera i due personali punti di vista dei personaggi, ma anche quello del pubblico che li vede e li giudica.

Ambedue si erano accorti che la gente dintorno si compiaceva di questa relazione, che riuniva l'uomo e la donna di maggiore spirito che vi fossero nella città; si erano accorti dei sorrisetti, dell'attenzione curiosa con cui si cercava prender parte ai loro colloqui, della premura con cui si divulgava un motto detto da Flavia a Ernesto o viceversa; infine si erano accorti di essere trattati dal pubblico come attori di merito. (p. 143)

I due protagonisti giungono così per una sorta di divertimento personale a recitare una commedia d'amore tra di loro. Ritorna ancora una volta uno stretto legame tra la finzione che spesso è imposta dalle convenzioni sociali ed invece il vero sentimento che pare avere ancora meno spazio nella classe sociale più elevata. La vicenda prosegue come una vera e propria messa in scena: «è sicuro che la commediola continuò, recitata vivamente e con molto interesse» (p. 144). Il marchese ai balli si intrattiene sempre un po' a conversare con la donna, così come le fa visita nel palchetto a teatro. L'uomo aveva corteggiato una bellissima duchessina, ma poco intelligente, Flavia lo riprende in una lettera ed egli allora smette subito di frequentare la giovane. I due personaggi si incontrano e si danno appuntamento nella vita mondana nei giri in carrozza o nei ritrovi invernali a Sorrento. Nella scena finale del breve racconto si narra un appuntamento in

cui si trovano da soli i due personaggi i quali parlano d'amore e dell'impressione che hanno gli altri sulla loro relazione.

– Il matrimonio è una gran bella cosa – mormorò, con una falsa aria di convinzione.

– Pei celibi, sì – ribatté subito la contessa.

E si aggiustò il merletto della cravatta. Ernesto prese un libro dalla tavola, ne lesse il titolo e lo posò di nuovo.

– Sapete cosa dicono laggiù di noi?

– Non lo so. E non desidero saperlo.

– Allora è segno che debbo dirvelo. Molti nostri comuni amici sono d'accordo nella opinione, che noi due siamo persone di troppo spirito per isposarci mai. (p. 146-147)

I due protagonisti discorrono sull'impressione che hanno gli altri del loro rapporto: il marchese e la duchessa, trattandosi di “esseri eccezionali” e “di spirito”, non si sarebbero mai coniugati. Questa è proprio la conclusione della novella, i due personaggi sono infatti «innamorati negli occhi», ma paiono aver dimenticato la dimensione passionale del cuore. Sono dunque due esseri troppo razionali per cedere alla debolezza del sentimento. Le due figure sono analizzate da Serao in chiave ironica, si delineano due profili aristocratici e distaccati rispetto alla banalità e alla superficialità della società mondana. La freddezza e la separazione che i due personaggi mostrano verso l'ambiente circostante si riflette però anche all'interno del loro rapporto. I due giovani infatti nella loro fiera rigidità non si lasciano coinvolgere dalla dimensione vitale dell'innamoramento, restano al contrario destinati a un atteggiamento di ritegno e distanza che li allontana dal resto della socialità, ma anche dal sentimento della passione.

Il matrimonio è un tema indagato in modo scherzoso e allegro anche in altri brevi testi, che paiono in origine derivare da scritti di tipo giornalistico e occasionale. Sono più precisamente: *Estratto dello Stato civile* e *La moglie di un grand'uomo*. Nel primo caso viene mostrata la diversa reazione del lettore di fronte alle notizie racchiuse nel breve resoconto che è l'estratto dello stato civile. Interessanti in questo sono le risposte e gli opposti commenti di due tipi di lettrici: la celibe e una giovane fanciulla innamorata. Il secondo testo ha per oggetto il racconto di una parte di vicenda autobiografica, in cui il riso si mescola al senso della realtà.

In *Estratto dello Stato civile*⁷⁷ si mettono a confronto le diverse aspettative di diverse categorie di donne, l'elemento comune è la lettura dell'estratto civile. Viene innanzitutto introdotta nella novella con molta ironia la figura della zitella, in particolare si parla della sua reazione contro i numerosi matrimoni celebrati di cui l'estratto dà notizia:

Sì, voi lo leggete assiduamente, o pallide zitellone dalle labbra sottili, provando un amaro piacere a dilatare la ferita nascosta del vostro cuore; vi è gente che crede ancora alla vecchia istituzione del matrimonio e intanto dimentica voi che vi credereste tanto volentieri: voi volete sapere il nome e l'età di queste gente. Quando è molta, ci è il compenso che è di bassa qualità e potete fare un moto di disprezzo; quando è poca, avete la consolazione di dar la stura ai vostri commenti. (p. 161)

⁷⁷ Ivi, p. 161

Si delinea la figura della “zitella” con forte sarcasmo, eppure la narratrice delinea in realtà la dolorosa ferita che la condizione di nubile provoca alla donna. Su questa figura Serao ritorna con una maggior complessità e senso di profondità in *Silvia*, nella stessa raccolta, e con Emma di *Nella lava* ne *Il romanzo della fanciulla*. Patricia Bianchi definisce il personaggio della zitella nella scrittura di Serao come «la controfigura della fanciulla, la sua proiezione in negativo»⁷⁸.

In seguito viene delineato il profilo di una fanciulla che dopo aver salutato l'innamorato, guarda senza troppa attenzione lo stesso pezzo di Estratto,

Leggendovi le nascite ed i matrimoni. Ella pensa: fra breve, quattro, sei mesi forse, il nome suo vi sarà insieme con quello di lui; gli amici li leggeranno, gli estranei non ne sapranno nulla, ma vi sarà un tesoro di affetto sotto quei nomi. (p. 162)

All'interno del breve testo occorre mettere in evidenza un ulteriore elemento: la riflessione sul matrimonio. Il tema è trattato con lo stesso tono ironico e scherzoso di tutta la novella, eppure accenna ad alcuni elementi interessanti. Si ragiona con il sorriso su situazioni che costituiscono la realtà per le ragazze: una grande disparità anagrafica rispetto allo sposo, di cui si devono occupare, curandolo nella vecchiaia. Inoltre si descrive con scherno il grande meccanismo di figure che viene messo in moto, quando si vuole cercare un coniuge ad un/a giovane ragazzo/a.

È là che fa capolino la vanità innata, incurabile che nel più bello o nel più brutto momento della vita, qual è il matrimonio, fa ricordare di scrivere il nome con tutti i titoli, prenomi e qualità – e si ammira il salto mortale che fa una fanciulla sull'età dello sposo, pur di avere vettura, dieci abiti all'anno da Parigi e il palco in prima dispari al S. Carlo. Si sorride vedendo il matrimonio del celibe, sinora impenitente, che si decide alla catena, per trovare chi gli curi i reumatismi – e si vorrebbe sorridere, ma non si può, alle unioni calcolate, proposte, ventilate, stabilite, per mezzo di confessori, avvocati, notai e vecchi amici sociali. (p. 163)

Il linguaggio è comico, quasi satirico, le tematiche enunciate divengono argomento principale anche di *La moglie di un grand'uomo*, che si dichiara una novella comica fin dal titolo. L'esordio della narrazione inscena la situazione del matrimonio di convenienza, tipico all'interno della classe sociale borghese, già analizzato in *Palco borghese* e in *Commedie borghesi*. L'inizio del testo sembra proprio coincidere con quello di una favola.

Vi era una volta una fanciulla – oihmè! Quante ve ne furono e quante ve ne sono! – una fanciulla che doveva pacificamente sposare un giovanotto. Costui era un bravo ragazzo, negoziante all'ingrosso di spirito e di zucchero: i suoi buoni amici dicevano che del primo non rimaneva mai in deposito e del secondo troppo, volendo significare, con una ignobile freddura, che era buono, e stupido. (p. 44)

La situazione mostra i tratti ricorrenti della tradizionale unione concordata tra le rispettive famiglie, una relazione stabilita e accettata «pacificamente», l'uso dell'avverbio non è casuale. Nella novella tuttavia la ragazza mostra di non accettare così facilmente il legame prefissato con il commerciante e di ambire ad una relazione di tipo

⁷⁸Patricia BIANCHI, *Ritratti e parole dal vero* in *Dal vero*, a cura di P. Bianchi, cit., p. XVI

diverso, con un uomo più grande nell'ingegno e nello spirito. La famiglia ne asseconda il desiderio. Sempre con estrema ironia si descrive la reazione del povero fidanzato rifiutato.

Egli pianse per un'ora, si disperò per tre giorni, fu malinconico per una settimana e finì per isposare la figliuola di un negoziante in legname. La storia non aggiunge se ebbero lunga prole, ma all'onesto lettore è lecito supporlo. (p. 44)

La ricerca della ragazza comincia e trova un uomo illustre, «sorto dal nulla», perché solo così crescono le celebrità (p. 44). La protagonista ha il modo di frequentarlo e di invitarlo, fino a convincerlo del matrimonio:

Come la fanciulla poté vederlo, conoscerlo, portarselo in casa, persuadere i parenti, sarebbe lunghissimo il narrare: giorno per giorno, per la parola matrimonio si disperdono nell'oceano della vita torrenti di diplomazia femminile. (p. 45)

La vicenda matrimoniale è descritta con tono scherzoso come un'impresa in cui occorre far agire tutte le migliori doti femminili: il poter contare su buone e fidate conoscenze e la diplomazia. Dell'uomo straordinario iniziano ad emergere però poco a poco anche i difetti: il forte narcisismo, «egli si amava troppo per amar molto qualche altro», il profondo orgoglio personale e l'esigenza di essere sempre sotto l'attenzione di tutti (p. 45). La voce narrante attraverso uno stratagemma immagina di riportare nel testo alcune note prese dalla protagonista durante il viaggio di nozze con il marito. La giovane voce femminile si lamenta di essere trascurata, il compagno è sempre circondato da amici o da altre personalità. In particolare uno di loro salutandolo Guglielmo, questo è il nome del personaggio maschile, si congeda sempre così dalla giovane sposina:

“Fatelo felice, signora, fatelo felice, perché la storia ve ne chiederà stretto conto”. Domando io se la storia deve ficcare il naso in certe cose... (p. 47)

La donna registra il disagio con cui i conoscenti tengono in alta ammirazione suo marito, privandola però anche della possibilità di stare in compagnia loro due soli. Nel pensiero della giovane sposa inizia a farsi strada un dubbio sull'effettivo valore del coniuge, questi ha infatti quattro belle librerie piene di libri, che però non studia mai. Il personaggio maschile, impegnato in politica, prova diverse volte un discorso che declamerà alla Camera e obbliga la moglie a osservare un comportamento di cortesia verso i suoi solidali. Deve perciò fare visita «alla signora Zeta, una donnina gentile, troppo gentile; taci lingua, che ti darò un biscotto!» (p. 48). Ancora più insopportabile per la donna diventa il tradimento da parte del marito: dapprima sotto forma del ricevimento di semplici lettere di ammirazione per i suoi romanzi, che Guglielmo giustifica come «incerti della posizione» (p. 48). Lo sposo si mette poi a corteggiare esplicitamente altre donne, si aspetta che di fronte a quest'atteggiamento la moglie non mostri un comportamento strano e deluso, anzi dovrebbe mostrarsi anch'essa attiva.

– Guglielmo fa una corte assidua alla moglie dell'ambasciatore. Se gli dite nulla, vi risponde che è per ragion politica; anzi l'altro giorno mi raccomandò di lasciarmela fare dall'ambasciatore marito: così le potenze rimangono in equilibrio e la pace Europea è assicurata. (p. 48)

L'ultima novella della raccolta che ha per soggetto il tema del matrimonio e del particolare legame presente nell'opera tra amore e finzione è *Un intervento*. La novella mostra delle caratteristiche diverse da quelle precedenti. Ha come protagonista una coppia di giovani sposi, i quali, nonostante un primo periodo di convivenza felice, si sono separati a causa di una leggerezza di Guido, il personaggio maschile. La donna, Emma ritorna dall'uomo perché ha bisogno di mettere in scena con lui una piccola rappresentazione. Il linguaggio e il lessico rimandano proprio alla sfera della recitazione. Sta per giungere a Milano il padre di Emma, Giorgianni, il quale crede ancora che essa dimori in casa con il marito. La figlia vorrebbe fingere di vivere ancora con il suo sposo per non recare dolore al padre. I due si accordano allora su come convincere il vecchio che nulla è cambiato. All'inizio della novella è introdotto il personaggio di Guido, un uomo aristocratico che dopo l'abbandono della moglie si è gettato nella politica e in molte avventure amorose, nessuna delle quali è stata però significativa. Tornato da un banchetto politico, si riposa prima di ripartire per un ballo serale, in cui spera di conquistare un'altra fugace relazione femminile:

La sera poi, Guido sarebbe andato ad un ballo, dove avrebbe incontrato la baronessa Stefania, una crudele che cercava da un mese, un pretesto dignitoso per lasciarsi intenerire; forse durante un *valzer* di Metra o in una visita poetica al *buffet*, il pretesto si sarebbe offerto da sé: la misericordia divina è grande. (p. 49)

Il racconto si apre nel giorno del compleanno dell'uomo, ricorrenza che è ricordata unicamente dal servo, il quale gli dona un mazzo di fiori. La reazione dell'uomo è di sincera commozione per il gesto, un'emozione gli attraversa il cuore solo però in modo fulmineo, perché non conviene a una personalità del suo rango esternare sentimenti. È il medesimo dissidio tra il sentire autentico e le convenzioni del rango sociale che impongono apatia e distacco dalla sfera delle emozioni. È il dramma che si è già riscontrato in altre figure femminili, come in *Silvia*, in *Fulvia* e *Commedie di salone*. Di Guido infatti viene detto:

E il candidato al collegio di Roccacannuccia ed al cuore della baronessa Stefania, si commosse pensando che nel suo compleanno, al solo servo era venuta la gentile idea di un dono di fiori. Ma fu una lieve emozione, perché anzitutto Guido era un uomo di spirito. Ora chi appartiene a questa onorevole e ristretta classe di persone, ha il diritto di commuoversi qualche volta ma a patto che lo faccia brevemente, senza dimostrarlo all'esterno, e che dopo sia pronto a sorriderne. (p. 50)

Con ironia, proprio come accade in *Commedie di salone*, si descrive una personalità di spirito, intendendo un carattere artificioso in cui bisogna controllare ogni singola manifestazione di emozione. Trattandosi in entrambe le novelle di personaggi aristocratici, il galateo impone loro il ritegno, che esclude la fresca spontaneità dei sentimenti. Il servo annuncia al ricco padrone l'arrivo di un ospite, di una donna che lo attende. Il protagonista pensa subito a qualche nuova conquista amorosa, ma in realtà si tratta della moglie. Emma viene così raffigurata:

La signora (in confidenza si chiamava Emma) carezzò un poco il pelo morbido del suo manicotto; pareva che, sicura delle sue idee, cercasse una forma efficace ad esprimerle.

Guido si distraeva a guardarla; era proprio lei, sempre bella, sempre affascinante come il primo giorno in cui l'aveva vista, anzi adesso gli appariva completa, perfetta. Il profilo sempre puro, era più deciso, più fermo; la carnagione bruno – pallida si era colorita di una leggera tinta rosea; gli occhi che prima erano soltanto vivaci, avevano preso un'espressione profonda; quella donna aveva vissuto e sofferto. (p. 52)

La figura femminile delineata è quella di una elegante giovane donna aristocratica, vestita con raffinatezza. In particolare la descrizione è fornita attraverso lo sguardo di Guido, che ama ancora quella donna. Sono sottolineati i tratti della bellezza e del fascino femminile, che il tempo ha reso ancora più attraenti: lo sguardo ha assunto l'espressione di chi abbia vissuto e sofferto. La donna inizia a dialogare con Guido, chiedendo di fargli da co-protagonista nella commedia che vuole recitare. Emma crea un costante collegamento tra la loro vicenda e quella di una rappresentazione teatrale. «Avete mai recitato la commedia?» (p. 54) chiede fin dall'inizio a Guido. Il protagonista chiede le ragioni di questa richiesta, per lui all'inizio incomprensibile e la donna ricorre ancora ad un linguaggio scenico: «la moralità è nello scopo della rappresentazione: si tratta di un'opera pia» (p. 54). Più avanti la definisce come «una commedia per beneficenza» (p. 54). Vengono predisposti tutti i dettagli perché il signor Giorgianni non si accorga della situazione mutata: i servi nuovi vengono licenziati per il giorno successivo, le visite non ricevute e gli spostamenti in carrozza vengono fatti nel *coupé*. Torna un altro riferimento allo spazio teatrale, l'appartamento di Guido sarà infatti la scenografia, in cui Emma deve organizzare i suoi oggetti secondo il suo gusto:

– Questa sera farò portare qui il mio tavolino da lavoro, i miei libri e la mia musica: sarà la messa in scena. (p. 54)

In effetti lo spazio ricopre ancora una volta un ruolo significativo, soprattutto nella sceneggiatura che la coppia ha deciso di recitare. Il fascino del nuovo salotto trasformato colpisce per primo lo stesso Guido, facendogli ricordare il periodo felice della convivenza con la moglie. La notte, dopo essere stato ad un ballo, fa queste osservazioni:

Ritornato a casa, si ritrovò in un ambiente trasformato, insolito, nuovo: era stata data aria al grande salone, chiuso da tanto tempo; nelle camere da letto erano accesi i lumi, gli armadii erano spalancati, si sentiva un sottile odore di violetta. Nel salottino il pianoforte aperto e la musica squadernata sul leggio, i fiori freschi nei vasi, cangiato l'ordine dei vasi ed Emma in veste da camera che si adergeva sulla punta dei piedi per prendere una statuetta da un *étagère*. (p. 55)

Guido è impressionato dal cambiamento della casa: trova i segni della presenza femminile nel salone arieggiato, nella luce nelle stanze, nel profumo di violetta che odora l'abitazione. Nel salottino si riporta con ordine preciso una sequenza di elementi: il pianoforte, il leggio, i fiori freschi, i vasi e Emma stessa in veste da camera, che pare quasi un oggetto dell'arredo di quel salotto tanto è descritta in una posa plastica, mentre si erge a prendere una statuetta. Per un momento il pensiero di Guido corre libero e diretto:

Era un sogno quello? Emma in casa che lo attendeva ... cioè i tre anni di assenza cancellati, cancellato quel doloroso giorno della separazione ... che follie! (p. 56)

Il protagonista è colto dalla sensazione di ritornare indietro, come se nulla fosse cambiato, l'impressione dura però solo un istante e Guido riacquista la perfetta consapevolezza della finzione. Nella seconda parte in cui è diviso il testo si ripercorre la storia della giovane coppia: il loro innamoramento così intenso, l'iniziale incertezza del padre di Emma, che alla fine aveva però consentito alle nozze. I due sposi avevano vissuto un periodo felice di tre anni, fino a quando il marito aveva rincontrato una sua vecchia innamorata e aveva organizzato con lei un appuntamento. Emma era venuta a conoscenza del fatto e ne era rimasta terribilmente ferita nell'orgoglio e nel suo affetto. L'amore così intenso per il marito le si era trasformato in disprezzo. Si separarono con l'unico comune accordo di nascondere l'avvenuto al signor Giorgianni. Avevano continuato la loro esistenza in modo opposto: Emma conducendo una vita isolata e appartata, Guido al contrario gettandosi in ogni evento mondano che potesse fornirgli una valida distrazione. L'unico pensiero che li riguardava entrambi era solo per la giornata successiva:

E il domani? Il domani sarebbe lo stesso: un po' di finzione, un po' di spirito, essere calmi, non tradirsi mai, celare l'inquietudine sotto il sorriso, dire una filza di bugie ufficiose, e riaccompagnato il papà alla stazione, farsi un grande saluto e dividersi: ognuno per la sua strada. (p. 58)

Nella relazione della coppia ritorna ancora il tema della finzione, questa volta non determinata da regole e convenzioni sociali, ma funzionale a non far soffrire il padre della sposa.

La terza sezione della novella si apre con la vera e propria sceneggiatura, l'arrivo del suocero rivela però molte difficoltà che vengono superate dalla coppia, costretta ad atteggiarsi esattamente come due giovani sposi. È interessante perché lo stesso Giorgianni inizia una conversazione sulla cugina di Emma che fa scattare in lei una severa reazione. La cugina Rosalia infatti è riuscita a sposare il suo innamorato, il quale però aveva commesso un'impudenza con una signora napoletana. La parente non era stata più in grado di perdonare, era dovuto intervenire Giorgianni a riappacificare la coppia. Emma sentendosi ferita anche nell'intimo interviene a favore della ragioni della cugina ad abbandonare un tale uomo.

- Come ti dico. Rosalia se ne fuggì da sua madre...
- Fece benissimo.
- Malissimo, dico io. Una moglie non abbandona mai il marito. Infine, io con la mia eloquenza, la persuasi a perdonargli, a dare un frego su quel debito...
- Voi papà?
- Sì, e mi glorio del mio intervento. Perché poi, ad essere intransigenti su queste cose, si finisce sempre per iscapitarci: l'uomo talvolta erra senza sua volontà...
- Comoda morale - ribatté con accento incisivo Emma.
- Era quella di tua madre, figlia mia. (p. 62)

Emma si stupisce dell'atteggiamento del padre di fronte al tradimento, ma ancor più che quel comportamento fosse ispirato all'insegnamento di sua madre. Questo dettaglio non deve sfuggire, risulta determinante nel finale della novella. Il padre vuole

poi visitare la casa dei due sposi. Viene lodata l'eleganza del salotto che rispecchia la bellezza e il gusto di Emma, ma viene notata la mancanza del ritratto della madre. Per il resto la giornata si conclude senza ostacoli fino alla partenza del padre. La commedia è stata recitata con grande sapienza:

Quando i due eroi salirono in carrozza, dopo aver accompagnato il papà alla stazione, quando si trovarono soli, dettero in un grande sospiro di sollievo. (p. 63)

Emma, tornata nell'abitazione, è ben determinata a ripartire una volta finiti i preparativi, eppure nel suo comportamento trapela il desiderio di lasciare trascorrere lentamente il tempo. Cammina senza fretta e infine si siede esausta su una poltrona, stanca dal ritmo frenetico della giornata. Nel gesto finale di saluto tra i due personaggi si leggono i sentimenti di nostalgia e di dispiacere di doversi allontanare di nuovo. Anche nel rigido comportamento di Emma si vedono questi sentimenti:

Emma si alzò con un fare deliberato e andò a mettersi il cappello davanti allo specchio; ci volle un po' di tempo ad annodare i nastri, perché le dita avevano un lieve tremito. Poi lentamente infilò i guanti, li appuntò, aggiustò alcune pieghe dell'abito e si avanzò verso Guido per salutarlo. Egli si era levato pallidissimo. (p. 64)

L'estrema cura e pazienza con cui Emma compie ogni preparativo denuncia la sua volontà di fermarsi, Guido nel suo pallore rivela il suo disagio alla partenza della donna amata. La scena finale è proprio di riappacificazione, il protagonista chiede alla donna perdono, la reazione che Emma gli fornisce è altamente più significativa della semplice risposta affermativa. Confessa a Guido di voler recuperare il ritratto della madre e così facendo ammette di volerne seguire anche l'insegnamento del perdono verso il proprio coniuge.

CAPITOLO 2. LEGGENDE NAPOLETANE

L'indagine sulle tematiche che si è scelto di approfondire in questo lavoro offre interessanti risultati anche in *Leggende napoletane*. La raccolta fu pubblicata per la prima volta a Milano nel 1881 presso l'editore Ottino e contiene i seguenti testi: *Parthenope (La città dell'amore)*, *Virgilio mago*, *Il mare*, *La leggenda dell'amore*, *Il palazzo Donn'Anna*, *Barchetta fantasma*, *Il segreto del mago*, *Donnalbina*, *Donna Romita*, *Donna Regina*, *Lu munaciello (leggenda borghese)*, *Il diavolo di Mergellina*, *Megaride*, *Il Cristo morto*, *Provvidenza*, *buona speranza*, *Leggenda di Capodimonte* e *Leggenda dell'avvenire*. Come si può constatare dai titoli, l'autrice ripercorre i miti e le leggende del patrimonio folkloristico della città, dalle origini del periodo classico fino alla dominazione angioina e poi spagnola. Rilevante in questi testi è «una preferenza per il criterio eziologico della ricerca nei miti del passato delle origini di caratteristiche locali»⁷⁹. Altre notizie sulla raccolta sono fornite dalla voce dell'autrice:

La severa arte moderna, dal vasto ideale di verità che non si raggiunge senza travaglio e senza angoscia, ci allontana sempre di più dalla fantasia. Sia dunque concesso ad un giovane scrittore, adoratore dell'epoca sua, prendere un'ora di riposo dallo studio della vita – gli si lasci dare un addio alle vecchie forme poetiche, scrivendo un libro d'immaginazione e di sogno⁸⁰.

La dichiarazione della scrittrice riassume le due tendenze estreme del dibattito letterario coevo: da un lato l'impegno realistico che essa aveva già dichiarato di seguire nella prima raccolta *Dal vero*, dall'altro invece lo spazio della fantasia e dell'immaginazione. La breve citazione, nonostante sia una «premessa un po' ingenua, non tanto sufficientemente meditata e approfondita da poter essere considerata una dichiarazione di poetica»⁸¹, mostra tuttavia la volontà seraiana di separarsi per un momento dal severo studio della realtà, per lasciare spazio a una scrittura di tipo diverso. Rispetto alla produzione d'esordio, connotata da una matrice di stampo naturalista, *Leggende napoletane* (che d'ora in poi si chiamerà *Leggende*) costituisce «una temporanea parentesi d'evasione»⁸², «una sorta di diversivo dal prevalente impegno realistico»⁸³. Maggiori informazioni specifiche sulla natura dell'opera e sulla sua composizione sono offerte dall'autrice in *La storia della leggenda*, un «bozzetto-prefazione»⁸⁴, che l'autrice scrive e pone all'inizio della seconda pubblicazione del testo,

⁷⁹ Tommaso SCAPPATICCI, *Introduzione a Serao*, cit., p. 26

⁸⁰ Matilde SERAO, *Leggende napoletane*, a cura di Patrizia Di Meglio, Ischia, Imagaenaria, 2010: tutte le citazioni del testo sono state estrapolate dall'edizione precedentemente indicata.

⁸¹ Rosaria TAGLIALATELA, *Il fantastico "umano" delle «Leggende napoletane» di Matilde Serao*, in AA. VV., «Italia magica». *Letteratura fantastica e surreale dell'Ottocento e del Novecento*, Cagliari, am&d Edizioni, 2008, p. 104

⁸² Ibidem

⁸³ Tommaso SCAPPATICCI, *Introduzione a Serao*, cit., p. 26

⁸⁴ Marie Gracieuse MARTIN GISTUCCI, *L'oeuvre romanesque de Matilde Serao*, cit., p. 576

dieci anni dopo la prima edizione. Nel 1891 Serao ripropone il testo al pubblico con l'aggiunta di questa novella introduttiva e riproducendo quelle successive senza variazioni significative. L'autrice mostra di essere «più esperta e consapevole delle proprie attitudini narrative»⁸⁵, proiettate soprattutto in ambito verista⁸⁶. Desidera allora motivare con maggior precisione la scelta delle *Leggende*, che presentano dei caratteri differenti rispetto alla linea maggioritaria della sua produzione di quegli anni.

Nel testo di prefazione alla raccolta si individuano notizie sull'inizio della composizione narrativa delle leggende e informazioni anche di natura autobiografica. Serao scrive:

Allora, quando cominciai la storia spirituale della leggenda, io aveva diciassette anni, ero una molto povera fanciulla e una molto infelice alunna della Scuola Normale femminile. (p. 21)

È interessante notare come l'autrice avverta il bisogno, prima di fornire tutte le notizie necessarie dell'opera, di soffermarsi lungamente sulle coordinate della propria vicenda familiare, quasi per contestualizzare meglio l'ambiente in cui le *Leggende* sono nate. Pare che la scrittrice, scegliendo di mettere questo breve testo all'inizio della raccolta, voglia offrire al suo pubblico una rilettura del suo percorso di scrittrice, ma anche fornire al lettore una lente attraverso la quale possa cogliere l'essenza che caratterizza la raccolta così diversa dalle altre. Compie quest'operazione, partendo proprio dalla sua personale situazione, come se fosse nato lo slancio verso la fantasia delle *Leggende*. Lo stretto legame tra autobiografismo e produzione letteraria non deve stupire, è un argomento molto frequentato delle scrittrici tra Otto-Novecento, molto vicino alla scrittura a ragione autobiografica delle autrici di questo periodo⁸⁷.

La situazione in cui la giovane Serao si trovava non era florida, lo dice: era una povera studentessa della Scuola Normale che non eccelleva per risultati particolarmente brillanti. Lo ammette con molta sincerità:

Difatti, a parte l'immane dieci che spettava sempre alla forsennata e puerile retorica dei miei componimenti di lingua italiana, era impossibile, non a me, ma ai miei sventurati maestri darmi più di sette od otto, volendo adoperare la più misericordiosa indulgenza. (p. 21)

In questa sorta di premessa al testo, Serao apre lo sguardo non solo alla ripubblicazione di *Leggende napoletane*, ma riconsidera tutta la sua produzione sino ad allora. Riconosce infatti che da studentessa era assente in lei il desiderio di intraprendere anche la carriera di scrittrice.

⁸⁵ Rosaria TAGLIALATELA, *Il fantastico "umano" delle «Leggende napoletane» di Matilde Serao*, cit., p. 106

⁸⁶ Ibidem. Si nota che in quegli anni Serao aveva pubblicato anche altre raccolte di novelle: *La virtù di Checchina* (1884), *Il romanzo della fanciulla* (1886), *Fior di passione* (1888), *All'erta sentinella!* (1889). Altri romanzi dell'autrice nello stesso periodo sono: *Fantasia* (1883), *La conquista di Roma* (1885), *Vita e avventure di Riccardo Joanna* (1887), *Addio amore!* (1890), *Il ventre di Napoli* (1884) e in appendice al «Corriere di Napoli», *Il paese di cuccagna* (gennaio-luglio 1889).

⁸⁷ Patrizia ZAMBON, *Introduzione*, in Paola Drigo, *Fine d'anno*, Lanciano, Carabba, 2005, p. 18

Racconto questo, per dimostrare che allora, sedici anni fa, io non aveva neppure il più lontano desiderio, né la più lontana inclinazione a diventare un qualunque cronista di fatti umani, giornalista o novelliere. (p. 21)

Subito dopo, non casualmente, ricorda con affetto le compagne di classe: «come tante altre mie buone compagne di scuola – così dolci nella memoria, i nomi vostri, care creature!» (p. 21). Si tratta di una riconferma dell'importanza per Serao di quegli anni decisivi che hanno lasciato in lei un segno indelebile e che ne hanno ispirato anche la produzione: *Il romanzo della fanciulla* era già stato pubblicato nel 1886, al momento della ripubblicazione di *Leggende napoletane*. Per l'autrice significativa non fu solo l'esperienza della scuola, ma soprattutto quella dello spazio in cui viveva e trascorrevano le sue giornate. I luoghi della casa e della scuola vengono descritti con una dovizia di particolari che ricorda le pagine realiste di *Il ventre di Napoli*. I primi riferimenti nel testo sono al «tetro corridoio della Scuola Normale» e poi alla «piccola casa della Madonna dell'Aiuto» (p. 22). L'inizio della composizione dell'opera avviene in «quell'ambiente non solo borghese, ma di assai piccola borghesia» che costituivano l'orizzonte della diciassettenne Serao (p. 22). Sono elencati in sequenza tutti quei motivi che avrebbero dovuto lasciare alla giovane scrittrice non un senso d'ispirazione artistica, ma al contrario di povertà, di grigiore, a tratti anche di squallore. Eppure è proprio in quell'angolo di città che Serao descrive di essere stata colta dal «sacro fuoco dell'arte». Lo sguardo che parte dalla casa modesta della famiglia si allarga poi a tutto il quartiere, segnato da confini stradali ben precisi. Sono passate in rassegna le vie principali della zona, persino il tipo di commercio e negozi.

Abitavamo in quella singolare regione popolana di Napoli, che è delimitata da Santa Maria la Nova, dal vico Mezzocannone, dal Gesù e dal Mercanti: bizzarra regione, niente fantastica, niente romantica, che contiene le piazze della Madonna dell'Aiuto, dei Banchi Nuovi e di san Giovanni Maggiore, e i cupi vicoli di Donnalbina, dell'Ecce Homo, di san Girolamo alle Monache, e la bizzarrissima discesa di santa Barbara e la via di santa Chiara, fra claustrale e borghese. (p. 23)

Lo spazio oltre a delineare una dimensione contraria alla poesia, descrive anche la gerarchia sociale delle classi diverse che abitano la zona.

Regione di grandi palazzi antichi, stemmati e di piccole, ignobili case moderne, pienissime di gente da soffocare: regione anche poveramente e malinconicamente turpe, verso la Posta, verso i Mercanti, verso Mezzocannone: regione sporca, sporchissima, ant'igienica, senz'aria, senza sole. (p. 24)

In particolare l'attenzione della scrittrice si sposta in quel vicolo che le ispirerà la scrittura della prima leggenda: il vicolo di Donnalbina.

Più di tutte, nero. Nero, quel vicolo di Donnalbina, con due ruscelli di acque sudicie, con monticelli di immondizie qua e là raccolti, e dove sparsi; nero, non solo per la sua tetraggine naturale, per la sua sporcizia, ma nero anche per l'alta muraglia del monastero di Donnalbina. (p. 24)

Queste strade e questi vicoli formano mappe e percorsi indicati dalla Serao anche come la sua esperienza personale, sono gli stessi spazi del reportage *Il ventre di Napoli*,

in cui si denuncia il disagio del popolo, costretto ad abitare in luoghi simili. Proprio in questi spazi lugubri e sporchi Serao ha avuto l'intuizione della prima leggenda *Donnalbina, Donna Romita e Donna Regina*. È stato notato:

I luoghi chiusi nel reticolo delle strade elencate erano una costante misura narrativa, come luoghi di appartenenza per la scrittrice che sembra volesse cercare se non un'identificazione autobiografica certamente una presenza diretta come documento⁸⁸.

Dopo la lunga descrizione dei luoghi in cui è nata la composizione, Serao ne specifica i tempi. La prima leggenda infatti fu scritta da lei nel 1879, «vale a dire, quando appena appena io aveva cominciato a scrivere qualche cosa, per i giornali; bozzetti» (p. 25). Fu infatti pubblicata sul «Piccolo» nel 1879 con il titolo *Donna Albina, Donna Romita, Donna Regina*. Compose e pubblicò gli altri testi, nel 1881. Nel 1891 si registra già una seconda edizione ed è interessante riportare quanto scrive Rosaria Tagliatela: «del volumetto si contano, dal 1891 al 1916, vivente ancora l'autrice, ben undici edizioni (a parte la prima)»⁸⁹. La raccolta costituì senza dubbio un successo di pubblico.

Nel testo-prefazione all'edizione del 1891 si registrano anche le due importanti motivazioni che spingono l'autrice a comporre l'opera: la prima si potrebbe essere vista nel piacere con cui l'autrice scrisse questi racconti e nella fortuna che ha ottenuto presso il pubblico:

Dopo, nell'anno seguente scrissi tutte le altre leggende. Le scrissi per due ragioni. Anzi tutto, perché avevo scritto la prima. [...] Quando gli scrittori [...] hanno scritto una breve cosa, che piaccia loro molto, per particolari ragioni o che abbia trovato molto compiacente il pubblico, vedono subito il libro. (p. 26)

La seconda ragione consiste invece in una specificità degli scrittori meridionali, essi avrebbero infatti una grande abbondanza di leggende e di racconti d'immaginazione da cui attingere per la scrittura di materiale fantastico:

Gli scrittori meridionali sono provvisti, massime nei primissimi anni delle loro scritture, di una ricchezza ereditaria, atavistica di fantasie, o piuttosto di fantasticherie [...]. Tutto questo bagaglio di fantasticherie è nel sangue meridionale, nei nervi, in fondo all'inchiostro, in punta alla penna: queste dolci e vecchie fantasticherie – ereditarie, ereditarie! – sembran quasi che siano vergate sulla carta a caratteri invisibili, e che appariscano, appena la penna vi si posi sopra. (p. 27)

In questa seconda considerazione, Serao dichiara il peso e la specificità delle tradizioni e delle leggende meridionali, in particolare quelle napoletane, con cui l'artista deve confrontarsi. L'autrice sembra individuare con queste parole, nella cultura del suo tempo e del suo ambiente sociale, l'influenza che il patrimonio secolare dei racconti fantastici e delle credenze popolari e folkloristiche aveva avuto sulla sua produzione narrativa. Ma questo elemento non deve stupire, poiché sarà, pur con una notevole

⁸⁸ Elena CANDELA, *Amor di Parthenope. Tasso, Arabia, De Sanctis, Fucini, Serao, Di Giacomo, Croce, Alvaro*, Pisa, Ets, 2008, p. 9

⁸⁹ Rosaria TAGLIATELA, *Il fantastico "umano" delle «Leggende napoletane» di Matilde Serao*, cit., p. 103

differenza d'impiego e di regione, la cifra stilistica di un'altra autrice di poco a lei successiva, Grazia Deledda. L'autrice sarda compie infatti un'operazione abbastanza simile: attinge infatti per la sua scrittura dalla ricchezza di leggende e tradizione popolari della sua isola e le rielabora artisticamente in novelle e in romanzi.

Inoltre in *La storia della leggenda* si tracciano le caratteristiche che si possono adottare per la descrizione di tutte le novelle della raccolta. Nel racconto si ravvisano quegli ingredienti tipici del genere fantastico: la realtà e la fantasia, l'immaginazione e il sogno, visioni e fantasmi. A queste si deve aggiungere la scelta della leggenda popolare scritta con una forma narrativa breve, che «è la tipologia letteraria che meglio si adatta alle storie fantastiche»⁹⁰. Altre caratteristiche che riportano la raccolta al genere fantastico, segnalate da Rosaria Tagliatela, sono la narrazione in terza persona, l'uso della moralizzazione e dell'imperfetto⁹¹.

Un'altra importante caratteristica da rilevare nel complesso per la raccolta sta nel fatto che con essa Serao abbia intuito il clima di crescente «attenzione al recupero del passato artistico e storico della città e dintorni»⁹². Allo stesso modo essa non avrebbe trascurato una tendenza letteraria europea che si stava diffondendo in quegli anni: la produzione del fantastico nel tardo romanticismo. La scelta di composizione dell'autrice è pienamente consapevole, si riallaccia infatti a una corrente tardo-romantica, cogliendo gli interessi di un pubblico della media borghesia, volto a volersi riconoscere nelle proprie tradizioni. Decide dunque di impegnarsi in «un versante meno classicistico e più popolare»⁹³. La forte esigenza di identificazione nazionale si era mostrata a Napoli a partire dagli anni Settanta. Finita la vicenda della Napoli capitale e della città borbonica, era il tempo di costruire, o meglio trasformare la metropoli in un dominio italiano. Alcuni avvenimenti testimoniano questo processo: l'*Esposizione nazionale* nel 1877, nel 1876 la formazione della Società di Storia patria e di un Archivio Storico per le province napoletane. Elena Candela evidenzia anche la pubblicazione della rivista «Napoli Nobilissima» per il recupero del patrimonio artistico e storico della città. Contemporaneamente uscirono i libri di denuncia del degrado in cui viveva la popolazione più povera: *La miseria di Napoli* nel 1877 di Jessie White o *Napoli a occhio nudo* di Renato Fucini, l'anno successivo. Tutti questi dati formano il contesto e il sostrato culturale in cui Serao opera e in cui decide di mettere mano al patrimonio di leggende e racconti popolari della sua città. La sua narrazione non dimostra tuttavia l'atto di denuncia sociale, né l'interesse di catalogare reperti e fonti storiche, di cui peraltro neppure si avvale nella scrittura. Al contrario, il suo approccio è certamente di natura eziologica, ma si oppone come modalità di lavoro alle procedure osservate dallo storico e dall'archivista, da cui a più riprese prende le distanze:

⁹⁰ Ivi, pp. 107-108

⁹¹ Ibidem

⁹² Elena CANDELA, *Amor di Parthenope*, cit., p. 5

⁹³ Ivi, p. 6

Se interrogate uno storico, o buoni e amabili lettori, vi risponderà che la tomba della bella Parthenope è sull'altura di San Giovanni Maggiore [...]. Un altro vi dirà che la tomba di Parthenope è sull'altura di Sant'Aniello [...]. Parthenope non ha tomba, Parthenope non è morta. (p. 37)

Serao dunque non adotta un taglio documentario o di critica polemica, ma «racconta storie popolari piuttosto sul modello fantastico di un romanticismo decadente non solo italiano ma europeo»⁹⁴. Sullo scenario internazionale vale la pena accostare il recupero del patrimonio leggendario, fatto da Serao, a quello di altri autori coevi: Bèquer, Heine, Uhland, Herder e Goethe. Ma, come nota Elena Candela, la modalità dell'autrice è più vicina a quella dello spagnolo Bèquer non solo nello stile, ma persino nei titoli e nei temi ricorrenti⁹⁵.

Dopo aver passato in rassegna le principali caratteristiche della raccolta, occorre concentrare l'attenzione sulle tre tematiche che si è scelto di approfondire in questo lavoro. Se in *Dal vero* è la figura femminile a fare da *trait d'union* all'interno della raccolta, mettendo in secondo piano lo spazio e l'amore, per *Leggende napoletane* bisogna compiere una valutazione diversa. Sono infatti proprio queste due tematiche minoritarie nella prima raccolta a acquistare ora maggior significato. In particolare, è l'argomento amoroso a legare tra loro le novelle. Esso è analizzato nelle sue molteplici sfumature, tra le quali anche quelle del genere fantastico tardo-romantico. La centralità del tema è stato messo in evidenza da voci diverse:

Il fil rouge sotteso e unificante dell'intera raccolta diviene, per la giovane Serao, a quel tempo “innamorata dell'amore”, l'amore stesso di cui esamina e propone le varie manifestazioni⁹⁶.

L'importanza dell'amore in *Leggende napoletane* è stata riconosciuta anche da Patrizia Di Meglio, che ne ha sottolineato le diverse caratteristiche:

Le storie della raccolta sono unite tutte da un filo conduttore, enunciato nella prima novella, *Parthenope* [...] che funge da prefazione e suona come una dichiarazione perentoria, anapodittica: «Le nostre leggende sono l'amore. Napoli è stata creata dall'amore»; dunque tutto – il mito, la natura, la storia, la psicologia napoletana – si sostanzia d'amore e la Serao si assume il compito di scandagliare le sfumature che questo sentimento acquista nella cultura locale attraverso le leggende, grazie alle quali è possibile ricostruire una sorta di fenomenologia dell'amore, che ripercorre il mito [...], la storia antica [...], il medioevo [...], le favole popolari⁹⁷.

Anche lo spazio acquista rilevanza soprattutto in dialogo con l'esperienza dell'innamoramento e della passione. L'identificazione precisa dei luoghi costruisce «una vera e propria mappatura della mitologia dell'amore a Napoli»⁹⁸. L'interesse per i dettagli topografici rivela anche un gusto eziologico, da ciascuna leggenda il lettore può ricavare

⁹⁴ Ivi, p. 13

⁹⁵ Ibidem

⁹⁶ Rosaria TAGLIALATELA, *Il fantastico "umano" delle «Leggende napoletane» di Matilde Serao*, cit., p. 105

⁹⁷ Patrizia DI MEGLIO, *Introduzione*, in *Leggende Napoletane*, cit., pp. 11-12

⁹⁸ Ibidem

una spiegazione storica sull'esistenza di un spazio e sul suo particolare nome, esplicito attraverso il mito. Spesso si incontrano ambienti bui e tetri, o viceversa aperti e luminosi, perché segnati dall'esperienza d'amore. Altrettanto frequente è l'atmosfera di mistero e di vendetta che aleggiano nella narrazione.

Si potrebbe allora individuare nella tematica dell'amore una linea guida che permetta di attraversare la lettura dei testi, concentrandosi anche sul rapporto con la figura femminile e con lo spazio.

2.1 Il mito dell'amore: le origini

L'ordine seguito dalla Serao in *Leggende napoletane* e nelle successive edizioni è di tipo cronologico. Se il volume è «una sorta di fenomenologia dell'amore, seguendo una rinnovata metamorfosi ovidiana»⁹⁹, è necessario ripercorre il mito di Parthenope dalle sue remote origini, per proseguire in un secondo momento con lo studio del periodo della dominazione angioina e aragonese. Proprio l'origine dell'amore è l'argomento della prima novella *Parthenope (La città dell'amore)*. Fin dall'*incipit* della novella, si crea un particolare legame tra il sentimento e spazio naturale. Il racconto è suddiviso in cinque sezioni, con cui Serao ha deciso di ripartire la narrazione, creando un ritmo ben preciso. Innanzitutto l'autrice inizia, come in tutti gli altri racconti, con un appello diretto al lettore:

Mancano a noi le nere foreste del Nord, le nere foreste degli abeti, cui l'uragano fa torcere i rami come braccia di colossi disperati; mancano a noi le bianchezze immacolate della neve che danno la vertigine del candore; mancano le rocce aspre, brulle, dai profili duri ed energici; manca il mare livido e tempestoso. (p. 29)

Con poche pennellate Serao descrive un paesaggio nordico che costituisce il tipico sfondo delle novelle tardo romantiche. La scrittrice tuttavia accenna a questo ambiente connotato dal freddo, dalla neve e dalla percezione dell'ostilità della natura, per metterlo in contrasto con il panorama offerto dalla città napoletana:

qui una natura reale, aperta, senza nebbie, ardente, secca, eternamente lucida, eternamente bella che fa vivere l'uomo nella gioia e nel dolore della realtà. Lontano si sogna nella vita; qui si vive in un sogno che è vita. (pp. 29-30)

Nel confronto i paesaggi nordici appaiono sognare e ambire ad un'atmosfera altra, i luoghi meridionali invece offrono di per sé stessi una natura da sogno, in cui poter vivere ogni giorno. Anche la conclusione dell'invocazione è interessante, mostra *in nuce* il messaggio e il senso sottesi a tutta l'opera:

Ma a questo dramma, a questa vittoria cruenta dello spirito sul corpo, vien dietro un altro dramma [...] dove il pensiero e il sentimento non vincono la vita, ma vi si compenetrano e vi si fondono; dove l'uomo non uccide una parte di sé per la esaltazione dell'altra, ma dove

⁹⁹ Elena CANDELA, *Amor di Parthenope*, cit., p. 10

tutto è esistenza, tutto è esaltazione, tutto è trionfo: il dramma dell'amore. Le nostre leggende sono l'amore. E Napoli è stata creata dall'amore. (p. 30)

Serao accenna al dualismo tra mente e corpo-sentimento presente nella cultura del suo tempo. La sua scrittura, che aveva già definito nella prima edizione «d'immaginazione e di sogno», vuole eseguire una composizione unitaria delle due dimensioni, senza che l'una escluda l'altra. L'elemento che è in grado di fondere la realtà mentale e emozionale è proprio l'amore, dal quale nasce la città di Napoli, nella quale continuano a persistere i segni tangibili di questa procreazione.

La seconda sezione del testo narra la vera e propria vicenda del mito classico dell'amore tra Cimone e Parthenope. L'autrice riprende la storia del patrimonio greco, evidenziandone gli aspetti più significativi con una sensibilità tardo-romantica. La descrizione della fanciulla rispecchia esattamente i criteri di bellezza della classicità: il suo fascino femminile è paragonato a quello di una dea.

Invero era bellissima: era l'immagine della forte e vigorosa bellezza che ebbero Giunone e Minerva, cui veniva rassomigliata. La fronte bassa e limitata di dea, i grandi occhi neri, la bocca voluttuosa, la vivida candidezza della carnagione; lo stupendo accordo della grazia e della salute in un corpo ammirabile di forme, la composta serenità della figura, la rendevano tale. (pp. 30-31)

In particolare Parthenope è descritta nell'atto di contemplare l'orizzonte, con lo sguardo diretto al mare, pensando all'«ignoto, il mirabile, l'indefinibile» (p. 31). La mente della giovane è presa dalla dimensione del sogno, l'atmosfera che la circonda ha infatti contorni vaghi e rarefatti. La ragazza non percepisce la carezza del vento, né il rumore delle onde, pare anzi essere immersa in una dimensione sovrasensibile. La descrizione dell'ambiente risponde perfettamente ai gusti del romanticismo:

Ella godeva sedere sull'altissima roccia, fissando il fiero sguardo sul mare, perdendosi nella contemplazione delle glauche lontananze dello Ionio. Non si curava del vento marino che le faceva sbattere il peplo, come ala di uccello spaventato; non udiva il sordo rumore delle onde che s'incavernavano sotto la roccia; scavandola poco a poco. L'anima cominciava per immergersi in un pensiero. (p. 31)

Essa s'innamora di Cimone e l'amore determina in lei il passaggio all'età adulta. I due giovani decidono di partire e di lasciare le sponde della Grecia, dove la loro unione era contrastata dalle famiglie, per andare verso l'ignoto. La terza sequenza si apre, dando ancora una volta un'importanza significativa allo spazio, che quasi diventa personaggio, un complice aiutante della nuova coppia. La natura infatti sembra aver anticipato e atteso il loro arrivo, preparandosi da molto tempo per la loro venuta:

Sono mille anni che il lido imbalsamato li aspetta. Mille primavere hanno gittata sulle colline la ricchezza inesausta, rinascente della loro vegetazione – e dalla montagna sino al mare si spande il lusso irragionevole, immenso, sfolgorante di una natura meravigliosa. (p. 33)

La narrazione procede poi, mostrando come i due innamorati, giunti a Napoli, abbiano trasmesso il loro amore all'ambiente circostante, individuando in modo preciso i luoghi naturali della città:

Parthenope e Cimone vi portano l'amore. Dappertutto, dappertutto essi hanno amato. Stretti l'uno all'altra, essi hanno portato il loro amore sulle colline, dalla bellissima, eternamente fiorita di Poggioreale, alla stupenda di Posillipo; essi hanno chinato i loro volti sui crateri infiammati, paragonando la passione incandescente dalla natura alla passione del loro cuore [...] (p. 34)

Cresce il loro amore in ogni stagione. Nella leggenda si passa dal mito all'orizzonte della storia antica. Il racconto narra infatti l'arrivo della famiglia di Parthenope, che partendo dalla Grecia giunge nel luogo che la fanciulla ha scoperto. Si registra anche lo sbarco di popoli lontani, che accorrono, dopo aver sentito la notizia di questa terra fertile e amorosa. Serao, così facendo, vuole spiegare le origini greche della propria città. L'autrice non indaga in profondità le informazioni storiche, ma mantiene piuttosto uno sguardo poetico, quasi epico su questi personaggi. Descrive così l'arrivo dei migranti e la formazione del primo nucleo del villaggio:

Sulle fragili imbarcazioni accorrono colonie di popoli lontani che portano seco i loro figliuoli, le immagini degli dei, gli averi; alla capanna del pastore sorge accanto quella del pescatore; la rozza e primitiva arte dell'agricoltura, le industrie manuali appena sul nascere, compiono fervidamente la loro opera. (p. 35)

La scrittrice racconta poi la storia della prima civiltà: il costituirsi di due villaggi su due colli, la creazione delle mura che cingono la città. Parthenope non è più ora solo fanciulla, ma donna, madre di dodici figli. Ha dunque esercitato pienamente la sua femminilità. È celebrata anche come «la donna per eccellenza, la madre del popolo, la regina umana e clemente» (p. 36). Serao pone l'attenzione sull'importanza di questa narrazione come mito fondativo della città, Parthenope determina per la sua civiltà il nome, la legge, il costume, l'esempio della fede e della pietà. L'azione della fanciulla richiama alla memoria gli antichi racconti di colonizzazione della Magna Grecia, probabilmente noti anche alla scrittrice. Il suo operato è molto simile a quello dei primi οἰκιστῆς greci che a partire dal VI a. C. secolo iniziarono a fondare nuove città nell'Italia meridionale: l'arrivo dei popoli descritto nel testo ricorda lo sbarco dei primi migranti greci provenienti dalle regioni dell'Attica e dall'Eubea. Inoltre le prerogative che l'autrice attribuisce alla donna Parthenope sono quelle che venivano dichiarate nei contratti di fondazione delle colonie greche prima della partenza: l'impegno di porre nella nuova comunità una legge, di fondare le mura e di regolare il culto verso gli dei. Una sola differenza la contraddistingue rispetto ai mitici fondatori di cui si narra ad esempio nel testo tucidideo delle *Storie*: il genere femminile. In Parthenope Serao unisce con una sintesi del tutto originale i compiti che la storia classica attribuisce ai fondatori delle colonie greche e l'idea di una femminilità primitiva e procreatrice. Da questa figura straordinaria sarebbe derivato uno *status* di pace e di armonia, in cui gli opposti si fondono in un equilibrio, dato proprio dall'amore:

La più bella delle civiltà, quella dello spirito innamorato; il più grande dei sentimenti, quello dell'arte; la fusione dell'armonia fisica con l'armonia morale, l'amore efficace, fervido, onnipotente: è l'ambiente vivificante della nuova città. (p. 36)

Nell'ultima sezione della leggenda Serao ritorna a catturare l'attenzione del lettore, appellandosi direttamente a lui, come ha già fatto all'inizio del testo. A quanti soprattutto tra gli storici vorrebbero individuare il luogo di sepoltura della vergine, Serao risponde che al contrario Parthenope immortale non ha incontrato la sua fine. Essa vive ancora nell'aria viva e fresca, nella calda luce, ispirando un sentimento d'amore alla città intera:

Parthenope non ha tomba, Parthenope non è morta. Ella vive, splendida, giovane e bella, da cinquemila anni. Ella corre ancora sui poggi, elle erra sulla spiaggia [...]. È lei, che rende la nostra città ebra di luce e folle di colori: è lei che fa brillare le stelle nelle notti serene; è lei, che rende irresistibile il profumo dell'arancio [...]. È lei che fa impazzire la città: è lei che la fa languire ed impazzire d'amore [...]. Parthenope, la vergine, la donna, non muore, non ha tomba è immortale, è l'amore. Napoli è la città dell'amore. (pp. 37-38)

Nella citazione la donna è definita come vergine, nonostante poco prima Serao nella novella specifichi che la protagonista ha avuto dei figli. L'autrice probabilmente attinge in questo caso a due varianti dello stesso mito, l'una prevede che la donna abbia dei figli con Cimone, secondo un'altra tradizione Parthenope sarebbe morta vergine. Nella novella Serao sembra appoggiarsi ad entrambe le tradizioni.

Un'altra narrazione della raccolta dallo spiccato carattere eziologico è *La leggenda d'amore*. In essa ciascun luogo significativo della città viene spiegato attraverso una relazione affettiva. Si toccano tutte le sfumature del sentimento:

L'amore umanizzato, di passione e teneri sentimenti, di Nisida e Posillipo, l'amore mai compiuto di quattro fratelli, Poggioreale, Capodimonte, San Martino e Vomero, per la stessa fanciulla, di Sebeto e Megara, l'amore di Vesuvio deluso e furioso per la bella Capri, per dirne solo alcuni¹⁰⁰.

Anche per questo racconto, Serao ricorre a una ripartizione del testo in un'iniziale appello al lettore e la successiva narrazione dei miti. Nella prima parte, si trova una descrizione dello spazio cittadino ben dettagliata, funzionale a manifestare la potenza del sentimento d'amore. La leggenda si apre su uno squarcio di Napoli, delineata con uno stile quasi verista:

In questo pomeriggio lungo di luglio un grande silenzio regna intorno; nelle vie abbruciate dal sole non passa alcuno; ed i cittadini dormono nel pesante assopimento dell'estate; vicino, sotto la finestra, in un tegame dove bolle lo strutto, scoppiettano e friggono certi peperoncini verdi ed arrabbiati; lontano in una via trasversale, un organino suona un waltzer languido e malinconico [...]. Noi siamo tristi, ed il sangue che sale al capo, ci dà la vertigine: noi abbiamo l'anima di piombo e la bocca amara [...] (p. 57)

Lo spazio delle strade cittadine sembra attraversato da un sentimento di languore malinconico che prende anche chi osserva il paesaggio. Anche la natura circostante pare sospirare d'amore:

¹⁰⁰ Elena CANDELA, *Amor di Parthenope*, cit., p. 15

Tutto è luce vivida, tutto è intensità di colore, ogni cosa si condensa; pare che si debban spaccare le pietre, che le case debban sbuzzar fuori, che le colline vogliano slanciarsi al cielo, che il mare voglia cangiarsi in metallo liquefatto e che la montagna voglia eruttare lave di fuoco – e tutto rimane immobile, tetro e grave. È per l'amore: voi, certamente, sapete che tutte le cose in Napoli, dalle pietre al cielo, sono innamorate. (p. 58)

Nell'ultima citazione si scorge un altro tratto caratteristico del racconto: oltre a rilevare l'importanza del dato eziologico, i luoghi naturali, poggi, scogliere, il vulcano sono spiegati come la trasformazione di innamorati che nel mito hanno subito questa trasformazione fisica. È ravvisabile nel testo una forte influenza delle metamorfosi ovidiane sulle vicende narrate. I protagonisti di *La leggenda d'amore* hanno una sorte simile ai personaggi della mitologia classica: a causa dell'infelicità della loro storia d'amore, molti di essi vengono mutati nell'aspetto in specie vegetali o in luoghi rimasti simbolici. Serao compie la stessa operazione mitopoietica che Ovidio esegue per il patrimonio dei miti classici, l'autrice invece si limita a quello delle leggende napoletane: passa infatti in rassegna i luoghi emblematici della città, spiegandoli attraverso la metamorfosi di personaggi sventurati in amore. Il destino di Dafne, Leda, Eco, figure femminili contenute nell'opera classica, non è poi così diverso da quello di Nisida, Mergellina, Megara e Capri. Rispetto ai personaggi classici i protagonisti seraiiani presentano una localizzazione geografica più precisa, proprio perché l'autrice vuole dare una spiegazione eziologica ai luoghi fisici e leggendari di Napoli. L'*incipit* della seconda sezione della leggenda mostra un tono colloquiale, caratteristica che è stata rilevata anche da Marie Gracieuse Martin Gistucci come peculiarità della raccolta¹⁰¹:

Non conoscete la storiella dei quattro fratelli? Io ve la narrerò (p. 58)

Si racconta per prima la sorte di quattro fratelli, «belli, giovani, freschi, aitanti della persona», i quali si innamorano della stessa fanciulla (p. 58). Sarebbe sorta tra loro sicuramente un'aspra guerra, se la ragazza non fosse sparita un giorno, senza essere più ritrovata. I giovani sono rimasti ad aspettarla da migliaia di anni. L'autrice narra così la loro metamorfosi:

Sono cangiati in quattro colli ameni e fioriti che dal loro nome di chiamano di Poggioreale, di Capodimonte, di San Martino, del Vomero – e l'uno accanto all'altro, immobilmente innamorati, aspettano il ritorno di colei che amano. (p. 59)

La seconda vicenda riguarda un «giovanello leggiadro e gentile», amato da tutti, che si innamora di una ragazza fredda e insensibile (p. 59). Nonostante la sua forte passione, la giovane non gli concede nessuna attenzione. La fanciulla si chiama Nisida e abita di fronte al giovane Posillipo. Una mattina egli decide di gettarsi nel mare, per non dover più sopportare la vista di lei e la sua indifferenza. Posillipo tuttavia non muore. È interessante notare che in questo caso Serao riporta alla volontà degli dei la decisione di trasformare i due ragazzi rispettivamente in un dolce pendio e in un'isola, su cui era situato al contrario un carcere di sicurezza:

¹⁰¹ Marie Gracieuse MARTIN GISTUCCI, *L'oeuvre romanesque de Matilde Serao*, cit., p. 205

Decisero però diversamente i Fati e rimasto a mezz'acqua il bel giovanetto, vollero lui mutato in poggio che si bagna nel mare e lei in uno scoglio che gli è dirimpetto: Posillipo poggio bellissimo dove accorrono le gioconde brigate, in lui diletlandosi, lei destinata ad albergare gli omicidi ed i ladri che gli uomini condannano alla eterna prigionia – così eterno il premio, così eterno il castigo. (p. 60)

Si parla anche dell'amore come passione folle, «un prodigioso abbagliamento, un miraggio fatale» (p. 60). Si narra infatti del protagonista, un semplice pescatore che non aveva mai conosciuto l'amore, il quale si innamora di una figura femminile fantastica, una Ninfa marina:

Dal corpo bianco e provocante, dai lunghi e biondi capelli che il vento sollevava, dallo sguardo verde e terso come il cristallo; ella cantava soavemente e le sue candide dita volavano sulla cetra. (p. 61)

La descrizione della figura è simile a quella di un personaggio della mitologia classica: la sirena. La fanciulla sorge infatti «dalle glauche acque» e il suo principale strumento di fascino, oltre alla bellezza, è il canto (p. 61). Il pescatore sull'imbarcazione, colpito dall'apparizione, si getta nel mare, così come vorrebbe fare Odisseo al canto delle sirene. Simbolico è anche il numero di tre volte con cui il protagonista cerca di abbracciare la donna e con cui invano ricade sotto i flutti. Anche questa vicenda termina con un riferimento di tipo topografico-eziologico: il luogo in cui il pescatore trova la morte fu chiamato Mergellina dal nome dello sventurato. E ancora è possibile nelle notti estive vedere la sirena. La narrazione successiva è definita come una «pietosa istoria dell'amore felice che è combattuto e vinto dalla morte» (p. 61). Sebeto è infatti un ricco signore che abita nella campagna di Napoli in un prezioso palazzo, egli è lo sposo innamorato di Megara, dalla quale era a sua volta corrisposto con tenerezza. Avviene però una triste tragedia, durante un viaggio in barca nel golfo di Napoli, la feluca, su cui la donna si trova, si capovolge, facendola annegare. Anche in questo caso si attua una metamorfosi:

Verso la riva Platamonia, dove il mare è sempre tempestoso, mentre i marinai volevano far forza contro il vento, la feluca si capovolse e Megara si annegò, diventando uno scoglio. (p. 62)

La reazione del marito è quella di disciogliersi in lacrime sul mare dove la sua compagna aveva trovato la morte, per Sebeto e Megara si registra dunque una doppia trasformazione come per Posillipo e Nisida. Per somiglianza con il pianto dell'uomo, Serao passa poi a narrare le origini di molte fontane napoletane, tutte legate all'infelicità di qualche personaggio:

E tutte le fontane di Napoli sono lagrime: quella di Monteoliveto è formata dalle lagrime di una pia monachella che pianse senza fine sulla Passione di Gesù; quella dei Serpi sono le lagrime di Belluccia, una serva fedele innamorata del suo signore; quella degli Specchi è fatta dalle lacrime di Corbussone, cuoco di palazzo e folle d'amore per la regina cui cucinava gli intingoli. (p. 62)

Anche nel passare in rassegna le fontane della città si possono scoprire le infelici storie d'amore che hanno portato gli innamorati a lacrime di tristezza. L'ultima vicenda

che Serao narra è caratterizzata dalla passione. Un signore di nobile origine, «appartenente ad uno dei primi seggi della nostra città», si innamora di una fanciulla che discendeva però da una famiglia avversa (p. 62). Il motivo della giovane coppia innamorata, ostacolata da antipatie familiari, era già stato svolto nella novella *In provincia* in *Dal vero*. Rispetto a quella vicenda, Serao si concentra qui nel tessere una narrazione fantastica, spiegando la nascita fisica del Vesuvio e dell'isola di Capri. Il giovane, di carattere focoso, insiste con i genitori della ragazza, i quali gli rifiutano il matrimonio con la fanciulla. È anzi deciso di mandarla su un'isola poco distante, proprio per allontanarla dallo sguardo del ragazzo. La donna, addolorandosi della partenza, sceglie, dopo una breve preghiera, di gettarsi nelle acque, non potendo sopportare il distacco dall'amato. Essa si trasforma però nell'isola solare e verdeggiante di Capri. Ancora più spettacolare è la metamorfosi del cavaliere:

Quando seppe della nuova crudele, cominciò a gittar caldi sospiri e lagrime di fuoco, segno della interna passione che lo agitava e tanto si gonfiò che divenne un monte nelle cui viscere arde un fuoco eterno d'amore. (p. 63)

Ancora oggi Vesuvio sta infatti esattamente di fronte alla bella amata Capri, vorrebbe raggiungerla, ma non può. Allora talvolta erompe d'ira, eruttando lava di rabbia. Interessante è infine la finale invocazione al lettore, in cui si conferma l'idea dell'amore come malattia che colpisce anche i più sani:

O anime trafitte, o anime sconsolate, o voi che per l'amore portate nel cuore sette spade di dolore, non vi sorrida la speranza di guarirvi qui. Qui amano anche le pietre: gli uomini sani si ammalano d'amore e gli infermi ne muoiono. (p. 64)

2.2 L'amore durante la dominazione angioina e aragonese

Seguendo un ordine cronologico, dopo lo studio dei miti delle origini, in *Leggende napoletane* Serao offre uno sguardo sulle vicende d'amore del periodo della dominazione angioina e di quella aragonese su Napoli. In questa sezione si analizzeranno quattro testi: *Donna Albina*, *Donna Romita*, *Donna Regina* e *Lu munaciello (leggenda borghese)* per l'egemonia francese sulla città, *Il palazzo Donn'Anna* e *Il diavolo di Mergellina* per il periodo di controllo spagnolo sul regno napoletano. In questi racconti si può notare la scomparsa dell'elemento mitologico antico, ben presente invece nelle prime due leggende, e la presenza significativa della componente popolare e folkloristica. *Donna Albina*, *Donna Romita*, *Donna Regina* inizia con un riferimento topografico specifico a quella zona della città dove doveva sorgere il palazzo delle tre sorelle:

La leggenda di Donna Albina, Donna Romita, Donna Regina corre ancora per la lurida via di Mezzocannone, per le primitive rampe del Salvatore, per quella pacifica parte di Napoli vecchia che costeggia la Sapienza. Corre la leggenda per quelle vie, cade nel rigagnolo, si rialza, si eleva sino al cielo, discende, si attarda nelle umide ed oscure navate delle chiese, mormora nei tristi giardini dei conventi, si disperde, si ritrova, si rinnova – ed è sempre giovane e sempre fresca. (p. 95)

Lo squallore dell'ambiente ricorda proprio il bozzetto-prefazione che l'autrice aveva posto all'inizio del testo per la seconda edizione della raccolta. Nel medesimo luogo ricordava l'inizio della composizione, avendo scorto in quel luogo di sporcizia e di oscurità la leggiadra figura di Donna Albina. La presente narrazione fu la prima ad essere scritta dall'autrice diciassettenne, i dati sono ancora una volta forniti dal medesimo testo. La voce narrante esegue poi, come di consueto, un diretto appello al suo pubblico di lettori:

Se volete per un poco dimenticare le nostre folli passioni, i nostri odii taciturni, i nostri volti pallidi, le nostre anime sconvolte; io vi parlerò di altre passioni diversamente folli, di altri odii, di altri pallori, di altre anime. (p. 95)

Con queste parole, Serao introduce al lettore la leggenda delle tre aristocratiche sorelle che danno il titolo al racconto. Delle ragazze sono innanzitutto specificate le origini nobili: avevano infatti per padre «barone Toraldo, nobile del sedile di Nilo» e per madre «donna Gaetana Scauro, di nobilissimo parentado» (p. 95). La loro elevata appartenenza sociale è un elemento importante nella storia, ne determina lo sviluppo per quanto riguarda la vicenda matrimoniale. La madre delle giovani muore presto, lasciando così un grande dispiacere al padre, di non poter avere un erede maschio. Ottiene però dal re Roberto d'Angiò un particolare favore, con il quale la maggiore delle sue figlie avrebbe potuto trasmettere il nome della famiglia al momento delle nozze. Alla morte del padre, le tre sorelle restano sole: è soltanto in questo momento che la voce narrante ce ne offre una descrizione. I ritratti delle fanciulle sono ben distinti e caratterizzati da alcune peculiarità, evidenziate sin nel loro nome. Della maggiore viene fornita la presentazione più completa:

La maggiore, dal superbo nome, era anche una superba bellezza: bruni e lunghi i capelli nella reticella di fil d'argento, stretta e chiusa la fronte, gravemente pensosi i grandi occhi neri, severo il profilo, smorto il volto, roseo vivo il labbro, ma parco di sorrisi, parchissimo di detti; tutta la persona scultoria, altera, quasi rigida nell'incesso, composta nel riposo. (p. 96)

Donna Regina si contraddistingue per la grande bellezza fisica, ma allo stesso tempo per l'esagerata rigidità e severità che ispira il suo portamento. Alla nota sull'aspetto esteriore della donna si aggiunge un'informazione anche sulla sua interiorità:

Era in quell'anima un'austerità precoce, un sentimento assoluto del dovere, un'alta idea del suo compito, una venerazione cieca del nome, delle tradizioni, dei diritti, dei privilegi. (p. 96)

Donna Regina ripete il destino di Silvia di *Dal vero* nella sua totale rinuncia alla vitalità e alla freschezza della gioventù, per obbedire interamente alla morigeratezza del costume e soprattutto al peso del suo rango aristocratico. I suoi sogni e le sue aspirazioni giovanili vengono infatti duramente repressi in lei dalla sua indole severa. Quando le giungono nel cuore «vaghi desideri d'amore», li respinge fieramente, rifugiandosi nella preghiera o nella lettura dell'antico libro di famiglia. Al contrario la sorella Donna Albina

è poi caratterizzata dal candore e luminosità della sua persona, i tratti severi e rigidi di Donna Regina in lei si ammorbidiscono e diventano graziosi:

Donna Albina, la seconda sorella, veniva chiamata così dalla bianchezza eccezionale del volto. Era una fanciulla amabile, sorridente nel biondo-cinereo della chioma, nel fulgore dello sguardo intensamente azzurro, nei morbidi lineamenti, nella svelta e gentile persona. (p. 97)

La secondogenita ricopre poi la cura delle attività prettamente femminili. Sorveglia la tessitura degli arazzi e i ricami, al sabato dirige la distribuzione dell'elemosina ai poveri, badando che nessuno fosse trascurato o trattato con sufficienza. La natura vitale e operosa di Donna Albina però soffre nell'ambiente del freddo palazzo in cui vive, tra le gelide pareti di quelle stanze doveva contenere e soffocare lo slancio vitale che è proprio della sua giovinezza. Donna Regina aveva abdicato infatti a tutti i piaceri della verde età in funzione del severo ruolo di maggiore e di colei che avrebbe trasmesso il nome nobile della famiglia. Donna Albina invece non ha compiuto questa rinuncia e si trova a disagio con il freddo temperamento della sorella.

Nella sua affettuosa e gaia natura, si doleva del silenzio di quella casa, dell'austera gravità che vi regnava, dei corridoi gelati, delle sale marmoree che niun raggio di sole valeva a riscaldare; si doleva del freddo cuore di Regina che niun affetto faceva sussultare – e se ne doleva per Donna Romita. (p. 98)

È lo spazio così descritto a farsi portavoce della difficoltà per le due sorelle minori di convivere con una donna che aveva scelto di separarsi totalmente dalla dimensione dell'emozione e dell'affetto. Nei corridoi gelati, nelle sale di marmo in cui non penetra nessun calore umano e naturale si scorgono il distacco e l'impassibilità di Donna Regina. L'ultima delle sorelle è così descritta:

Donna Romita era una singolare giovinetta mezzo bambina. Così il suo aspetto: i capelli biondo cupo, corti ed arricciati, il viso bruno di quel bruno caldo e vivo che pare ancora il riflesso del sole, gli occhi di un bel verde smeraldo, glauco e cangiante come quello del mare, le labbra fine e rosse, la personcina esile e povera di forma, bruschi i moti, irrequieta sempre. (p. 98)

La sorella più giovane sembra unire in sé i tratti caratterizzanti delle maggiori: talvolta ha infatti un atteggiamento indifferente e superbo, in altri momenti è presa da slanci di affetto verso tutti. È presentata con un atteggiamento infantile: nei temporali invernali si rifugia su un seggiolone «come un uccello pauroso e ammalato», nelle calde ore estive vaga per i grandi viali, pensando alla madre (p. 99). La prematura scomparsa della mamma accomuna le sorelle ad altre giovani figure seraiane: Silvia e Gemma di *Dal vero*, Bianca Maria Cavalcanti di *Il paese di cuccagna* sono solo alcuni esempi. In particolare le tre sorelle sembrano reagire molto diversamente al vuoto che inevitabilmente aveva caratterizzato la loro giovinezza: Donna Regina pare essersi chiusa in un atteggiamento rigido e di indifferenza, nel quale nulla lascia trasparire di ciò che provava. Donna Albina, al contrario, sembra aver superato il lutto, elaborando uno stile di vita di grande dinamismo. Donna Romita, la più giovane è quella che pare subire le conseguenze più grandi della scomparsa materna. Nel suo carattere contraddittorio si

legge infatti uno stato d'animo non pacifico, a causa del quale cerca molto spesso la riflessione in solitudine.

Le tre sorelle conducono una vita perfettamente pianificata in ogni istante, tutte le occupazioni sono state ben organizzate. Il ritmo della loro esistenza si profila però monotono e ripetitivo, proprio come i gesti della provincia di Silvia in *Dal vero*.

Pure le tre sorelle menavano placida vita. Erano regolate le ore dell'abbigliamento, della preghiera, del lavoro, dell'asciolvere e della cella; erano stabilite equamente le occupazioni di ogni settimana, di ogni mese. (p. 99)

Soprattutto la voce narrante pone l'attenzione sul comportamento di Donna Regina; essa precede sempre le sorelle minori. Inoltre la sua figura si connota con gli oggetti che simboleggiano la sua totale devozione al culto del nome e del suo rango nobiliare: il seggiolone con la corona baronale, le chiavi dei forzieri dove erano rinchiusi le insegne del suo grado e i gioielli della famiglia. Persino a mensa non vi è parità tra le sorelle: le minori mangiavano su un sedile più umile. La vicenda delle tre donne pare simile in molti aspetti a quella di altre tre sorelle di un romanzo successivo: le tre dame Pintor di *Canne al vento* di Grazia Deledda, escludendo Lia, fuggita in giovane età dalla famiglia. Molti sono i punti in comune del loro vissuto e medesimo è l'intento che le due autrici raggiungono attraverso la messa in scena di queste figure letterarie. Il primo elemento che occorre porre all'attenzione è che entrambe le autrici danno voce a una femminilità repressa dalle dure leggi, imposte da un ambiente sociale patriarcale, in cui la donna deve sacrificare i suoi desideri e le sue aspettative in vista dell'importanza del rango e del prestigio aristocratici. La severità e l'alterigia di Donna Romita sono esattamente quelli della più giovane delle Pintor, Noemi. La venerazione delle antiche tradizioni familiari è presente in entrambe e per ambedue si realizza un'esistenza vuota, chiusa e tanto grigia quanto monotona e ripetitiva. Un altro elemento che ritorna in tutti e due i testi è la prematura scomparsa della madre, come se questo fosse un dato che dà una certa influenza e complicazione ai personaggi femminili. Del resto questa caratteristica è presente anche con altri esempi della produzione di Serao: fanciulle che vivono un rapporto problematico con la matrigna o che soffrono per la perdita della madre si trovano in *Dal vero*, in *O Giovannino o la morte* e in *Il romanzo della fanciulla*. La particolare sensibilità a questo tema deriva forse anche dal vissuto autobiografico dell'autrice: essa ebbe breve tempo per godere dell'affetto della madre, che sparì prematuramente, di cui però l'autrice serbava un vivido ricordo.

Molte certamente restano poi le differenze tra i testi delle due autrici, essendo quello deleddiano un vero e proprio romanzo e non un racconto breve come quello di Serao. Tuttavia si può scorgere la forte vicinanza tra le due opere nel clima privo di aperture e di oppressione in cui vivono le due triadi di sorelle seraiane e deleddiane.

L'esistenza di Donna Regina, Donna Albina e Donna Romita avrebbe potuto procedere così linearmente fino alla fine, se non fosse subentrato nel loro orizzonte un

evento che crea dinamismo all'interno dell'intreccio. Roberto d'Angiò infatti scrive alla maggiore che ha trovato per lei un degno marito, don Filippo Capece, cavaliere della corte napoletana. Nella successiva sequenza narrativa, Donna Regina è ritratta mentre è intenta alla lettura e tuttavia appare molto distratta. Donna Albina chiede di poter parlare con lei, poiché è preoccupata della salute di Donna Romita. La maggiore subito capisce che si tratti di qualche malattia fisiologica, ma al contrario dalle parole della secondogenita emerge una situazione diversa:

Donna Romita soffre, sorella mia. Nella notte è angosciata la veglia ed agitati i suoi sonni; nel giorno fugge la nostra compagnia, piange in qualche angolo oscuro, passa ore ed ore nell'oratorio inginocchiata, col capo sulle mani. Donna Romita si strugge segretamente. (p. 101)

La necessaria oppressione dei sentimenti vitali della giovinezza è manifestata dalla più giovane delle sorelle, costretta a nascondere la propria emozione, ricercando la solitudine e il silenzio. Anzi nell'atteggiamento di Donna Romita si scorge già avvertita l'esigenza di espiazione che si nota soprattutto nella parte finale della novella. Il dialogo tra le due sorelle maggiori procede e Donna Albina confessa di credere che Donna Romita fosse presa dal sentimento d'amore. È interessante la reazione di Donna Regina: innanzitutto paragona l'amore alla malattia, concetto che già si trovava in *Fulvia in Dal vero*. Ma ancora più sorprendente è che la maggiore si atteggi verso le sorelle esattamente come un padre; Donna Regina ha così intensamente interiorizzato "la legge del padre" da diventarne la copia esatta. Risponde a Donna Albina:

– D'amore diceste? – gridò Regina, balzando sul seggiolone.
– D'amore.
– E che? Debbo io udire da voi queste parole? Chi vi parlò prima d'amore? Chi vi ha insegnato la triste scienza? Di chi io debbo più crucciarmi, di Donna Romita che me lo cela, o di voi, Donna Albina, che lo indovinate e me lo narrate? Come furon turbati il cuore dell'una, la mente dell'altra? Sono stata io così poco provvida, così incapace da lasciare indifesa la vostra giovinezza. (p. 102)

Donna Regina non solo ritiene che le due sorelle più giovani dovessero essere estranee alla dimensione dell'amore, ma formula quasi un rimprovero a sé stessa, per non aver saputo proteggerle da questa minaccia pericolosa. Tutto ciò che dice riproduce la preoccupazione e il compito paterno di conservare integra la virtù delle proprie figlie e di tenerle il più lontano possibile dalla dimensione dell'eros. Donna Regina chiede in seguito l'identità del cavaliere, che inizialmente Donna Albina cerca di celare. Ad una nuova richiesta insistente rivela che Donna Romita si era innamorata del fidanzato della maggiore, don Filippo Capece. Disse la secondogenita:

– Lo ama, lo ama sorella. Chi non l'amerebbe? Non è egli valoroso, galante con le dame, seducente nell'aspetto? Quando egli mormora una parola d'amore, il cuore della fanciulla deve struggersi in una dolcissima felicità; quando il suo labbro sfiora la fronte della fanciulla, può ella invidiare la gioia degli angeli? Esser sua! Sogno benedetto, aura invocata, luce abbagliante! Pietà per nostra sorella! Essa lo ama – e cadde ginocchioni, balbettando ancora vaghe parole di preghiera. (p. 103)

Donna Albina prega Donna Regina di perdonare la sorella, ma offrendo le possibili ragioni dell'innamoramento della sorella, rivela anche la sua passione verso lo stesso uomo. Donna Regina se ne accorge da come la secondogenita descrive il cavaliere, il quale viene raffigurato solo in questo momento e non ha nessun ruolo attivo nella vicenda. Dopo la doppia confessione di Donna Albina, anche Donna Regina ammette di essere veramente innamorata dello stesso cavaliere. Ancora una volta è lo spazio a descrivere il clima di desolazione sceso sul palazzo:

Le ombre della notte involgevano la casa Toraldo: una notte senza speranza di alba. (p. 103)

La sequenza successiva del testo si apre con un'importante descrizione dell'ambiente in cui Donna Romita si è rifugiata per pregare in solitudine. Il luogo rispecchia in modo efficace la tristezza della fanciulla e il suo desiderio di espiazione e di riparo nella sala deserta:

Profondo è il silenzio nell'oratorio. La lampada di argento, sospesa davanti ad una Madonna bruna, brucia il suo olio profumato, diradando il buio con una luce piccola e incerta. Brilla una sola scintilla nella veste di argento della Vergine. Se si tende bene l'orecchio, si ode un respiro lieve, lieve. Non sul velluto rosso del cuscino, non sulla balaustra di legno lavorato dell'inginocchiatoio, ma sul marmo gelido del pavimento è mezzo distesa una forma umana; l'abito bianco e lungo in cui è avvolta, ha qualcosa di funebre. (p. 104)

Nella sala è descritto il ricco arredo e abbigliamento della ragazza: la lampada d'argento, l'olio profumato, la veste d'argento, il velluto rosso del cuscino, il marmo, la balaustra lignea decorata. Ogni dettaglio spaziale è però accompagnato dall'idea della morte: la luce è infatti fioca nel buio complessivo dell'ambiente, la donna stava non sul ricco velluto o sul prezioso inginocchiatoio, ma sul marmo gelido. Più precisamente la figura giace distesa a terra, come se già si trattasse di una salma da inumare. L'atto di prostrazione della fanciulla evidenzia il suo dolore, per essersi innamorata del fidanzato della sorella, ma anche la sua profonda rassegnazione e rinuncia alla vita. Nella scena sono ben equilibrati i dati sensoriali: nell'oratorio si vede poco, ma si scorge il prezioso mobilio. Si sente però anche il profumo di un olio profumato e si ode il respiro lento, piangente della ragazza. Donna Romita si affida alla Madonna, perché le sia tolto dal cuore la potente passione e successivamente giunge a chiederle anche la morte. La silenziosa preghiera della fanciulla ricorda molto il simile atteggiamento di Bianca Maria Cavalcanti nel suo primo ingresso in *Il paese di Cuccagna*. Il testo sembra presentarsi come un antecedente a quella descrizione, anche se è ben più articolato della novella:

Prostrata sul bruno e vecchio inginocchiatoio di legno scolpito, coi gomiti appoggiati sul cuscino di velluto, con la testa lievemente chinata e il volto nascosto tra le mani, donna Bianca Maria Cavalcanti pareva meditasse, dopo aver pregato. [...] Così stava da tempo, tanto immobile che quella figura vestita di bianco, nell'ombra della piccola cappella, sembrava una di quelle statue oranti [...]. Ella pareva non sentisse l'ora che passava sul suo capo; non pareva sentisse il fine soffio di freddo e guardando far le dita la faccia dolorosa della Madonna, pareva che continuasse a meditare. (pp. 94-95)

Molti sono gli elementi in comune: la figura vestita di bianco, l'atteggiamento di profonda preghiera e di raccoglimento di sé, persino l'interno austero della cappella si presenta uguale nel romanzo. Dietro alla figura di Donna Romita si trovava anche Donna Albina che ripete e amplifica il dolore le preghiere della sorella.

Ad un tratto un singhiozzo interrompe il silenzio. Chi piange presso di lei? È forse l'eco del suo dolore? È forse la sua ombra, quest'altra fanciulla vestita di bianco che piange e prega in un angolo? Sì, è l'eco del suo dolore, e la sua ombra che si desola; è Albina. (p. 95)

È uguale la veste bianca di purezza che indossano le due sorelle che nella preghiera si rimettono alla Madonna, per espiare la colpa del loro peccato. È significativo che solo in questo punto testuale una delle tre sorelle perda l'appellativo nobiliare «Donna», di solito sempre posto prima al loro nome proprio. La narratrice decide in questo momento della narrazione di non specificare la condizione aristocratica di Albina nel momento del suo atto di estrema umiltà, proprio perché le ragioni del suo rango sociale contrastavano con il suo sentimento d'amore verso don Filippo Capece. L'abbandono delle due sorelle nell'oratorio ricorda un'altra immagine molto simile e successiva in *Per monaca in Il romanzo della fanciulla*. Nella novella è indagata la delusione della giovane Eva, che dopo aver scoperto il tradimento del proprio fidanzato con la propria matrigna, decide di consacrarsi, facendosi monaca. Una prima somiglianza sta nel vestito bianco di candore con cui la donna è vestita durante la prima parte del rito:

Alle undici in punto la novizia entrò in chiesa, l'attraversò in tutta la sua lunghezza per recarsi sull'altar maggiore. Ella era vestita di un bellissimo abito di broccato bianco; sui riccioli castani un velo bianco amplissimo, che l'avvolgeva tutta; grossi orecchini di brillanti scintillavano alle orecchie delicate, un ricco fermaglio al collo, una fibbia alla cintura; le mani guantate di bianco [...]. Ella era tutta candida, da capo a piedi, candido il bel volto giovanile. (p. 85)

Nella citazione è sottolineato il colore bianco e luminoso della ragazza, che ne rispecchia anche la purezza d'animo, la descrizione appare anche molto più articolata e elaborata rispetto al bozzetto che Serao esegue nella leggenda napoletana. Anche l'atto di prostrazione della cerimonia è analogo alla posizione distesa a terra di Donna Romita, ne ricorda i tratti funerei:

Poi la funzione divenne più lugubre ancora. In mezzo al coro, per terra, era disteso un tappeto; le monache vi condussero Eva, la fecero distendere supina, come persona morta, le incrociarono le mani sul petto, la coprirono con una coltre di velluto nero, gallonata d'argento, su cui erano il cranio e le ossa in croce, le insegne della morte. (p. 91)

Proprio l'atmosfera claustrale che si crea dopo il gesto di abbandono di Donna Romita alla Madonna annuncia la scena conclusiva della novella. La sequenza si apre con l'unica descrizione dell'ambiente esterno presente nella leggenda. È tempo di Pasqua e di resurrezione, si diffonde nell'aria e per le strade un clima di festa e di rinascita:

Allegre le vie della vecchia Napoli nella primavera novella dell'anno, per la gioia degli uomini; lieto lo scampanio delle chiese. È la Pasqua di risurrezione. La pace del cielo scende sulla terra, nei fiori e nella luce primitiva. Il mondo rivive, rinasce la sua gioventù un istante sopita. Nell'aria si respira amore. (p. 105)

Il ritratto esterno di risveglio di vitalità e dell'amore si pone in forte contrasto con l'ambiente chiuso delle tre donne. Le sorelle minori hanno chiesto alla maggiore un'udienza particolare e questa le sta aspettando così atteggiata:

Donna Regina è nella grande sala baronale, dove in antico si teneva corte di giustizia; è splendidamente vestita; ha indosso i gioielli magnifici di casa Toraldo, ha daccanto, sopra un cuscino, la corona ingemmata di zaffiri, di rubini e di smeraldi, lo scettro baronale; sul volto un'austerità calma, quasi decisa. (p. 106)

Della donna non vengono esplicitati né i sentimenti né i pensieri interiori, ma attraverso la sua collocazione spaziale e il suo arredo si può evincere la sua volontà. Innanzitutto riceve nell'antica aula che fin dall'antichità funziona da tribunale, come se le due sorelle dovessero venire giustiziate in un processo di alto tradimento. Donna Regina vuole poi incutere loro timore e soggezione, mettendo in vista i segni della sua ricchezza e del suo potere. È splendidamente vestita, mostra la preziosa corona e lo scettro, simboli della sua superiore regalità. L'arrivo delle due "processate" mostra subito il forte contrasto con Donna Regina; Albina e Romita giungono «vestite di bruno, senza ornamenti» (p. 106). Le due figure femminili paiono evidentemente trasformate, sulla loro bellezza gioiosa e sui loro sogni d'amore giovanili si è abbattuta la durezza della legge della società patriarcale. L'unica destinata a diventare sposa dell'uomo di cui tutte e tre sono innamorate è Donna Regina.

La gaia giovinezza di Donna Albina è svanita, è svanito il suo soave sorriso, è perduta la sua bionda bellezza. Donna Romita china il capo, abbattuta; ancora non ha avuto il tempo di essere giovane e già si sente irresistibilmente attirata dalla morte. (p. 106)

Le due fanciulle annunciano alla maggiore la decisione di entrare in un convento da loro fondato, come segno di espiazione del grave peccato che avevano commesso nei riguardi della sorella. Donna Regina dà loro il consenso, ma aggiunge che anche per lei è impossibile realizzare il matrimonio da lei sognato, il fidanzato la odia. Anche lei sarebbe entrata dunque nella vita consacrata. La narrazione si conclude con il gesto finale e risoluto con cui Regina spezza lo scettro, simbolo del prestigio familiare.

L'ultima sezione del testo ospita un'altra descrizione dello spazio dei monasteri in cui le tre protagoniste consumarono la loro esistenza. Ancora una volta il ritratto del luogo evidenzia la solitudine e la freddezza a cui le tre si votano, cercando di spegnere il sentimento d'amore che le animava. Rispetto al palazzo nobile nulla per loro era cambiato. Anzi si può dire che con la loro consacrazione esse si fossero definitivamente condannate a quell'esistenza grigia e rinchiusa che già conducevano all'interno della loro abitazione. Seroa sposta l'attenzione dall'ambiente claustrale all'arredamento interno delle celle piuttosto spartano, come se gli oggetti al suo interno prendessero voce e potessero testimoniare il dolore che ha afflitto le tre sorelle:

Non hanno parole le brune volte dei monasteri, la pallida luce dei ceri trasparenti, il profumo eccessivo e pesante dell'incenso, la profonda voce dell'organo, le bigie pietre sepolcrali; non han parola le fredde celle, il nudo e duro letto dove è scarso il sonno, il cilicio sanguinoso, le pagine distrutte dalle lacrime, i crocifissi distrutti dai baci; non han parola i

volti ingialliti, gli occhi cerchiati di nero, i corpi consunti, ma rianimati sempre da una fiamma rinascente; non hanno parola le convulsioni spasmodiche, le allucinazioni, le estasi dolorose. (pp. 108-109)

Attraverso la martellante ripetizione di «non han parole» si elencano tutti gli elementi che dimostrano lo stato claustrale di chiusura e di sofferenza delle tre donne, delle quali vengono rivelati alcuni tratti fisici, che le rendono simili a dei cadaveri. Vale per le tre donne l'osservazione fatta da Paola Blelloch:

La predilezione per gli ambienti chiusi visti come proiezione di una misura e di un ordine interiori può divenire claustrofobia e solitudine forzata¹⁰².

La scelta di monacazione delle sorelle, determinata da un forte senso di rimorso personale, si trasforma in un'autocondanna all'isolamento e all'autoesclusione dalla dimensione della vitalità.

Lu munaciello (leggenda borghese) presenta solo una parte iniziale d'interesse per il presente lavoro. Si trova anche in questa leggenda la storia di un amore contrastato da ragioni economiche e sociali. Il racconto si apre con una collocazione temporale ben precisa, in cui vengono presentati anche i protagonisti della vicenda:

Nell'anno 1445 dalla fruttifera Incarnazione, regnando Alfonso d'Aragona, una fanciulla a nome Caterina Frezza, figlia di un mercatante di panni, s'innamorò di un nobile garzone, Stefano Manacorda. (p. 111)

Fin dall'*incipit* si precisano le connotazioni cruciali delle due figure, Caterina, figlia di un mercante e Stefano un garzone, dunque di rango inferiore, ma nobile nell'animo. Le due rispettive famiglie si accorgono del legame che era nato tra i due e cercano in ogni modo di ostacolarli, ma grande era l'affetto della coppia:

Poiché per la disparità delle nascite che proibiva loro il nodo coniugale, grande guerra ferveva in casa Maricorda contro Stefano e Catarinella, in casa sua, era con ogni sorta di tormenti dal padre e dai fratelli, torturata. (p. 111)

Si delinea all'interno del racconto un motivo già riscontrato nella precedente novella, ma anche nelle altre raccolte: la fanciulla protagonista è costretta a reprimere il suo slancio d'amore verso il giovane che la severa mentalità patriarcale le esclude di sposare, per la differenza di ceto sociale. I due riescono però a incontrarsi furtivamente, attraverso spazi e passaggi che sfuggivano alla rigida vigilanza della famiglia di Caterinella. I ragazzi si possono parlare infatti in uno spazio neutro, un luogo dove la legge del padre non arriva e dove la figura femminile può disporre liberamente della sua vitalità e della sua giovinezza. Ci sono all'interno del palazzo degli spazi che sfuggono alla classificazione sociale e che offrono la possibilità a un uomo e a una donna di incontrarsi senza il peso delle convenzioni gerarchiche della società. Sono significative le parole di Marie Gracieuse Martin Gistucci:

¹⁰² Paola BLELLOCH, *Quel mondo dei guanti e delle stoffe...*, Verona, Essedue, 1987, p. 126

Mais ce sont là des fragiles barrières qui ne peuvent résister à la structure matérielle de l'immeuble. Le cours intérieures, les balcons, les escaliers, les fenêtres en vis-à-vis mettent en commun les gestes de la vie quotidienne¹⁰³.

La dinamica è già stata osservata anche per i protagonisti di *In provincia*, in *Dal vero*. Anche in quel raccolto la storia dei due innamorati era ostacolata dalle rispettive famiglie nemiche, tuttavia la ragazza poteva discorrere con il suo amato, sporgendosi a una finestrella del primo piano che comunicava con un balcone della casa di lui. Uno svolgimento simile avviene anche in questo racconto:

A tarda notte, quando nei cassuoli dei Mercanti, non compariva viandante veruno, Stefano Maricorda avvolto dal bruno mantello [...] penetrava in andito nero e angusto, saliva per una scala fangosa e dirupata, dove era facile il pericolo della rottura del collo, riesciva sopra un tetto e di là scavalcando, terrazzo per terrazzo, con una sveltezza ed una sicurezza che amore rinforzava, arrivava sul terrazzino dove lo aspettava, tremante dalla paura, Catarinella Frezza. (pp. 111-112)

Il tempo degli incontri segreti dura però poco per i due innamorati, il ragazzo viene infatti gettato dal balcone dai familiari della ragazza. È interessante vedere come procede il racconto, Catarinella, «pazza di dolore» fugge di casa e trova rifugio in un convento (p. 112). La dimensione del monastero ancora una volta, come già in *Donna Albina*, *Donna Romita e Donna Regina* e in *Per monaca*, si pone come un orizzonte di rifugio e di accoglienza all'interno di una comunità interamente femminile per una donna ferita nei propri affetti intimi.

Un'altra leggenda ambientata durante la dominazione aragonese è *Il palazzo Donn'Anna*, in cui, fin dal titolo, risulta importante la connessione tra il luogo in cui avviene la novella e la protagonista femminile. Il racconto non inizia *in medias res*, ma attraverso la descrizione del palazzo nei giorni attuali della scrittrice, che costituisce una sorta di premessa al testo. Il tempo ha fatto il suo corso sul luogo e il mare è avanzato, appropriandosi dell'entrata dell'abitazione.

Il bigio palazzo si erge sul mare. Non è diroccato, ma non fu mai finito; [...] Le finestre alte. Larghe, senza vetri, rassomigliano ad occhi senza pensiero; nei portoni dove sono scomparsi gli scalini sulla soglia, entra scherzando e ridendo il flutto azzurro, incrosta sulla pietra le sue conchiglie, mette l'arena nel cortile, lasciandovi la verde e lucida piantagione delle alghe. (p. 65)

Dalla descrizione emerge che si tratta di un palazzo abbandonato, di cui però si registra una strana presenza. Da fuori si vede passare per le finestre un lumicino e delle ombre sembrano proiettarsi sulle pareti. Il narratore ipotizza che si possa trattare di ladri o di mendicanti che si sono rifugiati in quel luogo. Ma è possibile anche che si tratti di fantasmi. La leggenda riprende infatti una credenza popolare, che in quel palazzo vi siano creature del fantastico.

E forse sono fantasmi e noi sorridiamo e desideriamo che ciò sia; noi li amiamo i fantasmi, noi viviamo con essi, noi sogniamo per essi e per essi noi moriremo. Noi moriremo

¹⁰³ Marie Gracieuse MARTIN GISTUCCI, *L'oeuvre romanesque de Matilde Serao*, cit., p. 127

per essi, col desiderio di vagolare anche noi sul mare, per le colline, sulle rocce, nelle chiese tetre e umide, nei cimiteri fioriti, nelle fresche sale dove il medioevo ha vissuto. (p. 66)

Riguardo allo spazio sopra descritto dal Serao si può riportare una breve citazione di Elena Candela che spiega alcuni i tratti principali della novella:

La Napoli della giovane scrittrice non era una città generica, luogo poetico e incontaminato, era la sua città, dei vichi brulicanti di gente, dei palazzi antichi e storici visitati dai fantasmi, dove aleggiavano leggende, storie immaginifiche di personaggi, di amori disperati, invidie vendicative, assassini, personaggi blasonati, che con il loro casato erano passati alle storie popolari, avvolti di mistero, dove vivevano confusi e senza confini, il vero e il distorto, i morti e i vivi¹⁰⁴.

Dal testo riportato sembra proprio che Serao abbia raccolto una delle leggende popolari sull'antica nobiltà spagnolo-napoletana e l'abbia elaborata artisticamente, facendone una leggenda. L'autrice in particolare sceglie un luogo abbastanza noto, che ancora fino a poco fa nella sensibilità degli abitanti suscitava un sentimento di timore e di mistero.

I fantasmi e le oscure presenze che lo [il Palazzo Donn'Anna] abiterebbero, secondo una credenza tutt'ora viva a Napoli, sarebbero le vittime innocenti di una storia di gelosia, amore e morte consumatasi nei Seicento, durante la dominazione spagnola¹⁰⁵.

La dimensione del fantastico-nero è poi ben rappresentata nella novella e anzi si può notare che:

Nella *Barchetta Fantasma* e nel *Palazzo Donn'Anna* [...] si respira l'aria del mistero e della presenza del mondo occulto, quella proveniente da un atteggiamento recente di alcuni autori che ridestano uno spiritismo tardo-romantico-decadente, già nelle novelle romantiche, riconsacrato proprio in quegli anni da uno scrittore qual è Fogazzaro, a metà tra materia e spirito (*Malombra*, 1881)¹⁰⁶.

Serao dunque riprende la dimensione del mistero e dell'occulto già presente nella tradizione tardo romantica e la rielabora secondo le sue modalità. La scrittrice dimostra inoltre così di essere perfettamente aggiornata sulle nuove tendenze letteraria nazionali, adottando un ingrediente narrativo già esplorato dalla scrittura di Fogazzaro. Serao sceglie di riproporre una storia fantastica dell'antico palazzo di Donn'Anna, ma lo fa a modo suo: dando molta importanza alla passione d'amore e al tema dell'invidia e della vendetta, non soffermandosi eccessivamente su particolari neri e raccapriccianti. All'inizio del testo vero e proprio, si ritrova la descrizione del medesimo palazzo, ma nei tempi antichi del suo massimo splendore. Nell'abitazione ha luogo un'importante appuntamento per tutta la nobiltà napoletana e spagnola: un ballo e una rappresentazione teatrale. Arrivano le barchette adornate riccamente di velluto e di fiori. I barcaioli, i paggi e i servi del palazzo sono vestiti elegantemente. Giungono all'ingresso anche le eleganti

¹⁰⁴ Elena CANDELA, *Amor di Parthenope*, cit., p. 7

¹⁰⁵ Rosaria TAGLIALATELA, *Il fantastico "umano" delle «Leggende napoletane» di Matilde Serao*, cit., p. 111

¹⁰⁶ Elena CANDELA, *Amor di Parthenope*, cit., p. 16

signore aristocratiche, che sono subito connotate dal loro prezioso e ricercato abbigliamento:

Le bellissime signore, dagli strascichi di broccato, dai grandi collari di merletto, dove sorgeva come pistillo di fiore la testa graziosa, dai monili di perle, dai brillanti che cadevano sui busti atillati e seducenti. (p. 67)

Viene descritta subito dopo la protagonista della novella e proprietaria del palazzo, Donna Anna di Medina Coeli. Anch'essa è riccamente vestita di un abito rosso, tessuto a lama di argento e sorride e saluta quasi in atto di spregio gli invitati. Gode molto degli omaggi e di tutti i complimenti che riceveva, si compiace della sua superiorità.

Era lei la più nobile, la più potente, la più ricca, la più bella, la più rispettata, la più temuta, lei duchessa, lei signora, lei regina di forza e di grazia. (p. 67)

Nell'accumulo degli attributi della donna, con la martellante anafora di «era lei la più», Serao descrive il sentimento di orgoglio personale della regina. Nello spazio del palazzo è stato allestito anche un piccolo teatro, importante nella dinamica della storia. I nobili invitati avrebbero assistito infatti a una commedia, a una danza moresca e avrebbero poi ballato per il resto della notte. Dalla Francia era giunta la moda di far eseguire le rappresentazioni teatrali anche a esponenti del ceto aristocratico e proprio per questo Donn'Anna aveva acconsentito alla richiesta della nipote di prendere parte alla recitazione. La nipote è la seconda figura del testo che entra in contrapposizione con la nobile ed è così descritta:

Donna Mercede, giovane, bruna, dai grandi occhi lionati, dai neri capelli, le cui trecce le formavano un elmo sul capo, era una spagnuola vera. (p. 68)

La fanciulla nella rappresentazione ha il ruolo di una schiava, innamorata del suo padrone, così fedele da seguirlo ovunque e da morire per lui. La parte del cavaliere amato è ricoperta da Gaetano di Casapesenna, il quale era l'uomo amato dalla ragazza anche nella realtà. Donna Mercede recita con molto trasporto e con molto impeto, facendo emozionare il pubblico, il personaggio maschile si rivela invece all'inizio indifferente, ma nella scena finale, della morte dell'amata, si abbandona a baciare il corpo della ragazza.

Invero, egli fu così focoso in tale slancio, così patetica e improntata di dolore la sua voce, così disordinato ogni suo gesto, che veramente parve superiore ad ogni vero attore, e parve che la verità animasse il suo spirito, sino al punto che la sala intiera scoppiò in applausi. (p. 69)

Lo slancio del cavaliere nella scena finale fa impallidire Donn'Anna, la quale percepisce di non essere la più amata. Dall'energia con cui era stata recitata l'ultima scena della commedia emerge infatti l'affetto intenso tra la nipote della regina e il cavaliere Gaetano di Casapesenna, il quale era stato amante della sovrana. Donn'Anna prova per lui ancora una forte passione e accorgendosi di essere stata abbandonata e tradita e per di più da una familiare, crea un rapporto di ostilità e rivalità con la nipote. Prima di passare ad analizzare il seguito della vicenda, occorre riflettere maggiormente sull'elemento del teatro. L'ambiente della corte di per sé costringeva i personaggi a

vivere sotto il peso delle convenzioni gerarchiche e sociali, ma li obbligava anche a nascondere i propri sentimenti. Gli affetti sinceri potevano infatti essere vissuti a livello privato, ma non dichiarati in quello pubblico. Esiste però un'eccezione a questo: la recitazione. Il palcoscenico offre infatti la possibilità ai due protagonisti Donna Mercede e il cavaliere di non dovere nascondere la loro sincera passione. Paradossalmente la scena teatrale è l'unico luogo in cui possa trovare spazio l'autenticità delle emozioni. Tanto forte e sentita era l'esigenza di simulare e dissimulare nella vita di corte, che la figura femminile non poteva manifestare liberamente i suoi sentimenti, lo poteva fare solo dietro la maschera del teatro.

Un'aspra competizione nasce tra le due donne per l'amore di Gaetano di Casapesenna. È interessante perché anche qui Serao mette in scena una coppia femminile della stessa famiglia in rivalità per un uomo. La stessa dinamica si può constatare anche in *Il trionfo di Lulù* in *Dal vero*, in *Donna Albina*, *Donna Romita e Donna Regina* in questa raccolta, ma anche nella produzione successiva. Si vive tra consanguinee il dramma di innamorarsi dello stesso ragazzo. Ancora una volta, le due donne sono costrette dall'ambiente a non palesare i loro veri sentimenti di odio. Come infatti, secondo il galateo di corte, si dovevano celare le forti passioni, così anche non dovevano essere manifestate emozioni di scontro.

Le due donne s'incontravano nelle sale del palazzo Medina; si guardavano, Donna Mercede fremente di gelosia, l'occhio nero covante fuoco, smorta, rodendo un freno che la sua libera anima aborrisce; Donna Anna, pallida di odio, muta nella sua collera; si guardavano, impassibile e fredda Donna Anna, agitata e febbrile Donna Mercede. (p. 70)

Le due figure femminili non possono sopportare la reciproca convivenza, elaborano due tipologie di reazioni opposte: la duchessa era più abile a nascondere il suo spasimo, Donna Mercede manifesta il suo dolore in convulsioni, piange e si strappa i capelli neri. La vicinanza delle due donne diventa impossibile, così la giovane viene mandata in un convento, perché avrebbe scelto spontaneamente di consacrarsi a Dio. È significativo la modalità con cui viene riferita la notizia dalla voce narrante:

Fino a che ella scomparve d'un tratto dal palazzo Medina-Coeli e fu detto che presa da improvvisa vocazione religiosa, avesse desiderato la pace del convento e fu narrato del misticismo ond'era stata presa quell'anima, e delle lunghe giornate, passate in ginocchio dinanzi al sacramento, e del fervore della preghiera e delle lagrime ardenti: ma non fu detto né il convento, né il paese, né il regno dove era il convento. (p. 71)

Innanzitutto occorre sottolineare l'uso del «fu detto», come se il narratore riportasse una voce esterna, sulla quale si riserva di porre anche l'ombra del dubbio. Un'altra spia che va a rafforzare l'esitazione del narratore nel presentare come non del tutto certa la notizia sono l'uso di espressioni come «d'un tratto» e «improvvisa», il comportamento della ragazza sembra cambiare in maniera del tutto imprevista. L'atteggiamento di Donna Mercede sembra infatti derivare da uno slancio di misticismo: le giornate intere passate in chiesa, le lacrime e le preghiere sono elementi frequenti nella narrativa seraiana, per indicare l'intimità di una figura femminile che con sincerità e

umiltà rimette la propria vita a Dio. Si è rilevato questo concetto in *Donna Albina, Donna Romita e Donna Regina*, ma è presente anche in *Per monaca in Il romanzo della fanciulla* e in *Il paese di Cuccagna*. Ma il caso di Donna Mercedes sembra essere diverso, anzi l'osservazione del narratore che nota che non fu specificato né il convento né il luogo in cui la ragazza fosse andata è un'ulteriore riprova del fatto che la vocazione della giovane sembrerebbe non essere stata così sincera. Il convento, oltre ad essere lo spazio di riparo e rifugio della femminilità ferita, come si è visto nelle due precedenti novelle, pare anche il luogo a cui è possibile destinare con la forza un personaggio scomodo, come Donna Mercedes. Nella conclusione Serao ritorna a esprimere il fascino per il mistero che aleggia sul palazzo, in cui si narra poter ancora vedere vagare le anime innamorate dei due giovani:

Quei fantasmi sono quelli degli amanti? O divini, divini fantasmi! Perché non possiamo anche noi, come voi, spasimare d'amore, anche dopo la morte? (p. 72)

Un'altra novella ambientata nello scenario di corte è *Il diavolo di Mergellina*, della quale non viene precisata con esattezza la collocazione temporale, dato irrilevante in una raccolta in cui prevalgono le dimensioni del fantasioso e dell'immaginario. In questa leggenda, Serao, diversamente dagli altri testi, non inizia con una premessa-appello al lettore, ma comincia direttamente la narrazione. Il primo quadro che offre al pubblico è proprio il ritratto della bella protagonista elegante e seducente che rimira la propria figura nello specchio:

Assisa innanzi allo specchio, ella lasciava che la sua acconciatrice passasse il pettine nella ricchezza dei capelli biondo-fulvi, di un colore acceso e voluttuoso. Si guardava attentamente nello specchio: sul volto di una candidezza abbagliante, che pareva fosse fulgido, non compariva traccia di roseo; nei grandi occhi glauchi, cristallini, il lampo dello sguardo era verde e freddo; le labbra carnose, rosse come il granato, dovevano essere dolci e amare quanto il frutto che ricordavano; il collo superbo, pieno e rotondo palpitava lentamente. (p. 121)

La descrizione della donna è raffinata e presenta i tratti della bellezza femminile decadente: il pallore del viso, quasi abbagliante, occhi glauchi e cristallini e le labbra carnose. Nel ritratto emergono anche i particolari di sensualità della ragazza: i capelli sono di un colore voluttuoso e le labbra devono essere dolci e amare nel sapore. Isabella, questo il nome della protagonista, si presenta come una dea di bellezza. Essa è perfettamente consapevole del suo fascino e lo esercita con spietatezza verso i suoi ammiratori.

Si trovava seducente, bellissima; ed un eroico sorriso le sfiorò le labbra. Ella si adorava; idolatrava la propria bellezza e vi abbruciava ogni giorno un copioso incenso che si univa a quello di tutti coloro che l'amavano. (p. 121)

Isabella rappresenta infatti quel tipo di femminilità di grande bellezza e di splendore, ma che dimostra un cuore insensibile e una volontà capricciosa. Sembra rispondere alla tipologia della *femme fatale*. Più avanti l'autrice commenta così il comportamento della donna:

Furono tali donne, sono e saranno. Il mondo le maledice, le disprezza, paiono fatte estranee alla soave comunanza femminile, paiono odiate, esecrate. Ma il mondo le ama, ma l'uomo le ama. [...] Pace a voi, giovanette gentili, dalle anime buone che rischiarano come luce di lampada familiare il corpo delicato; pace a voi, donne cui il destino unico è l'amore, è il sacrificio: giammai sarete amate come quelle donne lo saranno. (p. 124)

Serao pone una distinzione tra la tipologia femminile che Isabella rappresenta e il resto delle comuni ragazze. La donna esercita infatti sull'uomo un fascino irresistibile, a cui la figura maschile non può rinunciare. Questa categoria si differenzia per questo dalle altre ragazze che si innamorano e che talvolta si sacrificano per amore, ma le quali non sono capaci di produrre sugli amanti la stessa seduzione che Isabella può avere.

Virtù, dolcezza, abnegazione, serenità, calma, felicità sono vani nomi: l'acre e malsano desiderio dell'uomo corre verso la misteriosa e temuta sirena. (p. 124)

Tornando alla vicenda della storia, a Isabella arriva un messaggio da uno dei suoi ammiratori, Messer Diomede Carafa, il titolo prima del nome ne indica l'appartenenza aristocratica. L'uomo ha inviato alla donna «una lettera piena di fuoco, che a volte scoppiava nell'impeto della disperazione, a volte si allenta e s'illanguidisce nelle divagazioni di una mestizia insanabile» (p. 122). Se *Leggende napoletane* è stata definita come la raccolta in cui è mostrata e indagata la patologia dell'amore in tutte le sue sfumature, in questa novella l'autrice analizza la potenza della passione maschile di fronte all'indifferenza della donna. Il sentimento d'amore di Carafa è connotato da forti tonalità, sembra costituire l'affetto totalizzante dell'uomo. In particolare il suo sentimento è delineato come eccezionalmente intenso e sublime, perché aristocratica e raffinata è l'anima dell'uomo. In questo caso, l'alta collocazione sociale del Messere implica anche un tipo di amore elevato e perfetto, al di sopra delle volgarità.

Messer Diomede Carafa sapeva amare: la sua anima nobile ed eletta era aperta a tutte le squisite sensibilità dell'affetto, la sua forte anima comprendeva tutti gli slanci di una passione umana e potente. (p. 122)

La donna tuttavia inizialmente rifiuta e respinge la passione d'amore di Carafa. La seconda sequenza in cui il testo è ripartito si apre nel ricco salone di Isabella, i due protagonisti sono intenti a conversare. Serao descrive nel dettaglio l'abbigliamento della donna e lo spazio in cui si trova, dai quali emerge un senso di sfarzo e ricchezza:

Nel grande salone del suo palazzo, madonna Isabella, vestita di broccato rosso che faceva risaltare il pallore del volto, con una reticella di perle sulle fulve trecce, sedeva a conversazione con messer Diomede. (p. 122)

La donna con un atteggiamento volubile si compiace di avere sotto il suo controllo il cuore del giovane, consapevole del fatto che in pochi istanti può dargli la gioia più grande o viceversa gettarlo nel dolore più atroce. Avviene però un giorno, non precisato dalla narratrice, in cui la donna decide di concedersi all'uomo. L'autrice descrive il cambiamento nello stato d'animo dell'uomo dopo il fiorire del nuovo amore, tanto desiderato.

Oh! Chi ha amato, la conosce quella stagione calda ed esuberante, colorita dal sole, nell'azzurro sconfinato, nell'infiammato meriggio dove tutto arde e si consuma in una grande voluttà, quando i fiori nascono presto, vivono una vita rapida e soverchiante, esalano profumi gravi e violenti; muoiono per aver troppo vissuto; la stagione fremente, dove tutto è luce, tutto è fulgore, tutto è febbre che precipita il sangue; la benedetta stagione, la eccelsa stagione dopo la quale tutto è cenere e fango. (p. 125)

L'attenzione si pone proprio sulla descrizione della potenza d'amore sull'animo dell'uomo. Egli vive una stagione felice, simile a un'estate per il calore e la fiamma viva della passione, ma anche alla primavera, poiché il nuovo sentimento lo porta a una sensazione di rinascita. Il periodo tuttavia è destinato a essere breve, il bene, l'amore della donna tanto desiderato, ha una durata minima, a causa della volontà capricciosa di Isabella. La donna poco a poco diventa sempre più insofferente verso l'uomo e inizia a tradirlo, accettando la corte di altri cavalieri. Ricomincia così per l'uomo il tormento della gelosia, eppure Diomede quasi assolutizza e sublima la passione verso la donna, paragonando il suo amore a quello dei primi martiri cristiani. Di fronte all'infedeltà della donna così viene descritto il suo comportamento:

Ma Diomede Carafa soffriva e s'inebriava di quella sofferenza, piangeva e s'ubriacava di quelle lagrime, era ammalato e si consolava di quel morbo ora gelido, ora infuocato che gli consumava la vita; era tormentato, oppresso, disperato, ma si estasiava di ciò come i martiri cristiani del sangue che usciva dalle loro ferite esauste. (p. 126)

La passione per Isabella è interpretata dall'uomo come un sacrificio di cui però esalta la componente dolorosa, Diomede vive l'amore verso la donna con una sorta di grande sacrificio, con cui si compiace di tutte le umiliazioni che deve sopportare. In questa novella è indagata molto bene la dimensione della passione, vissuta in questo caso dalla parte maschile. Marie Gracieuse Martin Gistucci ha evidenziato questa considerazione che sembra ben adattarsi al protagonista maschile nello studio di Serao:

La passion, toutefois, n'est pas simple contact électif d'épidermes, elle concerne l'être tout entier, y compris ses réactions secondes, l'orgueil et l'amour-propre. Et elle peut détruire, désespérer, mener à la mort ou reniement de tout ce qui faisait la dignité d'une personnalité. C'est un mérite de Serao de n'avoir pas minimisé l'orchestration psychologique et sociale, dirimante à l'intérieur même du désir, et qui le prolonge dangereusement¹⁰⁷.

Come emerge dall'osservazione della studiosa, l'amore totale per una donna rischia di distruggere l'esistenza e di ridurla a un vagabondare senza meta, nonostante il quale è impossibile separarsi dall'immagine della donna amata. Questo è quello che avviene al protagonista maschile, che non confida a nessuno il suo intimo dolore:

Egli nascose a tutti il dramma del suo spirito, sdegnoso di compianto. Il crollo immenso della sua felicità, la rovina e tragica e nera dello splendido edificio non ebbero testimoniaio. [...] Invano egli errò, viaggiatore solitario e noncurante, per fiorenti paesi, invano chiese alle ricchezze, al lusso, ad altri amori, a feste stupende l'oblio. [...] Dappertutto, in ogni paese, in ogni donna, in ogni fiore, al fondo dei vini generosi, nelle figure dei quadri, nelle figure delle statue, negli ondeggiamenti della musica, egli ritrovava Isabella. (p. 127)

¹⁰⁷ Marie Gracieuse MARTIN GISTUCCI, *L'oeuvre romanesque de Matilde Serao*, cit., p. 267

La vicenda di Diomede è quella che si ritrova anche in un altro personaggio dell'ultima stagione narrativa di Serao: Paolo Herz di *L'infedele*. Non casualmente, anche all'interno di quella raccolta la tematica più indagata è la passione d'amore. Anche Paolo s'innamora della protagonista della narrazione, Luisa Cima, di un amore assoluto e totalizzante. Luisa, al pari di Isabella, è una donna affascinante, ma crudele. Infatti ricambia il sentimento di Paolo Herz solo per un breve periodo, dopo di che impone all'uomo il divieto di venire a trovarla. L'uomo si getta nel più profondo sconforto e sembra quasi incapace di tornare alla vita. Serba fedelmente intatto il suo amore per Luisa, le restò fedele, quasi in modo paranoico. Anche Paolo, per dimenticarsi dell'infelice storia d'amore, decide d'intraprendere un viaggio, che non serve tuttavia a offrirgli valide distrazioni. Ma il destino conclusivo di Paolo Herz e di Messer Diomede è differente: il primo infatti continua ad avere una relazione sul versante amoroso, il secondo ha invece una vocazione e decide di consacrarsi. Nell'ultima sezione si dice infatti che egli «provava il bisogno del sacrificio, del culto, dell'estasi» (p. 127). Dunque quello che all'inizio del racconto era presentato come messer Diomede Carafa diventa alla fine «vescovo di Ariano, prelado esemplare e amatore dell'arte» (p. 127). L'ultimo elemento su cui Serao porta lo sguardo è il quadro del pittore Leonardo da Pistoia, in cui si rappresenta la lotta tra S. Michele e Lucifero.

Lucifero vinto e bello e ancor folgorante, ha il volto di madonna Isabella. Ed è una donna il diavolo di Mergellina. (p. 128)

La passione per la donna è infine riportata in una forma estetizzata nella pittura e trasfigurata nella tematica religiosa. Diomede trova la pace, facendosi vescovo e interpretando il suo legame con la donna come un effetto diabolico.

2.3 Il mistero, l'occulto e il mito di Pigmalione

Occorre analizzare a parte altre due novelle della raccolta che mostrano delle peculiarità intrinseche. La prima è intitolata *Barchetta fantasma* ed è legata in particolare al senso del mistero e del mondo dell'occulto. Invece *Leggenda di Capodimonte* è una sorta di riscrittura moderna del mito classico di Pigmalione con un'atmosfera particolare.

In *Barchetta fantasma* si è notata una vicinanza allo spiritismo tardo-romantico-decadente, che già era stato sperimentato in quegli anni da Fogazzaro in *Malombra* (1881)¹⁰⁸. La caratteristica è stata rilevata da Rosaria Tagliatela:

Qui la Serao sviluppa la trama con immagini e stilemi che rinviano ad un gusto gotico da romanzo d'appendice, sia nelle atmosfere che nelle descrizioni e nei brevi dialoghi dei protagonisti della vicenda: le notti cupe e profonde, il pallore cadaverico della donna, il mare nero¹⁰⁹.

¹⁰⁸ Elena CANDELA, *Amor di Parthenope*, cit., p. 16

¹⁰⁹ Rosaria TAGLIATELA, *Il fantastico "umano" delle «Leggende napoletane» di Matilde Serao*, cit., p. 109

Come di consueto, Serao divide il testo in più sequenze narrative, che fa precedere da una premessa con un appello diretto al lettore. Nell'*incipit* l'autrice utilizza una descrizione spaziale per delineare un'atmosfera rarefatta, in cui i colori della realtà sembrano farsi quasi pastosi e ruvidi, gli odori e l'aria sembrano essere immobili e senza freschezza. Questa particolare condizione è dovuta alla mancanza del sogno, all'impossibilità di poter sognare.

Li conosci tu? Li conosci tu questi giorni fangosi e sporchi, quando la Noia immortale prende il colore bigio, l'odore nauseante, la pesantezza opprimente della nebbia invernale, quando il cielo è stupidamente anemico, il sole è una lanterna semispenta e fumicante, i fiori impallidiscono e appassiscono, le frutta imputridiscono, le guance delle donne sembrano di cenere, la mano degli uomini pare di sughero, la città putisce di acquavite e la campagna di siero? (p. 73)

In particolare la scrittrice descrive questi giorni di assenza di creatività e di immaginazione con la personificazione della poesia e dell'arte in due fanciulle.

In questi giorni la poesia, la delicata ed esile fanciulla, irrimediabilmente ammalata, s'illanguidisce, declina il capo e muore senza un gemito, senza un respiro – e l'arte la robusta fanciulla colpita mortalmente, agonizza, torcendosi le braccia, offerendo in lugubri lamenti la sua disperazione. (p. 73)

L'autrice individua però una soluzione possibile per questi giorni di sterilità nella produzione artistica: parlare d'amore. Serao trova dunque anche un espediente con cui introdurre la tematica principale della novella. Anche in questa sede l'autrice non manca di offrirne una teorizzazione attraverso una definizione del sentimento:

A te, fantasma fuggevole ed inafferrabile, essere divinamente malvagio, umanamente buono, infinitamente caro, bello come una realtà, orribile come una illusione, sempre lontano, sempre presente, che vivi nelle regioni sconosciute, che sei in me: chimera, persona, nebulosa, nome, idea odiosa e adorabile da cui parte ed a cui ritorna ogni minuto della mia vita! (p. 74)

Anche nella prima sequenza del testo in cui inizia la narrazione vera e propria, Serao continua la riflessione sul sentimento d'amore. La scrittrice sostiene infatti che l'intensità della passione è sempre la stessa, sia al variare delle epoche storiche sia al variare della condizione economica. Quest'ultima sicuramente ha una certa influenza, ma non è un elemento del tutto determinante.

Il dramma dell'amore è multiforme e unico. Batta il cuore sino a spezzarsi sotto una toga di lana, una corazza di acciaio o un abito di velluto, il suo palpito precipitoso non rovinerà meno o diversamente un'esistenza. (p. 75)

Dopo aver compiuto quest'ulteriore riflessione d'ingresso, la scrittrice passa a presentare la protagonista, Tecla, caratterizzata da un grande pallore sul viso e da una folta chioma di capelli bruni. La donna è sempre stata estranea all'amore e infatti questo sentimento le è del tutto sconosciuto. Significativi sono gli aggettivi che l'autrice usa per definirla da ragazza prima e da donna poi: «fanciulla orgogliosa e indifferente» e poi «moglie glaciale e superba» (p. 75). Al contrario il marito di Tecla, Bruno nutre verso di lei un amore coniugale appassionato e soffre a causa del freddo atteggiamento della

sposa. Si anticipa poi un pensiero che fa Bruno, quello di uccidere la moglie, che tuttavia non viene attuato, poiché non si può eliminare una donna che conservasse la virtù.

Serao inizia la seconda sequenza in cui è ripartito il testo, narrando l'innamoramento di Tecla per un uomo altrettanto eccezionale:

Ma come ogni altezza ne trova un'altra che la superi e la vinca, fino a che non si arrivi all'invincibile ed all'incommensurabile, così dinnanzi alla virtù di Tecla giganteggiò, immenso, l'amore. [...] Era singolarmente bello, Aldo, un fascino irresistibile vibrava nella sua voce armoniosa, le sue parole struggevano come fuoco liquido, il suo sguardo dominava, vinceva, metteva nell'anima uno sgomento, pieno di tenerezza. (pp. 76-77)

I due personaggi si incontrano una sera in una stanza ben illuminata e basta loro uno sguardo intenso, per creare tra di loro un legame indissolubile. Tecla a causa del nuovo amore passa molte notti insonni, assume un'aria languida e malinconica. Anche la descrizione dello spazio esterno diventa sempre più imprecisato e rarefatto. «In una notte cupa e profonda» Tecla si alza dal letto, poiché sente misteriosamente un richiamo d'amore di Aldo (p. 77). I due si rincontrano sul terrazzo della casa. Ancora una volta Serao sceglie come luogo per l'appuntamento illecito della coppia, uno spazio "non istituzionale", in grado di sfuggire al rigido controllo del marito. Come lo spazio è descritto con le categorie attinenti al genere fantastico e del tardo-romanticismo-decadente, così anche la figura della donna è ritratta a metà tra la sembianza di un cadavere e di un fantasma:

E muta, rigida, con l'incesso uniforme e continuo di un automa, col lungo abito bianco che le si trascinava dietro come un sudario, col passo ritmico che appena sfiorava il suolo, coi lunghi capelli disciolti sugli omeri, con gli occhi spalancati nell'oscurità, ella attraversò la casa ed uscì sul terrazzo che dava sul mare. (p. 78)

Tecla sembra un'immagine funerea, quasi una vergine destinata al patibolo che esegue con ritmo cadenzato i suoi ultimi passi. Già nella specifica modalità del suo incedere, Serao anticipa il presagio di morte che sta per abbattersi sulla donna. Nella quarta sezione del testo l'autrice compie una scelta singolare; decide infatti di bloccare per il momento l'intreccio per descrivere la bellezza del sentimento d'amore vissuto dalla nuova coppia di Tecla e di Aldo. Ritrae l'intensità della loro passione, ricorrendo a una dettagliata descrizione dell'ambiente napoletano esterno. Dipinge la gioia del loro stare insieme in tutte le stagioni:

O indimenticabili notti create per l'amore! O eternamente bello Golfo di Napoli, dall'amore e per l'amore creato! Nelle notti di primavera, quando il fermento della terra conturba i sensi e tenta l'anima, quando nell'aria vi è troppo profumo di fiori, si può discendere al mare, entrare nella barca [...]. Nelle torbide notti estive, che seguono le giornate violente e tormentose, [...] felice colui che può farsi cullare in una barca, come in un'amaca; mentre il forte profumo marino gli fa sognare il tropico [...]. Nelle meste e bianche notti invernali, quando la luna malaticcia si unisce alla candida malinconia del cielo, al languido pallore delle stelle, alla nebulosità ideale delle colline [...]. Nelle notti tempestose d'inverno, quando il temporale della città ha tutta la grettezza e la miseria delle stradiciuole strette e delle grondaie piagnucolose. (p. 79)

Questa scelta compositiva lascia volutamente imprecisata la durata del loro amore, ma la proietta in una dimensione che sfugge alla rigida definizione cronologica. La narrazione vera e propria riprende nella quinta sequenza, in cui si consuma il dramma della vicenda. Tecla e Aldo sono soli su un'imbarcazione e si scambiano promesse d'amore. Il barcaiolo che li trasporta resta però stranamente nell'ombra e in silenzio, il che insospettisce la coppia. Ad un tratto, il misterioso personaggio si rivela essere Bruno, che, accecato dalla gelosia, vuole eliminare gli amanti. La barca si capovolge nell'esatto momento in cui i due si scambiano un bacio. Nell'ultima parte del testo, si può scorgere ancora un forte legame tra l'esperienza d'amore e lo spazio. La voce narrante confessa infatti che è tuttora possibile assistere al passare della Barchetta fantasma in alcuni precisi luoghi della città. C'è tuttavia una condizione per poterli vedere, di nuovo collegata alla dimensione erotica, ovvero può osservarla solo chi abbia amato bene e intensamente.

In una certa ora della notte, sulla bella riva di Posillipo, su quella gaia di Mergellina, su quella cupa del Chiatamone, su quella fragorosa di Santa Lucia, su quella sporca del Molo, su quella tempestosa del Carmine, la barchetta fantasma appare, [...] gli amanti si baciano lentamente, la figura dello sposo si erge sdegnata [...]. Ma non tutti li vedono, Dio permette che solamente chi ama bene, chi ama intensamente possa vederla. (pp. 81-82)

La leggenda di Capodimonte offre altri spunti di riflessione sulla produzione seraiana del fantastico. Nella prima parte, che funge da premessa al testo, l'autrice presenta un ritratto della collina napoletana lontana dalla città. Il luogo fin dal subito assume tutti i connotati del *locus amoenus* ed è rappresentato come un ideale luogo d'amore. La vegetazione era folta e rigogliosa, ricca di anemoni profumati. I piccoli abitanti della selva si muovono veloci tra le fronde. Per i sentieri ricavati tra rami intricati e cespugli spontanei, è possibile scorgere un'ombra femminile, quasi un fantasma e nel fruscio di una foglia si coglie il rumore dello schiocco di un bacio. Anche in questa scena, Serao mostra lo spazio, partendo da dati realistici, per avanzare poi sul piano dell'immaginario, intuendo tra i tronchi degli alberi una presenza misteriosa. È proprio questo l'ambiente individuato da Rosaria Tagliatela all'interno della narrazione:

Il clima che si respira nel *La leggenda di Capodimonte* rinvia, piuttosto, a ciò che si è detto «fantastico puro»: atmosfera rarefatta, condizione di sospensione, stato di allucinazione prossimo al sogno, senso di mistero¹¹⁰.

Nella sequenza successiva inizia la vicenda del protagonista, che non viene descritto fisicamente con i consueti connotati delle altre figure maschili della raccolta. Non ne viene specificato il nome, l'estrazione sociale, di lui viene detto solo che è «pallido e triste», perché una malattia lo aveva colpito. L'infermità da cui era stato colto risulta essere il sentimento d'amore non verso una fanciulla ben delineata e precisabile, ma al contrario si tratta di un profilo vago e dai contorni sfumati.

Egli amava lontano, in un punto indefinito, in un paese sconosciuto, con un amore sconfinato e ignoto, una creatura misteriosa che egli aveva creata. (p. 155)

¹¹⁰ Rosaria TAGLIATELA, *Il fantastico "umano" delle «Leggende napoletane» di Matilde Serao*, cit., p. 115

Solo dopo sono specificate le coordinate temporali e sociali in cui porre l'anonimo protagonista della novella. Si viene a conoscere che si tratta di un nobile cavaliere che, dopo aver lasciato il palazzo e la madre, si era messo alla ricerca del proprio amore, dimenticandosi del suo ruolo e dei suoi compiti. In questo Serao riprende il motivo classico della letteratura medievale romanza del *chevalier* in cerca di fortuna. L'errare del giovane non lo porta però ad affrontare pericolose avventure nelle quali viene messo alla prova il suo coraggio, al contrario si tratta di un vagabondaggio irrequieto e senza meta, animato da un «fatale e insanabile amore dell'Ideale» (p. 156). Ben presto nella narrazione si passa dal piano realistico a quello dell'immaginazione e del sogno. È infatti stato notato:

All'attenzione per il particolare realistico subentra qui l'ossessione di uno stato d'animo turbato da una visione paranormale e la perdita di consistenza del protagonista è contraddistinta anche dall'assenza di nomi¹¹¹.

Al giovane si manifesta un'apparizione femminile in un'atmosfera del tutto rarefatta e irreale. Egli sebbene abbia percepito appena quella presenza, se ne innamora.

Nella nebulosità di un viale, dove si elevava un velo opalino ed iridescente, in un mattino d'inverno, egli la vide. Era una forma snella, senza contorni, fatta aria, ondeggiante; fu un baleno lieve, un luccicare, un istante solo di luce. (p. 156)

Il protagonista prende a desiderare la figura femminile fantasma, che gli appare ogni giorno, sempre più delineata:

Lentamente, con un processo di gradazione, in cui la narrazione all'imperfetto sottolinea e accompagna il senso di distanza e di scarto tra reale e irreale, il narratore onnisciente segue la progressiva materializzazione dell'immagine femminile, attraverso gli occhi del protagonista¹¹².

La figura femminile si contraddistingue per il candore quasi diafano della sua persona e del suo vestito, essa appare sempre nella luce fulgida. Il protagonista prende a frequentare il fantasma come in una sorta di sogno o allucinazione, tasta il terreno, dove ha visto passare la figura, le parla e le dichiara il suo amore. Tutti i loro incontri finiscono però con l'improvvisa partenza della fanciulla di ritorno al castello, lasciando solo il giovane. Durante i loro colloqui la fanciulla non può rispondere al giovane, non si può scorgere sul suo candido viso neppure un'espressione di assenso:

Non parlava la fanciulla, nei colloqui d'amore. Ella ascoltava, immobile, bianca, pronta sempre a partire; ogni tanto un sorriso indefinito le sfiorava le labbra, una mestizia le compariva in volto; ma sorriso e mestizia non erano spostamento di linee, non corrugamento di fronte, o espansione di labbra; era espressione, luce interna, quasi una lampada soave si accendesse dietro un velo. (p. 159)

La ragazza prende a fermarsi sempre di più e a lungo tace, ascoltando le parole del suo innamorato. Il ragazzo in queste occasioni sembra intento a un «soliloquio

¹¹¹ Rosaria TAGLIALATELA, *Il fantastico "umano" delle «Leggende napoletane» di Matilde Serao*, cit., p. 115

¹¹² *Ibidem*

allucinato assai prossimo alla follia»¹¹³. La situazione cambia, quando l'uomo decide di dichiararsi alla donna:

Ma in un crepuscolo d'autunno, egli trovò le frasi più eloquenti per esprimere la propria disperazione: batté la fronte a terra, sparse le lacrime più cocenti, adorò la fanciulla. Ella pareva si trasformasse; dietro il candore della pelle pareva cominciasse a scorrere il sangue. (p. 160)

La fanciulla dà al giovane una risposta affermativa e questi, preso da un grande slancio vitale, la abbraccia, ma, così facendo, si accorge che la donna era fatta di porcellana, che con l'urto va in frantumi. L'ultima scena in cui è diviso il testo presenta una dimensione del tutto onirica. La scena che si raffigura presenta le statue del museo di porcellana di Capodimonte che decidono infatti di vendicarsi sul ragazzo per la morte della protagonista. Ne organizzano prima l'omicidio e poi la sepoltura.

Il finale della vicenda è stato diversamente interpretato. C'è chi come Rosaria Tagliatalata ne ha dato una spiegazione, sottolineando l'appartenenza del racconto al genere fantastico. In particolare, nell'abbraccio dell'uomo verso la donna che va in frantumi si dovrebbe scorgere la frattura del «sogno dell'uomo nella vana ricerca dell'Ideale». Il lettore resterebbe così di fronte all'«inesplicabile»¹¹⁴. C'è anche chi ha scorto nel testo il mito dell'arte, il mito di Pigmalione o della statua vivente. Elena Candela esplica così il significato della novella:

La Serao aveva captato che nella sua forma classica, il mito trasformato nelle varie epoche, non è quasi mai una storia del passato, ma è, forse sempre, un atto di vita e una esperienza del presente, è una possibilità di «trasformare il senso in forma». La statua di porcellana nella leggenda seraiana riporta il mito classico a un senso moderno, esistenziale, incarnato nella vergine fanciulla che cercava di attirare nel mondo dell'arte il giovane idealista¹¹⁵.

Questo è il senso del mito attribuito anche a Rousseau ne *La nouvelle Eloise* e da André Gide in *Sinfonia pastorale*¹¹⁶. Si raffigura nella storia la vendetta dell'arte sull'uomo che ha voluto oltrepassare il confine tra arte e vita ed è per questo punito dalle altre statue di porcellana del museo di Capodimonte.

¹¹³ Ivi, p. 116

¹¹⁴ Ibidem

¹¹⁵ Elena CANDELA, *Amor di Parthenope*, cit., p. 11

¹¹⁶ Ibidem

CAPITOLO 3. PICCOLE ANIME

La raccolta fu pubblicata per la prima volta a Roma nel 1883 dall'editore Sommaruga e comprende una decina di novelle-bozzetti, incentrati sul tema dell'infanzia, elemento unificante dell'opera. Per illustrare le caratteristiche dei racconti, occorre rifarsi alla voce dell'autrice stessa. Infatti in quest'opera Serao pone all'inizio del libro una premessa che può illuminare gli aspetti più interessanti della narrazione e comincia così:

Una volta, io scrissi di un bambino biondo e reale. Mi faceva pensare la stranezza della vita precoce, in cui le care ingenuie puerilità erano sacrificate ai doveri inflessibili di un'alta educazione, [...] piccola anima gaia e noncurante che doveva informarsi, troppo presto, a grandi e severi sentimenti¹¹⁷.

Nell'*incipit* della dichiarazione di poetica, l'autrice ricorda il primo bozzetto nella raccolta di *Dal vero, Fanciullo biondo*, in cui si era accostata al tema dell'infanzia. Il breve testo raffigura un piccolo bambino dai tratti fisici ben convenzionali (grandi occhi celesti, uno sguardo dolce e tenero, un'aria di tenerezza), dal quale tuttavia è possibile ricavare l'immagine della fanciullezza della scrittrice come un'età serena e spensierata. Un'idea che tuttavia contrasta nettamente con la realtà dell'infanzia del secondo Ottocento. Wanda De Nunzio Schilardi ha rilevato la forte presenza di questi piccoli protagonisti nello scenario letterario italiano nel XIX secolo:

L'attenzione verso il bambino va crescendo durante l'Ottocento, legandosi sia all'indagine sulla mortalità infantile sia al lavoro minorile in tempi di rivoluzione industriale [...]. Nel secondo Ottocento il fanciullo entra in maniera massiccia nella letteratura italiana, innumerevoli figure infantili popolano i racconti dell'area sentimentale e verista. L'importanza attribuita all'infanzia dal romanzo sociale deve essere letta nel suo significato simbolico: gli esempi di efferatezza nei confronti del bambino [...] funzionano da richiamo al lettore borghese, perché prenda coscienza del problema, ma soprattutto si tenga lontano da situazioni di pericolo¹¹⁸.

Ecco la ragione per cui si scelgono come protagonisti figure di emarginati, di ragazzini poveri, colpiti dalla miseria e dalla fame. La generale tendenza dei narratori è quella di scegliere piccoli attori reietti, deboli che restano intenzionalmente nell'anonimato, per indicare la condizione universale di sofferenza e di isolamento. Al loro fianco, si trovano figure di adulti spesso indifferenti alla richiesta di aiuto dei bambini, ciechi e diffidenti di una condizione, da cui si vuole al contrario ribadire il distacco e la distanza. L'attenzione verso la tematica dell'infanzia è ben testimoniata nell'orizzonte delle scrittrici di fine Ottocento. Nella scelta delle protagoniste femminili

¹¹⁷ Matilde SERAO, *Piccole anime*, Napoli, Albus, 2010, p. 11. Da ora in avanti tutte le citazioni del testo verranno prese da questa edizione

¹¹⁸ Wanda DE NUNZIO SCHILARDI, *Le «Piccole anime» della Serao*, in Aa. Vv., *Tracce d'infanzia nella letteratura italiana fra Ottocento e Novecento*, Napoli, Liguori, 2000, p. 50

spesso si narra la storia di bambine povere e sofferenti¹¹⁹. Inoltre, nello specifico panorama regionale, De Nunzio Schilardi ha notato come la tematica in particolare dell'infanzia abbandonata sia frequente nella produzione di tre autori napoletani: Ranieri, Mastriani e Serao¹²⁰. L'autrice si concentra specialmente sull'analisi del romanzo sociale, ma aggiunge che una stessa indagine potrebbe essere applicata alle novelle degli scrittori. Nello specifico la studiosa nota questo per la scrittrice napoletana:

Maggior consapevolezza artistica e capacità letteraria ha certamente Matilde Serao a cui spesso è riuscito il miracolo di portare il fatto sociale all'altezza dell'arte. Nelle sue migliori pagine verità poetica e verità concreta si incontrano¹²¹.

In questo clima culturale si inserisce l'opera di Serao, distinguendosi per alcune scelte peculiari. Innanzitutto la scrittrice sceglie di trattare l'ampia tematica dell'infanzia non attraverso un romanzo, ma tramite la brevità del racconto e l'essenzialità del bozzetto. Serao preferisce:

L'esemplarità della novella per disegnare ritratti di fanciulli e fanciulle colti in uno sguardo, in un gesto, nella loro innocenza o nella loro sottile perfidia. Le sono sufficienti le poche pagine del bozzetto per raccontare il dramma della miseria, dell'umiliazione, della malattia, dell'apatia di tanti bambini strappati molto presto all'innocenza e alla spensieratezza¹²².

Nelle parole della studiosa si concentrano esattamente i tristi destini dei protagonisti delle dieci novelle seraiane. Chiaro è l'intento dell'autrice da un lato di evidenziare delle «novelle-inchiesta, di invenzione e di mimesi, di partecipazione e di denuncia»¹²³, dall'altro però anche di non trascurare l'indagine dell'aspetto psicologico dei piccoli protagonisti della raccolta, a cui Serao si accosta con sentimento di *pietas*. Nelle novelle seraiane hanno un valore aggiunto per la particolare mescolanza di questi due elementi che rendono quest'opera un *unicum*, oltre che un importante punto di riferimento anche per chi non avesse solo interessi letterari:

Un'arte che è diventata referente di sociologi, storici, antropologi, per la ricchezza di dati in essa contenuti; pagine utili per ricostruire la storia sociale e la psicologia collettiva della società meridionale degli ultimi anni dell'Ottocento. L'opera della Serao assume dunque anche un valore extraletterario: è un documento di storia quotidiana che non ha perduto il suo valore di attualità [...]¹²⁴.

Si possono mostrare altre caratteristiche della raccolta, ridando la parola a Serao, che nella prefazione risponde così a quanti abbiano interpretato male la modalità con cui essa ha trattato l'infanzia:

¹¹⁹ Per una dettagliata esemplificazione sulla presenza infantile nella narrativa d'autrice si veda Patrizia ZAMBON, *Il filo del racconto. Studi di letteratura in prosa dell'Otto/Novecento*, cit., pp. 30-32

¹²⁰ Wanda DE NUNZIO SCHILARDI, *L'invenzione del reale. Studi su Matilde Serao*, Bari, Palomar 2004, pp. 135-164

¹²¹ Ivi, p. 158

¹²² Wanda DE NUNZIO SCHILARDI, *Le «Piccole anime» della Serao*, cit., pp. 50-51

¹²³ L'espressione è stata presa da Wanda DE NUNZIO SCHILARDI, *L'invenzione del reale. Studi su Matilde Serao*, cit., p. 159, ma adattata alla produzione breve.

¹²⁴ Ibidem

Tale intenzione d'arte, vivificata da un sentimento tutto femminile di simpatia. Da coloro cui l'astrazione dell'ideale politico intorbida la serenità del giudizio, fu intesa male o non fu voluta intendere: fu detta adulazione, cortigianeria, servilismo [...]. (p. 11)

La citazione riportata è interessante per due motivi, innanzitutto perché l'autrice definisce la scelta dell'infanzia come un'attenzione legata al femminile, e ciò conferma l'idea che la tematica fosse molto frequentata dalle scrittrici del tempo. Già Pietro Pancrazi e a distanza di un trentennio ancora Marie Gracieuse Martin Gistucci evidenziavano il forte spirito materno che alimenta la scrittura di Serao¹²⁵. Ma soprattutto, nel testo riportato, la scrittrice risponde alla critica che aveva svalutato la sua produzione, adducendo subito dopo le ragioni che l'avevano spinta alla scelta dell'argomento:

Allora scrissi: sempre un bimbo mi sorprende e mi fa pensare. Questa impressione è viva ancora oggi, [...]. I bimbi sono naturalmente buoni e misteriosamente cattivi: singolari, interessanti, attraenti piccoli tipi, in cui l'umanità assume le sue forme più leggiadre e più bizzarre [...] per tutta questa contraddizione i bimbi valgono – per l'arte – quanto l'uomo nel pieno rigoglio della sua virilità, quanto la donna nel pieno fiore della sua bellezza. (pp. 11-12)

Con queste parole Serao rivendica il diritto di estendere lo statuto d'arte anche ai soggetti di *Piccole anime*, proprio perché anche gli infanti sono personaggi degni di ogni interesse. Inoltre, la voce dell'autrice declina nella premessa una grande sensibilità per le problematiche che colpiscono i bambini, non nascondendo un intento educativo. La scrittrice dichiara che il bambino moderno è un oggetto di studio ancora più interessante, poiché è coinvolto in infelici dinamiche familiari che spesso trasformano quella che dovrebbe essere l'età più spensierata in un dramma esistenziale, se non apertamente in tragedia.

E poi questo bimbo moderno, nato da gente inquieta e convulsa, cresciuto spesso in un ambiente di nervosità irritante o di languida malinconia, che vede troppe cose, che assiste troppo alle piccole catastrofi familiari, che impara troppe cose, questo bimbo ha ora acquistato una sensibilità precoce, una intuizione troppo rapida. (p. 12)

L'infelicità dell'infanzia costituisce infatti un motivo ricorrente all'interno di tutte le novelle e interessante è il fatto che il dramma del dolore colpisca al pari i bambini di tutte le estrazioni sociali, non escludendone nessuno. Il concetto è già anticipato dall'autrice nella prefazione:

Così il bambino è più facilmente infelice [...] infelice per l'abbandono e la povertà, uniti insieme; infelice per l'abbandono e la ricchezza, uniti insieme; infelice per l'ambiente di disonestà plebea in cui deve vivere; infelice per l'ambiente di disonestà aristocratica in cui deve crescere. (p. 12)

Anche Tommaso Scappaticci registra questa caratteristica della raccolta:

E l'innocenza sofferente di creature indifese costituisce il motivo centrale della raccolta, in cui, al di là dei condizionamenti economici e ambientali pur caratterizzati nella

¹²⁵ Pietro PANCRAZI, *Introduzione*, cit., p. XII; Marie Gracieuse MARTIN GISTUCCI, *L'oeuvre romanesque de Matilde Serao*, cit., p. 196

loro concretezza, l'infelicità infantile è vista in una prospettiva interclassista, senza mai mettere in dubbio l'assunto che i bambini ricchi non soffrono meno dei bambini poveri¹²⁶.

Altra caratteristica degna di nota nella prefazione è il fatto che la voce autoriale voglia sottolineare la componente realistica delle vicende narrate. Le figure spesso vengono raffigurate con pennellate veloci, ma pregnanti. Si eseguono ancora una volta brevi ritratti, a volte anche in sequenza, come si può vedere ne *Gli spostati* o in *Nebulose*, in cui la scrittrice ha la capacità di cogliere e trasmettere in pochi dettagli il senso del dolore infantile. Scrive Serao nella prefazione:

Sono bimbi veri: non li ho sognati, mi apparvero nella loro realtà. Vissero meco un anno, un minuto, un giorno, un'ora, faccine smunte o guance scolorite, corpicciuoli scarni o pienotti, vestitini di raso o straccetti per cui si vedeva la pelle. (p. 12)

Nella raccolta, di cui si sono messe in evidenza le caratteristiche essenziali, si analizzano ora le tematiche che si è scelto di curare in questo lavoro, adottandole ancora una volta alle peculiarità dell'opera. Innanzitutto viene presa in considerazione la figura femminile che nello specifico di *Piccole anime* diventa più precisamente la bambina. In effetti la maggior parte delle novelle della raccolta ha come protagoniste delle infanti, più rare sono le figure maschili. Nello studio dei personaggi occorre considerare che spesso le bambine sono rappresentate come "piccole donne" o future mogli e madri. Antonia Arslan nota a questo proposito:

Una netta differenziazione di tipologie: i caratteri femminili, di qualsiasi età sono presentati secondo uno schema di "coppie antitetiche", riflettendo un'immagine sdoppiata della donna e del suo porsi comunque infelice di fronte all'amore. Da un lato troviamo l'angelo non toccato dalle passioni [...] nella soffocante interiorità di un ambiente chiuso che lo impronta di sé; dall'altro la bellezza procace minuziosamente descritta, che affronta l'esterno¹²⁷.

In *Piccole anime* le protagoniste hanno tra i sette e i dieci anni, dunque sicuramente per loro non vale il discorso della seduzione, eppure nel loro aspetto si legge l'impressione di un'età matura già raggiunta, come se fosse stato negato loro il diritto all'infanzia. Le ragazzine paiono già invecchiate nel fisico e nel volto e questa caratteristica accomuna *Una fioraia* a *Canituccia*, a *Aloe* e alle altre protagoniste dell'opera. Altra caratteristica rilevata dalla studiosa e già accennata in precedenza è nel fatto che da queste figure si possano ricavare preziose informazioni anche al di là del piano letterario:

Queste esistenze rinchiusi, che la "vita gagliarda" ha soltanto sfiorato contristandole [...] disegnano complessivamente un quadro assai suggestivo, e ricchissimo di dati anche sociologici e antropologici, della condizione femminile nell'Italia postunitaria¹²⁸.

La descrizione delle bambine non si completa solo con il loro aspetto fisico, ma molto rilevante resta anche l'abbigliamento che indossano. Da questo dato si ricava

¹²⁶ Tommaso SCAPPATICCI, *Introduzione a Matilde Serao*, cit., p. 28

¹²⁷ Antonia ARSLAN, *Corpi di bambine, corpi di donne nell'Italia dopo l'Unità: Neera e Matilde Serao*, cit., p. 38

¹²⁸ Ivi, p. 42

subito l'estrazione sociale di appartenenza. Anche per le bambine esso riveste la stessa importanza che ha nel mondo delle donne. Maryse Jeuland Meynaud ha messo ben in evidenza questo elemento:

Sin dall'età più tenera, i bambini si piegano anch'essi alla regola che esige la socializzazione precoce del loro corpicino¹²⁹.

Inoltre attraverso l'abbigliamento, è lasciata trasparire in molti casi la forte opposizione tra essere e apparire, come si avrà occasione di rilevare in *Una fioraia* e in *Canituccia*. Antonia Arslan nel suo studio registra una particolare categoria della femminilità infantile: «la tipologia della fame», che si avrà modo di approfondire nei prossimi capitoli.

Anche lo spazio ricopre un ruolo significativo nella raccolta, attraverso di esso si colloca infatti con maggior precisione la figura nel contesto sociale. Ancor di più è possibile notare in certi casi come lo stato d'animo della protagonista riesca a mutare anche la sua percezione dello spazio reale. Più frequente è la descrizione di scenari cittadini. I luoghi di Napoli raffigurati da Serao sono molteplici: dai più poveri ai più ricchi. Con le figure del popolo si cammina tra «i bassi, gli angiporti, i vicoli bui e i portoni sudici»¹³⁰, per vari quartieri della città. Con i più benestanti si penetra nella dimensione di ricchi salottini arredati con cura, negli appartamenti dell'amante, persino in uno sfarzoso hotel di proprietà di famiglia. Tuttavia è proprio in questi luoghi connotati da una migliore situazione economica che si fa ancora più evidente il contrasto tra l'infelicità infantile e l'elegante ambiente in cui è collocato il bambino. Non manca nella narrativa anche la descrizione dell'ambiente rurale, viene ritratta la campagna povera in *Canituccia* e quella più ricca e abbondante di Ventaroli, cittadina che Serao ricorda in *Giuochi* con un affetto autobiografico, in quanto era stato il luogo in cui aveva trascorso la sua fanciullezza. Nella raccolta si può scorgere la presenza di una forte opposizione tra città e campagna, come due luoghi che sono simbolo di due significati contrastanti. Vale per *Piccole anime* quanto ha affermato Ann Hallamore Caesar:

There is a tendency in nineteenth-century literary culture in Italy to idealize the rural at the expense of the urban. The countryside becomes identified with honesty, innocence, simplicity, humility, while the city is the place of duplicity, hypocrisy, arrogance and display¹³¹.

La denuncia della miseria e dello sfruttamento infantile descritto nello scenario cittadino di *Una fioraia*, *Alla scuola* e *Nebulose* è controbilanciato dalla felice e spensierata immagine di bambini sani e robusti che si divertono nella campagna campana in *Giuochi*. Questo elemento sarà evidenziato nell'analisi delle singole novelle.

¹²⁹ Maryse JEULAND MEYNAUD, *Immagini, linguaggio e modelli del corpo nell'opera narrativa di Matilde Serao*, cit., p. 36

¹³⁰ Wanda DE NUNZIO SCHILARDI, *Le «Piccole anime» della Serao*, cit., p. 52

¹³¹ Ann HALLAMORE CAESAR, *About Town: the City and the Female Reader, 1860-1900*, in «Modern Italy», VII, 2, 2002, p. 135

Infine si prenderà in considerazione anche la dimensione dell'amore, in questo caso adattato e declinato nella dimensione dell'affetto familiare. Emergeranno quadri di famiglie in dissesto o totalmente assenti, in cui è impossibile offrire al bambino la dovuta serenità e sicurezza che ogni genitore dovrebbe dare al proprio figlio. In particolare, problematico è il rapporto con la madre o con chi per lei: in *Una fioraia* e in *Canituccia* essa è assente e nel secondo caso Pasqualina, che dovrebbe fare le veci del genitore, ha in realtà una relazione del tutto ostile con la bambina. Anche nel dittico *Perdizione e Salvazione* si mettono in scena delle famiglie minate dalla relazione adulterina di uno dei due coniugi. Solo in *Giuochi*, di matrice autobiografica, si mostra una dimensione familiare tranquilla e gioiosa, in cui i bambini possono avere una fanciullezza allegra e spensierata.

3.1 La tipologia della fame

Si è scelto di analizzare come prima la categoria che è stata definita da Antonia Arslan come «tipologia della fame»¹³², che ha per protagoniste figure esili e scarnificate, l'esatto contrario della rotondità affascinante e salubre.

Nell'Ottocento, più la donna è magra più desta compassione, schifo, repulsione, perché appunto si avvicina alla tipologia dell'affamata, della sventurata, della "fuori casta" senza che nessuno si occupi di lei e del suo benessere¹³³.

La donna eccessivamente magra è colei che non accetta il proprio femminile ed è per questo destinata a morire, all'esatto opposto si pone l'immagine della donna robusta e in carne. Essa evoca un'idea di fascino, di salute e di opulenza.

Il grasso è positivo, indizio di nutrimento costante; è un ventre pieno e caldo di cibo, è salute, sicurezza, bellezza. L'autrice condivide questa visione, e in tutte le sue opere la magrezza è ossessivamente connotata come simbolo e segnale di infelicità per le bambine inconsapevoli, e di passione, lussuria, peccato per la donna adulta¹³⁴.

Si possono osservare questi elementi in tre novelle della raccolta, le quali hanno tutte per protagonista un personaggio femminile scarnificato, ridotto alla fame per una condizione di povertà e di emarginazione: *Una fioraia*, *Canituccia* e *Alla scuola*

La situazione di maggior emarginazione e miseria si trova in *Una fioraia*. Un dato significativo consiste innanzitutto nella scelta autoriale di non offrire immediatamente il ritratto della protagonista, ma la prima descrizione porta al lettore è l'incedere lento e titubante della bambina. Essa cammina, strofinandosi alle squallide pareti del quartiere che rappresenta per lei una casa. La denominazione topografica è molto precisa, Serao ritrae la zona popolare dell'*Eccehomo*, di cui dà anche una

¹³² Antonia ARSLAN, *Corpi di bambine, corpi di donne nell'Italia dopo l'Unità: Neera e Matilde Serao*, cit., p. 38

¹³³ Ivi, p. 44

¹³⁴ Ivi, p. 49

descrizione nella quale si anticipa il clima di sofferenza e di tragedia che contraddistingue la novella.

La bimba camminava lentamente, rasentando il muro, per la via stretta e tortuosa dei Mercanti. Ella non guardava nelle botteghe, non alzava gli occhi a quella lunga striscia di cielo fra le alte case, non guardava neppure dinnanzi a sé. Guardava le pietre come se le contasse. (p. 15)

Già da questa breve e iniziale citazione si percepisce la non-azione della protagonista, essa infatti procede nello spazio, ma si tratta di un movimento inconsapevole. Solo nelle righe dell'*incipit* si accumulano tre negazioni dello stesso verbo: «non guardava», a cui segue una frase affermativa secondo la grammatica, ma che in realtà replica e amplifica il senso di timore del periodo precedente, perché la ragazzina mantiene lo sguardo fisso verso il basso. Dal suo ritratto si possono scorgere tutti i segnali di emarginazione e miseria che caratterizzano la bambina. Occorre riportare la sequenza per intero, per poter riflettere sull'immagine che Serao costruisce.

Era una mendica. Aveva fame, aveva freddo, aveva sete. Aveva le gambe nude, i piedini scalzi che si deformavano nella mota. In quel gelido giorno di febbraio, ella non portava che una camicia e un sottanino lacerato e sfrangiato, mantenuto su, alla cinta, da uno spago. Aggrovigliato al collo, un brandello di ciarpa all'uncinetto. Niente altro. La bimba era molto magra, quasi stecchita: dagli strappi della camicia e del sottanino si vedeva una carnagione esangue, cinerea; sotto la ciarpa si vedevano le due ossa clavicolari sporgenti, come se volessero bucare la pelle; s'indovinava la meschinità malaticcia di quel busto legnoso di bambina. Le spalle erano aguzze, curve, come quelle di chi si raggranchia sempre per freddo o per chetare lo spasimo dello stomaco. Un volto serio e grave, con la medesima tinta plumbea del corpo; rugata la fronte breve; corrugate le sottili sopracciglia, troppo grandi gli occhi dalla palpebra bigia, sottolineati di bistro, incavernati, profondi; duro, rigido il profilo, già formato come quello di una donna; la bocca stretta, chiusa, le labbra pallide, senza fremiti, con due rughe agli angoli. Ella aveva sette anni. (pp. 15-16)

Da questa descrizione dal «ritmo ternario, oscillante, ipnotico»¹³⁵ emergono molti spunti di riflessione interessanti sul profilo della bambina. Innanzitutto l'inizio della presentazione si delinea ancora all'insegna della privazione. Gli unici dati di cui la ragazzina è in possesso sono la fame, il freddo e la sete. In seguito, viene mostrato il povero e lacerato abbigliamento della piccola, che si riduce in tutto ad una vecchia camicia, una gonnella, ad uno spago come cintura e neppure a una sciarpa intera, ma a un brandello di essa. Risulta evidente fin da subito l'anti-femminilità del profilo. Se anche le bambine dovevano sottostare alle regole di moda e di cura della persona delle dame adulte, la bimba è contrassegnata da una grande sporcizia e dalla trascuratezza, che le tolgono la grazia e il fascino, che pur dovrebbero essere attributi della fanciulla. Inoltre salta all'occhio dalla sua figura la magrezza eccessiva: le clavicole sporgenti sembrano bucarle la pelle e anche il portamento delle spalle è tutto ricurvo, per contenere gli spasimi di freddo e di fame. Altri tratti che delineano la bruttezza della ragazzina, e la rendono al contrario vicino a un'immagine funerea, sono i grandi occhi, incavati e dal contorno grigio e le labbra di un pallore cadaverico. L'abilità compositiva di Serao

¹³⁵ Ivi, p. 46

emerge con maggior chiarezza nell'inciso finale della descrizione: «la bambina aveva sette anni». Tutti i dati che sono stati presentati della figura rimandano infatti a un'età anagrafica molto più tarda, il contrasto con la vera fanciullezza della figura è molto netto. La narratrice riporta anche il rapporto della bambina con la sua famiglia. Il legame innanzitutto della bimba si restringe solo a quello della madre che, morta precocemente, la ha lasciata del tutto sola. Altamente significativa è la modalità con cui sono riportati questi elementi. Si narra la vicenda infatti dal punto di vista della bambina che scandisce il tempo in modo piuttosto elementare tra un "prima", in cui tutte le fatiche venivano condivise con la mamma e un "dopo", in cui il senso di solitudine e di emarginazione si acquiscono nella giovane.

Un giorno aveva avuto una madre scarna, mendica anche lei. Vagavano ambedue per le vie di Porto, cercando l'elemosina. Mangiavano spesso del pane e dormivano in un sottoscala, sulla paglia, la figlia col capo in grembo alla madre. Poi la madre era morta, di tifo: la bambina era rimasta sola, sul lastrico. (p. 16)

La figura della madre risulta essere l'esatta riproduzione della bambina, solo collocata già nell'età adulta. Dopo la scomparsa del genitore, le condizioni già povere della protagonista peggiorano nella miseria più nera. Ancora più agghiacciante è la descrizione della reazione della bambina alla morte di tifo della madre. Essa infatti non piange, non grida, semplicemente si limita a non mangiare e a dormire all'aria aperta. Queste notazioni riflettono un'esistenza ridotta alla soddisfazione dei puri istinti animali, in cui anche la dimensione affettiva del legame tra madre-figlia è assente, tanto più forte e allarmante il bisogno di nutrirsi e di riposarsi in un posto caldo.

La dimensione spaziale è cruciale per la figura della bimba, il luogo dei quartieri popolari descrive infatti la sua dimensione esistenziale, non solo perché traccia il tragitto che essa compie meccanicamente ogni giorno, ma proprio perché ne circoscrive i confini, entro i quali la bambina era in grado di muoversi. Attraverso le notazioni spaziali emergono anche tratti significativi della psicologia dell'infante: essa evita i luoghi caldi, dove si offrono deliziose leccornie, perché è perfettamente consapevole della sua inferiorità sociale e economica. Si percepisce la sua profonda umiliazione e indigenza, nel momento in cui passando di fronte a una taverna, non osa neppure alzare lo sguardo o quando, capitando di fronte al «famoso biscottaio», scappa per non odorare il profumo dei dolci appena sfornati (p. 17). I quartieri alti le danno un senso di timore e preferisce non oltrepassare il limite spaziale, entro il quale la sua misera condizione le impone di rimanere. L'area più ricca di Chiaia non è neppure definita con il suo nome, ma è genericamente indicata con un «*lassù*» corsivo, seguendo proprio la percezione spaziale della bambina.

Lassù, il pericolo era ignoto. Quando arrivava a quei limiti, dava uno sguardo sospettoso in su, poi fuggiva, nascondendosi il capo ricciuto nel braccio, come se la perseguitassero. (p. 17)

Della bambina viene descritta l'intera giornata abituale, tutta impegnata nella ricerca di qualche soldo per comprarsi qualcosa da mangiare. Nelle sue lunghe

peregrinazioni ripetitive viene descritta anche l'umanità con cui essa entrava in contatto. Si tratta però per lo più di personaggi che raramente si dimostrano cordiali e pietosi con lei. Prevale anzi il disgusto e la diffidenza verso l'emarginata. Dalla dimensione giornaliera lo sguardo della voce narrante si volge a descrivere lo scorrere della settimana della bambina. Un giorno in particolare le piace, il sabato. Allora infatti una donna le fa una piccola offerta, con cui può soddisfare la fame. La figura anonima viene descritta con pochi tratti sufficienti a dare la connotazione del personaggio, si tratta quasi di un piccolo cammeo:

Al sabato una femmina giovane, col fazzoletto di seta rosso al collo, la gonna corta e legata allo stomaco, la pianella col tacco alto e il fiocco verde, la pettinessa d'argento nell'alto cocuzzolo dei capelli impomatati, le guance cariche di carminio, le dava un soldo. (pp. 18-19)

L'immagine offerta è quella di una giovane prostituta, lo si capisce da alcuni segni riconoscibili nell'abbigliamento: il *foulard* rosso al collo, il tacco alto e il trucco pesante. Anche in questo caso si dipinge un'umanità degradata e diventa evidente la violenza che la società compie, costringendo alcune donne di condizione sfortunata a prostituirsi, per poter sopravvivere. Serao concede però alla ragazza il diritto di parola, si tratta di una battuta soltanto, melanconica e tragica allo stesso tempo. La donna infatti canticchia dalla mattina alla sera sempre lo stesso ritornello:

*Spina de pesce,
Sta vita desperata quanno fenesce?* (p. 19)

Il triste destino della fanciulla è riportato dalla voce narrante con una certa esitazione, come se si trattasse di una notizia data dalla gente, per cui chiaramente non c'è differenza tra l'alternativa formulata nella frase: «l'avevano buttata o s'era buttata nel pozzo» (p. 19). Della donna viene però segnalata la generosità con cui condivide costantemente con la bambina quel poco che ha, a differenza di altri passanti ben vestiti, che le rifiutano invece l'elemosina. Emerge da questa figura il contrasto tra essere e apparire che contraddistingue molti altri personaggi della raccolta. Nonostante l'aspetto e il mestiere riprovevole, la donna è l'unica a dimostrare verso la bimba un atteggiamento di carità e di comprensione quasi materna. Quest'osservazione deve essere collegata alla funzione di denuncia sociale della novella, in cui Serao non solo descrive le condizioni della miseria più nera dell'orfana, ma segnala anche il falso perbenismo di alcuni personaggi borghesi.

La narrazione riprende poi in una domenica pomeriggio, in cui la protagonista è animata da una grande fame e da un profondo sentimento di solitudine. Lo spazio inizia a deformarsi e a sfuocarsi quasi dai suoi naturali contorni proprio a causa della debolezza del personaggio. La bimba entra allora in una chiesa, ma subito ne percepisce il gelo e l'oscurità. L'unica soluzione che vede possibile, per soddisfare il suo istinto, è quello di recarsi nei ricchi quartieri, che aveva sempre cercato di evitare. Il suo ingresso nell'ambiente luminoso e pulito di quella zona cittadina le procura un forte stupore:

Fu stupefatta: vedeva quello che non aveva mai visto, la strada larga, i magazzini puliti, i palazzi bianchi, i giardini, il cielo. Dimenticava la sua fame davanti a così mirabile spettacolo: non vi pensò più dinnanzi a un negozio di giocattoli. *Lassù* tutto era bello: [...] fermandosi ogni momento, eccitata, curiosa, scordandosi di chiedere l'elemosina. (p. 19)

Si descrive il percorso della bambina che da Piazza Municipio procede verso San Carlo, per finire a San Ferdinando. Nella sua peregrinazione la percezione dello spazio comincia a farsi ipnotica, come a causa del prolungato senso di fame e di stanchezza, rafforzato dall'inebriante profumo dei fiori che si diffonde per la piazza in cui la ragazzina si trova.

Non vedeva niente, annullata fra la gente; aveva caldo, stava bene. Ogni tanto vedeva passare nell'aria un mazzetto di fiori, poi un altro, poi una pioggia di fiori: ogni tanto la folla si gettava da parte, [...] visioni rapide, fuggevoli, fulgide, che quasi sgomentavano la bambina.

Una signora venditrice di fiori, molto vicina al quadro della precedente prostituta, le regala un mazzetto di garofani con un atteggiamento di solidarietà e di benevolenza. La protagonista prova allora a vendere il bene appena ricevuto. La generosità è tuttavia contrastata dalla squallida superficialità di uno studente, che rispondendo alla bambina, allude al fatto che non abbia ancora l'età, per offrirsi agli uomini. Anche un uomo grasso e ben vestito prende a lamentarsi dell'accattonaggio e dell'inerzia del servizio di polizia. Parole tuttavia che la povera orfana non è neppure in grado di capire.

Neppure *lassù* erano buoni con lei. Ella era lacera, scalza, brutta: i suoi grandi occhi spalancati mettevano paura, la sua testolina arruffata e selvaggia faceva paura. (p. 20)

Di nuovo le torna il forte senso di fame, la bambina riesce a vendere un fiore e con un soldo decide di comprarsi un panino. La protagonista vorrebbe ritornare nei quartieri popolari, ma le numerose carrozze che attraversano la strada la spaventano. Ritorna la dimensione allucinata con cui la ragazzina percepisce lo spazio.

Voleva andar via. Ricominciava ad avere paura. Quelle carrozze la stordivano, lei che voleva passare dall'altra parte. Prese la rincorsa, abbassando il capo... Nella carrozza una signora gittò un grido e svenne. (p. 21)

La bimba, nel percorrere il pezzo di strada verso i quartieri popolari, viene travolta da una vettura che le ferisce la gamba. La protagonista va così incontro a una fine tragica. Dalla critica il finale della novella è stato giudicato negativamente. Si è messo in evidenza il contrasto tra l'alto risultato raggiunto dall'autrice attraverso la descrizione iniziale e realistica della bambina e la conclusione melodrammatica della sua morte. La scelta finale è stata sottovalutata da Marie Gracieuse Martin Gistucci, la quale riporta una sorta di fastidio tra l'autenticità del ritratto iniziale e la conclusione patetica¹³⁶. Per Tommaso Scappaticci «l'esuberanza affettiva a volte degenera in patetico intenerimento»¹³⁷, anche Wanda De Nunzio Schilardi afferma: «Serao ha voluto caricare

¹³⁶ Marie Gracieuse MARTIN GISTUCCI, *L'oeuvre romanesque de Matilde Serao*, cit., p. 196

¹³⁷ Tommaso SCAPPATICCI, *Introduzione a Matilde Serao*, cit., p. 28

il racconto di una nota di eccessivo patetismo»¹³⁸. La conclusione così duramente criticata dovrebbe essere rivalutata, considerando infatti il piano altamente lirico che la Serao raggiunge in questo punto della narrazione. La fine della bambina ha infatti i connotati della morte innocente e proprio per questo è ancora più sublime:

Ma sulla via, presso il marciapiede, agonizzava una innocente creatura, con la gambina sfracellata. Agonizzava, giacente tra i garofani che le si erano sparsi d'attorno, stringendone uno sul petto, tenendo il panino sull'altra mano, con la faccia bianca e seria, la bocca socchiusa, coi grandi occhi meravigliati e dolorosi che guardavano il cielo. (p. 21)

È ripetuto due volte il verbo «agonizzava», come se si trattasse di una litania funebre. I fiori che le avevano regalato si spargono sul suo corpo esanime. La bimba per di più muore digiuna, tenendo in una mano il panino intatto.

Un altro rimando al piano lirico della tragedia è l'*incipit* della novella in cui si riporta la nota frase virgiliana, ripresa poi anche da Dante:

Date lilia

Il passo citato dell'Eneide si trovava nel libro VI, quando Anchise lo pronuncia per la morte del nobile nipote di Augusto, Marcello, morto prematuramente. L'espressione è rimpiegata da Dante nel XXX canto del Purgatorio al momento della scomparsa di Virgilio. La scelta autoriale di porre questo verso all'inizio della novella onora la memoria della bambina, portandola alla stessa dignità di un nipote dell'imperatore romano e del poeta latino. Inoltre la fanciulla che inizialmente era stata descritta con tratti di ripugnanza fisica, trova nella morte una sorta di bellezza ultima, come se l'innocenza della sua anima si riflettesse sul suo esile corpo, consumato dal gelo e dalla fame.

E se spesso poi, quando muoiono, queste sparute bambine diventano belle, sembra quasi un compianto funebre nella tradizione classica, sembra che la fine della loro disperata battaglia con la vita sia interpretata come un passaggio di anime innocenti (le "piccole anime" del titolo) a quel sognato mondo superiore, caldo di benvenuto, dove lo spasimo della fame scompare e le accolgono paffuti bambini-angeli, che di mangiare proprio non hanno bisogno¹³⁹.

L'operazione ricorda per certi versi quella compiuta da Tarchetti in *Paolina (Misteri del Coperto dei Figini)*, che nella dedicatoria porta queste parole:

Alla santa memoria/ di Celestina Dolci operaia/ prostituitasi per fame/ e morta/ in una soffitta di via di S. Cristina/ l'11 gennaio 1863¹⁴⁰

In entrambi gli autori la letteratura è vissuta come un impegno di denuncia sociale, mostrando la miseria e la povertà che spesso affliggevano le bambine e le ragazze di bassa estrazione sociale. Occorre a questo proposito specificare che la protagonista della novella ha un forte valore simbolico, è emblema di una condizione sociale e

¹³⁸ Wanda DE NUNZIO SCHILARDI, *Le «Piccole anime» della Serao*, cit., p. 56

¹³⁹ Antonia ARSLAN, *Corpi di bambine, corpi di donne nell'Italia dopo l'Unità: Neera e Matilde Serao*, cit., pp. 47-48

¹⁴⁰ Igino Ugo TARCHETTI, *Paolina (Misteri del Coperto dei Figini)*, Milano, Mursia, 1994

esistenziale più che individuale. È stato anche segnalato da Federica Millefiorini che in questo senso deve essere interpretata anche la scelta autoriale di lasciare nell'anonimato la bambina: nel titolo viene definita come una fioraia, ma tale non era il suo mestiere, in quanto era una mendica¹⁴¹. Anche l'uso dell'articolo indeterminato segnala non una figura ben delineata, ma una sagoma generica, che si fa portavoce della condizione di tutte le altre bambine che hanno sofferto come lei.

In *Canituccia*, la protagonista è la bambina che dà il titolo alla novella, che è stata definita come «una gemella di *Una fioraia*»¹⁴², poiché condividono l'età, il forte senso di fame, l'abbandono e il maltrattamento del contesto sociale in cui sono collocate. La stessa vicinanza tra le due figure è segnalata da Marie Gracieuse Martin Gistucci che parla di «symétries, d'échos et d'enchaînements» tra le due novelle¹⁴³. Rispetto al precedente racconto però si abbandona lo scenario cittadino, per descrivere l'ambiente contadino di Ventaroli, piccolo paese dove Serao aveva trascorso la sua infanzia. Inoltre nella narrazione *Canituccia* non è il solo personaggio femminile che è costruito con scavo psicologico, ma anche Pasqualina, la donna che decide di prendere in casa l'orfanello, mostra un profilo interessante di zitella, soprattutto nel rapporto con la bambina. La novella si apre non casualmente proprio con la descrizione della donna, in attesa nella cucina della casa, dove, davanti al focolare, attendeva la bambina. È significativa la scelta di questo spazio domestico che rappresenta il calore e l'accoglienza familiare che dovrebbe ispirare l'ambiente della casa. Tuttavia il ricevimento che avrebbe avuto la bambina sarebbe stato di natura molto diversa, dal momento che la donna non solo non bada alla stanchezza e alla fame della fanciulla, ma la picchia con violenza.

Nella penombra, seduta sulla panca di legno, sotto la cappa nera e ampia del focolare, Pasqualina, con le mani sotto il grembiule, recitava il rosario. Non si udiva che il *pissi pissi* delle labbra sibilanti le preghiere. La cucina tutta affumicata, con la larga tavola di legno verde-bruno, con la madia oscura, con le sedie a spalliera dipinta, senza un punto luminoso, s'immergeva nella notte. Il fuoco, semi-sento, covava sotto la cenere. (p. 31)

L'ambiente della cucina che dovrebbe essere il luogo più intimo e caloroso della casa si connota in questo caso delle caratteristiche opposte: innanzitutto prevale un clima tetro e buio, dove non vi è neppure un punto di luce. Anche il mobilio è descritto da tonalità scure: il tavolo verde-bruno, la madia. Anzi la stanza sembra immergersi completamente nelle tenebre della notte, senza rilevare neppure un segnale di presenza umana. Persino il fuoco che dovrebbe riscaldare tutta l'abitazione si è già trasformato in cenere. Pasqualina passa il tempo, recitando preghiere con un sibilo appena percettibile. Nella scena irrompe la figura della serva Teresa, che nel nome e nei modi ricorda la medesima figura presente in *Terno secco* in *All'erta sentinella!*¹⁴⁴. Teresa entra nella casa, finisce le occupazioni e ottiene da Pasqualina la cena, un pezzo di pane e di cacio, che

¹⁴¹ Federica MILLEFIORINI, *Onomastica infantile nelle «Piccole anime» di Matilde Serao. Canituccia, Aloe e Rosso Malpelo: l'essere e l'apparire*, in «Rivista di Letteratura italiana», XXV, 3, 2007, p. 181

¹⁴² Wanda DE NUNZIO SCHILARDI, *Le «Piccole anime» della Serao*, cit., p. 56

¹⁴³ Marie Gracieuse MARTIN GISTUCCI, *L'oeuvre romanesque de Matilde Serao*, cit., p. 36

¹⁴⁴ Matilde SERAO, *All'erta sentinella!*, Milano, Treves, 1889

tuttavia non mangia sul momento, ma ripone in una sacca. Il suo strano atteggiamento trova una spiegazione dall'ultima nota dedicatale: «e se ne andò lentamente verso la via della Croce, dove in una stanzuccia l'aspettavano quattro marmocchi con cui doveva pranzare» (p. 32). La donna deve infatti condividere la grama cena con i figli, da questo particolare si anticipa la condizione di miseria e di degradazione dei personaggi. Pasqualina resta in attesa di Canituccia e, non trovandola, esce dalla casa, iniziando a chiamarla. Il primo ritratto della bambina avviene nell'iniziale dialogo con Pasqualina:

«Sarà morta ammazzata, quella tignosa», mormorò.

Un gemito sommesso le rispose. Canituccia era seduta sullo scalino del portone; accovacciata, col capo quasi tra le ginocchia e le mani nei capelli, lamentandosi.

«Ah, stai qua? E non rispondi, che tu possa essere impiccata? Dì? Perché piangi? T'hanno bastonata? E Ciccotto dove sta?»

Canituccia, una bambina di sette anni, non rispose e si lamentò più forte. (pp. 32-33)

La bambina è in ritardo, perché ha perso il maialino a cui doveva badare durante tutto il giorno, Ciccotto. La donna reagisce male al dispiacere della bambina e la picchia con violenza, intimandola di trovare l'animale, senza il quale non avrebbe ricevuto la cena. Dalle poche battute dei due personaggi emerge il rapporto problematico tra le due: la fanciulla di soli sette anni viene sfruttata dalla famiglia e spesso viene messa in secondo piano rispetto all'animale¹⁴⁵. La bambina inizia così a vagare nella scura e gelida notte invernale alla ricerca del maialino. La percezione dello spazio è deformato dal forte senso di fame e di stanchezza di Canituccia, i contorni dello spazio si fanno infatti poco a poco più sfumati e meno nitidi. La fanciulla per la rigidità del clima perde anche la sensibilità del corpo, un'unica voce le si ripresenta martellante nella testa: l'ammonizione di Pasqualina.

E Canituccia, strillando ancora per le busse avute, coi piedi scalzi, rialzando il suo cencio di panno rosso, si avviò verso la strada della Libera. Camminava guardando a destra e a sinistra, nelle siepi, nei campi coltivati, chiamando Ciccotto a bassa voce. [...] Ma nella notte non distingueva nulla. Camminava macchinalmente: fermandosi ogni tanto a guardare, senza vedere. [...] 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. (pp. 33-34)

Canituccia riesce infine a ritrovare il maialino e a ricondurlo a casa. La maggior importanza attribuita dalla famiglia della ragazzina all'animale rispetto a lei emerge anche nella scelta compositiva di riservare al porcellino un ritratto iniziale abbastanza dettagliato che è invece negato alla protagonista. Diverso è anche il tipo di atteggiamento della donna verso i due: venne prima nutrito e curato Ciccotto. Solo dopo, quasi svogliatamente, Pasqualina offre alla bambina un piatto freddo, come gelido e privo di calore è il suo sentimento verso Canituccia. Federica Millefiorini nota infatti: «tutto nel mondo contadino è visto nell'ottica della sopravvivenza, del cibo, delle questioni

¹⁴⁵ Federica MILLEFIORINI, *Onomastica infantile nelle «Piccole anime» di Matilde Serao. Canituccia, Aloe e Rosso Malpelo: l'essere e l'apparire*, cit., p. 182

economiche»¹⁴⁶. La maggiore attenzione verso il porcello sarebbe giustificata dalla povertà che si trovava nella campagna, dove il possesso di un animale, di cui poi poter cibarsi, era considerata una ricchezza. Solo adesso, quando la bambina si appresta a mangiare, la voce narrante si sofferma sul ritratto della bambina, a lungo ritardato. La scelta compositiva potrebbe essere riportata a due ragioni: una di tipo psicologico-narrativa, l'altra di natura sociale. Canituccia finalmente ricurva sul suo mesto pasto, si offre solo ora al narratore immobile, quasi statica, dopo la lunga sequenza iniziale, movimentata dal suo vagabondare. Se la bambina non stava ferma prima fisicamente, perché doveva ritrovare l'animale, anche a livello psicologico nella sua mente vi era un unico pensiero ripetitivo, legato al senso di fame. Davanti alla cena, ella si ferma non solo con il corpo, ma anche con la mente, poiché è intenta solo a consumare avidamente il cibo. Il narratore sceglie di approfittare di questa pausa, dando una presentazione della fanciulla. Le movenze della bambina nelle prime scene paiono essere molto vicine all'orizzonte animalesco. Canituccia si è presentata al Pasqualina singhiozzante e senza parole, picchiata, si era rassegnata a errare per i campi, in cerca della bestia. Ma non le viene riconosciuto nessun sentimento della dimensione umana, neppure la paura. Al contrario è molto forte in lei la sfera istintuale della fame, che la sospinge nella ricerca di Ciccotto. La bambina che torna a casa, segue silenziosamente la donna coi grandi occhi, senza chiedere nulla. Solo davanti al piatto avviene la descrizione della bambina.

Costei, seduta sempre sullo scalino del focolare, mangiò avidamente. Aveva una testa piccola, con una faccia minuta e bianca, tutta macchiata di lentiggini, con certi capelli ispidi, un po' rossi, un po' giallastri, un po' castagno sporco: una testa troppo piccola su un corpo molto magro. Portava una camicia di colore bianco tutta toppe, un corpetto di teletta marrone e per gonnella un panno rosso, tenuto su alla cinta con una cordicella. Si vedevano le gambe stecchite: si vedeva il collo nudo e magro, dove i tendini parevano corde tese. (p. 35)

Della figura sono sottolineate l'esilità e la magrezza eccessiva, elementi che l'accomunano a *Una fioraia*. Sono offerti al lettore i dettagli che la rendono poco attraente: il collo sottilissimo così come il busto, le gambe e la testa troppo ridotta rispetto al resto del corpo. Anche nell'abbigliamento si rivela la povertà della bambina, che indossa una camicia tutta toppe, un corpetto e una gonnella. La voce narrante, dopo averne dato il ritratto, ne ricostruisce la storia: la bambina era infatti «la figlia bastarda di Maria la rossa: Maria dai capelli ardenti e dalle labbra di garofano», la quale prima aveva peccato con un calzolaio e poi con «Gaspere Rossi» (p. 35). Nei pochi dettagli del personaggio si sottolinea il colore rosso che accompagna il nome proprio della donna, quasi si trattasse di un epiteto, elemento che già veniva posto in evidenza anche per Canituccia sia nel viso sia nella chioma di capelli. Come in *Rosso Malpelo* di Giovanni Verga anche, in questa novella ritorna la credenza superstiziosa che collega il colore alla malvagità e al malaffare¹⁴⁷. Il rapporto tra Pasqualina e Canituccia è molto complesso e è indagato dall'autrice in profondità, analizzando l'intimità di Pasqualina. Essa infatti diffidava della bambina, perché era figlia di una peccatrice, ma nutriva verso di lei un

¹⁴⁶ Ibidem

¹⁴⁷ Ivi, p. 183

rancore ancora più forte, perché la collegava alle grandi avventure amorose della madre, esperienze che erano rimaste per lei sconosciute. Una grande diversità separa le due sorelle Pasqualina e Maria la rossa, la differenza è esplicitata anche a livello spaziale: mentre infatti la prima deve rimanere nell'orizzonte chiuso e limitato della casa di campagna, la mamma di Canituccia si sposta verso la città:

È certo che quella Maria, dopo essere stata un mese a Sessa, aveva lasciato Canituccia e se ne era andata, chi diceva a Capua, chi diceva a Napoli, a far vita disonesta. (p. 36)

Alla coppia di figure femminili si potrebbe ben adattare una considerazione di Anna Hallamore Caesar:

The countryside stands for family, woman in her maternal and familiar role, and like the idealize woman occupies a space outside history. The city, by contrast, is the site for the non-maternal woman who prefers to be out-and-about and having good time¹⁴⁸.

La citazione rispecchia bene la situazione delle due sorelle: Maria la rossa infatti fugge verso la città, abbandonando la bambina e venendo meno al suo ruolo di madre, preferendo proseguire la dimensione del piacere e dell'avventura. Pasqualina invece deve prendersi cura della bambina, rimanendo nell'orizzonte chiuso e asfittico della campagna, in cui tuttavia si consuma anche la sua giovinezza e la sua femminilità. In realtà nella narrazione si lascia intendere che in un determinato momento sarebbe stato possibile per lei sposarsi, ma il fratello Crescenzo le negò la dote e con essa la sua possibile realizzazione sul piano della felicità affettiva e coniugale.

È certo che quella Maria [...] aveva lasciato Canituccia e se n'era andata [...]. Gasparre non si era voluto curare della bambina abbandonata, la quale venne su in casa Zampa, Pasqualina e Crescenzo Zampa, fratello e sorella. Ma il volto bianco macchiato di lentiggini ricordava sempre la sua mamma, la *rossa*, e Pasqualina, zitella, casta, magra, dalle mani nodose e rosse, dai denti gialli, dagli occhi neri di carbone, che non si era maritata perché Crescenzo le aveva negato la dote, fremeva di terrore isterico, pensando alle follie amorose di Maria la *rossa*, e diffidava della piccola bastarda. (p. 36)

Di Pasqualina, Serao offre anche la descrizione fisica: ne emerge una donna non più giovane, abituata al duro ritmo di lavoro della campagna, che presenta una personalità e un desiderio lungamente repressi, soprattutto a causa della sua condizione di zitella. Essa dovrebbe essere il personaggio che si prende cura della bimba e che dovrebbe realizzare per lei una sorta di maternità. Tuttavia, sebbene Canituccia la chiami mamma, tutt'altro è l'affetto che la donna dimostra per la protagonista. Questo rapporto è stato ben studiato da Lucy Hosker che rivela all'interno della novella:

Serao's fiction illustrates that [...] spinsterhood fails to bring even this advantage, saddling its protagonists with a surrogate maternal role that brings with it all the responsibilities of motherhood, and none of rewards¹⁴⁹.

¹⁴⁸ Ann HALLAMORE CAESAR, *About Town: the City and the Female Reader, 1860-1900*, cit., p. 135

¹⁴⁹ Katharine MITCHELL and Helena SANSON, *Women and Gender in Post-Unification Italy between Private and Public Spheres*, Oxford, Peter Lang, 2013, p. 83

Così anche Pasqualina prenderebbe su di sé il compito materno di accudire Canituccia, caricandosi di tutte le responsabilità, ma non ottenendone in cambio nessun “vantaggio affettivo”. Come nota la studiosa, è analizzata nella novella non solo la condizione di emarginazione dell’orfana, ma anche quella medesima e complementare di Paqualina. La maternità della donna è infatti molto più immaginaria che reale:

The spinster’s refusal to engage with Canituccia contrasts vividly with Canituccia’s own attempt to appease her gnawing hunger by developing a close relationship with Ciccotto, in which she displays a maternal attitude that belies her tender age and her lack of a motherly role model¹⁵⁰.

In altre parole l’odio di Pasqualina verso la bambina emerge dallo straniante e stupefacente rapporto materno che la protagonista finisce per istaurare invece con l’animale. Eppure nel testo Serao tende a spiegare lo scarso interesse della donna verso la bambina come una conseguenza del contesto sociale di emarginazione sociale e economica della campagna, «una giustificazione socio-ambientale»¹⁵¹. La voce narrante compie infatti quest’osservazione:

Certo Pasqualina non era più avara e più feroce di altre contadine, ma ella stessa non era agiata e non mangiava un pezzetto di carne che la domenica. Batteva qualche volta Canituccia, ma non più che le altre contadine battessero le proprie creature. (p. 36)

Tuttavia nel caso di Pasqualina non si tratta soltanto di ragioni socio-economiche, ma anche di «stratificazioni culturali che costringono la donna non sposata a rinunciare alla sua sessualità e alla sua maternità»¹⁵². Nella produzione seraiana infatti il matrimonio e la maternità sono connotati positivamente, poiché consentono alla donna di esercitare il desiderio con equilibrio all’interno di un contesto istituzionalizzato, la famiglia. Tuttavia si intravede nei personaggi femminili delle donne sole l’«anticipatrice consapevolezza della corporeità femminile che andrebbe liberata dalle costrizioni e vissuta nella sua vitale e esigente pienezza»¹⁵³. Il contenimento degli istinti naturali si manifesterebbe nella consumazione del fisico e nell’invecchiamento precoce del corpo. Come ha notato Maryse Jeuland Meynaud:

la genitalità [...] si rivela così strettamente intricata con la vita psichica da costituire una problematica a sé, tanto più importante per noi che la narratrice ha consacrato all’eros dei suoi personaggi una parte cospicua, se non la totalità della sua opera. [...] La condizione nubile, la scapolanza, [...] cioè la continenza sciupa il corpo¹⁵⁴.

La vita di Pasqualina presenta infatti la dimensione della compressione e del soffocamento della sua naturale domanda d’amore, per un motivo del tutto economico, l’assenza della dote. Occorre interpretare questo personaggio, mettendo in luce il forte contrasto tra la sua esistenza chiusa e povera di donna non coniugata e la richiesta

¹⁵⁰ Ivi, p. 85

¹⁵¹ Tommaso SCAPPATICCI, *Introduzione a Matilde Serao*, cit., p. 30

¹⁵² Wanda DE NUNZIO SCHILARDI, *Le «Piccole anime» della Serao*, cit., p. 58

¹⁵³ Ibidem

¹⁵⁴ Maryse JEULAND MEYNAUD, *Immagini, linguaggio e modelli del corpo nell’opera narrativa di Matilde Serao*, cit., pp. 79-80

legittima di pienezza vitale, che è a lei preclusa. A Pasqualina viene offerta la possibilità di esercitare un rapporto di maternità verso la bambina, ma quest'occasione non viene sfruttata dalla donna, la quale «remains sealed in a permanent and radical state of otherness»¹⁵⁵. La donna resta sempre una sorta di “altro” dalla bambina e anzi è lei stessa a rimarcare la differenza tra sé e Canituccia, accostando invece costantemente l'orfana alla madre. Nella figura di Pasqualina si trova un ulteriore elemento interessante: la struttura della famiglia Zampa è infatti non convenzionale, in quanto alla base non si trova la consueta coppia di sposi, ma una coppia di fratelli. La donna si comporta stranamente alla notizia secondo la quale il fratello Crescenzo avrebbe donato un anello a Rosella di Nocelletto. È stato notato che

Although Pasqualina's objection to this relationship seemingly derives from expenses incurred by Crescenzo's purchase of a gold ring, it is not unreasonable to suspect that her avarice is primarily of a sentimental nature, and that she is tortured less by financial concerns than by the realisation that her brother is venturing into a romantic territory from which she remains excluded¹⁵⁶.

Il rapporto con il fratello Crescenzo può diventare simile a quello che divide Pasqualina da Maria la rossa, determinando in modo definitivo l'esclusione della donna dalla sfera affettiva. La preoccupazione primaria della donna potrebbe infatti non essere di natura materiale, ma il fatto che il fratello possa trasferire le sue emozioni a un personaggio al di fuori della famiglia.

Tornando alla figura di Canituccia, essa con il tempo si accorge della differenza sempre più notevole tra sé e Ciccotto: mentre l'animale viene messo all'ingrasso, il corpo della bambina si fa sempre più secco. Giunge il momento in cui è chiamato il macellaio per l'uccisione del maiale. Si prepara allora tutto l'occorrente necessario per l'operazione e i personaggi si raccolgono nella corte, per aiutare nella pulizia e conservazione della carne. Nella scena finale si racchiude ancora una volta il senso di emarginazione e solitudine della bambina: mentre tutti i contadini sono in festa per l'uccisione del porcello, Canituccia in un angolo si dispera dell'uccisione dell'unico amico che aveva. Infine vale la pena riportare un'altra notazione riguardo l'onomastica della novella: Canituccia di cui si mette in evidenza soprattutto il colore rosso, segno, quasi eredità del cattivo mestiere della madre, in realtà presenta nel nome e nel comportamento il candore dell'innocenza:

Canituccia è infatti l'ipocoloristico di Candida, dunque la piccola, considerata dalla matrigna malvagia e infida, è in realtà bianca e l'autrice lo dichiara in modo implicito attraverso il nome che le ha attribuito¹⁵⁷.

Alla categoria della fame appartiene anche Aloe, una bambina protagonista della novella *Alla scuola*. Dal titolo si coglie il contesto in cui è ambientata la storia, molto

¹⁵⁵ Katharine MITCHELL and Helena SANSON, *Women and Gender in Post-Unification Italy between Private and Public Spheres*, cit., p. 86

¹⁵⁶ Ibidem

¹⁵⁷ Federica MILLEFIORINI, *Onomastica infantile nelle «Piccole anime» di Matilde Serao. Canituccia, Aloe e Rosso Malpelo: l'essere e l'apparire*, cit., p. 183

caro alla Serao e da lei indagato anche in una novella di *Il romanzo della fanciulla, Scuola normale femminile*. Il racconto è di matrice autobiografica e narra nella parte iniziale l'esperienza di tirocinante dell'autrice. Il dato è degno di interesse, perché ancora una volta, come in *La storia della leggenda* in *Leggende napoletane*, il vissuto della scrittrice e la materia letteraria si fondono insieme in narrazione originale. I personaggi femminili che occorre analizzare nel racconto sono due: la voce narrante che corrisponde alla giovane Serao e l'altra è la figura di Aloe. Nel testo si delinea una prospettiva corale fatta da due piccole comunità: l'una della classe di Serao, l'altra è quella delle bambine da istruire. Si tratta di «un microcosmo che consente alla scrittrice di fissare connotazioni sociologiche e comportamenti individuali»¹⁵⁸. La scrittrice racconta infatti il peso delle lezioni dell'ultimo periodo di studio, soprattutto a causa della scarsa preparazione dei suoi docenti. La sua attenzione non è estranea mai dal considerare il dato economico, a cui Serao attribuisce sempre una discreta importanza: «a casa, qualcuna di noi aveva la povertà, quasi tutte una miseria decente». (p. 45) Tuttavia la monotonia delle lunghe giornate a scuola è spezzata per le ragazze dal tirocinio. Una volta ogni dieci giorni tre ragazze vanno infatti ad assistere e fare lezione nelle classi delle bambine dello stesso istituto. L'occasione è importante e infatti le ragazze vestono per l'occasione l'abito migliore o mettono un nastro nuovo. Al loro ritorno, dopo la giornata impegnativa, il loro aspetto risultava arruffato e stanco. Le ragazze narrano alle amiche l'esperienza fatta e parlavano delle bimbe. Nel riportare la classe in cui sono state si vede persistere anche nell'ambiente scolastico il peso della gerarchia sociale:

Orefice è buona, ma è stupida e si succhia il mignolo: [...] Abbamonte è bellina, ma è zoppa, [...] Chiarizia è insolente, risponde male e brontola, ma è figlia di un segretario municipale, non si può sgridarla molto. (p. 46)

Tra tutte spicca la descrizione di Aloe, la quale viene inizialmente presentata con la voce delle tirocinanti che si lamentano della sua disubbidienza:

Tutte quelle che avevano fatto il tirocinio prima di me, mi avevano detto: «Quando andrai giù, Aloe ti farà dannare».

«Aloe ha un diavolo per capello». [...]

«Dovrebbero cacciarla Aloe: è un demonio di malvagità». (p. 46)

Aloe, che ancora non è neppure apparsa sulla scena, si connota fin dall'inizio da un tratto di diversità rispetto alle altre bambine, per un atteggiamento vivace e scontroso. L'autrice durante una delle sue prime esperienze di tirocinio incontra la ragazzina fuori dalla porta, perché, arrivata in ritardo, è stata esclusa dalla maestra. Dal dialogo con la bambina emerge importante un dettaglio sulla sua condizione di popolana: la madre lavora infatti in una fabbrica di tabacco. Serao, non volendo lasciare sola la bambina, le propone di rientrare in classe con lei, e la maestra, vedendole entrare, sorride e confessa alla ragazza che con la bambina avrebbe avuto l'occasione di divertirsi, proprio perché era Aloe. Viene data della bambina la descrizione fisica, che ripresenta i tratti di fame e di emarginazione delle protagoniste di *Una fioraia* e di *Canituccia*.

¹⁵⁸ Wanda DE NUNZIO SCHILARDI, *Le «Piccole anime» della Serao*, cit., p. 60

Era una bambina di dieci anni, molto brutta, molto magra, coi pomelli sporgenti, una bocca larga e avvizzita di donna, due occhi grigi e vivi, maliziosi, una criniera nera di ricciolini ruvidi, troppo folti, che pareva le lasciassero il volto esangue. Portava un vestitino di lanetta stinto, le calze di cotone azzurro tutte rattoppate col filo bianco e aveva le scarpe rotte. (p. 47)

La magrezza rende la figura della piccola sgradevole, perché è esageratamente esile, un viso dal quale si vedono i tratti di donna matura. Anche l'abbigliamento misero e trascurato rivela la povertà e lo squallore della bambina. L'esatto opposto di Aloe è una sua compagna di classe, Cavalieri, che nel fisico e nel vestiario presenta la rotondità di salute e di ricchezza:

Cavalieri era una grassottella bianca e pienotta, coi capelli castagni, la boccuccia rotonda e schiusa; le fossette nelle guance, al mento, nelle manine; una piega nel grasso del collo, una piega nel grasso dei polsi. Era vestita di flanella rossa, calda calda, con un grembiule bianco ricamato, con le calzette di lana rossa: aveva un panierino elegante per la colazione. (p. 48)

La forte opposizione tra Aloe e Cavalieri è ravvisabile non solo nel contrasto tra grasso-magro, ma anche nel loro vestiario e negli oggetti che costituiscono la proiezione delle due condizioni sociali. Se la prima è caratterizzata da un vestito di lanetta stinto e da alcune calzette estremamente rattoppate e da un paio di scarpe rotte, la compagna ha un vestito di flanella rosso di cui si specifica per due volte la stoffa «calda calda», un grembiule ricamato e calze rosse senza cuciture di ripiego. Ma ancor più esplicito è un altro dato che viene offerto della bambina: l'elegante panierino in cui ripone la colazione per la scuola. L'oggetto collegato ancora alla abbondanza di cibo sottolinea la differenza rispetto ad Aloe, che a causa della povertà non poteva neppure permettersi un oggetto simile. Serao continua poi la descrizione della sua esperienza in classe, confessando la difficoltà di imporsi con severità sulle bambine vivaci e distratte. In particolare a livello intellettuale spiccano due ragazzine: si tratta di Edwige Santelia, che pare la più brava della classe e Aloe, che all'opposto si presenta come quella meno preparata. Il ritratto della bambina è ancora una volta costruito sulla base di un paragone oppositivo con una compagna. La difficoltà di apprendimento di Aloe è ancora una volta collegata a delle motivazioni economiche:

Lei Aloe non sapeva nulla, non aveva il sillabario, non aveva la penna, non aveva l'abbaco, non aveva il quaderno per le aste. Stava ritta innanzi al cartellone delle sillabe, guardandolo con le mani penzoloni, senza aprire bocca. Una viva espressione di sofferenza le si traduceva sulla faccia smorta. (p. 49)

La condizione di privazione della bambina è sottolineata dall'anafora di «non», con cui Serao nota che la bambina non era in grado di imparare, perché non ha il materiale e gli strumenti con i quali poterlo fare. Anzi emerge nella figurina in imbarazzo davanti al tabellone, un tratto psicologico di sofferenza e dispiacere di fronte al fatto di essere impreparata. Il particolare carattere della bambina e la sua incapacità di conoscere bene le lezioni non sembrano dovuti a un ritardo della bambina o al suo scarso impegno, ma alla difficile situazione economica in cui si trova rispetto alle altre compagne. L'attenzione per il condizionamento della situazione economica sulla vita delle persone

era presente a Serao, come si è visto. Fin dall'*incipit* della novella, che inizia con una considerazione di questo tipo, riferita però alla sua situazione e a quella delle compagne.

Nell'affresco corale che Serao costruisce della classe di bambine spicca un'altra coppia di personaggi femminili, delineati come due amiche inseparabili. Sono legate da un'amicizia profonda, che crea tra di loro un rapporto emotivo particolare. Le due bambine sembrano costituire l'antecedente di altre coppie femminili unite da una profonda amicizia. Sembrano anticipare Caterina Borrelli e Annina Casale di *Nella lava* di *Il romanzo della fanciulla*, ma anche altre due figure della stessa raccolta, le due cugine in *Profili*. Anche Ursula Fanning ha riconosciuto l'onnipresenza e l'importanza del tema dell'amicizia femminile nelle opere seraiane¹⁵⁹:

Per Matilde Serao, invece l'amicizia femminile è un tema significativo e centrale dall'inizio del suo lavoro fino alla fine. [...] Esso è esplorato, approfondito e trattato in vari modi alquanto sorprendenti¹⁶⁰.

Le bambine di *Alla scuola* sono così descritte:

Perché Tecchia e Buongarzone, una brunettina pallida e una biondina dagli occhi azzurri, stavano sempre accanto, leggevano nello stesso libro, intingevano la penna nello stesso calamaio, avevano una sola cartella. (p. 50)

Nel ritratto fisico le due bambine mostrano dei elementi opposti e complementari, esattamente come le protagoniste in *Profili*. Esse si muovono sempre insieme e paiono legate anche da un comune sentire: quando l'una è interrogata, l'altra è in ansia per lei, quando l'una va in castigo, l'altra si dispera così forte che bisogna mandarla dall'amica. Esse sono in grado di intendersi, senza bisogno di parole, si comportano come se il resto della classe non esistesse.

La novella procede seguendo il ritmo che scandisce la giornata della tirocinante, nelle ore di lezione era compresa anche un momento di lavori donneschi. Arriva il periodo di tempo in cui è maggiormente difficile tenere a bada le bambine e in particolare la vivacità di Aloe. Alla fine della giornata, le ragazzine, ormai affezionate alla giovane maestra, le chiedono con insistenza il nome. Solo l'atteggiamento di Aloe resta ancora una volta diverso:

«Se vi fate dare un bacio, mi sto quieta», mi disse

«Che siete troppo impertinente».

«Voglio darvi un bacio» ripeté, ostinata.

Infine dovetti farmi baciare. Allora lei si sedette, stette immobile, con le mani in croce, presa da una tristezza grande.

Nella volontà della bambina di dare un bacio alla maestra si legge tutto il suo bisogno di essere amata e la sua ricerca di affetto, come già si rilevava per *Canituccia*. La narratrice con questa descrizione sembra intendere che anche la situazione familiare di

¹⁵⁹ Ursula FANNING, *Aspetti inaspettati dell'amicizia femminile*, in AA. VV., *Matilde Serao. Le opere e i giorni*, Napoli, Liguori, 2006, pp. 125-137

¹⁶⁰ Ivi, p. 125

Aloe non le permettesse di ricevere del tutto dalla madre le necessarie attenzioni di cura e d'amore, che la bimba si metteva dunque a cercare nella figura della nuova maestra. L'impressione pare essere confermata anche dal fatto che, dopo il bacio, la bimba si siede tranquilla e silenziosa, pensando alla tristezza della propria condizione. La figura di Aloe è infatti offerta con uno scavo psicologico rilevante, la piccola sembra essere consapevole della propria diversità e dell'inferiorità sociale che la divide dalle altre compagne. La novella termina con un dialogo tra la scrittrice e una delle bambine della classe, quella che era stata additata come la più intelligente. La bimba alla richiesta di notizie di Aloe da parte della maestra risponde che purtroppo essa era morta di tifo e riferisce le ultime parole della ragazzina:

Ha detto alla direttrice: «Dite a tutte le maestre che cerco perdono delle impenitenze». E le scarpe nuove che la mamma le aveva fatte, che non poteva più mettere, perché se ne moriva, le ha mandate a regalarle a Casanova, quella poveretta che veniva a scuola con gli zoccoli. (p. 53)

Alla bambina, morta prematuramente, non è riconosciuta neppure la dignità di essere ritratta con una presa diretta nel momento del suo addio, anzi le sue parole sono riportate da una compagna, alla quale era paragonata nel testo con un giudizio del tutto opposto e negativo. Dalla figura della protagonista emergono però altri dati degni di attenzione. Innanzitutto il particolare delle scarpe. Federica Millefiorini ha visto in questo elemento una somiglianza con *Rosso Malpelo*¹⁶¹. Il ragazzino infatti era solito curare e lustrare le scarpe del padre Mastro Misciu, quasi con una sorta di venerazione e di rispetto della memoria del genitore. Il gesto sembra riscattare il bambino dalla cattiva reputazione, a cui era collegato per via dei suoi capelli rossi. Una vicenda simile si può notare anche per Aloe, la quale in punto di morte chiede perdono alle maestre e regala le sue scarpe nuove a una compagna meno fortunata. La studiosa nota infatti:

In entrambi i testi quindi le scarpe sono lo strumento attraverso il quale gli autori smentiscono le dicerie e l'opinione comune, fungono da pretesto per far emergere l'animo buono e incompreso dei protagonisti, aprendo così uno squarcio sulla psiche infantile e le sue contraddizioni, in una società che non sa capire i fanciulli e non si preoccupa di alleviarne le sofferenze¹⁶².

Altro elemento degno di nota è ancora una volta la scelta onomastica: Aloe infatti è una pianta grassa con spine, dalla quale tuttavia si può ricavare un succo dagli effetti medicamentosi.

Un forte legame sembra esserci tra le piccole protagoniste di *Una fioraia*, *Canituccia* e *Alla scuola*. Una serie di tratti le accomuna: l'età indifesa, la povertà e la miseria più nera per la mendicante, l'ostilità e l'incomprensione dell'ambiente sociale che le sfrutta e le ignora. Non da ultimo condividono anche il medesimo destino di fame e di

¹⁶¹ Federica MILLEFIORINI, *Onomastica infantile nelle «Piccole anime» di Matilde Serao. Canituccia, Aloe e Rosso Malpelo: l'essere e l'apparire*, cit., p. 185

¹⁶² *Ibidem*

morte. Eppure è stato notato come proprio esse siano le figure meglio riuscite della raccolta, per l'intensità del messaggio che riescono a veicolare.

È significativo infatti che le creature più artisticamente riuscite di *Piccole anime* siano proprio quelle che sono ricoperte da poveri stracci – e mi riferisco alla Fioraia e a Canituccia – che riescono appena a ricoprire un corpo nudo e malaticcio nel quale quasi sempre vi è un'anima ricca e generosa¹⁶³.

Ai due personaggi già citati Federica Millefiorini accosta anche Aloe, la quale, con l'ultimo gesto di dono delle proprie scarpe nuove a una compagna più povera, guadagna la “redenzione” finale. Attraverso le tre piccole figure emerge la potenza del significato che l'autrice sottende costantemente a tutta l'opera: la denuncia dell'infelicità e dello sfruttamento del “bambino moderno”, in una società che non lo difende, ma lo emargina. Tutte le scelte compositive vanno in questa direzione.

La Serao si rivela così abilissima, attraverso la nominazione, la caratterizzazione dei personaggi e la descrizione attenta del loro abbigliamento, non solo nel denunciare le sofferenze e i maltrattamenti di cui i fanciulli sono vittime, ma anche nell'additare alla società dell'epoca, cieca di fronte ai problemi dell'infanzia, la necessità di guardare al di là delle apparenze, di abbandonare le diffidenze e fare qualcosa per migliorare le condizioni di vita di quelle incomprese “anime” buone¹⁶⁴.

3.2 Istantanee di bambine

Come si è già potuto analizzare per *Dal vero*, è possibile anche per *Piccole anime* individuare dei ritratti di bambine che Serao coglie con tratti essenziali, come in uno scatto fotografico. L'autrice delinea l'immagine femminile con poche pennellate, con le quali fa emergere talvolta anche la psicologia e l'interiorità delle fanciulle. Questa modalità compositiva era stata già messa in luce da Pietro Pancrazi, che dedica uno spazio abbastanza esteso all'analisi di questa raccolta e alle sue caratteristiche:

E fin da principio, la giovane Serao si sentì soggetta e condizionata tutta al mondo esterno, alle cose e alle persone di cui ella aveva diretta esperienza. [...] ma, dentro il breve cerchio, la giovane scrittrice disegna sentimenti e figure con purezza singolare. [...] Può darsi che la materia le si atteggi da sé in forma di racconto e che una figura le si imponga fino a diventare studio o ritratto [...] ma può darsi che l'osservazione e il sentimento, pur vivi, si arrestino al primo affacciarsi e vogliano darsi soltanto come punta di colore e nota di affetto [...]. Nascono in questa leggerezza di tocco i tanti bambini e bambine di *Nebulose*, *Alla scuola*, *Gli spostati*, *Mosaico di fanciulle*, ritrattino d'anima, colti di sorpresa a una parola, uno sguardo, un gesto del personaggio, e tenuti su una sola nota di sorriso o di malinconia¹⁶⁵.

Nella citazione abbastanza ampia si delineano le caratteristiche principali di alcune narrazioni che si pongono proprio come brevi ritratti, bozzetti «nati nel clima di osservazione dell'arte naturalistica»¹⁶⁶ di figure colte in una posa o in una battuta, ma comunque interessanti. Marie Gracieuse Martin Gistucci le ha definite «nouvelles

¹⁶³ Wanda DE NUNZIO SCHILARDI, *Le «Piccole anime» della Serao*, cit., p. 61

¹⁶⁴ Federica MILLEFIORINI, *Onomastica infantile nelle «Piccole anime» di Matilde Serao. Canituccia, Aloe e Rosso Malpelo: l'essere e l'apparire*, cit., p. 186

¹⁶⁵ Pietro PANCRAZI, *Serao*, cit., p. XII

¹⁶⁶ *Ibidem*

énomératives», proprio perché viene presentata in sequenza una successione di quadri che hanno per soggetto dei bambini¹⁶⁷. In particolare questa modalità compositiva è adottata per *Profili*, *Nebulose* e *Gli spostati*, in cui si nota che:

a prevalere è la consueta tendenza a fissare minuti quadretti e rapide fisionomie delineate con pochi tratti essenziali, che isolano una figura o un carattere in un atteggiamento, uno sguardo, un momento della vita¹⁶⁸.

Profili presenta nel titolo e nella modalità compositiva una vicinanza ad alcune narrazioni di *Dal vero*, soprattutto a *Mosaico* e a *Mosaico di fanciulle*. Si tratta infatti di un bozzetto descrittivo diviso in tre sequenze diverse. In ciascuna viene presentato un breve ritratto di fanciullo o fanciulla. Dal racconto emergono tre figure femminili contenute una nella prima sequenza, due nell'ultima. Nella sezione centrale il protagonista è invece un soggetto maschile. Il racconto è molto breve e in esso non vi è lo sviluppo di un intreccio narrativo, si delineano tre descrizioni idealizzate della fanciulla, lo si capisce fin dalla scelta dei nomi di ascendenza letteraria: la prima ragazza è chiamata Nerina, «quel poetico e soave nome che Leopardi ha amato» (p. 41). Di lei nota Federica Millefiorini:

Nerina, nome tratto dall'*Aminta* di Tasso, come Silvia, è celebrato dal poeta recanatese ne *Le ricordanze* quale simbolo della giovinezza idealizzata e perduta¹⁶⁹.

Dal ritratto la fanciulla sembra essere quasi una personificazione della poesia, la caratterizzano la delicatezza e la dolcezza nell'aspetto fisico e la malinconia nella voce.

E in tutta la persona di questa fanciulletta alta e sottile è diffuso un mite riflesso di poesia. La mollezza dei capelli castagni, abbandonata in lunghe anella sulle spalle, lascia libera una fronte larga, bianca, spirituale: fronte pensierosa, come i grandi occhi bruni, egiziani; occhi limpidi e profondi, pieni di calma, a cui un principio di miopia, dà, talvolta, una incertezza come di sogno, o una finezza elegante dello sguardo. (p. 41)

Anche nel suo atteggiamento essa preferisce l'attività di immaginazione e di fantasia: leggere in un angolo del salotto, andare a assistere al ballo *Excelsior*, visitare Venezia, dove essa si mette a supplicare il padre addirittura di non riportarla più a casa. Le azioni di Nerina sono tutte collegate alla dimensione dell'arte e della bellezza, che fanno di lei «una creatura semplice, un po' timida, raccolta in sé, serena, tutta spirituale» (p. 42). Anche nella sezione finale del bozzetto si trovano due fanciulle dai nomi esplicitamente letterari: Laura e Beatrice. Serao riporta i nomi cari a Petrarca e a Dante. Si tratta di due cugine inseparabili, abbastanza simili persino nella descrizione fisica, ma non del tutto speculari. Sono infatti opposte nel carattere. Si delinea anche qui la descrizione di una profonda amicizia femminile che rende le due talmente legate l'una all'altra, da non poterle separare. Inoltre la descrizione di una coppia di bambine, unite da un rapporto di grande affetto o viceversa di aspra rivalità, è un motivo ricorrente nella

¹⁶⁷ e Marie Gracieuse MARTIN GISTUCCI, *L'oeuvre romanesque de Matilde Serao*, cit., p. 43

¹⁶⁸ Tommaso SCAPPATICCI, *Introduzione a Serao*, cit., p. 31

¹⁶⁹ Federica MILLEFIORINI, *Onomastica infantile nelle «Piccole anime» di Matilde Serao*. *Canituccia, Aloe e Rosso Malpelo: l'essere e l'apparire*, cit., p. 187

narrativa seraiana, come si ha già avuto modo di rilevare in *Alla scuola*: un tema simile si trova in *Commedia borghese* in *Dal vero*, le cui protagoniste sono due fanciulle borghesi che in apparenza sembrano essere grandi amiche, ma che al contrario sono divise da un profondo odio. Un altro duetto di questo genere si trova in un'altra novella di *Piccole anime*: Tecchia e Buongarzone di *Alla scuola*, le quali hanno tra loro segreti e un rapporto di tale complicità da non interessarsi neppure delle altre compagne di classe. Le altre coppie di ragazze si possono ravvisare anche in *Nella lava* in *Il romanzo della fanciulla*. Nel caso di *Profili* l'affetto tra le due bambine è determinato dalla loro tenera età e dalla relazione familiare, non si deve interpretare la loro unione con le sfumature psicologiche che Ursula Fanning ha voluto dare ad altre coppie femminili seraiane come in *Nella lava* in *Il romanzo della fanciulla*. La somiglianza e complementarità delle due figure emerge fin dal loro aspetto fisico:

Laura ha i capelli di un biondo dorato, in due trecce giù per le spalle: Beatrice li ha di un biondo cenere, molto dolci alla vista, molto fini al tatto, riuniti in un nodo sulla nuca. Laura ha gli occhi di un azzurrino vivo, un po' severi, un po' socchiusi: Beatrice li ha d'un azzurro latteo, soave, molto aperti e molto sorpresi. Laura ha il viso ovale, una bocca di donna, dalle sinuosità di sfinge che tace e non sorride: Beatrice ha le guance rotonde e come la bocca ride o sorride sempre, tutta gaiezza, le si formano due fossette. (p. 43)

Alla descrizione fisica delle due ragazzine segue quella dell'abbigliamento, elemento considerato importante e necessario per il ritratto delle due bambine: «vestono di rosa-pallido, di azzurro smorto, sempre eguali: Laura ha un cercholino d'argento al braccio, Beatrice un anelluccio, un rubino al dito» (p. 44). Nel carattere le due ragazzine differiscono: Laura è più seria e più acuta, Beatrice è invece più allegra e più infantile. L'attenzione di Serao sta nel presentare la forte unità del duetto, tant'è che vedendole entrambe passare è come se si scorgesse una bambina sola:

E hanno fra loro motti speciali, intonazioni di voce, sorrisi arguti, sguardi fuggevoli, parolette sussurrate, per cui s'intendono a volo. S'intendono e si completano: e sembrano una fanciulla sola, bella, buona, intelligente, una sola anima poetica che abbia preso due forme: Laura-Beatrice. (p. 44)

La breve narrazione deve essere interpretata per le sue peculiarità: attraverso di essa s'intende mostrare un'idea di fanciullezza femminile mitizzata, sensibile alla poesia e con una forte immaginazione. *Profili* è l'unico testo in cui l'autrice sceglie di non introdurre il tono di denuncia dell'infelicità infantile, che è invece sotteso a tutta l'opera. L'autrice tramite le figure di Nerina, di Laura e di Beatrice sembra voler rivelare come dovrebbe essere la fanciulla, se si trovasse al di fuori delle problematiche economiche e sociali che invece vessano le altre protagoniste della raccolta: la fioraia, Canituccia e Aloe. Si tratta dunque di bozzetti che la penna dell'autrice delinea con essenzialità, per manifestare come la fanciullezza sia l'età della grande immaginazione e della fantasia, in cui i bambini non dovrebbero pensare a quei condizionamenti della vita reale che invece stanno alla base della società degli adulti. Di tutte le bambine è messa in evidenza la capacità poetica, intesa come forza creativa e inventiva propria dell'infanzia.

Nebulose indica poi fin dal titolo le figure dei personaggi colti quasi in un'apparizione rapida e momentanea. Tuttavia la loro immagine si è fissata nella mente dell'autrice, che la ripropone al lettore con rapide pennellate. Come in *Profili*, anche per questo breve testo si può parlare di bozzetto, poiché la vicenda narrativa è assai labile e nel testo si susseguono le descrizioni di piccoli personaggi che costituiscono il soggetto principale dello studio. In particolare, il testo è diviso graficamente in tre sequenze, ciascuna delle quali contiene un ritratto di bambina. *Nebulose* presenta infatti la medesima struttura di *Profili*. La prima figura non è introdotta subito, la prima sequenza infatti inizia con la rappresentazione della passeggiata di due amanti al tramonto. Se si dovesse infatti guardare alla prima parte della novella, difficilmente la si direbbe parte di *Piccole anime*, ma la si attribuirebbe con più facilità all'ultima stagione seraiana, definita erotico-mondana. I due personaggi a braccetto non si amano più, anzi è descritta la loro passione come una fiamma ormai spenta. Ancora una volta il loro sentimento d'amore è presentato come un inganno, una finzione di cui loro stessi sono stati gli attori:

Erano due cuori inariditi, secchi, morti, che avevano assaggiata l'amarezza di un'ultima delusione, credendo di amarsi. Attori consumati nel mestiere della rappresentazione, avevano insieme recitata la commedia ignobile della passione, esaltandosi sino al punto di crederla vera: ma l'impotenza delle loro anime li aveva condotti all'ingiuria feroce, poi all'indifferenza. (p. 55)

L'amore dunque è sempre una finzione, un artificio che dura soltanto per il breve tempo della passione, poi quando il sentimento diminuisce si giunge all'odio verso l'altro, poi alla totale indifferenza. La tematica qui solo sfiorata verrà approfondita nelle ultime raccolte dell'autrice: in *L'infedele*, in *Lettere d'amore* e in *Novelle sentimentali*, in *Il pellegrino appassionato* e in *La vita è così lunga!*. Nella situazione iniziale accade un evento inaspettato:

D'un tratto, lungo la siepe che separa i campi dalla via, in quella luce dubbia del crepuscolo, una piccola ombra scivolò. Era una bambina scalza e cenciosa, che portava sul capo un piccolo fascio di legna. (p. 56)

La bambina è introdotta sulla scena come se si trattasse di un'apparizione epifanica, è un'ombra che si palesa in un momento particolare della giornata, al tramonto, quando la luce non è più piena. La protagonista non è descritta nei particolari, come se fosse stata vista dalla coppia come un'immagine rapida e sfuggibile. Dai pochi tratti riportati si può evincere che anch'essa appartenga alla categoria della fame, già descritta per *Una fioraia* e per *Canituccia*. I due adulti, incuriositi dal profilo della bambina, la seguono da vicino e provano a chiamarla con appellativi d'affetto, ma la fanciulla non li degna di attenzione. La donna allora d'un tratto le si pianta davanti per fermarla e l'uomo le dona un soldo. La ragazzina spaventata scappa e lascia cadere la moneta. La fuga della protagonista provoca la rottura della storia d'amore dei due amanti, che era tuttavia già sul punto di finire. I due adulti non si lasciano con un atteggiamento di ira, ma al contrario di pietà per la povertà della bambina.

Un altro ritratto fuggevole di una misera ragazzina si trova nella seconda sezione. L'ambiente è però differente. Un bambino ben vestito in compagnia di una serva si ferma a osservare la vetrina di un negozio di giocattoli natalizi. Il suo pensiero è scandito dalla ripetizione del verbo «comprerei», come una sorta di ritornello:

Diceva alla serva «Se avessi quattrini, comprerei quel fratello Girard che fa le capriole con le mani e con i piedi. [...] Comprerei anche quel sorcetto che si dà la coda e corre per la casa.» (p. 56)

Ad un tratto gli si affianca una bambina povera, vestita miseramente, incuriosita non anche lei dai balocchi, ma dal bell'aspetto del bambino ben curato. Serao mette in evidenza l'opposizione delle figure sia nell'apparenza fisica sia nell'abbigliamento:

Allora, accanto a questo bambino snello e pallido, di una bellezza pensierosa e sentimentale, si fermò una bambina. Era una ragazzina di sarta: portava uno scatolone ovale, coperto di pelle nera, con una larga correggia passata al braccio. Lo scatolone poggiava sul fianco e la faceva piegare tutta da una parte. Vestiva di nero, un nero stinto, dove diventato rossastro, dove verdastro: portava un cappellino di paglia nero, vecchio, circondato da un brutto nastro. Ella stessa era bruttissima, capelli rossi, viso macchiato di lentiggini, occhi senza ciglia, naso rincagnato. (p. 57)

La bambina innanzitutto mostra uno spessore e una consistenza maggiore della precedente figura femminile, appena abbozzata. Della fanciulla non viene specificato subito l'abbigliamento, ma il carico che deve portare. Nella costruzione del profilo questo dettaglio è importante: si pone infatti l'attenzione sulla fatica e sulla contorsione che la ragazzina deve fare nel trasporto dello scatolone. Si specifica inoltre all'inizio che si tratta di un'aiutante di una sarta. La condizione, ma anche l'aspetto fisico la accomunano ai personaggi di *Una fioraia* e di *Canituccia*. In particolare anche in questo caso ritorna l'attenzione al colore rosso dei capelli. La bambina è poi abbigliata con un vestito povero, stinto e con un cappello che fa risaltare ancor più la sua miseria. Il bambino si accorge della presenza della fanciulla e la caccia sgarbatamente, dichiarando la sua bruttezza. La protagonista decide di riprendere a camminare, caricandosi lo scatolone. Anche il bambino prosegue e la ragazzina, scorgendolo, si mette a inseguirlo. Il bambino a quel punto reagisce in malo modo, spingendola e dandole un pugno. La ragazzina colpita allora scappa, in lacrime, ma contenta di aver attirato ancora una volta l'attenzione di quel bambino elegante. La scena descritta narra una piccola vicenda di strada, un avvenimento poco rilevante nell'azione, che tuttavia cattura l'attenzione dell'autrice, che sceglie di metterlo in prosa. Eppure anche in questo bozzetto si può scorgere la presenza di un significato: viene confrontata l'infanzia dei due bambini: l'una felice e agiata, attenta ai giocattoli, l'altra misera e fatta di privazioni e forse per questo attratta dal coetaneo elegante. Pur nella brevità del bozzetto, l'autrice è tuttavia in grado di delineare nella narrazione un tratto di psicologismo infantile nella bambina. Riguardo a questo Wanda De Nunzio Schilardi ha infatti notato:

In questa pagina la Serao tocca uno dei segreti dell'animo infantile: la coscienza della propria inferiorità non provoca ostilità, viceversa diventa desiderio di proiettarsi nell'altro, ammirazione appassionata del diverso da sé¹⁷⁰.

Un'altra istantanea di fanciulla si trova nella terza sequenza, che inizia con una descrizione del pomeriggio settembrino in piazza San Marco a Venezia. Predomina un senso di calma e di pace:

Batte il sole di settembre sulla piazza di San Marco: è il pomeriggio silenzioso e chiaro. La piazza è deserta. Sotto le procuratie passeggia qualche ozioso, con le lenti azzurre: intorno ai tavolinucci del caffè Florian, due o tre veneziani sonnolenti guardano nel fondo delle loro tazze, con gli occhi socchiusi. (p. 58)

L'atmosfera sembra immersa nel torpore dell'ora pomeridiana di riposo, nello sfondo immobile e silenzioso si può cogliere un particolare dinamico: una bambina distribuisce contenta ai colombi del granoturco. D'improvviso la scena si anima e un gran movimento di ali fa sì che intorno alla bambina si crei un gruppo di volatili che raccolgono il suo dono. La fanciulla ha i capelli fulvi, il colore rosso sembra tornare come una costante nelle giovani figure femminili di *Piccole anime*. Anch'essa è descritta con pochi tratti, l'attenzione si sofferma maggiormente sull'allegria della bambina all'accorrere degli animali e viceversa la sua delusione al loro ripartire velocemente, una volta terminata la semente.

In mezzo a essi una bimba, con la gonnelluccia corta e uno scialletto che le avvolge il busto [...] lei sta nel centro, piccola, con una testolina minuta, con una grossa treccia fulva, mezzo discinta sul collo. (p. 58)

Anche nell'ultimo caso di bozzetto il titolo è fortemente evocativo del significato che l'autrice vuole trasmettere attraverso la narrazione: *Gli spostati* racconta infatti la sorte di tre bambini di diverso ceto e appartenenza, tutti accomunati da un infelice destino, dovuto all'assenza di uno dei due genitori per una scomparsa prematura o per l'esistenza di relazioni extraconiugali. Chiaro è il messaggio dell'autrice anche nella scelta dell'anonimato in cui lascia questi bambini: la loro condizione non rispecchia infatti solo un vissuto individuale, ma sono al contrario immagine di uno *status* infantile abbastanza diffuso. Se con quella che è stata definita "la tipologia della fame" Serao ha voluto analizzare la sofferenza di bambine povere e emarginate come *Una fioraia* e come *Canituccia*, con *Gli spostati* la scrittrice sposta la sua attenzione su figure di più alta estrazione sociale: figli di borghesi, ovvero di giornalisti e albergatori. Anche di questi si mostra il dolore e il disagio a causa di una situazione familiare non pacificata, che, per quanto non tormentata dai bisogni materiali, è colpita da una mancanza d'amore tra la coppia coniugale che riporta pesanti conseguenze sui sentimenti dei bambini. Questo dato è stato notato da Federica Millefiorini:

L'infelicità infantile non è infatti provocata solo da questioni socio-economiche, ma anche dalle colpe e dalle disattenzioni degli adulti¹⁷¹.

¹⁷⁰ Wanda DE NUNZIO SCHILARDI, *Le «Piccole anime» della Serao*, cit., p. 60

La struttura della novella è la medesima che si è già rilevata anche per *Profili* e per *Nebulose*. Il testo è infatti ripartito in tre sequenze, ciascuna delle quali contiene un ritratto del bambino. Nel bozzetto è solo la sezione centrale ad avere per soggetto una fanciulla. Si tratta della figlia di un proprietario di albergo, segnata dalla dolorosa morte prematura della madre. Il rapporto con il materno si segnala quindi, ancora una volta, con un senso di perdita e di vuoto. La bambina è seguita da una cameriera e avrebbe una bella sistemazione, se non fosse che, quando gli ospiti dell'albergo sono molti e lo spazio non basta, anche la sua camera deve essere ceduta ai clienti. La sua esistenza è dunque disordinata e caotica, a causa del gran movimento di una folla di ospiti nell'albergo.

La bambina – dieci anni – vive in questo grande andirivieni, tra una folla che si rinnova sempre. Ha una stanzetta che è un amore e uno studiolo col pianoforte, ma se la gente è molta, bisogna finire per cedere anche il suo quartierino, e la bimba con la cameriera passano, di stanza in stanza, dormendo ora qua ora là, accampate, salendo dal primo al quinto piano. (p. 73)

Ella vivendo in quell'ambiente ha imparato a seguire le corrette norme di comportamento, introiettando dentro di sé i valori delle convenzioni sociali e della gerarchia. Adotta verso i viaggiatori un atteggiamento di grande opportunismo e di cordialità, lasciandosi accarezzare dai clienti più ricchi e salutandoli con gentilezza. Ostenta invece disprezzo per quanti risultano di estrazione sociale inferiore. Serao vuole evidenziare che, nonostante la tenera età, la bambina ha già appreso e assunto la lezione di ipocrisia e di convenienza sociale del mondo degli adulti. Ha sperimentato le raffinatezze riservate alla condizione sociale medio-alta:

Ella sa pranzare a tavola rotonda, rifiutare una pietanza, piegare il tovagliolo: ella sa tutte le magagne del cuoco, le costolete dall'osso appiccicato, il burro che serve tre volte, gli avanzi di carne che formano l'infarcitura del timballo. (p. 73)

La ragazza ha acquisito anche la conoscenza dell'importanza della gerarchia sociale, della cortesia dovuta alla aristocrazia e alla fascia clientelare ricca e del disdegno invece verso chi non può permettersi di pranzare in albergo.

Ella vede le gradazioni di rispetto dei camerieri per la vecchia principessa col seguito, per la coppia felice di sposini ricchi, per il banchiere tronfio e per il deputato chiacchierone: ha imparato a disprezzare i miserabili che vogliono una stanza al quarto piano, che non pranzano a tavola rotonda, che non pigliano caffè nell'albergo e portano nella valigia una quantità di steariche, per non consumare quella dell'albergo che costa una lira. (p. 73)

Oltre a tutto ciò, la fanciulla assiste anche agli incontri segreti di amanti, alle mosse torbide e di dubbia moralità dei camerieri, ma anche dei clienti stessi.

Ella vede e sente una quantità di cose, dagli usci socchiusi, passando pei corridoi, entrando improvvisamente nel salone, alla fine del pranzo o di notte: disordini equivoci di camere, signore in camiciola che si pettinano, signori in maniche di camicia che si tingono i mustacchi [...] signori arzilli, scricchiolii di porte, sbagli di numero, ombre che attraversano il corridoio di notte, dialoghi sommessi. (p. 74)

¹⁷¹ Federica MILLEFIORINI, *Onomastica infantile nelle «Piccole anime» di Matilde Serao. Canituccia, Aloe e Rosso Malpelo: l'essere e l'apparire*, cit., p. 182

Anche il rapporto con il padre non è facile, egli infatti sembra non essere mosso da attenzione verso la figlia, la quale al contrario in famiglia ode solo trattare di questioni economiche, riconoscendo la priorità alle questioni d'interesse e di affari sull'attenzione che invece sarebbe dovuta alla bambina. Alla fanciulla non è risparmiata neppure la visione delle relazioni più turpi e del suicidio di un uomo:

E due cose, l'hanno maggiormente colpita, a dieci anni: la figura di quella grande signora biondissima, che stette tre mesi [...], buttando il denaro dalla finestra [...] che non saldava mai il conto e contro la quale suo padre era furioso, che poi lo saldò in modo strano, mandando a chiamare l'albergatore, trattenendolo mezza giornata e rimandandolo tutto sorridente, e quel signore magro e pallido, che [...] non parlò con nessuno e a mezzogiorno si ammazzò aprendosi le vene. (p. 74)

In conclusione dal titolo dell'ultimo racconto analizzato si ricavano proprio nel complesso delle immagini di bambini *Spostati*, ovvero:

Brevi ritratti di bambini che vivono un'infanzia fuori dagli impulsi e dalle spensierate occupazioni che sono propri di quell'età, un forzato addio all'infanzia, senza graduale maturazione¹⁷².

3.3 Un dittico

Le ultime due novelle della raccolta che mostrano spunti di riflessione interessanti sono *Perdizione* e *Salvazione*. Esse formano un dittico in quanto delineano la medesima situazione in modo opposto. I titoli sono utili a esemplificare la vicenda: in entrambi i testi si narra una vicenda di adulterio che minaccia e rovina l'unità della coppia coniugale. Se nel primo caso si determina lo scontro violento tra gli sposi, nel secondo invece si verifica la ricongiunzione della coppia matrimoniale, con l'abbandono dell'amante. Le novelle non si possono definire come dei semplici bozzetti, poiché al loro interno si rileva la minima presenza di un intreccio narrativo. L'ottica dalla quale sono descritti gli eventi è quella dei figli, per ribadire una volta di più che la felicità dei bambini dipende anche dalla presenza costante dei loro genitori e dal loro amore reciproco. In *Perdizione* già nella prima sequenza si presentano tutti i personaggi:

Mentre la bionda mamma placidamente ricamava un orlo di camiciola e Mario, seduto sul tappeto, intagliava certi soldatini dipinti di rosso e di azzurro sulla carta, entrò improvvisamente il giovane padre, tutto allegro: «Su, Mario, su fantocchetto mio, fatti vestire da mamma e usciamo: ti conduco a spasso». (p. 65)

La madre inizia dunque a vestire il bambino per farlo uscire con il padre. Fin da subito, attraverso piccoli dettagli, Serao mostra l'esitazione e l'inquietudine della donna. Interroga il marito sul luogo dove condurrà il bambino, cercando di addurre motivazioni per impedire la loro uscita. Ma per l'insistenza dell'uomo, la donna deve infine acconsentire. Con acuta osservazione Serao ne segue tutti i movimenti:

¹⁷² Wanda DE NUNZIO SCHILARDI, *Le «Piccole anime» della Serao*, cit., p. 59

E alzandosi lentamente, con una grande svogliatezza, andando e venendo senza fretta, aprendo tutti i cassetti e tutti gli armadi, senza trovare nulla, la mamma bionda vestì Mario. (p. 66)

L'impressione che si ricava dalla lentezza della donna è la volontà di ritardare il più possibile la partenza dei due e anzi spesso la madre si avvicina al figlio, «come se avesse voluto dire qualcosa in segreto al figlio» (p. 66). Sbaglia persino ad abbottonare la giacca e deve dunque ricominciare dall'inizio. Anche nel momento del saluto, la mamma trattiene Mario, come se volesse raccomandargli qualcosa, «come se volesse far parlare una lingua sconosciuta» (p. 66). Lo chiama un ultimo momento, come presa da una preoccupazione personale. Il padre accompagna il figlio in un pomeriggio di giochi, e dopo avergli comprato una granita, gli acquista anche un gioco, di cui il bambino è molto contento, perché può utilizzarlo anche in casa. Viceversa un regalo fattogli dalla mamma, un cerchio di legno con la palla elastica, non gli può servire per giocare all'interno. Il padre incuriosito su dove il bambino avesse usato il gioco, glielo domanda e l'infante ingenuamente gli risponde che l'aveva portato con sé quando la madre lo aveva condotto con Riccardo alla Villa Pamphili su una carrozza chiusa. L'uomo si mostra dubbioso e vuole capire meglio. Il bambino gli racconta di come ha smarrito la palla, lasciando sola la madre con l'altro, l'uomo gli domanda con precisione per quanto tempo è successo che lui si trovasse solo, ma il bambino non può dare una risposta soddisfacente. Rivela al padre di aver visto Riccardo baciare la madre sul collo. Il padre di fronte a questo particolare ammutolisce. La scena conclusiva ritrae il ritorno a casa di Mario, a cui subito la madre domanda dove è il padre. Il bambino ingenuamente risponde:

«È andato a dire a Riccardo che non ti baci più, mamma».

A tale replica la madre si dispera, poiché comprende di essere stata scoperta nel suo tradimento coniugale.

In *Salvazione* la vicenda è narrata dal punto di vista della coppia di amanti, di cui si approfondisce la dimensione sentimentale. Flavia, la donna e l'amante di cui Cesare è innamorato, parla spesso della sua infanzia con affetto e nostalgia e proprio a lei viene l'idea di voler conoscere il figlio dell'uomo, Paolo. Parlare del bambino per l'uomo non è però agevole, perché:

Appariva accanto la figura della madre, della giovane moglie tradita. E per rispetto della donna che non amava più, per delicatezza verso quella che amava, non poteva pronunciare il nome della moglie innanzi all'amante. (p. 79)

Il desiderio di Flavia di incontrare Paolo non è però facile da realizzare, ma la donna continua a insistere, finché l'uomo esasperato, le manifesta la difficoltà della situazione, dal momento che la cura del bambino spetta alla madre e non all'amante. Flavia scoppia allora in una manifestazione di dolore, in cui denuncia tutta la sua sofferenza di vivere una relazione d'amore adulterina, che la esclude dal potere avere a sua volta una propria famiglia.

Egli dovette consolarla; ma ella non si chetava, sfogando tutto il dolore lungamente compresso di una posizione falsa, avvilitosi sino a confessare i propri rimorsi, rimpiangendo tutto un ideale di famiglia, di pace casalinga, di onestà, a cui aveva rinunciato per Cesare. (p. 79)

Flavia esplicita il dolore della sua femminilità compressa, in cambio dell'amore dell'uomo, ha dovuto abdicare a qualsiasi progetto di matrimonio e di maternità. Cesare, per consolarla, le promette che presto avrebbe condotto il bambino. L'incontro tra i due avviene nel salotto di Flavia, mentre il padre esce per una piccola commissione. La creazione di uno speciale rapporto d'affetto tra l'amante e il fanciullo è però sempre ostacolato dalla presenza della madre, evocata dal bambino in ogni risposta che fornisce a Flavia. Se essa loda gli occhi del bambino, perché simili al padre, Paolo risponde che invece la sua bocca ha la stessa forma di quella della madre. Il bambino racconta alla signora di non andare a scuola, perché così può fare compagnia alla madre, del padre viene invece sempre segnalata l'assenza con una sorta di ritornello ripetitivo:

«Ha troppo da fare, ha molti affari, molti affari». (p. 81)

Dalla conversazione emerge inoltre la perfetta consapevolezza che il bambino ha dell'identità di Flavia e questa emerge palesemente in due punti. Il primo avviene a una domanda di Paolo:

«Non la conoscete voi la mamma?»

«Non so», fece lei, chinando il capo, mentre gli occhi le si gonfiavano di lacrime. Paolo la guardò curiosamente e tacque. (p. 81)

Il secondo punto è successivo e nasce questa volta da una domanda di Flavia, che domanda al bambino perché la madre non abbia sempre voglia di giocare con lui:

«Non ne ha voglia sempre?»

«No»

«E perché?»

Il bambino la guardò e tacque. (p. 81)

Il silenzio del bambino rispetto a ciò che potrebbe dire è eloquente, è evidente anche come egli sia stato educato a tacere sulla relazione extramatrimoniale del padre e a soffrirne, senza manifestare nulla. L'amante si accorge sempre di più del dolore e della frattura che sta creando all'interno della famiglia di Cesare, ma riceve il colpo decisivo, quando il bambino le racconta di dormire ormai stabilmente con la madre. Tutto infatti è iniziato quando il padre doveva recarsi in un importante viaggio d'affari, ma anche una volta ritornato, egli preferì non condividere la stanza con la moglie. Flavia a questo racconto non riesce più a contenere il pianto, esorta il bambino a aspettare il padre e a rivelare alla madre della relazione adulterina del padre, per poter salvare la famiglia. La novella si conclude infatti con questa frase lapidaria:

E mai più Cesare e Flavia si sono incontrati. (p. 83)

Un'ultima caratteristica che vale la pena di evidenziare per i precedenti racconti analizzati è quella che in essi Serao sembra anticipare alcune tematiche e situazioni che

verranno esplorate nel secondo filone della sua ultima stagione produttiva, definita erotico-mondana¹⁷³. Una conferma di ciò sono la scelta di approfondimento di passioni extraconiugali e l'affacciarsi del tema della passione tra amanti, specialmente in *Salvazione*.

¹⁷³ Federica MILLEFIORINI, Onomastica infantile nelle «Piccole anime» di Matilde Serao. Canituccia, Aloe e Rosso Malpelo: l'essere e l'apparire, cit., p. 187

CAPITOLO 4. LA VIRTÙ DI CHECCHINA

La virtù di Checchina si può definire a tutti gli effetti come una novella, sono presenti infatti in essa le caratteristiche necessarie per classificarla così: un respiro narrativo di un numero di pagine sufficientemente breve, lo sviluppo di un intreccio e la presentazione e l'analisi dei personaggi. Il racconto fu pubblicato inizialmente su «La Domenica letteraria», in quattro puntate, fra il 25 novembre e il 16 dicembre 1883, lo stesso anno dell'edizione in volume di *Piccole anime*. Apparve in volume a Catania, presso l'editore Giannotta, l'anno successivo, un'altra edizione presso lo stesso editore è del 1906. Un'ulteriore ripubblicazione più tarda si colloca invece nel 1920 presso l'editore milanese Vitagliano. Occorre notare che le opere della Serao non subiscono troppi cambiamenti nei passaggi dalla prima edizione alle successive.

Non è certo l'ideale fluabertiano della perfezione stilistica a sostenere la scrittrice, trascinata da più di un caso da una fretta che l'incalzare del mestiere giornalistico può solo in parte giustificare¹⁷⁴.

Per la seconda edizione in volume del 1884 Serao coglie l'occasione per interventi di poco conto, «mai tali da farci pensare a un assillo stilistico»¹⁷⁵. La novella offre interessanti spunti di confronto per le tematiche che si è scelto di attraversare in questo lavoro. L'importanza del racconto sta innanzitutto nel fatto che esso è delineato dalla maggior parte della critica come un capolavoro nella produzione seraiana. Questo giudizio è condiviso da Pietro Pancrazi a Francesco Bruno e Tommaso Scappaticci che apprezzano la novella, riconoscendo in essa e nella successiva pubblicazione di *Il romanzo della fanciulla* e di *O Giovannino o la morte* l'apice della produzione letteraria dell'autrice. Con questo riconoscimento di valore, Serao in una lettera a Sidney Sonnino definisce la materia «ignobile» e «straziante» per l'ambiente e per i personaggi che vi sono raffigurati¹⁷⁶. La lettera si presenta come un'interessante spazio di riflessione poetica in cui Serao discute e motiva i tratti essenziali di *La virtù di Checchina*. Bisogna rifarsi alle parole dell'autrice, per cogliere alcuni aspetti importanti del racconto. Innanzitutto dalla lettera all'amico si comprende il contesto culturale in cui è nata la narrazione: si tratta di un periodo di transizione nel quale emergono evidenti i limiti del romanzo naturalista francese e in cui si registra un atteggiamento di apertura verso nuove sperimentazioni. In questo clima opera Serao. Essa nel giro di poche righe descrive così la sua narrazione:

¹⁷⁴ Carlo A. MADRIGNANI, *Ideologia e narrativa dopo l'Unificazione*, Roma, Savelli, 1974, p. 158

¹⁷⁵ Francesco BRUNI, *Il romanzo della fanciulla. La virtù di Checchina*, a cura di Francesco Bruni, Napoli, Liguori, 1985. Quest'edizione sarà usata anche d'ora in avanti per tutte le citazioni dal testo.

¹⁷⁶ Rossana MELIS, *Una "novella ignobile": «La virtù di Checchina»*, AA. VV., *Matilde Serao. Le opere e i giorni*, Napoli, Liguori, 2006, p. 216. Tutte le citazioni della lettera vengono riportate da questo saggio.

Questa novella è ignobile. Sono quattro figure volgari che vi si agitano volgarmente, senza un sentimento, senza un'idea, esseri istintivi, plebei, figure che non possono essere né simpatiche e neppure interessanti. È un pezzo della vita borghese, senza soffio di pensiero, senz'anelito di poesia, un pezzo straziante, ma di cui si vedrà solo il lato quasi animalesco. (p. 216)

La scrittrice mette in risalto il carattere concreto e piccolo-borghese della novella, nel quale tuttavia si possono scorgere delle pagine di verità, perché «Checchina è anche verità, io non ho aumentata una linea, non ho esagerato un colore, dal punto di vista sperimentale questa novella è perfetta» (p. 216). La scrittrice mette in evidenza un altro motivo di pregio del racconto, concentrando la sua attenzione sulla protagonista:

Infine Checchina non è assolutamente priva di idealità. Io volevo qualche cosa, oltre l'arte, scrivendola: volevo dimostrare quanto sia infelice la vita borghese e come si svolga monotona, senza lucentezza di sentimenti, tutta vincolata dalle piccole cose, consumata nella noia, in cui lo stesso peccato è privo di poesia e la colpa appare più brutta, perché più meschina. (p. 217)

Nell'ultima citazione l'autrice spiega le intenzioni che l'hanno spinta a scrivere la novella: voleva dimostrare quanto grigia e monotona fosse la condizione di una donna piccolo-borghese, voleva rappresentare questo tipo di femminilità rinchiusa e ripetitiva che riguarda non solo Checchina, ma anche tutte le altre donne come lei. Alla luce dell'ultima citazione si può rileggere dunque anche l'iniziale definizione di «ignobile» e «straziante». Questi aggettivi devono essere riferiti alla piccola estrazione sociale dei personaggi della novella, non al contenuto e al significato che l'autrice intendeva veicolare. Essa infatti adopera la tecnica descrittiva di una realtà talmente sciatta e misera in cui sentimenti importanti come la passione adulterina e il peccato paiono ancora più miserevoli proprio per la bassa condizione sociale dei personaggi. Il linguaggio e la modalità espressiva della scrittrice sono a tutti gli effetti "ignobili", ma per mettere in maggior risalto l'esistenza ripetitiva e priva di luce di una femminilità sacrificata al solo spazio domestico.

La narrazione è strutturata in sei sequenze ben delineate, che si offrono al lettore quasi come sei atti teatrali. La novella propriamente potrebbe essere paragonata a una commedia sia per la struttura in scene sia per il tono ironico e scherzoso che attraversa tutto il testo. Inoltre le sezioni in cui è ripartito il racconto dimostrano una notevole ricchezza di didascalie spaziali e di particolari sulla mimica dei personaggi, cosicché sembra quasi di leggere un libretto teatrale. Quest'osservazione è stata fatta anche da Carlo Alberto Madrignani, il quale sostiene che la trama della novella

non è troppo lontana dall'ispirazione tradizionale: si tratta pur sempre di una buona moglie, molto borghesuccia e sognatrice, che un prosaico marito spinge nelle braccia del raffinato seduttore¹⁷⁷.

¹⁷⁷ Carlo A. MADRIGNANI, *Ideologia e narrativa dopo l'Unificazione*, cit., p. 148

La novella presenta una trama del tutto semplice e dall'intreccio perfettamente lineare: si tratta della storia di un tentato adulterio di una moglie piccolo borghese, annoiata da un'esistenza grigia e monotona, che, ricevendo l'attenzione di un nobile e affascinante marchese, offre a sé stessa l'occasione di una valida distrazione, di una relazione di passione. Serao dunque riprende la consueta trama di una storia passionale extramatrimoniale, ma rovesciando le consuete dinamiche della vicenda, per dare alla narrazione un tono complessivo di riso e di ironia. «Insomma tutto il racconto è lo studio in chiave semiseria di una “fatale passione”, che non ha nessun carattere né della fatalità e neppure della passione»¹⁷⁸. L'operazione di deformazione ironica continua per tutto il racconto, «si ha proprio la sensazione che i personaggi recitino, persino che leggano le battute di un copione»¹⁷⁹. Ciascuna sequenza infatti si pone come una scena e come un'unità a sé stante, in cui sono fatti agire la protagonista e gli altri personaggi e in cui viene sviluppato l'intreccio. Il legame tra un atto e l'altro del dramma è dato dalla medesima presenza di figure e di eventi e di luoghi, che costituiscono le tradizionali unità aristoteliche, osservate in ogni rappresentazione teatrale che si rispetti dal Cinquecento in poi. Le scene si susseguono, creando un sentimento di *suspense*. Inoltre si potrebbe dire che la scrittrice faccia una parodia della consueta trama di seduzione della donna piccolo-borghese da parte di un personaggio aristocratico. Persino i personaggi, con l'esclusione della protagonista, sembrano rispecchiare dei tipi fissi della commedia, colti nella loro immobilità senza evoluzione. Innanzitutto il marchese rispecchia l'immagine tradizionale del seduttore, dotato di fascino fisico e di tutti i connotati aristocratici che attirano inevitabilmente la donna, abituata alle ristrettezze economiche della sua situazione sociale. Il marchese ricorre poi a tutto il rituale di corteggiamento tradizionale: l'invito a un appuntamento, il bacio sul collo, i fiori, la lettera profumata alla donna. Anche il marito rappresenta la tipologia del personaggio piatto e standardizzato: è caratterizzato da tratti sgradevoli e ripugnanti. Egli quando dorme, russa, emana inevitabilmente a causa della sua professione l'odore dell'acido fenico. È inoltre privo di eleganza e di fascino. Parla del suo mestiere di medico come se si trattasse della professione di macellaio. Anche la serva Susanna mostra i tratti tipici della donna popolana al servizio della famiglia, connotata da astuzia e da diffidenza verso Checchina, di cui segue e controlla tutte le azioni. La donna presenta anche un altro tratto tipicamente classico: una religiosità semplice e popolare che a tratti sfuma nella superstizione. Le altre caratteristiche dei personaggi verranno indicate con precisione nell'analisi del testo. Se tutti i personaggi della vicenda sono presentati con la loro maschera comica e statica che li rappresenta, Checchina è la protagonista dinamica, di cui viene indagata e approfondita la psicologia. In particolare Checchina acquista un valore simbolico e in essa si può scorgere il destino di tutte le figure femminili, subordinate alle regole di una società patriarcale. Questa lettura della novella è stata offerta da Paola Azzolini che nota:

¹⁷⁸ Ibidem

¹⁷⁹ Ibidem

Le donne, come gli animali, che vivono con l'uomo, hanno definitivamente perduto la loro indole originaria, per assumere l'imprinting della società patriarcale, dove le virtù sono appunto quelle della docilità, della mancanza di carattere, in una parola dell'obbedienza¹⁸⁰.

Nella vicenda di Checchina si potrebbe proprio leggere la storia di questo "addomesticamento", a cui tuttavia la donna cerca di venir meno, accettando l'invito d'amore di «un maschio più gradevole»¹⁸¹. Eppure anche in questo nuovo rapporto con il seduttore si mostrano alla protagonista delle difficoltà, che si avrà modo di analizzare, affrontando il testo.

L'intreccio della vicenda si sviluppa poi in modo sequenziale senza complicazioni, ma la linearità dello sviluppo della vicenda non implica tuttavia la superficialità della tecnica narrativa e dell'analisi psicologica. Questi due elementi della novella sono invece piuttosto articolati e offrono al lettore degli "squarci narrativi" problematici, nei quali si scorge tutta la complessità dello sguardo dell'autrice. In particolare si delineano risultati interessanti riguardo alle tematiche dello spazio, della figura femminile e dell'amore coniugale e adulterino. Si può partire riconoscendo l'importanza dello spazio nella novella. Per *La virtù di Checchina* si potrebbe ben adattare un'osservazione fatta dal critico Giovanni Macchia in *Pirandello o la stanza della tortura* sulle rappresentazioni teatrali dell'autore, le quali sono state accostate alla scrittura di Maria Messina e che tuttavia mostrano analogie significative anche per le novelle seraiane.

Nessun autore del Novecento ha dato alla scenografia, nelle infinite, accurate, soffocanti didascalie, tanta importanza quanta ne dette Pirandello. [...] Il luogo [...] non può essere cancellato. Esso deve imporre la sua densità, il suo spessore, deve resistere più del personaggio che è dentro rinchiuso¹⁸².

La citazione con le dovute differenze si potrebbe adattare oltre che alla narrativa di Maria Messina anche a quella di Matilde Serao. Nel caso della prima scrittrice si devono sostituire i termini sceneggiatura con ambiente o didascalie con commenti che l'autrice riporta nel testo. Si descrivono infatti in questa novella in modo molto dettagliato i gesti di ciascun personaggio, i suoi movimenti e il suo abbigliamento, tanto che nella lettura si ha veramente l'impressione di essere di fronte a un libretto di teatro. L'ambiente si pone come un personaggio, non è solo sfondo. Inoltre l'elevata attenzione che Serao pone alla descrizione dettagliata degli ambienti deriva da una precisa scelta compositiva e stilistica. Per tutte le descrizioni di luogo si può infatti notare:

una tecnica della rappresentazione ravvicinata, tutta intesa a cogliere gli elementi costitutivi della "scena" [...]. Sono pezzi da macchina fotografica o da tela secondo Ottocento italiano, fra dagherrotipo e immagine macchiaiola, che puntano sulla fissità della

¹⁸⁰ Paola AZZOLINI, *Matilde, l'inaddomesticata*, in Aa. Vv., *L'insegnante, il testo, l'allieva*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1992, p. 64

¹⁸¹ Ibidem

¹⁸² Marielle MUSCARIELLO, *Vicoli, gorghi e case: reclusione e/o identità nella narrativa di Maria Messina*, in «Chroniques italiennes», 39/40, 1994, p. 329

rappresentazione, sul rapporto diretto fra lettore e narrazione, senza che alcuna obliquità scomponga l'immediatezza del racconto¹⁸³.

L'autrice adotta dunque una narrazione in cui il ruolo principale è riconosciuto all'osservazione, attraverso la quale realizza una scrittura di dettaglio con cui ricostruisce al lettore la vitalità dinamica e realistica di una scena o di un quadretto. Questa caratteristica avvicina la scrittrice alla scuola dei naturalisti, i quali «fondano una nuova arte del descrivere che in Zola ha il punto di riferimento più intenso»¹⁸⁴. Per essi narrare e descrivere sono elementi di un'unica prassi. Serao non applica tuttavia questo procedimento in modo meccanico, ma adotta «il gusto di una rappresentazione tutta calata nei particolari, tutta espressa nei suoi elementi di visività immediata»¹⁸⁵. Alcune sequenze descrittive della novella sembrano sfidare il rigore della fotografia. L'abbondanza con cui la scrittrice ritrae gli interni, i personaggi e gli oggetti si delinea una peculiarità della sua scrittura:

Tale impegno a moltiplicare le possibilità di una riproduzione realistica è il tratto moderno attraverso cui si esercita la versatilità della scrittrice, che saprà trattare questa nuova arte "dell'enumerazione" con esuberanza e inventività sempre rinnovate¹⁸⁶.

Quest'elemento della novella era stato rilevato sin da Attilio Momigliano che precisamente ha scritto: «lo studio d'ambiente diventerà quadro, e lo studio della psicologia individuale non s'innalzerà mai a storia poetica perfetta»¹⁸⁷. Se, nel primo emistichio del periodo, il critico intuisce con grande acutezza l'essenza della tecnica narrativa seraiana, non ne identifica con altrettanta sagacia il grande approfondimento psicologico dei personaggi, che Momigliano definisce modesto. Al contrario l'analisi del profondo dei personaggi seraiani non è un ingrediente assente o trattato in modo superficiale dall'autrice, al contrario costituisce un orizzonte ben studiato e posto all'attenzione del lettore. Innovativa è la tecnica che Serao utilizza per far emergere l'intimità della sua protagonista. Lo fa in modo anticonvenzionale. Serao infatti non segue le modalità tradizionali con le quali veniva esplicitata la dimensione più profonda dell'essere: la sfera più riservata delle emozioni e dei desideri poteva infatti essere rivelata attraverso una voce narrante esterna, che commenta la vicenda o diversamente lasciando la parola al personaggio stesso. Nella novella la narrazione è condotta da un narratore estraneo alla vicenda, che tuttavia non si pone soltanto come osservatore, ma rivela anche le emozioni più strette della donna protagonista. È interessante perché a essa non è concessa la possibilità di dichiarare i suoi pensieri più profondi e più veri agli altri personaggi. L'autrice per mostrare il magma sottaciuto di pensieri e di sentimenti della donna ricorre alla tecnica del non detto: il silenzio e la non azione della donna diventano

¹⁸³ Carlo A. MADRIGNANI, *Ideologia e narrativa dopo l'Unificazione*, cit., p. 134

¹⁸⁴ Ibidem

¹⁸⁵ Ibidem

¹⁸⁶ Ibidem

¹⁸⁷ Attilio MOMIGLIANO, *Le novelle della Serao*, in *L'opinione*, Torino, 22 marzo 1946

significativi di ciò che essa non può esplicitare della sua intimità. Riguardo alla protagonista si può notare anche un'altra caratteristica:

le donne della Serao sono portate ora alla simulazione, ora alla dissimulazione, ora ad altri tipi di comportamento che le sottraggono alla legge dell'unità e le consegnano ad un'altra legge, quella della duplicità, dell'interna contraddizione e dissonanza¹⁸⁸.

Checchina molto spesso indossa una maschera, quella della tradizionale moglie remissiva e ubbidiente, sotto la quale si cela però la figura femminile autentica. Essa dunque molto spesso finge e simula sia nei confronti del marito sia nei riguardi della serva. Ma le sue considerazioni, che restano sottaciute, rivelano una Checchina altra, alla quale Serao applica una modalità descrittiva minuziosissima, per far emergere dai gesti, dalla descrizione della casa e persino dell'abbigliamento il suo non-detto. Proprio attraverso questa tecnica di descrizione così particolareggiata dell'ambiente, lo spazio si collega strettamente alla figura femminile. Essa è mostrata con grande precisione e dettaglio sia nel vestiario sia attraverso gli oggetti che la circondano. Questi costituiscono quasi una proiezione di sé, attraverso i quali si possono veicolare delle caratteristiche della femminilità implicata. Si potrebbe dire che anzi anche la figura femminile diventa oggetto, da ritrarre nella sua staticità e ricchezza di particolari, dai quali emergono anche i dati più intimi e nascosti. In particolare riguardo l'importanza dell'abbigliamento Carlo Alberto Madrignani ha notato: «gli attributi vestitari bastano a darci il personaggio, [...] un piccolo sistema di segni che creano “un personaggio”»¹⁸⁹.

Infine la tematica dell'amore nella novella è quella forse indagata con minor profondità analitica. Il sentimento costituisce infatti l'elemento che dà dinamismo alla vicenda e contribuisce allo sviluppo dell'intreccio. Per la protagonista è messo in luce il doppio rapporto coniugale e adulterino. Grigio e monotono il primo, immaginativo e passionale il secondo. La tematica è tuttavia utile per lo studio della figura femminile. Attraverso il rapporto della donna con la sfera emotiva si possono compiere interessanti riflessioni sulle sue aspettative e sui suoi desideri, i quali si scontrano costantemente con le costrizioni e le convenzioni sociali, imposte da una società patriarcale.

Si procede con l'analisi delle sequenze narrative in cui è ripartito il testo, cercando di far emergere le considerazioni sull'interazione delle tre tematiche.

4.1 Un incontro in salotto

Significativo è l'esordio della novella, caratterizzato dall'inizio *in medias res*.

Venne ad aprire Susanna, la serva. Portava un vestito di lanetta bigia, stinto, rimboccato sui fianchi, lasciando vedere una sottana frustra di cotonina scura; il grembiule di

¹⁸⁸ Vittorio RODA, *Studi sul fantastico*, Bologna, Clueb, 2009, p. 149

¹⁸⁹ Carlo A. MADRIGNANI, *Ideologia e narrativa dopo l'Unificazione*, cit., p. 135

tela grossa era cosparso di macchie untuose; teneva in mano uno strofinaccio puzzolente. (p. 211)

Viene presentata nell'*incipit* la descrizione della serva Susanna, dai particolari dell'abbigliamento se ne ricava un ritratto realistico, in cui si riportano persino le macchie di unto sul grembiule e il cattivo odore dello strofinaccio che la serva ha in mano. Occorre ragionare sull'importanza dell'elemento descrittivo del vestiario di Susanna: oltre a costituire una nota realistica, veicola anche un'informazione sulla sua appartenenza sociale. Il dato è stato ben rilevato da Carlo Alberto Madrignani:

Il «vestito di lanetta» è già di per sé una misera cosa; lo «stinto» che segue immediatamente è un rafforzamento di tale miseria, ulteriormente individuata nella «sottana frustra di cotonina scura», che è il simbolo di come si vestono le serve sotto la loro divisa ufficiale, in questo caso il proletario «grembiule di tela grossa»¹⁹⁰.

A bussare alla porta della protagonista è l'amica Isolina, la quale è venuta a trovare Checchina, la protagonista del racconto. Il lettore segue il personaggio, facendo così ingresso nel salotto, del quale viene data un'altra descrizione particolareggiata. Si tratta della prima figura d'interno della novella, che per la posizione d'esordio e per la sua rilevanza è stata molto studiata dalla critica recente. Si è scelto quindi di riportare la citazione per intero, per facilitare la comprensione dei dati critici che verranno poi esemplificati.

Isolina si era buttata sul divano di *cretonne* giallina, a fiori rossi, molto duro, dalla spalliera diritta: guardava distrattamente il salotto. Vi erano quattro poltroncine coperte di stoffa simile a quella del divano, coi quadrati all'uncinetto per ripararne la spalliera contro la pomata delle teste; stavano attorno attorno a una tavola rotonda, dal marmo bianco. Sul marmo, senza tappeto, un sottolume di guttaperca rossastra e un lume di antico modello, a olio, senza paralume. Poi: sei sedie di legno nero, dal colore smorto, che sembravano sempre impolverate – una mensola coperta di marmo bigio, su cui stavano sei tazze di porcellana bianca, la caffettiera e la zuccheriera; due scatole di confetti, vuote, vecchie, una di raso verde pallido, l'altra di paglia, a nappine; un piattino di frutta artificiali, anche queste in marmo, dipinte vivacemente, il fico, il pomo, la pesca, la pera e un grappoletto di ciliegie – un tavolino da giuoco, coperto di panno verde, coi pezzi laterali abbassati – all'unica finestra le tendine di velo ricamato, molto trasparenti, molto strette, con le bende di *cretonne*. Innanzi al divano un piccolo tappeto. Era tutto. (pp. 211-212)

La descrizione molto dettagliata del salotto sembra proprio la raffigurazione di una pittura d'interno: l'elenco segue esattamente l'ordine spaziale dei mobili nel salotto, tutti i pezzi devono essere descritti e elencati nella sequenza in cui sono disposti. La scenografia su cui agiscono le due figure di Isolina e di Checchina è stata definita, per la precisione fotografica della tecnica narrativa, da Antonio Palermo come «uno dei più begli inventari di oggetti di cui la Serao sia mai stata capace. [...] Con una implacabilità

¹⁹⁰ Carlo A. MADRIGNANI, *Ideologia e narrativa dopo l'Unificazione*, cit., p. 135

da ufficiale giudiziario, non c'è pentola, tappeto, abito, oltreché tavolo, sedia, ecc. che le sia sfuggito da questa smisurata “natura morta” [...]»¹⁹¹.

Carlo Alberto Madrignani osserva come questa descrizione di interno si ponga agli esatti antipodi di un bel brano in cui il ritratto di un ambiente voglia mirare a raffinatezze stilistiche¹⁹². Anche nella struttura sintattica l'autrice preferisce all'ampio periodare classico e articolato, uno stile al contrario basato sulla coordinazione di elementi. «Ne deriva un periodare allineato e staccato, che dà nell'insieme una sensazione d'ordine e di articolazione progressiva: si veda ad esempio, il significato della virgola. Essa serve a permettere l'aggiunta di un'ulteriore specificazione»¹⁹³. Serao applica quasi la tecnica dell'accumulo, collocando nel testo ogni elemento nel preciso ordine spaziale in modo da riflette la reale disposizione del mobilio nella casa di Checchina. Dagli oggetti si ricava anche un senso della decente ristrettezza in cui vive la famiglia. L'arredo è infatti spartano, essenziale e molto semplice. Ha notato Alberto Fedi:

È un interno piccolo borghese, descritto dalla Serao con un puntiglio enumerativo da inventario, come se si trattasse di una scommessa con la sua capacità evocativa. L'effetto di questa tecnica è, ovviamente, quello dell'evocazione ai nostri occhi di un ambiente ingombro, polveroso, eccessivo; in esso, lo sappiamo già, si svolgeranno piccole storie tristi¹⁹⁴.

L'ambiente minimamente arredato e mediocre così descritto anticipa gli avvenimenti altrettanto miseri che avranno luogo in questo spazio, ovvero la proposta di adulterio che sarà fatta alla protagonista. Ma sullo spazio del salotto può essere presentata un'ulteriore riflessione: esso infatti è l'ambiente di rappresentanza, in cui si ricevono gli amici e gli ospiti. Conferma quest'idea un recente studio di Katharine Mitchell, la quale ha scritto:

The late-nineteenth-century Italian salotto in the middle-class home was the “public face of family life”, the place in which members of the household could receive and entertain visitors¹⁹⁵.

La stanza è emblema del decoro della famiglia e ne riflette la condizione economica. Si è già notato come dal mobilio povero della sala si possa associare la protagonista a un'estrazione sociale piccolo-borghese. Il collegamento esistente tra la condizione economica e la descrizione del salotto è rilevata anche da Katharine Mitchell:

The narrator's inventory of the late-nineteenth-century Italian salotto's material contents measured a family's wealth, and there is evidence in the texts of families owning a stamper collection of furniture that consisted of a sofa, armchairs, chairs¹⁹⁶.

¹⁹¹ Antonio PALERMO, *Da Mastriani a Viviani*, Napoli, Liguori, 1974, p. 52

¹⁹² Ivi, p. 138

¹⁹³ Ivi, p. 139

¹⁹⁴ Roberto FEDI, *Aspetti della vita sociale nella narrativa del II Ottocento*, in *Album Serao*, a cura di Donatella Trotta, Napoli, Fiorentino, 1991, p. 89

¹⁹⁵ Katharine MITCHELL, *Italian Women Writers, Gender and Everyday Life in Fiction and Journalism 1870- 1910*, London, University of Toronto press, 2015, p. 67

Inoltre tutti gli oggetti che compongono l'ambiente indicano la personalità di Checchina e del suo stato:

Questa ordinata sagra naturalistica, che è la casa di Checchina, è anche la sua dimensione. Si intende perciò come questo personaggio sia un esempio [...] di compiuta interiorizzazione dei dati¹⁹⁷.

Il salotto, oltre a essere il luogo di rappresentanza, è, insieme alla cucina, l'ambiente domestico in cui la donna spende la maggior parte del suo tempo durante il giorno. Questo avviene in due modi: innanzitutto perché la donna, dovendosi occupare della casa e della sua pulizia, deve sistematicamente e giornalmente rassettare gli spazi in cui vive la famiglia. In secondo luogo, queste stanze diventano però anche l'orizzonte chiuso entro il quale le figure femminili sono poste. Il destino della donna spesso si consuma tra le pareti del salotto, della cucina e della camera da letto. Paola Bletloch compie una riflessione interessante a questo proposito:

Ma la vita domestica e quotidiana è eterogenea, talvolta caotica: la casa e gli oggetti casalinghi, il significato del lavoro casalingo e degli acquisti [...] la predilezione per gli ambienti interni e chiusi [...]. Ognuno di questi aspetti della vita femminile è positivo in quanto aggiunge una dimensione e presenta un punto di vista diverso sulla realtà, ma può rovesciarsi pericolosamente anche nel suo contrario. [...] La predilezione per gli ambienti chiusi visti come proiezione di una misura e di un ordine interiori può divenire claustrofobia e solitudine forzata¹⁹⁸.

Anche in *La virtù di Checchina* prevale la descrizione di interni e questa caratteristica deve essere connessa alla figura femminile. La protagonista passa infatti un'esistenza rinchiusa e limitata al solo spazio domestico, che diventa per lei soffocante e opprimente. In particolare nella novella si ritrae sempre l'abitazione della protagonista, povera e poco riscaldata o in alternativa, come si vedrà a breve, l'altro spazio che verrà descritto ampiamente sarà ancora una volta un altro interno, un salotto certamente sfarzoso e di lusso, in cui tuttavia la donna è di nuovo rinchiusa. In questo caso lo spazio del salotto «becomes more and more enclosed, intimate and domestic, and the space is less public and more private»¹⁹⁹. Infatti nella novella questo non è solo la scenografia dell'incontro con il marchese, ma il luogo delle confessioni amorose di Isolina verso l'amica e l'ambiente in cui la protagonista, una volta sola, può finalmente mettersi in dialogo con la propria interiorità. Inoltre un diverso atteggiamento è osservato dal maschile e dal femminile nello spazio del salotto: se infatti l'uomo è libero di rilassarsi e di stendersi sul divano o sedersi comodamente sulla poltrona, come rispettivamente fanno il marchese e Toto, il marito di Checchina, nella novella, la donna deve stare rigida e vigile, pronta e disponibile per qualsiasi bisogno della figura patriarcale. Checchina è infatti anch'essa seduta, ma nervosa «ritta sul busto». (p. 220)

¹⁹⁶ Ivi, p. 68

¹⁹⁷ Antonio PALERMO, *Da Mastriani a Viviani*, cit., p. 53

¹⁹⁸ Paola BLELLOCH, *Quel mondo dei guanti e delle stoffe...*, cit., pp. 125-126

¹⁹⁹ Katharine MITCHELL, *Italian Women Writers, Gender and Everyday Life in Fiction and Journalism 1870- 1910*, cit., p. 67

Dopo aver fatto emergere alcune considerazioni iniziali sullo spazio della novella, meglio ora tornare allo sviluppo della trama. Isolina, amica di Checchina, è venuta a farle visita. Nel dialogo tra le due donne emergono subito due profili di femminilità opposti: l'uno, quello della prima, descrive la tipologia della donna, «passionaria-cocotte»²⁰⁰, che annoiata dalla monotona vita coniugale, si getta in folli storie d'amore con numerosi uomini.

Diversa è la figura della protagonista: Checchina al contrario di Isolina rispecchia l'ideale della donna remissiva, che non intreccia relazioni amorose extraconiugali. Osserva Lucienne Kroha:

Anche qui si ripresentano i due soliti tipi, Isolina, la moglie adultera, e Checchina, la moglie fedele. Questa volta, però, i due personaggi sono visti in un'ottica che le ravvicina invece di contrapporre [...]»²⁰¹.

Un'altra osservazione può essere fatta sulla differenza tra i due personaggi, prendendo come elemento di confronto Lucia Altimare e Caterina Spaccapietra di *Fantasia*, il primo romanzo seraiano. Si può infatti riportare l'analisi fatta da Lucienne Kroha, la quale esamina le figure femminili di *Fantasia*, di *La virtù di Checchina* e infine di *Il romanzo della fanciulla*²⁰². La studiosa nota innanzitutto come l'opinione maggioritaria della critica identifichi l'idea di Serao della donna solamente con la seconda parte della sua produzione, definita con l'etichetta «erotico-mondana». Questa seconda stagione dell'autrice inizierebbe con la pubblicazione di *Il paese di cuccagna* del 1891, la scrittrice abbandonerebbe l'interesse per una narrazione realistica, seguita nel primo periodo, per approdare a «the late-Romantic *feuilleton*»²⁰³. La critica tuttavia con la rigidità di questo schematismo tenderebbe allora a far coincidere l'immagine femminile dell'autrice solo con le protagoniste dell'ultima produzione sentimentale, tralasciando però una porzione significativa della narrativa seraiana. Lucienne Kroha si è proposta di analizzare il significato di cui sono portatrici le figure femminili anche in altre opere dell'autrice e in particolare studiando il suo primo romanzo *Fantasia*, in seguito *La virtù di Checchina* e *Il romanzo della fanciulla*. Innanzitutto a partire dalla novella indagata in questo capitolo la studiosa mette in evidenza che già la stessa scelta della forma breve è significativa:

It is not by chance that this high point in her representation of women coincides with her temporary rejection of the novel as a viable genre for the exploitation of feminine reality. In fact, Serao clearly saw that there was little possibility for an authentic portrayal of women within the prevailing literary tradition which she identified with this genre²⁰⁴.

²⁰⁰ Carlo A. MADRIGNANI, *Ideologia e narrativa dopo l'Unificazione*, cit., p. 152

²⁰¹ Lucienne KROHA, *Matilde Serao, «Il romanzo della fanciulla»*, in «Quaderni d'Italianistica», XI, 1, 1990, p. 155

²⁰² Eadem, *The Woman Writer in Late-Nineteenth-Century Italy*, Lewiston-Queenston-Lampeter, Mellen, 1992

²⁰³ Ivi, p. 100

²⁰⁴ Ivi, p. 101

La scelta formale della novella per l'autrice coincide dunque con un preciso significato che sta alla base dell'opera: Serao attraverso la preferenza per la narrazione breve sembra contrapporsi anche nella forma alla scrittura del romanzo, le cui protagoniste tradizionali non rispecchiavano affatto la figura autentica della donna. Nella scelta del genere «Serao was aware of the lack of correspondence between women portrayed in novels and the far more complex social and psychic reality of “real woman”»²⁰⁵. Quest'ultimo orizzonte è quello che la scrittrice sceglie di approfondire nelle tre opere sopra citate. Se per *Fantasia* la studiosa nota come Serao mostri due immagini della donna prodotte dalla logica maschile, derivanti dalle tendenze letterarie del momento, non riuscendo a dare dunque un vero ritratto della donna autentica, «the character of Checchina is a cross between Lucia and Caterina, Serao's attempt to forge a more human and “realistic” woman than either of the two precedings prototypes»²⁰⁶. Checchina è infatti fedele al marito e rispettosa delle norme della condotta femminile.

Ritornando allo sviluppo della trama, Isolina riferisce all'amica le sue numerose avventure passionali, rivelando all'amica il peso della passione. Serao raffigura con ironia questo personaggio che si abbandona a relazioni leggere e superficiali, parlandone come se si trattasse di un sentimento profondo e irresistibile. Arriva addirittura a dichiarare che essa morirebbe per uno dei suoi amanti come prova estrema d'amore, ma tuttavia dice poi alla donna il vero motivo della sua visita: le chiede del denaro.

– Ho paura certo; se non avessi paura, che gusto ci sarebbe ad amare Giorgio? Esporsi alla morte per colui che si ama, non è forse la maggior prova d'amore? Se sapessi che cruccio mi dà quest'amore! Già non ho mai quattrini e ce ne vogliono, capisci, per darne a Teresa, per le carrozze, pei guanti, pei fiori – mi presti venti lire?

– Come vuoi che te le presti? Non ne ho.

– Dio mio, come faccio? Domani, sai, è giorno di appuntamento e debbo andarci, assolutamente; ho da comprarmi un velo di garza che costa cinque lire e mi serve a ogni costo; ho da comprarmi una corazza di maglia che costa quindici lire, e per andare da lui ci vuole la carrozza... (p. 214)

L'amicizia che lega Isolina alla protagonista è di opportunismo economico, Checchina presta i pochi risparmi alla prima, finanziandone gli acquisti per gli appuntamenti amorosi. È interessante notare come nelle parole dell'amica ci sia un preciso elenco di compere necessarie, di cui è indicato con precisione anche il prezzo. Il fattore economico è infatti molto ricorrente nella novella e deve essere collegato alle aspirazioni di queste donne piccolo-borghesi, le quali desiderano la ricchezza e lo sfarzo di abiti costosi e di oggetti di valore. Dai ritratti di Isolina e di Susanna emerge un tratto significativo di Checchina: la femminilità da cui essa è circondata

²⁰⁵ Ivi, p. 102

²⁰⁶ Ivi, p. 114

ha fattezze strane, mostruose, distorte rispetto ad un canone di femminilità anche tradizionale: l'amica civetta, la serva-strega. Intorno a Checchina c'è il vuoto, essa vive una sorta di orfananza rispetto alle sue simili²⁰⁷.

Dalla citazione emerge l'isolamento della protagonista, la sua completa solitudine rispetto al contesto in cui è posta. La donna inoltre non è capace di comunicare i pensieri e le emozioni della sua interiorità. Checchina monologa con sé stessa e le sue considerazioni sono riportate al lettore solo con il tramite della voce narrante. Essa comunica però con il linguaggio del corpo, perché la parola costituisce già di per sé un atto di libertà e di ribellione i quali non sono ammessi dall'ottica patriarcale, ma Serao fa comunicare il personaggio attraverso la sua gestualità, che non rispecchia più il codice maschile della sua società, ma acquista un significato nuovo.

Checchina insomma non parla, ma rivela i suoi sentimenti solo attraverso dei discorsi che sono sintomi, dicono alcune cose per alluderne altre. [...] Il silenzio di Checchina è illuminato dalla realtà dolente, inappagata del suo esserci corporeo che rimanda a quello che di lei non si esaurisce nei modelli che la schiacciano. Il linguaggio negato del silenzio dice allora quello che le parole alienate al codice dominante non potrebbero dire²⁰⁸.

Come emerge dalla citazione, il silenzio di Checchina nel corso della novella diventa più eloquente di molti altri discorsi che essa potrebbe riferire. I suoi progetti costantemente tacitati e repressi sono altri segni della repressione che la figura femminile subisce nello spazio domestico. Nel racconto si darà una particolare attenzione a quelle che sono state ben definite «le figure del silenzio», con cui la donna rivela l'oppressione e il soffocamento della sua interiorità²⁰⁹. Occorre ragionare su un ultimo elemento riguardo Checchina, prima di procedere con l'analisi narrativa: il meccanismo con cui la scrittrice sceglie di esprimere la subordinazione di Checchina alla logica patriarcale. L'autrice sceglie il tono dell'ironia, per trattare dell'inadomesticamento della protagonista: l'uomo infatti vorrebbe che la donna si adattasse in tutto alle regole e ai dettami da lui stabiliti, ma la femminilità non può rispondere in pieno solo alle esigenze maschili, ma serba dei tratti di originalità. Rileva Paola Azzolini:

Smussato, sorridente, diventa questo ritratto di donna un atto di ribellione e di accusa, smantellamento di un modello femminile creato dal maschio, per lui rassicurante, ma inautentico²¹⁰.

4.2 Un pranzo con il marchese

La seconda e terza sequenza della novella costituiscono il cuore centrale dell'intreccio narrativo. Si è scelto così di trattarli in un unico paragrafo. Nel secondo atto della commedia fa l'ingresso sulla scena Toto Primicerio, il marito di Checchina. Di lui

²⁰⁷ Paola AZZOLINI, *Matilde, l'inadomesticata*, cit., p. 64

²⁰⁸ Ivi, p. 66

²⁰⁹ Piero LUXARDO FRANCHI, *Le figure del silenzio*, Padova, Cleup, 1989

²¹⁰ Ivi, p. 65

l'autrice non fornisce un ritratto iniziale, ma i dettagli del suo profilo sono disseminati nella novella, così che poco a poco solo con la lettura si può ricostruire per intero la sua figura. Il marito annuncia a Checchina l'invito a pranzo che ha rivolto al marchese d'Aragona, per poter avere qualche raccomandazione in più soprattutto con clienti benestanti. Primicerio nota la sorpresa della donna, ma reagisce, dicendo così:

– Ebbè, qui si contenterà e non morirà mica di fame. Aggiusta tu con Susanna – concluse Toto, con la bella tranquillità romanesca, andandosene all'ospedale di Santo Spirito a rassettare braccia slogate e a medicare piaghe purulente. Andò via, il dottore, ma nella casa stretta rimase la sua traccia, quell'invincibile fetore di acido fenico. (p. 215)

Il marito sembra non accorgersi della preoccupazione che ha portato alla moglie, la quale resta in pensiero su come poter organizzare la cena. Mentre Susanna in cucina borbotta, essa si rifugia nella camera nuziale, come se quello fosse il solo luogo in cui potesse avere un po' di spazio per sé. Nelle sue riflessioni la prima immagine è quella dell'elegante marchese che aveva avuto modo di conoscere in villeggiatura a Frascati, perché era stato curato una volta dal marito. Il profilo aristocratico dell'uomo si connota sin da subito attraverso il suo prezioso abbigliamento:

Egli in costume di velluto verde oliva, cravatta di raso nero, speroni di acciaio e frustino nero. [...] Era un bel giovane il marchese d'Aragona, alto, con una testa ricciuta e gli occhi malinconicamente espressivi. (p. 216)

La descrizione dell'aspetto fisico dell'uomo è preceduta dal dettaglio del suo abbigliamento, come se quest'elemento avesse una funzione prioritaria sulla caratterizzazione del personaggio. Già con il ricercato vestiario del marchese si vuole veicolare la sua alta estrazione sociale. Nella produzione seraiana tutti i personaggi hanno «un corpo socializzato al massimo grado perché gestito e gerarchizzato dal vestito come prerogativa di classe»²¹¹. Checchina è attirata dalla figura maschile proprio per il suo rango sociale superiore. La donna tuttavia comincia poi a pensare a come poter organizzare il pranzo e molte piccole difficoltà le si presentano nella mente: non disponeva infatti di una salsiera e di un'insalatiera coordinata al suo servizio da piatti, anche la padella per fare il fritto di pesce è inadatta. E senza dubbio non si poteva fare a meno dell'arrosto. Nel riflettere ritorna in lei la preoccupazione economica: «questo pranzo sarebbe costato una quantità di quattrini: come dirlo a Toto, quante cose ci mancavano nella casa!» (p. 217). Nell'elenco di tutto ciò che manca nella casa, sembra ripetersi come un ritornello nella mente di Checchina una «domanda accomunante l'indigenze alla ristrettezza, “Quanto costa?”»²¹². La protagonista è presa dalla preoccupazione per le scarse risorse di cui può disporre, per organizzare la cena per il marchese e riflette sulle poche finanze che settimanalmente il marito le consegna, per provvedere alla spesa settimanale. È importante notare che tutti i motivi di apprensione

²¹¹ Maryse JEULAND MEYNAUD, *Immagini, linguaggio e modelli del corpo nell'opera narrativa di Matilde Serao*, cit., p. 58

²¹² Antonio PALERMO, *Da Mastriani a Viviani*, cit., p. 53

restino nella mente della donna e non trovino modo di esplicitarsi in parole, per permettere la comunicazione con gli altri. Checchina è infatti a disagio a domandare un maggior numero di soldi a Toto, che si dimostra avaro e sempre pronto a lamentarsi delle continue spese che deve sostenere. Anche la serva Susanna avrebbe fatto opposizione per la cena con il marchese, limitandosi a aiutarla il meno possibile.

Anche, per lasciare quelle tre lire, Toto borbottava; e Susanna, in cucina, giurava nel nome di Santorsola, patrona di tutte le vergini, che non ci si arrivava, non ci si arrivava, e i beccai erano tanti cani e i fruttaroli tanti ladri di strada. Come avrebbe fatto per chiedere a Toto tutti questi quattrini, per pranzo del marchese? Giusto aveva prestato le sei lire, risparmiare a furia di stenti, a quella sventata d'Isolina: con sei lire qualche cosa si poteva fare... e a quest'ultimo pensiero, arrossì, ricordandosi. Poi si alzò, andò in cucina e stette a guardare distratta, Susanna che tagliava minuziosamente una pastinaca per metterla nel brodo. Non diceva nulla, tutt'assorbita. (p. 218)

Checchina non è in grado di manifestare le ragioni della sua preoccupazione, di fronte a Susanna che si lamenta delle continue ristrettezze con cui deve procurare i generi di necessità, contrattando il prezzo con ogni venditore. La protagonista è in grado di dire una cosa sola: chiede alla serva

- Li sapresti fare, Susanna, i riccioli sulla fronte?
- Quali riccioli? - chiese l'altra sbalordita.
- Come quelli di Isolina - mormorò la padrona, a bassa voce. (p. 218)

Si risveglia nella donna il sentimento di orgoglio femminile, vorrebbe curare la propria persona per il pranzo con il marchese. Nel terzo atto della commedia si descrive l'arrivo del marchese e la cena. Checchina ha dovuto preparare da sola le cibarie e pensare a predisporre la casa per l'ospite, arriva dunque all'appuntamento serale con una certa stanchezza. Il nobile è connotato fin dal suo ingresso dall'abbigliamento elegante e ricercato con un atteggiamento sciolto e spigliato, al contrario di Checchina che nonostante il suo abito nuovo è ancora immersa nelle tante preoccupazioni che la cena le aveva procurato:

Il marchese era in soprabito chiuso, cravatta di raso bianco, con spillo di brillanti, a ferro di cavallo: si toglieva lentamente i guanti, donde le mani uscivano bianche e morbide, come quelle di una donna. Mentre ella restava in piedi, impacciata dal suo vestito nuovo di lana di foglia morta, con un'arricciatura di merletto al collo che le solleticava la nuca, pensava, disperatamente, che forse era meglio dargli del brodo invece degli gnocchi. (p. 219)

All'annuncio che la cena era servita, il marchese prende sottobraccio la donna e Checchina sente il profumo morbido e dolce del marchese, che inizia ad avere su di lei un effetto di seduzione. Il buon odore che l'uomo emana sembra quasi un prolungamento fine della sua persona che stordisce e cattura l'attenzione di Checchina. Anche in altri punti successivi della novella essa ricorda il profumo inebriante del marchese. La buona essenza che promana dal personaggio maschile è un ulteriore connotato del suo rango aristocratico. Maryse Jeuland Meynaud ha notato come nella produzione seraiana i dati

olfattivi ricoprono una certa importanza²¹³. Prendendo questo elemento dalla narrativa francese di Zola, l'autrice indica attraverso il profumo del personaggio la sua collocazione sociale. In particolare solo chi si trova in una collocazione sociale alta può permettersi il costo di fragranze dolci e profumate.

L'odore connota sociologicamente il corpo nella misura in cui, procurando un piacere olfattivo raffinato, è un lusso che la comune dei mortali non può pagarsi²¹⁴.

Durante la cena sono servite le portate, Toto ha un atteggiamento di «grossa allegrezza di medico in festa, arrischiava lo scherzetto» (p. 219). Prende a raccontare del suo lavoro, accentuando i particolari più sgradevoli della professione. La moglie di fronte a questi argomenti manifesta una certa inquietudine, temendo che potessero annoiare l'ospite. Anche Susanna si dimostra molto sgarbata e poco cordiale, aumentando in Checchina il sentimento di disagio. Sembra di assistere effettivamente a una commedia. Ma il più alto grado di ridicolo si raggiunge nella sequenza successiva. Finito il pranzo, i personaggi si spostano nel salotto. Toto, abituato a riposare dopo il pasto, dapprima si appisola mentre il marchese sta parlando, poi esce apertamente dalla stanza, senza salutare, recandosi nella camera da letto. Tutto questo avviene sotto i vigili occhi di Checchina, che con sguardi fortemente espressivi cerca di ordinare al marito cosa fare. Il marchese e la donna restano allora soli nella sala. L'uomo prende ad avere un atteggiamento confidenziale con la protagonista e a esercitare il suo *charme*. Della figura infatti la donna percepisce due particolari di seduzione: innanzitutto l'uomo mostra «il piede aristocratico, calzato dalla calza di seta rossa e dalla scarpa di copale»; e poi la figura femminile è catturata da «quel molle profumo di violetta, che le dava un intenerimento ai nervi». (p. 221). È in atto il corteggiamento del marchese sulla donna. Il nobile per conquistare la donna ricorre dunque agli elementi che caratterizzano la sua condizione aristocratica, l'eleganza e la raffinatezza dell'abbigliamento e del profumo sono tutti elementi che esercitano su Checchina un fascino irresistibile, abituata com'era a una condizione di decente miseria piccolo-borghese. Un'altra arma che impiega il marchese per sedurre Checchina è la descrizione della sua sfarzosa abitazione:

La casa è solitaria – mormorò egli, di nuovo, guardando Checchina – in quella malinconica via dei Santi Apostoli. La conoscete? Sì?... mi fa piacere. [...] Non vi è mai nessuno in casa mia. [...] Il quartierino ha le triplici tende di seta gialla, di merletto bianco e di broccato che lo difendono dalla soverchia luce. Io amo molto la penombra, in cui si può sonnecchiare. Vi sono dei tappeti dappertutto, e la casa tutta quanta è un po' foderata, un po' imbottita, contro il freddo: il caminetto del salotto ha sempre una fiammata viva. Io sono molto freddoloso: nel calduccio mi sento felice. Sono sempre solo, in quella casa: per divertirmi, abbrucio una pastiglia orientale che profuma la stanza. (p. 222)

La descrizione della propria casa che il marchese offre alla donna si traduce apertamente come un invito a iniziare con lui una relazione adulterina. Il marchese esegue

²¹³ Maryse JEULAND MEYNAUD, *Immagini, linguaggio e modelli del corpo nell'opera narrativa di Matilde Serao*, cit., p. 25

²¹⁴ *Ibidem*

in modo perfetto il suo ruolo di seduttore nella commedia. È interessante notare come lo spazio che descrive alla donna sia ancora un interno di salotto, certamente di lusso e arredato splendidamente. Ma la figura femminile è coinvolta nella proposta di un'altra relazione che ripete la sua collocazione in uno spazio chiuso e limitato, non prevede infatti l'apertura verso l'esterno. Si tratta per Checchina nuovamente di un'offerta di addomesticamento, certamente di lusso, ma pur sempre una dimensione in cui essa dovrebbe corrispondere ancora alla logica maschile, senza avere uno spazio per sé. Certamente emerge il vivo contrasto tra i due interni: se il primo è caratterizzato dalla freddezza e dalla decorosa miseria del contesto piccolo-borghese, il secondo si presenta come un vero e proprio nido caldo d'amore. L'opposizione tra i due ambienti appare ancora più netta se si riporta l'impressione di freddo provata dalla protagonista nel momento in cui, dopo il pranzo, il gruppo si sposta nell'altra sala:

Nel salotto, tutti tre tacquero un momento. Vi faceva freddo in quella stanzetta povera di mobili, senza tappeto, con quelle tendine grame grame. Come se si potesse riscaldarla coi lumi, Checchina fece portare l'altro lume che esisteva in casa; ma no aveva paralume e accecava, a guardarlo. Ella sedeva sul divano, ritta sul busto, sentendo per la prima volta la miseria di quella stanza e soffrendone acutamente. (pp. 220-221)

Il caldo che piace tanto al marchese si contrappone al gelo del salotto di Checchina, dato dall'assenza di tappeti, dalla scarsa luce e dal misero mobilio. Alle «tendine grame grame» del salotto borghese si oppongono le duplici tende riccamente ricamate con il merletto nel salotto del marchese. La terza scena termina con l'invito da parte del marchese e la risposta affermativa data da Checchina.

4.3 Il silenzio di Checchina

La quarta scena si apre il giorno successivo al pranzo con il marchese: si è scelto nel titolo di evidenziare la condizione di remissività e di mutismo che caratterizza la protagonista in questa sezione della novella. Il nobile manda alla donna un mazzo di fiori, che Checchina accetta. Continua il tono comico presente in tutta la vicenda. Infatti Checchina non ha la possibilità di mandare in risposta all'uomo un biglietto profumato e elegantemente scritto, ma dispone solo di «larghi fogli da ricetta, di suo marito, che portavano per intestatura: Antonio Primicerio, medico-chirurgo, consultazioni dall'una alle tre, Via del Bufalo: – larghi fogli che putivano di acido fenico». (p. 223) È grande l'abilità compositiva con cui Serao compone il racconto, riscrivendo la tradizionale trama dell'adulterio, sostituendo le ormai prevedibili mosse dei suoi attori con i piccoli impicci della vita quotidiana che Checchina affronta. Nota infatti Lucienne Kroha:

The rest of the novella is an account of Checchina's anxieties, hesitations, and conflicting impulses as she struggles with her desire to accept the Marchese's invitation [...]. His debonair charms and the setting he offers promise a foray into the elegant world of the

late-Romantic novel, but “reality”, and finally her own inhibitions, interfere constantly with Checchina’s ability to bring her plans to fruition²¹⁵.

Ricorre in particolare all’espedito di ristrettezza piccolo-borghese della protagonista. Inoltre la prassi comune prevedrebbe una lauta mancia al messo incaricato del dono d’amore, tuttavia la donna non dispone di larghe risorse e per di più deve scontrarsi con la serva, tutta volta a richiamare la donna al mondo reale, per poter dare alla fine la misera somma di otto soldi. L’effetto dei fiori segue però la tradizionale trama di seduzione femminile con cui la donna si lascia trasportare dalla dolce fragranza, sognando immaginazioni d’amore.

Checchina, fra le palpebre socchiuse, seguitava a guardare i fiori, a seguire il sottile traforo della lieve carta che li circondava. (p. 224)

La dimensione di sogno della donna scompare però subito e anzi l’attenzione è richiamata ancora una volta da un particolare pratico della realtà: dove poter mettere i fiori? In casa non hanno un recipiente adatto per contenerli. Susanna nel suo ruolo di antagonista della donna e di oppositrice alla sua storia d’amore con il marchese le rivela come una volta una donna avesse annusato pericolosamente i fiori, ne avesse avuto un gran mal di testa. Le consiglia anzi di non tenerli in casa, ma di donarli alla Madonna Immacolata come segno di rispetto, ma anche di purificazione. Susanna, animata da una religiosità popolana, afferma infatti: «già... non sia mai, fiori, dolci, gioielli, sono opera del diavolo e inducono in tentazione. Scansi il pericolo, mandi i fiori alla Madonna». (p. 225)

Checchina prova ad accennare al fatto che magari i fiori farebbero piacere al marito, ma subito la serva la contraddice, riportando la logica concreta e opportunistica di Primicerio con le esatte parole che qualche riga dopo verranno riferite dal medico: «i fiori costano troppi denari e non significano nulla». (p. 225). I fiori hanno però fatto l’effetto di seduzione trasognata su Checchina. Essa infatti è come colta da uno stato di torpore che la porta a immaginare il calore e l’affetto di cui godrebbe nel salotto del marchese. Emerge evidente l’opposizione tra la situazione attuale in cui si trova e quella che fantastica nella mente:

A Checchina le mani giacevano in grembo, inerti. Provava certi brividi di freddo per la persona, con una pesantezza vincente della testa. Sui mattoni grezzi del tinello, i piedi, calzati da un vecchio paio di stivaletti di prunella, s’irrigidivano [...]. Aveva una voglia grande di sdraiarsi in una poltrona lunga e soffice, dalla stoffa liscia liscia di seta che scricchiola dolcemente, affondando i piedi in un tappeto caldo e molle. [...] tutta raccolta, ella pensava che dovesse essere di bello, di confortante quel nido caldo, ombroso, profumato, dove si affondava nella piuma e non si udivano rumori. Le ronzava nella testa la voce di lui, così soave, così soave, mentre le parlava. (pp. 225-226)

²¹⁵ Lucienne KROHA, *The Woman Writer in Late-Nineteenth-Century Italy*, cit., p. 115

Nella citazione ritorna l'elemento della voce maschile come arma di seduzione nei confronti della donna. Checchina si risveglia nella modesta cucina con un brivido di freddo e pensa a fantasticare su quello che servirebbe e su quello che le manca: innanzitutto vorrebbe una pelliccia per stare più calda. È significativo che lo stato di sogno e di immaginazione colga la protagonista in due spazi ben precisi della casa: la cucina e la camera da letto. Sono stanze deputate a attività esclusivamente femminili, in cui dunque la donna può trovare rifugio. Katharine Mitchell mette in evidenza questo dei due luoghi:

The bedroom is conceived of as a private, middle class, and quite bare place. The kitchen and the bedroom have in common an identity as places where women can share their thoughts and feelings with another²¹⁶.

I due luoghi domestici sono in effetti anche per Checchina due spazi in cui può rifugiarsi e dare spazio ai propri pensieri, che tuttavia ancora una volta non condivide con nessuno. Il fatto che non abbia un personaggio a cui confidarsi, neppure la serva diffidente Susanna, accentua il senso di solitudine e di isolamento che la circonda. Le considerazioni della donna si spostano dopo a analizzare con precisione il suo guardaroba. Passa in rassegna ogni capo e nota la scarsità del suo vestiario. Ella desidererebbe un nuovo abito nero, che per via del costo il marito le rifiuta sempre. L'aspirazione di Checchina ad avere un vestito nuovo può essere collegato al suo senso di femminilità che tuttavia è repressa e costretta a restare all'interno di uno spazio chiuso. Checchina non solo non esce mai, ma è obbligata dal marito a rinunciare ai connotati femminili di un abito elegante e di alcuni piccoli accessori di bellezza e di fascino, che il marito vede solo un altro costo, che peserebbe sulle ristrette finanze della famiglia. Questo dato deve essere considerato anche in relazione all'importanza che l'abbigliamento rivestiva per genere femminile. La donna è sottomessa a un marito avaro che di fronte alla sua richiesta di un vestito nuovo le dichiara il fatto che «questo civettio non serve più». (p. 227) Checchina ha quindi imparato a rassegnarsi e a accettare le umiliazioni del marito. Riguardo all'attenzione che la donna pone nel prepararsi per l'eventuale appuntamento, dato che offre un'importante spunto di riflessione, si può riportare un'osservazione fatta su un'altra figura femminile seraiana, Beatrice del romanzo *Cuore inferno*, ma che si può ben adattare alla protagonista della novella:

Beatrice vive un'avventura soltanto interna. Sfoga la sua sensualità e le sue aspirazioni sugli oggetti, di cui assorbe e sente fino allo spasimo i colori e gli odori, e con cui si identifica in un rapporto quasi d'amore²¹⁷.

Nella citazione si potrebbe sostituire al soggetto iniziale Beatrice, il nome proprio della protagonista Checchina. Anch'essa vive infatti il rapporto adulterino solo nell'immaginazione con gli oggetti che le vengono mandati dal marchese: i fiori prima, la

²¹⁶ Katharine MITCHELL, *Italian Women Writers, Gender and Everyday Life in Fiction and Journalism 1870- 1910*, cit., p. 70

²¹⁷ Paola BLELLOCH, *Quel mondo dei guanti e delle stoffe...*, cit., p. 129

lettera dopo. La sua eccessiva preoccupazione per l'abbigliamento e l'ornamento necessari sono un modo con cui può esercitare il suo orgoglio femminile e la sua sensualità, a cui ha dovuto rinunciare, accettando una vita monotona e domestica con Toto. Il potere della donna è ancora una volta debole e inconcludente. Essa nonostante nutra il desiderio di un nuovo vestito, non parla con il marito, perché ne teme la reazione.

Ma non andavano più oltre le ribellioni della natura flemmatica e timida di Checchina. Ella si stringeva nelle spalle, si rassegnava, ricadeva nella sua apatia, riaccomodava i suoi vecchi vestiti, li faceva tingere, li faceva lavare. (p. 228)

Tuttavia ora proprio per l'appuntamento con il marchese, il desiderio del vestito nero si fa ancora più forte. Ella pensa a tutto ciò che le sarebbe servito per avere una bella apparenza, ma ancora una volta, tutti i suoi pensieri non sono esplicitati attraverso la parola, ma restano nella sua interiorità. Si rassegna a non chiedere nulla, credendo che anche se avesse domandato al marito, tutto sarebbe stato inutile:

Ecco ci sarebbe voluta una cappottina di velluto nero, semplice, con un piccolo diadema e un gruppetto sollevato di pennine nere, niente che un fiocchetto, e i nastri di velluto che si annodano sotto il mento: ne avevano tutte le modiste [...]. Col vestito nero e con la pelliccia, sarebbe stata una cosa meravigliosa. Ma niente, niente: ella non aveva niente di tutto questo, non lo avrebbe mai avuto, tutto, tutto, era impossibile. (p. 228)

Nel dispiacere di non poter avere quegli oggetti necessari per esercitare il proprio fascino, Checchina decide di non confidarsi neppure con la serva, sprofonda nel silenzio. Fa anzi un tentativo per migliorare il suo cappello, ma invano, perché il risultato è peggiore della situazione di partenza. Ritorna dall'ospedale Toto Primicerio che, venuto a sapere dei fiori, si lamenta del gesto del marchese. Egli infatti sperava di ricavare dall'invito ben altro vantaggio economico, non certo un mazzo di fiori che «costano tanto denaro e non servono a nulla» (p. 230). L'uomo si lamenta anche per la mancia che le donne avevano dovuto lasciare all'emissario del nobile. Dopo aver pranzato, egli si reca nel suo scrittorio, dove avrebbe dovuto attendere le consultazioni, ma si addormenta sopra un libro. La scena è descritta dall'autrice con una tonalità comica. Checchina, dopo aver sistemato gli oggetti, usati per il pranzo, ritorna nella camera da letto, ripone in ordine i nastri e la stoffa che aveva preso per cercare di migliorare l'aspetto del suo cappello e di nuovo cade in un silenzio profondo, che esplicita tuttavia la sua situazione di disagio.

Si rassegnava, soffrendo in silenzio, pur di non udire quella grossa voce che calcolava il valore di un soldo e gliene rinfacciava la spesa, pur di non udire le domande sospettose di Susanna. [...] Non poteva pensare a quello che le mancava per essere vestita bene: non voleva pensarci, per non affliggersene più. A che contristarsene? Tutto era inutile, tutto. (p. 232)

La femminilità di Checchina è oppressa dal rigido controllo economico del marito e dalla ristrettezza finanziaria della sua estrazione sociale. Successivamente la donna resta sola nella casa, ma una volta che il marito e la serva non sono più presenti,

ritorna in lei con un'intensità ancora maggiore il desiderio di un abbigliamento nuovo e più ricco. Con grande abilità compositiva Serao colloca il riaccendersi in Checchina di questo bisogno con l'improvvisa comparsa di Isolina, come se le aspirazioni d'amore e di eleganza della protagonista si materializzassero nel momento esatto nella figura dell'amica, opposta a lei nella condizione sentimentale. L'amica la saluta e la elogia come sempre, per ingraziarsela e per ottenere un altro prestito in denaro. Isolina le confida di essere passata a trovarla prima di andare a un altro convegno d'amore con l'amante, le serve infatti anche l'appoggio di Checchina, in caso il marito le domandasse dove si trovava l'amica. Isolina si presenta tutta ben vestita e elegante, la protagonista le nota le scarpette lucide dorate e i fazzoletti di batista. L'amica rivela a Checchina anche il gran dispendio economico per fare tutti questi acquisti:

– Non puoi credere, come si spende: è una rovina, ninuccia mia. Faccio una quantità di pasticci, d'imbrogli, di debiti, una cosa da impazzire. (p. 234)

Isolina confessa all'amica di aver chiesto del denaro in prestito a un'usuraia, pur di non rinunciare a quei piccoli accessori di fascino femminile, per sedurre l'amante. Si accenna nella novella alla figura della donna prestatrice di denaro a interesse, che diventerà una presenza più importante in *O Giovannino o la morte* o ad esempio in *Il paese di Cuccagna*. La donna esige infatti il doppio della somma prestata e se non si paga settimanalmente si mette a gridare, minacciando di dire tutto al marito. Nel secondo incontro con Isolina iniziano a emergere gli incomodi del dover mantenere relazioni extraconiugali che costringono la donna a spese costose. Tuttavia Checchina, una volta partita l'amica, è colta ancora da un senso di dolore, perché essa non dispone del ricco abbigliamento di Isolina, come del resto non ha la stessa dimensione di affetto. La sofferenza della donna per non avere gli oggetti materiali dell'amica deve essere letta anche come disagio nei confronti di un amore coniugale sterile e piatto.

Quando fu sola, nell'ombra del crepuscolo, Checchina si mise a piangere. Ella non aveva né le scarpette dorate, né i fazzoletti di batista, né il manicotto, né lo spillo a ferro di cavallo, né l'orologio. Piangeva, poiché non aveva niuna di queste cose che servono all'amore. (p. 235)

La situazione di Checchina può infatti essere descritta con alcune parole di Paola Blelloch che descrive così il destino delle donne piccolo-borghesi coniugate:

Né più fortunate erano le mogli della piccola borghesia, chiuse nel grigiore della loro vita domestica, sposate a uomini che non le amavano, appena arricchiti e ancora rozzi. Incomprese e pur sempre romantiche, sentimentali e spesso appassionate, come la maggior parte delle eroine della Serao, esse accettavano la propria condizione e si adeguavano alle regole del gioco, che talvolta tentavano di infrangere in segreto²¹⁸.

²¹⁸ Paola BLELLOCH, *Quel mondo dei guanti e delle stoffe...*, cit., p. 33

4.4 Checchina diurna vs Checchina notturna

Nel scegliere il titolo del paragrafo si è riportata un'espressione di Vittorio Roda, il quale mette in evidenza un aspetto interessante della novella, che si troverà anche nel successivo *Il romanzo della fanciulla*. Lo studioso nota nella novella:

un'ulteriore prova d'una femminilità sdoppiata e contraddittoria; di un'immagine artificiale sovrapposta all'effettiva; d'una maschera che entra in contrasto con l'«altro». Nella *Virtù di Checchina* accade finanche questo, che la duplicità femminile intrattenga sottili rapporti col *pattern* del doppio. Esistono da un certo momento in avanti, due Checchine, l'una notturna l'altra diurna: piena di coraggio la prima, debole e impotente la seconda²¹⁹.

La citazione dello studioso ben introduce la quinta sezione narrativa della novella. La protagonista della quale si è già osservata la personalità strutturata sui due livelli (quello di simulazione davanti al marito e alla serva, quello autentico che però resta celato e silenzioso) accentua il suo tratto di duplicità a questo punto della narrazione. La sequenza esordisce nelle lunghe veglie notturne della protagonista, è proprio a partire dal quinto atto che si può vedere agire una Checchina notturna, insonne e inquieta. È forte in lei il desiderio di recarsi all'appuntamento amoroso con il marchese, essa acquista il coraggio e l'impeto di cui nella normale realtà non dispone per agire in modo risoluto:

Nella notte, nella solitudine, fissando gli occhi ardenti che l'insonnia spalancava, nelle tenebre, ella si sentiva piena di coraggio. [...] I suoi nemici non le parevano più terribili. Andare sì, doveva andare, poiché aveva detto sì, quella sera, quando egli l'aveva baciata. (p. 236)

Del doppio notturno di Checchina Vittorio Roda ha dato una spiegazione di tipo psicanalitico, avrebbe infatti individuato nel doppio della donna la nozione freudiana di «ideale dell'io»²²⁰. Il concetto rappresenterebbe ciò che si vorrebbe essere, si tratta di un modello al quale il soggetto vorrebbe assimilarsi per volizione. La descrizione ben si adatta alla protagonista della novella: essa infatti nelle veglie notturne costruisce quell'immagine di sé sicura e determinata che vorrebbe essere, ma che di fatto non è. Un'altra riflessione interessante si può compiere sull'importante relazione che si crea in questo momento narrativo tra Checchina, il suo desiderio di recarsi all'appuntamento amoroso e lo spazio. Nella veglia notturna la donna infatti fantastica sul tragitto che la divide dal suo amante e medita il percorso migliore e più agevole per recarsi dal marchese. La camminata è connotata dalla brevità e dalla velocità con cui Checchina notturna, decisa e risoluta, saprebbe muoversi con sveltezza. La strada è così delineata spazialmente:

Infine che ci voleva dal Bufalo sino a via Santi Apostoli? Ci vorranno forse dieci minuti a piedi. [...] Dal Bufalo a Santi Apostoli si fa una via scorciatoia, tutta a tratti brevi: si sale pel Nazzareno si discende per via della Stamperia [...]. Un quarto d'ora, forse, ci si

²¹⁹ Vittorio RODA, *Simulazioni, dissimulazioni e sdoppiamenti negli scritti di Matilde Serao*, in Aa. Vv., *Matilde Serao. Le opere e i giorni*, Napoli, Liguori, 2006, p. 322

²²⁰ IDEM, *Studi sul fantastico*, cit., p. 152

metterà, andando piano per non dare nell'occhio. [...] Meglio andare per le strade interne. E con la lucidità di visione dei cervelli che la veglia notturna esalta, ella si vedeva partire di casa, alle quattro, sorridendo un poco per la burletta che faceva a Toto e a Susanna, la serva che si vantava di essere tanto furba. (p. 236)

Nell'esaltazione e nella sicurezza notturna con altrettanto coraggio Checchina pianifica di costringere il marito a darle i soldi necessari per il nuovo abbigliamento. Nella mente si affollano vari progetti in cui tuttavia la salda volontà di parlare con il marito sfuma e svanisce sempre di più, sino al ricorrere alla sola Isolina come *escamotage* per l'appuntamento romantico.

Sì, tutto le pareva facile, tutto le pareva semplice, tutto le pareva vicino, possibile, nella notte che eccita le forze dei temperamenti flemmatici. Progettava: domani faccio una grande scena a Toto e gli cavo dei quattrini, compro almeno dei guanti, gli stivalini, il manicotto. Oppure, domani vado da Isolina, mi faccio accompagnare dalla Coppi, che mi fa credito, e compro un cappellino; poi, quando sarà a pagare, per forza, Toto strillerà, ma dovrà cavare i quattrini. [...] Oppure se per un giorno Isolina fosse tanto buona da prestarmi la roba sua? [...] Domani, domani ci vado e le dico tutto. Le pareva di avere una forza nuova che non aveva mai sentito in sé, un coraggio grande, un'audacia che fa superare allegramente qualunque ostacolo, una volontà così ferma che nulla poteva vincerla o spezzarla. (p. 237)

Tuttavia al sorgere del sole, la sicurezza di Checchina si fa sempre più debole fino a scomparire. Tutti i progetti e i propositi che nella notte aveva deciso risolutamente di intraprendere sfumano in vaghe lamentazioni di insonnia e di debolezza. Pallida e inquieta la donna si alza dal letto con una cera cadaverica, tanto che il marito le consiglia di prendere qualche ricostituente. «L'io ideale, direbbe uno psicanalista di osservanza freudiana» della Checchina notturna svanisce e la posizione nelle «coordinate che le sono abituali, l'insicurezza, la timidezza, la mancata intraprendenza, il diuturno controllo delle difficoltà della vita»²²¹. Gli ostacoli che le impediscono l'incontro con il marchese di giorno si ingrandiscono e si moltiplicano, a partire dalla difficoltà economica. Il marito non le avrebbe ceduto neppure un piccolo prestito, anche Susanna così svelta e cauta, la protagonista «era sicura di non poterla ingannare, quella serva diffidente, sospettosa, dallo sguardo scrutatore di beghina». (p. 238). Così durante le azioni che Checchina intraprende macchinalmente ogni mattina, pensa a quanto il progetto notturno avesse la dimensione del sogno. È interessante a maggior ragione analizzare anche come cambia la percezione spaziale della donna diurna rispetto a quella notturna: se durante la veglia Checchina medita un tragitto breve in cui sa muoversi con agilità, durante il giorno emergono tutti i minimi ostacoli che possono impedirle il felice congiungimento con l'amante:

Financo l'itinerario così semplice, di notte, le sembrava di giorno, tutta una confusione, un imbroglio. Quando veniva la sera, tutto era crollato, tutto era caduto, in polvere, scomparso; ella non aveva osato pronunziare una parola, fare un atto, nulla, nulla che la ravvicinasse ai suoi progetti. (p. 238)

²²¹ Vittorio RODA, *Simulazioni, dissimulazioni e sdoppiamenti negli scritti di Matilde Serao*, p. 322

Sulla differenza tra i due percorsi spaziali della Checchina notturna e di quella diurna, Vittorio Roda ha notato:

Ma si pongano a fronte i due itinerari, quello diurno e quello notturno, quello reale e quello immaginato, e si avrà la misura della loro difformità, del loro inesorabile e quasi comico divergere. Il primo è, del secondo, poco più che una parodia, che un *reprint* mal riuscito e inconcludente²²².

Checchina è ancora chiusa nella dimensione della sua interiorità, non parla e non rivela a nessuno i suoi intimi segreti e non riuscendo a fare nulla, è colta da un senso di impotenza. Senza che nulla sia cambiato, giunge il giorno dell'appuntamento, un venerdì. La narrazione della giornata è ben orchestrata, inizia infatti con un cattivo presagio:

– Oggi, venerdì, tredici: sta Cristo morto, per terra, per i peccati nostri.
Checchina che non aveva aperto bocca, trasalì. (p. 239)

La notazione potrebbe essere a prima vista irrilevante, ma nasconde in realtà un'indicazione importante. In risposta alla credenza ammaliatrice di Susanna, Checchina a cui è negata la dimensione della parola, comunica con il linguaggio del corpo: «trasalì». L'indizio che fornisce la narratrice è rilevante, la protagonista è presa dall'inquietudine e un tremore la scuote. Non a caso la voce narrante registra subito dopo anche i pensieri della donna, che restano ancora una volta sottaciuti in quella dimensione che la moderna psicologia indica come pre-comunicativa, in quella fase dove cioè vengono formulati prima di trovare la loro attuazione concreta. Per Checchina più che di zona pre-comunicativa, si potrebbe parlare di afasia, ovvero di incapacità della donna di comunicare e di parlare dei suoi stati interiori, che vengono perciò rilevati dalla narratrice:

Anche la data, a cui non aveva pensato, una data fatale, una combinazione strana di numero e di giornata. Una paura dell'ignoto le nasceva dentro, quest'appuntamento giusto di venerdì nel giorno tredici, quando il proverbio dice che non si sposa e non si parte, e la religione stabilisce il venerdì come giorno lugubre, in memoria della morte del Redentore. (p. 239)

Nella mattina Checchina escogita un espediente per recarsi all'appuntamento con il marchese, dice alla serva di voler andare a trovare Isolina. Susanna tuttavia le sconsiglia la visita dal momento che la donna intrattiene rapporti adulterini con altri uomini ed è dunque una peccatrice che potrebbe avere una cattiva influenza su di lei. Nel frattempo Toto ritorna dall'ospedale per il pranzo e nel pomeriggio giunge in casa un cliente dalla provincia per una consultazione medica. L'avvenimento è descritto dall'autrice con comicità: il medico, che solitamente nel dopo pranzo si addormenta sulla seggiola ronfando, è invece in quest'occasione tutto preso da grande impegno nel mostrare professionalità. Ma il tono di riso aumenta ancor di più, una volta conclusasi la visita: Toto riceve cinque lire, «un prezzo insperato pel dottor Primicerio, a cui davano

²²² IDEM, *Sul fantastico*, cit., p. 153

ordinariamente due lire». (p. 241) L'uomo si entusiasma per il sensibile aumento della parcella recepita e prende allora a lodare il marchese, elogiando anche la sua astuta mossa di invitarlo a pranzo:

Questo marchese è una gran brava persona: vedrai, vedrai, ne verranno degli altri, di clienti e di carte da cinque. Lo diceva io, questi nobili, sono incapaci di tenersi una gentilezza. (p. 241)

Il dottore poi riprende il cappotto e esce, essendo l'ora in cui deve fare ritorno in ospedale. La protagonista si prepara invece per recarsi all'appuntamento, tuttavia c'è qualcosa in lei che rivela un senso profondo di disagio, che emerge dalla lentezza con cui si veste e dal senso di miseria e di umiliazione che prova di sé, guardandosi allo specchio. Di certo non agisce con l'entusiasmo e la sicurezza con cui aveva progettato la scaltrita Checchina notturna.

Allora Checchina cavò fuori il vestito foglia morta, il cappellino e il mantello, i guanti, prese un fazzoletto pulito, di tela, adagiò tutto sul letto. Dal mattino Susanna l'aveva pettinata [...], non volle richiamarla per farsi pettinare di nuovo, non ne ebbe il coraggio. Poi cominciò a vestirsi lentamente, guardandosi molto nello specchio, scoprendo che aveva tre macchie di lentiggini sotto l'occhio sinistro [...]. Ella detestava tutta quella brutta roba che si metteva addosso: il busto dell'abito, ecco, slargava troppo alla cintura e serrava sul petto da soffocarla. Non se ne era mai accorta, oggi se ne accorgeva. Un guanto era scucito, perdé del tempo a ricucirlo [...]. Si guardò nell'ultima volta nello specchio e le parve di fare una figura meschina, molto miserabile: ma, oramai, che poteva farci più? (p. 242)

È interessante perché rimirando la propria immagine nello specchio, per prepararsi per l'appuntamento amoroso, Checchina sembra accorgersi solo ora di alcune piccole della sua persona. È come se la sua femminilità fosse rimasta assopita fino a questo momento, incurante del proprio aspetto fisico. È opportuno notare che Checchina si "riscopre" solo attraverso l'occasione d'incontro con un uomo, dell'amante in questo caso. La donna deve prepararsi per essere gradevole al marchese e si adorna con un vestito elegante, solo per piacere a lui. Checchina si riscopre solo ora, poiché nella monotona vita coniugale con Toto, il senso della sua femminilità e il piacere della cura del proprio aspetto in lei si sono spenti. L'abitudine ha portato la donna a non pensarsi più come una figura che deve conservare il proprio fascino. Anche le ristrettezze economiche della sua condizione hanno facilitato la compressione della personalità di Checchina a una moglie soltanto, che deve esclusivamente badare ai compiti domestici e rinunciare al lato di cura della propria persona, che è caratteristica importante del femminile. Una scena molto simile di donna che, guardando la propria immagine nello specchio, riscopre la bellezza del proprio corpo, partendo però anche in questo caso da un appuntamento con un uomo, anche in questo caso con un amante, avviene per Valeria di *Quaderno proibito* di Alba de Céspedes. La protagonista si osserva al pari di Checchina allo specchio e riscopre la propria bellezza:

Mi spogliavo, guardandomi allo specchio; cercavo di vedermi vecchia, umiliata anche nell'aspetto esteriore e non riuscivo. Anzi, riprendevo a piangere perché mi vedevo

giovane: la mia pelle era bruna e liscia sul disegno asciutto delle spalle, la vita sottile, il busto pieno. [...] La notte bisogna ricorrere al buio, al silenzio, trattenere ogni parola, ogni gemito [...] ²²³.

Anche la protagonista del romanzo ricorre come Checchina allo spazio della notte e del silenzio per abbandonare la maschera, che solitamente indossa all'interno della famiglia, per far emergere la sua autentica personalità e per guardarsi allo specchio, riscoprendo la propria bellezza.

La vicenda della novella riacquista poi i toni della commedia, incorrono infatti una serie di piccoli ostacoli che impediscono alla donna di recarsi dall'amante: innanzitutto piove e l'ombrello non si trova. Dopo averlo inutilmente ricercato per tutta la casa, Susanna e Checchina concludono che deve averlo portato con sé Toto, uscendo per l'ospedale. La protagonista tenta allora di chiederne uno alla portinaia, pur vergognandosi della povertà della sua situazione. La portinaia tuttavia non le può dare in prestito il suo, perché lo ha il marito. La donna decide allora di aspettare la fine della pioggia. Tuttavia cessato il maltempo, quando finalmente Checchina si risolve a uscire, arriva la lavandaia per portare i panni puliti e per riscuotere il pagamento. Lucienne Kroha nota a proposito della serie comica di impacci in cui incorre la protagonista prima di uscire:

Each of these impediments occasions a long naturalistic description which undermines the story's progression toward the opposite, late-Romantic genre ²²⁴.

La sequenza continua e incalzante in cui si presentano alla donna gli ostacoli per lasciare la casa sembra effettivamente costituire l'intreccio di una scena comica che si oppone, come ha osservato la studiosa, alla tradizionale trama del genere tardo romantico. La visita della lavandaia che doveva essere rapida si trasforma in un lungo e movimentato litigio tra la donna e Susanna a causa del mancato recapito di un lenzuolo e dello scambio di un fazzoletto. Per questa serie di banalità Checchina, per quanto decisa ad andare dal marchese, finisce per ritardare. La protagonista si ostina a uscire, Susanna, non ritenendo conveniente che uscisse sola, vuole accompagnarla. Checchina a questo punto non ha via di scampo e deve recarsi sul serio fino da Isolina, la quale tuttavia non è a casa. La giornata si conclude così a vuoto, rendendo impossibile l'appuntamento tra i due amanti.

4.5 La rinuncia di Checchina

La sesta sequenza e l'ultimo atto della novella si aprono con la precisa rassegna di Susanna di tutti i cartocci comprati nella spesa, di cui si specifica anche il valore economico. Nella busta della spesa si trova anche una lettera per Checchina, che a contatto con gli alimenti si è sporcata di sugo, il particolare aumenta la comicità della novella, infatti se la busta è confrontata con le eleganti lettere d'amore di altre novelle

²²³ Alba DE CÉSPEDES, *Quaderno proibito*, Bergamo, Euroclub, 1980, p. 163

²²⁴ Lucienne KROHA, *The Woman Writer in Late-Nineteenth-Century Italy*, cit., p. 115

sentimentali, questa si offre alla destinataria sporca e imbrattata di pomodoro. L'oggetto è trattato da Checchina con particolare riguardo e la lettera stessa diventa una sorta di personificazione del marchese. La donna, dopo aver letto il contenuto del messaggio, sembra essere colta da un malore, tanto forte è l'intensità del sentimento che la lettera veicola:

D'un tratto, dopo la lettura, a Checchina parve di vederselo inginocchiato innanzi, il bel marchese d'Aragona, in quella cucina umida e buia; e cominciò a tremare tutta e tutto le girò intorno, vorticosamente, la casseruola sul focolare, la graticola sospesa al muro, i ferri da stirare [...], le parve una tempesta. (p. 249)

L'oggetto acquista un'importanza decisiva, si delinea come un prolungamento della persona aristocratica e raffinata del marchese. Ne condivide lo stile elegante e il profumo. Attraverso la lettera Checchina sembra entrare in contatto con l'amante deluso della mancata presenza della donna all'appuntamento. La protagonista, ricevuto il messaggio ha però il terrore di essere scoperta, decide di rifugiarsi allora nella stanza della casa che è scrigno della sua interiorità: la stanza da letto. Essa riprende il messaggio e lo rilegge più volte.

Oh quella bella lettera, con quella corona di marchese, semplice semplice, scritta con quel caratterino così sottile, così signorile, con l'inchiostro azzurro asciugato dall'arena di oro! Le parole si allungavano languidamente, voluttuosamente, tenendosi per mano, legate da certe linee esili esili; sotto la grande firma, chiara e larga, come sonante e squillante. Due o tre volte, ella ripeté sotto voce: Ugo di Aragona. (p. 249)

La lettera elegantemente scritta e profumata dimostra essere, oltre che un'efficace e tradizionale arma di seduzione, una personificazione del marchese stesso. L'importanza che gli oggetti rappresentano nella narrativa è riportata anche da Paola Belloch:

In questa prosa è delegata agli oggetti la funzione di parlare e di raccontare la storia. [...] L'oggetto non ha soltanto un valore materiale, non evoca semplicemente un'atmosfera, ma contiene in sé l'ambiente e i personaggi; e, come tale, non è più soltanto corollario della storia ma è esso stesso la storia²²⁵.

Se Checchina non ha diritto di parola ed è anzi costretta al silenzio, è la lettera a rivelare la sua passione amorosa verso il marchese. Il suo amore verso Ugo d'Aragona non è mai dichiarato esplicitamente, neppure dalla voce narrante, ma è alluso dall'attenzione che essa dedica al suo scritto.

È importante aggiungere sempre in relazione alla lettera un'altra osservazione interessante. Checchina una volta riletta e studiata come oggetto d'amore, deve affrontare il problema di nasconderla. Pensa innanzitutto di poterla memorizzare, per poi distruggerla, ma si rende conto di non riuscirci. Prende allora in esame i diversi posti

²²⁵ Paola BLELLOCH, *Quel mondo dei guanti e delle stoffe...*, cit., p. 126

dove avrebbe potuto celare il messaggio, ma ben presto si accorge di non avere per tutta la casa un solo spazio per sé:

Pensò un momento di nasconderla in qualche posto, ma dove? Del cassetto e dell'armadio, Toto le chiedeva ogni momento le chiavi per prendere qualche cosa; la tavola da pranzo aveva il cassetto col pomo di legno, senza serratura, e il tavolino da giuoco, nel salotto non aveva cassetti. Era inutile, era meglio tenerla in tasca, stava più al sicuro [...]. (p. 250)

La considerazione di non avere neppure un luogo a propria disposizione, in cui poter riporre i propri oggetti, accomuna Checchina a un'altra figura femminile, oppressa nella dimensione domestica della casa. Si tratta ancora una volta di Valeria in *Quaderno proibito*. La donna non deve nascondere la lettera di un amante, ma il proprio quaderno in cui annota giornalmente tutti i propri pensieri. Come Checchina, anche Valeria si accorge ben presto di non avere in tutto lo spazio domestico un solo angolo per sé:

“Lo metterò nell'armadio” pensavo, “no, Mirella lo apre spesso per prendere qualcosa di mio da indossare, [...]. Il comò, Michele lo apre sempre. La scrivania è ormai occupata da Riccardo”. Consideravo che non avevo più in tutta la casa un cassetto, un ripostiglio che fosse stato mio. Mi proponevo di far valere da quel giorno i miei diritti²²⁶.

La condizione che accomuna le due donne è quella di non poter disporre di uno spazio per sé: questo avviene non solo in senso concreto, non avendo Checchina e Valeria un ambiente in cui poter conservare del proprio materiale, ma anche a livello più profondo. Le due donne non hanno cioè il modo di dar voce ai propri pensieri, alle considerazioni della propria femminilità: per Valeria è possibile ricorrere alla scrittura, a Checchina non resta che mantenere il silenzio sul magma profondo di emozioni che le sconvolgono l'interiorità. La protagonista decide infatti di tenere la busta in tasca e assume un atteggiamento nervoso e inquieto. Checchina annuncia a Susanna di voler tornare a far visita all'amica, ma il silenzio della serva la insospettisce. La donna anziché indagare maggiormente su quanto Susanna potesse immaginare decide ancora una volta di non dire nulla. È il narratore a rivelare al lettore la sua preoccupazione:

Checchina s'impensieriva ancora di Susanna. Che avesse sospettato qualcosa? Non ci mancava che questa. Ella si fermava, abbottonandosi il vestito, presa da una fiacchezza e da una sfiducia: poi la musica triste che era nelle parole scritte dal marchese, le toccava certe fibre del cuore per cui trasaliva e si sbrigava a vestirsi. (p. 251)

All'uscita di Checchina dalla sua attenzione prende di nuovo il sopravvento nella novella la tonalità di commedia. Innanzitutto la protagonista si dimentica la lettera nella veste di casa e nell'aprirle la porta Susanna ha proprio tra le mani il vestito. Checchina le dice di essersi dimenticata di portare con sé il messaggio, perché vuole farsi spiegare da Isolina alcune cose. Tuttavia la donna non è certa di avere ingannato del tutto la serva.

²²⁶ Alba DE CÉSPEDES, *Quaderno proibito*, cit., p. 8

Ritornando in strada verso il quartiere del marchese, incontra un amico di Toto, che in tono scherzoso le dice:

– Ci ha degli affari, lei, sora Checcha? Lo dirò al sor Toto, sa, che stia attento – disse l'altro, con la sua grossa malizia romanesca. (p. 252)

L'affermazione dell'amico è una battuta spiritosa, che tuttavia coglie esattamente in pieno il motivo dell'uscita di Checchina, la quale si affretta a spiegare che si sta recando dalla sarta per un vestito. Il conoscente le crede e la saluta. La donna è poi presa da una grande ansia di essere scoperta a tradire il marito che una serie di preoccupazioni le si affollano nella mente:

Ella riprese la strada, sempre più agitata. Adesso anche il sor Sandro che sarebbe venuto, che avrebbe detto, che avrebbe raccontato, che avrebbe scherzato di nuovo – e Susanna, a casa, che aveva forse letta la lettera e che dalla finestra l'aveva vista voltare per il Nazzareno, invece che per S. Andrea. E chissà per le vie, quante persone che conosceva l'avevano incontrata e notata ed ella non se n'era accorta! (p. 252)

Con questi pensieri Checchina continua a camminare, con lo sguardo a terra, senza avere il coraggio di guardare in viso i passanti. Ad un tratto una voce femminile la chiama, avendola riconosciuta. Si tratta di Isolina, la quale non è come al solito vestita con eleganza e con un abbigliamento prezioso, ma al contrario «vestita male, con un cappello vecchio e coi guanti ricuciti» (p. 253). Al lettore appare evidente il segnale di trasformazione della donna, la quale confessa a Checchina:

– O nina mia cara cara, io dovrei starmene in letto, tanto mi sento male. Che vitaccia da cani è mai questa! Quanti dispiaceri abbiamo da inghiottire! Se sapessi, se sapessi... quell'infame di Giorgio, l'amore mio, che mi sta facendo... (p. 253)

L'amante di Isolina tradisce infatti la donna con una cameriera e al dispiacere di essere tradita in una relazione adulterina si aggiunge il peso dei debiti che la donna ha dovuto contrarre, per avere sempre vestiti eleganti e oggetti raffinati. Anche in Isolina si può scorgere dunque il profilo di una femminilità sconfitta, perché si adegua alla legge patriarcale che la usa e la vince in base alla sua logica opportunistica. La donna infatti quando non è più di gradimento all'amante è abbandonata a sé stessa e a lei non si devono spiegazioni. Checchina le confessa la visita che sta per fare al marchese e la donna ne condivide con lei la gioia, ammonendola però di prestare attenzione. In seguito Checchina si avvia verso i Santi Apostoli «col suo passo saltellante di uccellino frivolo». (p. 256) Tuttavia all'ingresso della scala che dovrebbe portare al quartiere del marchese trova il portinaio a bloccare l'entrata. Essa non si scoraggia e prova a fare due o tre volte il percorso dell'isolato. Tornando, rivede sempre in quella posizione l'uomo e al terzo tentativo la donna decide di rinunciare. La rassegnazione di Checchina e il finale fallimento del suo incontro con il marchese è stato uno degli elementi più studiati dalla critica che ne ha fornito interpretazioni diverse. Si può partire dal parere di Francesco Bruni, il quale sostiene che nonostante la donna si fosse avviata all'appuntamento, non

era del tutto convinta. Nel momento decisivo in cui avrebbe dovuto chiedere al portinaio di lasciarla passare, avrebbe agito su di lei «uno strato ancor più profondo della sua coscienza [...], sul quale è rimasto depositato un patrimonio di dettami e regole morali»²²⁷. Ciò che avrebbe frenato Checchina dal salire le scale verso l'amante sarebbe stato dunque un dettato di tipo morale. Per Lucienne Kroha la rinuncia della protagonista è funzionale a avvicinare ancor più le due tipologie di femminilità rappresentate da Checchina e da Isolina. L'obiettivo è quello di dimostrare che i ruoli della moglie fedele e dell'adultera non sono poi così diversi. Tutte queste riflessioni mostrano spunti interessanti, che aiutano a delineare una figura letteraria complessa qual è Checchina. La spiegazione forse più in linea con la ricerca che ci si è proposti in questo lavoro è quella di Paola Azzolini. La studiosa dice infatti che la donna rinuncia a commettere l'adulterio con il marchese, non perché spinta da un impulso morale o di altro tipo, ma per esplicito atto di ribellione. Serao infatti attraverso Checchina ribalta con l'ironia l'immagine stereotipata della donna che la logica patriarcale si è fabbricata per sé, per lasciare intendere che la vera femminilità è altra. Checchina rinuncia e si ribella al primo addomesticamento impostole dal marito e a un secondo che rappresenterebbe per lei una seconda prigione, in cui vivere, che per quanto dorata, resterebbe pur sempre un carcere. Una conferma di ciò è il valore antifrastico della parola virtù nel titolo. Paola Azzolini ne offre una lettura nuova. Non si tratterebbe infatti della virtù coniugale, ma con la qualità femminile propria della donna, che in questo caso è

senza merito, perché senza libertà. È la cosa che applicata a Checchina non esiste, perché è stata stabilita in sua assenza, in assenza delle donne²²⁸.

Ancora una volta, in questo caso nel titolo, il femminile si connota all'insegna della privazione e dell'assenza: la protagonista non dispone di quell'attributo indicato dal titolo non per una sua responsabilità mancata, ma perché non ha la possibilità di dimostrarla. Una conferma della corretta lettura da dare alla novella proviene dalle parole dell'autrice stessa, nella lettera indirizzata a Sonnino, già citata all'inizio del capitolo. L'autrice esplicita chiaramente l'intenzione compositiva di Checchina, bastano le sue parole a ritenere valida l'opinione di Paola Azzolini:

Infine Checchina non è assolutamente priva di idealità. Io volevo qualche cosa, oltre l'arte, scrivendola: volevo dimostrare quanto sia infelice la vita borghese e come si svolga monotona, senza lucentezza di sentimenti, tutta vincolata dalle piccole cose, consumata nella noia, in cui lo stesso peccato è privo di poesia e la colpa appare più brutta, perché più meschina²²⁹.

Anche in un altro contributo di Lucienne Kroha emerge il significato che l'autrice voleva veicolare attraverso il personaggio letterario di Checchina. La figura

²²⁷ Francesco BRUNI, *Il romanzo della fanciulla*, cit. p. XXXV

²²⁸ Paola AZZOLINI, *Matilde, l'inaddomesticata*, cit., p. 66

²²⁹ Rossana MELIS, *Una "novella ignobile": «La virtù di Checchina»*, cit., p. 217

femminile, «troppo realistica»²³⁰ e totalmente diversa e opposta alle protagoniste dei romanzi sentimentali tardo romantici offre un'immagine nuova e più autentica del femminile.

The ironic tale of the all-too-human Checchina's adulterous non-adventures is generally considered one of Serao's more fully-realized works. [...] Serao was indeed aware of the radical inadequacies of literally images of women and was anxious to arrive at some compromise between these images and "reality",²³¹.

Il cammino verso la rappresentazione della "vera femminilità" era però appena iniziato per Serao, la scrittrice avrebbe continuato realizzando il suo intento con l'opera successiva, *Il romanzo della fanciulla*.

²³⁰ Lucienne KROHA, *The Woman Writer in Late-Nineteenth-Century Italy*, cit., p. 116

²³¹ *Ibidem*

CAPITOLO 5. IL ROMANZO DELLA FANCIULLA

L'opera comprende cinque novelle pubblicate in rivista e poi raccolte in volume, che fin dall'inizio furono concepite come una serie organica. Francesco Bruni riporta alcune lettere in cui Serao parla di una «sua *Fanciulla* che cammina lentamente» a testimoniare la volontà autoriale di considerare le cinque novelle come un'unità. I racconti sono così intitolati: *Telegrafi dello Stato*, *Scuola normale femminile*, *Nella lava*, *Non più* e *Per monaca*. Le novelle apparirono in rivista in quest'ordine tutte nel 1885: su «Nuova Antologia» *Telegrafi dello Stato*, *Scuola normale femminile*, *Per monaca*, su «Fanciulla della Domenica» *Non più* e su «Il Piccolo» *Nella lava*²³². La prima edizione in volume dei racconti avviene nell'ottobre del 1885, ma, come nota Francesco Bruni, è molto difficile trovare un esemplare di quell'edizione, probabilmente furono stampate pochissime copie. L'edizione successiva è quella del 1886 stampata a Milano presso Treves, ma la pubblicazione si può ritenere del 1885: «è costume non raro nell'editoria ottocentesca contrassegnare i libri con una data di poco posteriore alla pubblicazione effettiva, allo scopo di ritardarne l'invecchiamento»²³³. Per analizzare i tratti essenziali della raccolta si sceglie di dare la parola all'autrice, la quale nella *Prefazione* all'inizio dell'opera ne esplicita la tecnica narrativa e gli intenti. Innanzitutto l'autrice rivendica a sé con determinazione il diritto di avere la prima parola, per difendersi dalle critiche malevole che potrebbero esserle rivolte. La sicurezza con cui richiama a sé il compito di giustificare la propria scrittura, rivela la sua consapevolezza della novità e dello sperimentalismo del testo.

La prima parola a me, di grazia, per non essere fraintesa o malintesa: i critici poi si scervellino pure liberamente [...]. La prima parola a me, per alcune semplici e umili spiegazioni, agli uomini, cui presento una materia ad essi sconosciuta, alle donne, cui raccomando una materia ad esse ben cara. (p. 3)

Serao dichiara sin dall'esordio il contenuto femminile dell'opera, evidenziandone l'estraneità rispetto al genere maschile e notando viceversa la familiarità con cui le donne si possono accostare al contenuto dei suoi racconti. L'autrice inizia poi a delineare il carattere del volume, operando un confronto con il romanzo *Chérie* di Edmond de Goncourt. Lo scrittore francese, a sua volta nella prefazione all'opera, dichiara di aver potuto studiare e descrivere la vera fanciulla, ricorrendo alle sue confessioni e allo

²³² Per un'analisi precisa delle modifiche del testo nel passaggio da riviste a volume si veda Francesco BRUNI, *Nota la testo in Il romanzo della fanciulla. La virtù di Checchina*, a cura di Francesco Bruni, Napoli, Liguori, 1985. Questo testo sarà scelto anche come quello di riferimento per le successive citazioni testuali.

²³³ Ivi, p. XLIV

svelamento dei suoi segreti intimi. Serao al contrario polemizza con lo scrittore, mettendo in evidenza che ben diversa è la condizione della figura femminile da quella delineata da Goncourt.

L'ambiziosa prefazione spiega il mistero: Goncourt non ha potuto studiare la fanciulla nel vivo, come ha potuto fare della serva nevrotica, della modella, dell'attrice: ha dovuto ricorrere alle confessioni delle fanciulle. Come se la fanciulla si confessasse mai a nessuno, madre o amica, fidanzato o romanziere sperimentale! (p. 3)

L'autrice sottolinea il fatto che è impossibile che lo scrittore abbia potuto accedere con facilità alla dimensione più profonda dell'io della fanciulla. Serao vuole davvero ritrarre la femminilità autentica delle donne, sottraendosi anche ai modelli letterari e sperimentando nuove forme. «Non a caso la Serao ribadisce con insistenza che le figure femminili che compaiono in questi racconti sono tutte ritratte “dal vivo”, sono basate cioè non su fanciulle raccontate da se stesse o da altre, ma su fanciulle da lei conosciute personalmente»²³⁴. Rispetto a *Chérie*, ben altra è infatti la realtà:

Chiusa come un baco da seta in un bozzolo filato dal rispetto umano, dalla educazione strana e variabile, dalla modestia obbligatoria, dalla ignoranza imposta, dalla inconsapevolezza a ogni costo, e trascinata poi da una forza contraria d'impulsione a gravitare intorno al sole del matrimonio, la fanciulla si sviluppa in condizioni morali difficilissime. (p. 3)

Dalla citazione emerge inoltre un altro tratto della vicenda: «il criterio dell'inchiesta sociale e del documento umano per delineare i piccoli e oscuri drammi di ragazze napoletane»²³⁵. La scrittrice vuole illuminare le piccole sofferenze sottaciute, a cui sono costrette le giovani donne e i loro dispiaceri. Spesso si tratta anche di grandi sacrifici che devono fare per la famiglia d'origine o per quella a cui sono destinate con il matrimonio. Serao, in particolare, si confronta con la pretesa di Goncourt di aver narrato l'autenticità della fanciulla; al contrario l'autrice attraverso questa raccolta realizza un «attempt to break out of the mold completely»²³⁶. Con *Il romanzo della fanciulla* secondo Lucienne Kroha la scrittrice compie l'ultimo passo della sua rivolta contro le forme stereotipate del femminile dell'epoca²³⁷. Non sceglie più come protagoniste delle proprie novelle donne sposate, ma fanciulle. Per di più l'operazione che fa Serao va anche oltre: essa infatti vuole raccogliere e annotare le voci di quella particolare categoria dei “vinti” di Verga, a cui altrimenti la società non darebbe spazio e attenzione. L'autrice si propone di raccontare le piccole e grandi tragedie e ingiustizie che le figure di donna sono costrette a subire in una società dominata dalla logica patriarcale e maschilista e di evidenziarne il valore e la forza di sopportazione di tutte le sue protagoniste donne. La scrittrice pone il riflettore su queste figure femminili in quanto “vittime innocenti della Storia”, intese nel senso manzoniano di personaggi deboli sui quali si abbatte la violenza di una società. Le figure femminili seraiane sono impotenti di per sé, ma hanno nella loro

²³⁴ Lucienne KROHA, *Matilde Serao, «Il romanzo delle fanciulle»*, in «Quaderni d'Italianistica», XI, 1, 1990, p. 154

²³⁵ Tommaso Scappaticci, *Introduzione a Matilde Serao*, cit., p. 93

²³⁶ Lucienne KROHA, *The Woman Writer in Late-Nineteenth-Century Italy*, cit., p. 116

²³⁷ Ibidem

innocenza e nella loro povertà il motivo di forza e di riscatto. Nella prefazione mostra infatti la difficile situazione in cui la fanciulla si trova a vivere:

Ella deve vivere a contatto con gli uomini, senza che tra essi e lei s'apra una corrente di comunione; deve indovinare tutto, dopo aver tutto sospettato, e sembrare ignorante; deve avere [...] un desiderio gigantesco, una volontà infrenabile di aggrapparsi a un uomo, e deve essere fredda e deve essere indifferente. (p. 3)

Dal testo appena riportato emerge un'altra caratteristica che denuncia la difficile situazione femminile in una società che la vorrebbe ignorante, appassionata a un uomo e allo stesso tempo indifferente. La questione che si presenta nelle parole seraiane riguarda la costante simulazione e dissimulazione che le donne devono ostentare in un ambiente, nel quale sono loro precluse la spontaneità e l'autenticità. Nel ritratto appena riportato della fanciulla moderna non c'è particolare che non rimandi all'obbligo di occultare dentro di sé i propri pensieri e le proprie aspirazioni. Di qualsiasi condizione e estrazione, la donna deve indossare la maschera che le convenzioni sociali le impongono per nascondersi e per rendere impenetrabile la propria personalità. Dunque in tutto *Il romanzo della fanciulla* si manifesta «la fenomenologia dell'autoccultamento e dello sdoppiamento»²³⁸. La donna

deve chiudersi entro metaforiche «trincee» e «fortezze», ma essere attentissima a quel che accade al di fuori; e via di questo passo, in un accumulo di particolari chiamati a ribadire una medesima tesi, essere quella femminile una condizione divisa e contraddittoria²³⁹.

Questa peculiare situazione del femminile è denunciata dall'autrice sin dall'inizio e attraversa come una costante tutta la narrazione delle novelle. Serao accenna poi alla «lotta per l'esistenza» che la fanciulla deve sostenere quotidianamente, dovendo celare i propri sentimenti e dovendo corrispondere all'aspettativa che il marito, la famiglia e la società hanno su di lei. L'elemento, esplicito omaggio a Darwin, è collegato ancora una volta alla pratica del fingere, esattamente come fa Pirandello nel suo celebre saggio *Umorismo*. Un tratto sembra infatti accomunare i due autori. L'autore collegava il concetto di «lotta per l'esistenza» alla necessità che ogni individuo avrebbe nel mascherare la sua debolezza agli avversari e di simulare doti che non si posseggono. La riflessione che Pirandello offre attraverso il suo saggio presenta una forte somiglianza con la *Prefazione* di Serao, pur soffermandosi solo sull'aspetto femminile. Le fanciulle, per «vincere», devono non solo celare la propria interiorità, ma anche adottare gesti e comportamenti che la società detta loro per restare nel «gioco delle parti» della comunità. Se una di esse decidesse, anche solo per un istante, di rifiutare la maschera che il contesto le impone, cadrebbe e rimarrebbe sola. Ecco allora il senso della scrittura dell'autrice, la quale si propone non solo di togliere il velo di finzione che cela l'interiorità femminile, ma anche di raccontare le vicende dei «deboli che restano per via, dei fiacchi che si lasciano sorpassare dall'onda per finire più presto, dei vinti che levano le braccia

²³⁸ Vittorio RODA, *Simulazioni, dissimulazioni e sdoppiamenti negli scritti di Matilde Serao*, cit., p. 319

²³⁹ Ivi, pp. 319-320

disperate, e piegano il capo sotto il piede brutale dei sopravvegnenti»²⁴⁰. La vera ragione della sua penna sta nel denunciare la finzione e il peso che le convenzioni sociali impongono alla donna, dando voce alle vicende delle «vinte», che altrimenti resterebbero dimenticate, ma anche nel mostrare come «i vincitori di oggi» saranno quelli «che saranno sorpassati domani»²⁴¹. Le misere vicende delle donne più povere testimoniano la loro sconfitta, ma neppure le vincitrici possono godere di una felicità così duratura, dal momento che anche per loro si profila all'orizzonte un destino di fallimento. In un modo o nell'altro anche quei personaggi femminili che sembrano inizialmente restare al di fuori o al di sopra della subordinazione e dell'umiliazione sociale, finiscono per cadere in una condizione di infelicità a cui non si possono sottrarre. Queste caratteristiche verranno analizzate con precisione nell'analisi di ogni singola novella.

Nel paragrafo successivo emerge un'altra caratteristica della raccolta: la componente autobiografica. Serao testimonia infatti di aver direttamente vissuto le vicende che racconta e di aver messo nella sua scrittura fanciulle vere, da lei stessa conosciute:

Ora, anch'io ho traversato questo drammatico tratto della vita, anzi la varia fortuna mi ha fatto passare, per più anni di seguito, attraverso un meraviglioso poliorama di fanciulle d'ogni classe, d'ogni indole, d'ogni razza. Quello stupendo erbario umano, ove le sottili gramigne aristocratiche s'intrecciano coi grassi garofani borghesi, ove l'erbuccia malaticcia è sopraffatta dalla pianta florida, io l'ho visto vivere, crescere, ramificarsi, insinuandosi e penetrando dappertutto. (p. 4)

Nel paragrafo riportato non a caso ritorna il verbo «sopraffare» utilizzato per indicare la superiorità sociale di alcune donne sulle altre. Dalla citazione emerge anche la varietà di situazione e di vicende del femminile che Serao ha avuto modo di indagare. L'autrice rivendica di aver ritratto queste fanciulle dal vivo, diversamente da come avrebbe fatto Goncourt:

quanto a me, in questo libro, la mia psicologia è fatta di memoria. E in me, nell'anima, tutte avete lasciato un solco, una impronta, un fantasma, o voi, creature femminili, che viveste meco un'ora, un giorno, un anno. (p. 5)

Subito dopo Serao solleva una questione compositiva, infatti ogni volta che tenta di comporre una fanciulla generale e ideale, «per farne l'eroina di un romanzo, tutte quante le vostre voci [...] mi risuonano nella testa in coro». (p. 5). L'autrice che vorrebbe arrivare a una sintesi del variegato erbario di fanciulle che ha conosciuto, non vi riesce, perché tutte le figure allo stesso modo le tendono le braccia. Da questa considerazione si ricava l'impossibilità per l'autrice di comporre un romanzo secondo le regole convenzionali.

²⁴⁰ Giovanni VERGA, *Prefazione*, in *I malavoglia*, Novara, Interlinea, 2014

²⁴¹ *Ibidem*

Tutte queste voci che vengono dal passato, tutte queste braccia che si stendono verso me dal tempo lontano, questa parvenza così viva di cose che più non sono, o che non sono più tali, mi trascinano, mi turbano, mi tolgono la serenità necessaria a comporre un romanzo conforme alle regole stabilite. (p. 5)

La scelta che infine Serao decide di adottare è spiegata da lei stessa poche righe più sotto e corrisponde alla ben nota coralità che contraddistingue queste novelle. Si lasci però la parola all'autrice, per presentare la tecnica narrativa:

Ho fatto delle novelle corali, ove il movimento viene tutto dalla massa, ove l'anima è nella moltitudine [...]. Invece di fabbricare una fanciulla, ho rievocato tutte le compagne della mia fanciullezza: invece di costruire un'eroina, ho rivissuto con le mie amiche del tempo lontano. (p. 6)

La strategia compositiva della coralità è stata fatta oggetto di studio da molti critici, ci si limita in questo luogo a evidenziarne gli aspetti principali. Innanzitutto Marie Gracieuse Martin Gistucci riprende già una volontà dell'autrice, evidenziando come per queste novelle non abbia voluto una protagonista che desse unità all'azione, ma un coro di protagoniste. L'effetto sul lettore è di «papillonement, une agitation de kaléidoscope, qui provoquent chez le lecteur une curieuse fatigue intellectuelle, voisine de la fatigue rétinienne»²⁴². Non si tratta più di bozzetti femminili delineate con qualche pennellata veloce, capace di rendere l'essenza del personaggio, ma di un vero e proprio *pointillisme* o miniatura ingrandita²⁴³. La studiosa sottolinea due caratteristiche della coralità del *Il romanzo della fanciulla*: la dinamicità del gruppo di personaggi e la presenza costante di una figura centrale, che non manca mai. L'equilibrio che riesce a raggiungere l'autrice è tuttavia difficile da mantenere: è indispensabile che il gruppo di personaggi si muova nel suo insieme, senza però far perdere di vista il protagonista. Inoltre il singolo dramma vissuto dal personaggio centrale deve essere condiviso con la collettività, senza però che esso perda i tratti dell'individualità. La studiosa riporta poi come la caratteristica sia stata diversamente interpretata dai critici: per Mazzoni attraverso la coralità l'autrice offrirebbe non persone ma personificazioni di condizioni diverse. Inoltre Marie Gracieuse Martin Gistucci osserva anche come la composizione sia stata criticata, spesso il romanzo anziché mostrarsi come un *continuum* narrativo si pone come una sequenza di scene di genere, di quadri distaccati. La studiosa mette in evidenza anche come nei racconti cambi il rapporto tra individuo e gruppo: in *Scuola normale femminile* e in *Telegrafi dello Stato* ciascun personaggio è sfaccettatura dello stesso dramma, negli altri racconti il destino di Emma in *Non più* o di Elvira Brown in *Nella lava* assumono valore simbolico. Della coralità Francesco Bruni nota anche:

la coralità è elemento essenziale del *Romanzo*, e consente alla Serao di attraversare quegli ambienti a prima vista grigi spenti indifferenziati e di raggiungere la varietà; varietà di

²⁴² Marie Gracieuse MARTIN GISTUCCI, *L'oeuvre romanesque de Matilde Serao*, cit., p. 217

²⁴³ *Ibidem*

caratteri, di azioni, di fortune e destini, e anche di ambienti e ceti e attività, se è vero che prevalgono le scene di vita cittadina ma non ne mancano altre di vita provinciale²⁴⁴.

Altra caratteristica da rilevare per l'opera consiste nella strana scelta del titolo rispetto al contenuto. Serao nomina il volume *Il Romanzo della fanciulla*, ma di fatto esso consiste in una raccolta di novelle. Il contrasto tra titolo e contenuto risalta ancor di più, se si considerano le parole dell'autrice: «io non voglio fare un romanzo, non voglio creare un tipo, non voglio risolvere un problema di psicologia sentimentale». (p. 5) Antonio Palermo nota come la raccolta deve essere calcolata in «quel grande interscambio nominalistico allora in corso fra «racconto», «novella» e «romanzo», che offriva tanta materia alla prassi della critica letteraria»²⁴⁵. Riguardo la stessa intitolazione il critico osserva anche:

Risulta chiaro a questo punto il valore anche antifrastico che ha quel singolare «fanciulla» scelto per il titolo del volume, oltre al forte valore tipologico, dichiarato nell'*imput* proemiale della *Prefazione*, che motiva la scelta offerta dall'ascoso oggetto prescelto, «la fanciulla» appunto²⁴⁶.

La scelta autoriale della prosa narrativa breve in alternativa alla forma più tradizionale del romanzo ha anche un'altra spiegazione, che è offerta da Lucienne Kroha. La studiosa infatti nota come Francesco Bruni riporti la forma del racconto e la composizione corale alla moda del tempo. Tuttavia secondo la critica deve essere considerata anche l'identità femminile dell'autrice in relazione alla scelta della forma breve. Secondo Kroha essa avrebbe preferito la struttura corale della narrativa non estesa per non ricadere nell'ennesima falsa rappresentazione di un femminile inautentico, già molto presente nella produzione letteraria del tempo:

This may be why she adopts a choral framework: as a means of avoiding the development of plot and character which she feared might lead her yet again down the hackneyed path of the “romanzo conforme alle regole stabilite”²⁴⁷.

Inoltre il tema principale messo in evidenza anche dal titolo della raccolta era uno degli argomenti principali anche di un'altra precedente raccolta di novelle: *Dal vero*. In entrambe la figura femminile risulta avere un ruolo importante nel dare unità all'opera. Grazie alla costante presenza della fanciulla come protagonista dei racconti, si crea un collegamento interno al volume. La connessione tra le due opere seraiane è notata da Antonio Palermo:

Sta in testi di *Dal vero* senz'altro acerbi, come *Mosaico di fanciulle* o *Palco borghese*, che sono poco più che successioni di appunti di *block notes*, ma sono pure primi

²⁴⁴ Francesco BRUNI, *Nota la testo*, cit. p. XV

²⁴⁵ Antonio PALERMO, *Il romanzo delle fanciulle*, in AA. VV., *Matilde Serao. Le opere e i giorni*, Napoli, Liguori, 2006, p. 234

²⁴⁶ Ivi, p. 237

²⁴⁷ Lucienne KROHA, *The Woman Writer in Late-Nineteenth-Century Italy*, cit., p. 118

sguardi su figure femminili, prime prove insomma delle narrazioni della corallità che poi connoteranno *Il romanzo*²⁴⁸.

Altre due caratteristiche della raccolta infine sono messe in evidenza da Francesco Bruni e sono: l'alternanza tra presa diretta del narratore e il punto di vista dell'ambiente. L'oscillazione tra i due punti di vista non crea tuttavia frattura, poiché Serao osserva e descrive l'ambiente che ha ben conosciuto in prima persona. Ultimo tratto che vale la pena riportare è l'assenza nell'autrice dell'intenzione di formare azioni clamorose: lo scandalo, quando c'è, è solo alluso o semplicemente accennato, mai gridato. Non vi sono in queste novelle grandi scambi di battute quali si trovano nelle tragedie. Al contrario ogni dramma è sottaciuto, silenziato nell'interiorità dei personaggi, che viene approfondita e mostrata dalla voce narrante. Queste caratteristiche verranno considerate nell'analisi delle singole novelle.

È interessante notare l'intersezione che si crea nella raccolta tra le tre tematiche che si è scelto di indagare in questo lavoro. Ricoprono tutte un'importanza notevole in *Il romanzo*. Si è già segnalata la centralità della figura femminile, che oltre a costituire elemento unificante di tutte le novelle della raccolta, è il principale oggetto di studio dell'autrice. L'intento da lei dichiarato nella prefazione è proprio quello di portare alla luce la psicologia e l'interiorità della fanciulla, di solito costretta a celarsi dietro la maschera delle convenzioni sociali. La donna è presentata e analizzata poi soprattutto in relazione allo spazio in cui si colloca. A questo proposito si possono riportare le parole di Tommaso Scappaticci:

L'ambiente diventa così il fondale di azioni narrative in cui il gruppo, sottraendosi al ruolo di marginale elemento decorativo, diviene centro di interesse e vero protagonista di un'azione caratterizzata da un'esile trama di personaggi che rinunciano alla pretesa di dominare singolarmente il proscenio per proporsi come aspetti diversi di un'unica condizione di vita.

Anche lo spazio acquista cioè lo stesso ruolo di personaggio e offre anzi quell'unità di luogo che crea connessione tra le varie scene che compongono i racconti. Ne *Il romanzo* si susseguono descrizioni di interni e esterni molto dettagliati, i quali veicolano anche un messaggio ben preciso anche sugli stati d'animo che provocano nelle fanciulle. Infine l'amore è un sentimento connotante di tutti i soggetti femminili: spesso si tratta di una relazione infelice e dolorosa che porta la donna a rinunciare alla sua femminilità, per aderire pienamente alle aspettative del marito o dell'amante. I risultati prodotti dall'incontro tra queste tre tematiche verranno messi in luce in ogni novella.

5.1 Novelle a scrittura biografica

Si è scelto di raggruppare nello stesso capitolo le novelle *Telegrafi dello Stato*, *Scuola normale femminile* e *Nella lava* per diversi motivi: innanzitutto perché vi sono dei

²⁴⁸ Ivi, p. 238

personaggi costanti che ritornano in tutti i racconti e perché le narrazioni potrebbero essere viste l'una come il proseguimento cronologico dell'altra. Altre due ragioni stanno nella presenza costante di un personaggio che potrebbe raffigurare l'*alter ego* dell'autrice e nel carattere di scrittura biografica che accomuna le tre novelle. È stato Francesco Bruni a notare la forte vicinanza tra le tre narrazioni per questi elementi²⁴⁹. *Telegrafi dello Stato* e *Scuola normale femminile* rappresentano due fasi della vita giovanile di Serao. Il dato è sottolineato anche da Ursula Fanning, che nel trattare la condizione femminile della classe media nota:

In practise, she restricts her depiction of middle-class women workers to two categories: teachers and telegraph operators. Not coincidentally, I think, she herself had done both of these jobs and so she writes in part from personal experience²⁵⁰.

Il personaggio autobiografico coincide con Caterina Borrelli, già in *Fantasia* si trovava un personaggio che riporta questo nome, Caterina Spaccapietra. Si conosce poi che talvolta Serao si firmava con questo pseudonimo. Secondo un'osservazione di Francesco Bruni, Borrelli sarebbe poi simile o identico al cognome della madre, il personaggio letterario ricorda anche la figura della giovane, per gli occhiali, i capelli corti e il carattere vivace e spigliato. Altra figura significativa nelle novelle è l'amica stretta di Caterina, che in *Telegrafi* è Annina Pescara, in *Scuola* diventa Annina Casale, con una modifica nel cognome. Sono presenti altre analogie tra i personaggi dei due racconti, sono state analizzate da Francesco Bruni²⁵¹. Vi è un'esplicita connessione cronologica tra le vicende narrate nei tre racconti: già nella *Scuola* si intuisce che l'occupazione come telegrafiste era una delle possibilità lavorative delle alunne, anzi nella conclusione del testo si accenna al fatto che «Caterina Borrelli e Annina Casale non hanno fatto il concorso per maestre: hanno concorso ai telegrafi, vi sono riuscite». (p. 180). In *Nella lava* si vedono infatti le due ragazze godersi le loro meritate vacanze nei bagni al mare e nelle serate alla Villa. È significativo che Serao scelga di non predisporre però le tre narrazioni secondo l'esatta sequenza temporale, ma le collochi al contrario in modo disordinato, «Serao suggerisce un filo, ma non vuole sdipanarlo nei modi piatti della scansione cronologica»²⁵². Le novelle sono riportate in quest'ordine: *Telegrafi dello Stato*, *Nella lava* e *Scuola normale femminile*. Nell'analisi delle novelle si sceglie di rispettare la volontà autoriale, procedendo con l'ordine che la scrittrice ha scelto per la raccolta.

5.1.1 Telegrafi dello Stato (Sezione femminile)

La prima novella della raccolta è *Telegrafi dello Stato* che reca fin da subito un sottotitolo interessante: (*Sezione femminile*). Si specifica cioè che lo sguardo dell'autrice si sofferma

²⁴⁹ Francesco BRUNI, *Nota la testo*, cit. pp. VI-XIII

²⁵⁰ Ursula FANNING, *Writing Women's Work: the Ambivalence of Matilde Serao*, in «Italian Studies», XLVIII, 48, 1993, p. 66

²⁵¹ Francesco BRUNI, *Nota la testo*, cit. pp. VI-XIII

²⁵² Ivi, p. XII

soprattutto sull'ufficio femminile delle giovani ausiliarie, che costituiscono il coro di personaggi che animano la narrazione. Per analizzare la novella, si sceglie di seguire la ripartizione interna del testo attraverso la quale possono emergere tutte le riflessioni interessanti. Innanzitutto il racconto è strutturato in quattro capitoli che narrano lo sviluppo della vicenda delle protagoniste per l'arco di un anno. La novella si apre nell'inverno di un anno non precisato, per chiudersi nell'autunno successivo. È importante analizzare l'*incipit* del racconto. Si inizia con la narrazione del risveglio in particolare di una delle ragazze impiegate al telegrafo, Maria Vitale. Serao realizza un breve ritratto della fanciulla con cui è capace di cogliere i principali tratti fisici della figura, ma anche la sua preoccupazione:

Come Maria Vitale schiuse il portoncino di casa, fu colpita dalla gelida brezza mattinata. Le rosee guance pientotte; il corpo giovanilmente grassotto rabbrivì nell'abituato gramo di lanetta nera: ella si ammucchiò al collo e sul petto lo sciallino di lana azzurra che fingeva di essere un paltoncino. (p. 7)

Già dalla prima immagine con cui la figura di Maria è offerta al lettore si intuisce dal suo povero abbigliamento la sua bassa condizione sociale. L'elemento del vestiario è infatti ancora una volta nella produzione seraiana dato connotante della situazione economica del personaggio. La ragazza ha il pensiero di essersi alzata troppo presto e infatti, non potendo disporre di un orologio, è uscita di casa circa un'ora prima del necessario. Il tanto zelo della fanciulla nello svegliarsi così in anticipo per il lavoro è spiegato poco dopo dalla voce narrante, la quale specifica che nel caso una delle impiegate al telegrafo faccia ritardo, essa subisce una multa. Vale la pena riportare anche questo passaggio testuale, poiché da esso emerge la precisione documentaria, ma anche autobiografica con cui l'autrice vuole porre sin dall'inizio il proprio lettore di fronte all'intento di denuncia dello sfruttamento delle giovani ausiliarie:

Malgrado questa sua premura, quattro o cinque volte era giunta in ufficio dopo le sette, perché non aveva l'orologio; la direttrice aveva segnato questo ritardo sul registro e Maria Vitale aveva pagato una lira di multa. Accadeva che dalle novanta lire di mesata, tra le sei che se ne prendeva il Governo per la ricchezza mobile e altre due o tre che se ne pagavano per le multe, si scendesse a ottanta, come niente. (p. 8)

L'attenzione alla scarsa retribuzione e alla facilità con cui le giovani impiegate vengono sottoposte a penalità economiche è fatta emergere dall'autrice sin dall'esordio. La tematica infatti significativa, che contraddistingue questa novella della raccolta, è quella del lavoro femminile. La tipologia della «donna che lavora» è ben rappresentata nella scrittura delle autrici di fine Ottocento: è descritta «qualche rara operaia, la modista, la sartina, la fine ricamatrice di bianco [...] soprattutto il ceto medio, la maestra»²⁵³. L'elenco dei racconti che hanno per soggetto l'occupazione femminile potrebbe diventare esteso, in questo caso Serao analizza la condizione di giovani impiegate al servizio delle

²⁵³ Patrizia ZAMBON, *Il filo del racconto. Studi di letteratura in prosa dell'Ottocento/Novecento*, cit., p. 39. In questo testo si può ritrovare un elenco preciso di tutte le novelle d'autrice che hanno per il soggetto il lavoro femminile.

Poste. L'autrice nel trattare questa tematica si concentra soprattutto nel mettere in luce le condizioni di lavoro difficili, il ritmo frenetico e estenuante a cui sono sottoposte le ragazze. Denuncia la monotonia e la ripetitività del servizio, che non offre nessuna prospettiva di miglioramento o di stabilità economica. Serao tratta questo argomento anche negli articoli giornalistici, soffermandosi in particolare sulla dura condizione delle telegrafiste, «di cui sottolineava l'inadeguatezza igienico-sanitaria degli ambienti lavorativi, la meccanicità di un mestiere [...] i servizi straordinari e le restrizioni imposte dalla direzione»²⁵⁴. La stessa attenzione per il mondo del lavoro femminile ritorna in questa novella, in cui si trova il resoconto delle condizioni delle impiegate sottosalariate e costrette a lavorare in uno spazio soffocante con una monotonia alienante. In *Telegrafi dello Stato* sono presenti questi aspetti di denuncia di sfruttamento, ma sono presentati con una diversa modalità compositiva: attraverso la forma della novella caratterizzata da una «intima liricità» e da «un corale quadro d'ambiente»²⁵⁵. L'autrice si pone infatti profondamente vicina ai suoi personaggi, che descrive sempre con uno sguardo di *pietas*, talvolta commossa. Nel racconto si offre inoltre uno sguardo su un coro di personaggi variegati e eterogenei, ma tutti accomunati dalla medesima attività lavorativa. Si potrebbero utilizzare le parole di Tommaso Scappaticci per sintetizzare meglio questa tematica seraiana:

È una fitta tipologia di figure colte nell'aspetto e nelle vesti, nella diversità dei caratteri e delle condizioni familiari, in cui la ripetizione di gesti e parole obbedisce all'intento di evidenziare l'atmosfera oppressiva di un ambiente chiuso e di un lavoro ripetitivo e poco gratificante²⁵⁶.

La vicinanza dell'autrice ai personaggi si rivela da come il narratore annota con attenzione gli stati d'animo delle giovani protagoniste. Maria Vitale, ad esempio, essendo uscita molto prima del necessario, si smarrisce nel gelo invernale e nel gran movimento dei venditori di frutta che preparano il loro banchetto. La fanciulla presa dallo sconforto decide di rifugiarsi nella chiesa di Santo Spirito, in cui si assopisce fino all'arrivo di una compagna:

Un'amarezza si diffondeva nella buona anima di Maria Vitale: le pareva di esser sola sola, nel vasto mondo, condannata a dormire scarsamente, condannata ad aver sempre freddo e sonno, mentre tutte le altre dormivano, al caldo [...]. E l'amarezza era anche senso di abbandono, disgusto della miseria, dolore infantile: chinando il capo come a rassegnazione, entrò nella chiesa dello Santo Spirito, macchinalmente, per rifugio, per conforto.

Dalla sensazione di freddo e di sonno della ragazza si passa a indicarne uno sconforto più profondo, quasi esistenziale, legato alla miseria della condizione sociale della sua famiglia. A questo proposito si può notare come l'immagine della fanciulla offerta da Serao non rispecchia più la tradizionale figura sentimentale e delicata, tutta volta all'amore, presente nella tradizione dei romanzi, ma al contrario una giovane reale,

²⁵⁴ Tommaso SCAPPATICCI, *Introduzione a Matilde Serao*, cit., p. 95

²⁵⁵ Patrizia ZAMBON, *Il filo del racconto. Studi di letteratura in prosa dell'Ottocento/Novocento*, cit., p. 27

²⁵⁶ Tommaso SCAPPATICCI, *Introduzione a Matilde Serao*, cit., p. 95

sulle cui spalle ricade il peso della povertà familiare. È utile a questo proposito riportare il contributo di Piero Luxardo Franchi il quale osserva:

Quella che lentamente si costruisce e si delinea, attraverso questi racconti, è la fisionomia di una «fanciulla» che ha poco a che fare con i miti e i *clichés* letterariamente sfruttati in quegli anni; più che l'amore e la passione giocano un ruolo soverchiante nel matrimonio dote e status sociale, più che vocazione e dedizione al dovere contano, nella scelta di una professione, costrizioni economiche e modelli di riferimento concreti²⁵⁷.

La notazione fatta dallo studioso offre un'ottica interessante dalla quale poter osservare tutti i ritratti di fanciulle descritti nell'impostazione corale della novella. Le altre figure femminili vengono presentate esattamente nell'ordine con cui il primo personaggio le incontra. Si tratta di rapidi ritratti in cui si concentrano le caratteristiche essenziali delle ragazze. La prima a risvegliare Maria Vitale dal torpore mattutino è:

Giulietta Scarano, una fanciulla dai bei capelli castani, dalla testina piccola sopra un corpo grasso, dagli occhi chiari e sempre estatici, sorrideva mitemente, accanto a lei, guardando l'altare maggiore, dove lo Spirito Santo risplendeva in una raggiera d'oro. (p. 10)

Le due compagne si incamminano verso il luogo di lavoro e alla spicciolata viene offerta una breve presentazione di tutte le fanciulle della novella. Nell'androne del palazzo la coppia di amiche incontra Cristina Juliano, della quale viene precisato anche il vestiario che caratterizza la sua figura senza forme e mascolina:

Sembrava un brutto uomo, vestito da donna, con il suo grande corpo sconquassato, troppo largo di spalle, troppo lungo di busto, senza fianchi, con le mani grandi, i polsi nodosi e piedi enormi. Portava ancora il cappello di paglia bianca, dell'estate, abbassato sulla fronte per mitigare lo spavento che produceva il suo occhio guercio, bianco, pauroso: e per scoprire la dovizia meravigliosa di due trecce nere, una ricchezza strabocchevole di capelli, che le tiravano la testa indietro, pel peso. (p. 12)

Un altro ritratto a cui Serao dedica attenzione è quello di Adelina Markò, di cui subito l'autrice dichiara l'appartenenza a quella particolare categoria di ausiliarie, composta dalle «due o tre felici signorine, che lavoravano solo per farsi i vestiti, per comprare la biancheria del corredo» (p. 12). Si tratta dunque di una situazione economica migliore rispetto all'indigenza che costringe invece le altre ragazze a trovare un'occupazione, per aiutare la propria famiglia. Se Cristina rappresenta una figura femminile sgraziata, goffa, Adelina incarna la bellezza della leggiadria e della flessuosità:

Si lasciava, con la punta delle dita, i capelli biondissimi, ondulati che il vento aveva scomposti; ma il vento aveva reso più vivida la bella bocca dalle labbra delicatamente rialzate agli angoli, aveva colorito piacevolmente quella fine carnagione dorata di bionda. La leggiadra e flessuosa persona diciottenne era ben riparata in un vestito caldo e elegante di panno verde cupo. Una piuma volitante sul cappello di feltro verde, le dava un aspetto di amazzone giovanile, una figura di fanciulla inglese, aristocratica, pronta per montare a cavallo. Non era né povera né popolana. (p. 12)

²⁵⁷ Piero LUXARDO FRANCHI, *Le figure del silenzio*, cit., p. 5

Oltre alle iniziali raffigurazioni delle fanciulle, viene riportata anche la descrizione del luogo in cui le ragazze lavorano. Ancora una volta nella scrittura seraiana si dedicano importanza e attenzione alla dimensione spaziale. Si tratta di un vecchio palazzo storico che già nell'aspetto è caratterizzato da un senso di oscurità e di chiusura:

Erano innanzi al palazzo Gravina: severo palazzo bigio, di vecchio travertino, di architettura molto semplice. Pareva, ed era, molto antico, certo aveva visto succedersi, dietro le sue muraglie profonde, casi lieti e casi truci [...]. Ora le sue stanze terrene, sbarrate ermeticamente sulla via, si aprivano al pubblico, sotto il portico nell'interno del cortile e servivano da uffici postali: intorno ai suoi finestroni larghi e alti, sugli spigoli dei suoi muri oscuri era una fioritura verticale di funghi bianchi, gli isolatori telegrafici di porcellana. (pp. 11-12)

L'ambiente raffigurato dalla Serao si carica di un'aria di austerità e di isolamento, le ragazze, infatti, una volta entrate nel grigio stanzone nel quale passano l'intera giornata di lavoro, è come subissero una trasformazione. Entrano infatti in una dimensione spaziale contrassegnata dal buio, dalla polvere ma soprattutto da un senso di oppressione fisica quasi claustrofobica. L'autrice pone molta attenzione nel descrivere minuziosamente il luogo che acquista un significato di isolamento e di repressione, quasi si trattasse di un carcere. Non casualmente poco dopo nel testo le ragazze sono definite come «galeotte». Così è presentata l'entrata delle ragazze nel luogo:

Come entravano in quell'anticamera tetra, la burocrazia avvinghiava l'anima di tutte quelle ragazze, il frasario di ufficio, sgrammaticato e convenzionale, fioriva sulle loro labbra. Quelle già arrivate, chi seduta, chi presso la finestra per avere un po' di luce, parlavano già di linee, di guasti, d'ingombri sui circuiti diretti. (p. 13)

Entrate nell'anticamera del luogo di lavoro, il senso del dovere, il pensiero di ciò che le avrebbe occupate per tutta la giornata si impadronisce di quelle ragazze. L'ambiente è tutt'altro che caldo e accogliente, al contrario quasi spoglio di mobilio, tetro. Vi è un'unica finestra che apre tuttavia di nuovo su un altro spazio chiuso, un vicolo, quasi ad amplificare la sensazione di separazione rispetto all'ambiente esterno. In questo spazio vuoto e grigio gli unici oggetti che emergono sono gli elementi di lavoro: le macchine telegrafiche, i regolamenti, gli editti editoriali. Aleggiano nella stanza anche un forte senso di rispetto e ubbidienza all'autorità, che è finora presentata per il tramite cartaceo dei severi manifesti appesi alle pareti.

Lo stanzone era cupo ed esse sbassavano la voce, per istinto. L'unica finestra dava sullo stretto vicolo dei Carrozzeri; l'oscurità dell'anticamera era aumentata dal grande armadione diviso in tanti armadietti, dove le ausiliarie riponevano i cappelli, gli ombrellini [...]. In mezzo allo stanzone, un grande tavolino di mogano: a una parete un divano di tela russa: nessun altro mobile. Negli spazi liberi delle pareti, chiusi in sottili cornici di legno nero, senza cristallo, pendevano l'indice alfabetico delle ausiliarie e delle giornalieri, il regolamento interno, l'ultimo editto editoriale, una carta geografica e telegrafica d'Italia. (p. 13)

Aperte alle ragazze l'inserviente dell'ufficio, Gaetanina Galante, di cui subito, quasi con una deformazione delle favole, si colgono nel «viso appuntito e olivastro di volpe maligna» l'astuzia e l'opportunismo. Esse, appena arrivate, non badano al regolamento o alle comunicazioni della direzione, ma cercano con una certa ansia il foglietto in cui il loro nome è affiancato dalla linea telegrafica con cui avrebbero dovuto tenere la corrispondenza tutto il giorno. Tuttavia, il turno di lavoro non è ancora iniziato, le ragazze attendono dunque nell'anticamera, badando a delle piccole occupazioni personali. Nelle diverse distrazioni delle fanciulle si coglie chi abbia la passione per il teatro, chi per la lettura e chi per il ricamo, ma dall'immagine delle ragazze rinchiuso in questa stanza d'ingresso, intente a piccole attività di svago, emerge anche un senso di frustrazione. La vivacità e il desiderio di allegria e spensieratezza che appartengono alle giovani paiono essere repressi dalla severità e dalla limitatezza del luogo. Si accenna in questa prima scena un altro tema importante della novella: lo spegnimento vitale che queste ragazze subiscono a causa del ritmo lavorativo duro e ripetitivo, che soffoca la loro vivacità e spensieratezza. I loro anni giovanili paiono consumarsi infatti nella «noiosa monotonia di un'attività che fiacca il loro fremente desiderio di vita»²⁵⁸. Questa tematica attraversa tutta la novella e si collega soprattutto ai progetti d'amore o di libertà che queste ragazze nutrono proprio in alternativa alla loro professione alienante ed estenuante. L'amore si configura per loro innanzitutto come una distrazione da un'occupazione che esige una medesima concentrazione per un lungo periodo di tempo. Ma esso diventa anche la dimensione in cui riporre la possibilità di una vita migliore, non solo sul piano affettivo, ma anche in quello sociale e economico. Nell'analisi del testo emergono con forza questi significati che l'autrice vuole trasmettere nella narrazione. Nel breve spazio di tempo che è ancora concesso alle ausiliarie, esse raccolgono per sé questo momento, per dedicarsi a quelle occupazioni a cui non potrebbero badare a causa dell'orario lavorativo prolungato e logorante. Nel descrivere l'attesa delle impiegate, Serao coglie l'occasione per ritrarre altri profili femminili della vicenda:

Queste galeotte del lavoro non si lagnavano ad alta voce, per superbia; ma se ne stavano ognuna in un cantuccio, imbronciate, senza parlarsi e senza guardarsi. Maria Morra si ripassava la parte di Paolina nei Nostri Buoni Villici [...] Sofia Magliano, una brunetta, dal lungo viso caprino, covava il dispetto, lavorando a una sua stella, all'uncinetto; Serafina Casale, piccola, fredda, orgogliosa, pallida e taciturna, prendeva del citrato di ferro in un'ostia bagnata, per guarire dall'anemia che la minava; e Annina Pescara aveva la bella faccia rotonda tutta conturbata dall'idea di dover lavorare con quella noiosa di Serafina Casale. (p. 15)

Dal quadro appena riportato emerge un'altra caratteristica importante delle figure femminili nella novella: il silenzio, la reticenza con cui queste fanciulle non comunicano direttamente l'una con l'altra, tendono invece a contenere dentro di sé le proprie emozioni e i propri pensieri. La repressione della loro personalità in questa circostanza è dovuta alle piccole inimicizie presenti nel gruppo di ragazze, ma la situazione sin da subito pone

²⁵⁸ Tommaso SCAPPATICCI, *Introduzione a Matilde Serao*, cit., p. 95

all'attenzione del lettore un problema ben preciso: le ragazze, oltre che a subire una repressione fisica e lavorativa nello scuro ambiente in cui trovano, devono celare e sommergere i loro veri sentimenti, lasciando trapelare solo quell'immagine, che è per la verità una maschera, di precisione e puntualità e di grande senso del dovere fino al sacrificio personale per il lavoro. Ancora una volta, il femminile nella narrativa seraiana è collegato alla finzione, alla recitazione di una parte che le convenzioni sociali e, in questo caso, lavorative impongono alle ragazze. Arrivate le prime in ufficio chiedono infatti se la direttrice è già arrivata, alla risposta negativa delle serve, esse «respirarono. Era sempre meglio giunger prima della direttrice, per dimostrar zelo e amore d'ufficio» (p. 13). A questo proposito è utile riportare l'osservazione fatta da Vittorio Roda:

Il luogo di lavoro esige, da quel manipolo di ragazze, la repressione di tutta una parte di sé, sacrificata ad una maschera professionale che ha anche i suoi codici espressivi, il suo particolarissimo linguaggio²⁵⁹.

All'ingresso del palazzo Gravina, le ragazze devono infatti come indossare una sorta di maschera lavorativa, che impone loro una precisa immagine di ubbidienza e di dedizione al lavoro, soffocando però così la componente autentica delle loro personalità. In altre occasioni, come si vedrà nella lettura del testo, emerge il contrasto tra la vitalità che anima queste figure femminili che nutrono speranze e progetti autentici per il loro futuro e viceversa la repressione che esse subiscono da un ambiente che richiede loro di indossare la maschera del decoro, del massimo rispetto all'autorità e del grande zelo per il lavoro. L'indossare questo ruolo può tuttavia comportare dei rischi: il primo è la spersonalizzazione che esse subiscono dovendosi adattare a un'immagine altra da sé. In secondo luogo il contenimento a cui devono sottoporre le loro emozioni le può condurre allo spegnimento del loro slancio giovanile, come si vedrà nel caso del turno obbligatorio della notte di Natale. La caratteristica di finzione, di mascheramento di queste figure femminili è stata definita dallo studioso Vittorio Roda come «anti-epico» e «romanzesco», poiché una peculiarità del genere epico è «l'indivisa unità del personaggio», quella del romanzo al contrario «la divisione, la disgregazione, la non coincidenza dell'uomo con sé stesso»²⁶⁰. Merito dell'autrice è infatti la sua capacità attraverso l'analisi delle figure femminili «di far interagire il sé di superficie ed il sé profondo; di sorprendere nelle sue impiegate il difficile equilibrio fra i due sé»²⁶¹.

Un'altra scena della prima sequenza degna di nota è quella dell'ingresso della direttrice nel palazzo. Anche la donna è sottoposta a una precisa descrizione iniziale e alla successiva indagine di scavo psicologico con cui si mostra la duplicità del personaggio. Si riporta per interno la citazione, dalla quale poter poi ricavare le opportune riflessioni.

²⁵⁹ Vittorio RODA, *Simulazioni, dissimulazioni e sdoppiamenti negli scritti di Matilde Serao*, cit., p. 321

²⁶⁰ *Ibidem*

²⁶¹ *Ibidem*

A un tratto, sulle voci irose, lamentose e strascicate nella noia [...] un zittio passò: entrava la direttrice. Subito, in coro, a voci digradanti, più basse, più alte, acute, lente, frettolose o in ritardo, queste parole si udirono:

– Buongiorno, direttrice.

Ella salutava col capo, con un sorriso amabile sulle labbra di rosa morta. I fini capelli di un biondo cinereo erano tirati indietro, precisamente, non uno fuori di posto: tutto il volto aveva la grassezza molle, il pallore di avorio delle zitelle trentenni, vissute in un monastero o in un educandato, in una castità naturale di temperamento e di fantasia. In verità ella aveva qualcosa di claustrale in tutto; nel vestito di Casimiro nero, nel goletto bianco, nella cautela del passo, nella bassezza della voce, nella morbidezza delle mani che pareva si dovessero congiungere solo per la preghiera, nella limpidezza inespressiva degli occhi bigi, in certi reclinamenti, del capo per pensare. (p. 16)

Con l'ingresso sulla scena della direttrice, Serao ha l'occasione di descrivere la figura di una zitella, una figura già trattata in parte in *Silvia di Dal vero* e in *Canituccia di Piccole anime*. La figura è inoltre il personaggio principale che viene indagato in *Non più*, attraverso il profilo di Emma Demartino l'autrice analizza infatti in profondità la sofferenza e il disagio che una donna rimasta nubile provava nella società di fine Ottocento. La figura della direttrice offre lo spunto narrativo alla scrittrice non solo per approfondire nella novella l'intimità psicologica complessa delle ragazze, ma anche quella della donna adulta. Innanzitutto la figura della donna dimostra indossare una maschera lavorativa al pari delle ragazze. Nell'abbigliamento e nel rigido atteggiamento severo essa esprime infatti il ruolo di autorità che essa ricopre. Nell'apparenza essa ha infatti «qualcosa di claustrale in tutto». Il vestiario severo e cupo nelle tinte sembra costituire una sorta di “tonaca” monacale, ma anche lo stesso incedere lento dei movimenti e la riservatezza rivelano un temperamento fermo e chiuso in sé stesso. Nota l'autrice che sicuramente la donna aveva ricevuto l'educazione in qualche istituto monacale. Ha infatti un atteggiamento austero e fermo, con un senso di superiorità scruta le ragazze, osservando che a un'impiegata manca il corsetto e che un'altra ha messo troppo trucco sul viso. La sua figura, per quanto ancora giovane, non è caratterizzata da nessuna nota di colore, anzi si può scorgere nel suo ritratto dei segnali di privazione e di sacrificio. Questo potrebbe essere collegato alla sua condizione di nubile, la donna non coniugata ha infatti dovuto rinunciare alla sua piena realizzazione sul piano affettivo, rassegnandosi a una condizione di solitudine. Essa infatti sembra riversare il suo senso di frustrazione sulle ausiliarie, questo si nota dal suo atteggiamento nelle sequenze successive. Prima dell'inizio del turno lavorativo, Serao riporta altri ritratti di fanciulle, in cui con poche pennellate delinea il carattere.

Era Peppina Sanna, una magrolina e snella, tutta inglese, col vestito a quadretti bianchi e neri, con gli stivalini a punta quadrata e senza tacco, col grande velo azzurro che le avvolgeva il cappello e la testa, con un ombrello da pioggia, un sacchetto di pelle nera e un volume dell'edizione *Tauchnitz* sempre sotto braccio. Era Maria Immacolata Concetta Santaniello, una fanciullona bianca, grassa e grossa, che ondeggiava, camminando, come un'oca, di cui tutti si burlavano, che era piena di scrupoli religiosi e prima di trasmettere un telegramma, invocava il nome di Gesù e di Maria. Era Annina Caracciolo brunissima, coi capelli neri e ricciuti, la bocca rossa e schiusa come un garofano [...] l'andatura indolente di

una creola: impiegata svogliata, che nessun rimprovero e nessuna emulazione poteva risvegliare. (pp. 16-17)

Il ritmo della presentazione è ben scandito dall'anafora iniziale del verbo «Era», con il quale vengono introdotte le tre figure. Della prima è evidenziato il profilo di eleganza e raffinatezza, gli oggetti che rivelano la sua condizione sono infatti anche «un sacchetto di pelle nera e un volume dell'edizione *Tauchnitz*», quasi a indicare lo zelo scrupoloso dell'ausiliaria. Della seconda fanciulla viene evidenziato il carattere religioso e ansioso con una tonalità comica, sin nel nome la ragazza presenta questo tratto: Maria Immacolata Concetta Santaniello. Della terza sono sottolineate la pigrizia e l'indolenza, la quasi indifferenza a qualsiasi rimprovero della direzione. I brevi squarci che Serao crea nella novella ricordano i primi bozzetti di *Dal vero* e di *Piccole anime*. In *Il romanzo della fanciulla* l'autrice dimostra però una maggior abilità compositiva nel saper alternare le brevi descrizioni dei personaggi alle parti narrative dell'intreccio. Inoltre sa articolare con grande efficacia la presentazione di un maggior numero di personaggi, di cui vengono offerte al lettore le esatte caratteristiche fotografiche necessarie a collocare la figura all'interno della trama. In questa raccolta di novelle l'autrice dimostra una miglior capacità di orchestrazione, sia perché il numero dei personaggi è notevolmente aumentato, sia perché dispone con efficacia i momenti narrativi e quelli di sospensione descrittiva. Allo squillo del timbro e alla voce della direttrice che le richiama esse devono dirigersi a prendere posto alle macchine, «cominciavano la loro giornata di lavoro, senza ridere, tutte occupate meccanicamente in quei primi apparecchi» (p. 17). Dell'intero anno di servizio, Serao sceglie di riportare due momenti significativi attraverso i quali emerge con maggior efficacia il senso che sta alla base della sua scrittura. Si tratta di due circostanze in cui è richiesto alle ragazze nel primo caso il sacrificio di passare la festività natalizia in ufficio anziché con la famiglia, nel secondo la disponibilità a mostrare una grande devozione per il lavoro. In particolare nel secondo episodio è domandato alle ragazze di ricoprire un turno in più nella straordinaria occasione delle elezioni nazionali, nelle quali l'ufficio telegrafico sarebbe dovuto restare quasi sempre attivo. La critica ha impiegato l'aggettivo «epico», per definire la seconda situazione²⁶², ma lo stesso termine potrebbe essere utilizzato anche per il primo episodio. Le due scene si contrappongono nel ritmo narrativo: la prima ha infatti un'andatura lenta, descrittiva, in cui viene dato largo spazio alla riflessione delle ragazze, la seconda sequenza è contraddistinta da grande dinamismo quando le ragazze svelte devono operare con grande zelo.

La prima sequenza si apre nel pomeriggio invernale di Natale. Pur trattandosi di un giorno festivo, alcune delle ragazze sono state assegnate al turno pomeridiano-serale. Le macchine tacciono e tutto è assorto in un torpore sonnolento. D'un tratto un apparecchio prende a mandare segnali, le ragazze dopo un'esitazione iniziale rispondono e ricevono il messaggio. Si tratta di una lettera d'amore. L'autrice con quest'espedito introduce un tema importante, che costituisce per le ragazze non solo una distrazione

²⁶² Piero LUXARDO FRANCHI, *Le figure del silenzio*, cit., p. 4

dalla monotonia del lavoro, ma che rappresenta anche per loro un argomento significativo e vivificante. Il tedio del lungo pomeriggio è spezzato allora dalle confessione amorose che le ragazze si scambiano. Ognuna confida la propria vicenda, i propri sogni e progetti. L'amore simboleggia per loro una dimensione d'evasione in cui poter pensare a una situazione diversa e migliore da quella attuale. Si tratta di uno dei pochi esempi nella narrativa seraiana in cui il femminile accede alla dimensione della parola, attraverso la quale è libero di esprimere le proprie emozioni, senza avere l'obbligo di celarle. Si crea tra le fanciulle un effetto di condivisione e di comunione di prospettive, di paure e di dubbi.

Le ragazze stavano a sentire, tutte intente: Ida Torelli, la scettica, sogghignava: Caterina Borrelli, lo spirito forte, si stringeva nelle spalle, come seccata da tante scioccherie. Ma le altre erano un po' commosse da quella prosa telegrafica incandescente, e sottovoce già parlavano dei loro amori, più o meno sfortunati. Adelina Markò, la bellissima, aveva due o tre pretendenti che ella non poteva soffrire e invece amava un alto impiegato telegrafico, vedovo con due figli, troppo vecchio per lei, che i suoi genitori non le avrebbero mai lasciato sposare [...] Peppina Sanna pensava al suo bell'ufficiale di marina, dai mustacchi biondi e dai capelli ricciuti, che navigava allora nelle acque del Giappone e che sarebbe ritornato solo tra due anni. Maria Morra, la filodrammatica, amava fedelmente, da cinque anni un impiegato che aspettava sempre un avanzamento per sposarla e che intanto si consolava, recitando insieme con lei. (p. 20)

Le vicende sentimentali delle ragazze sono caratterizzate però da una nota triste o malinconica; chi di loro soffre per l'assenza fisica dell'amato, chi per l'impossibilità di sposare un uomo dall'età molto più avanzata, chi per ostacoli di tipo economico deve attendere per la realizzazione del proprio affetto. In effetti tutti i sogni e le speranze che le ragazze nutrono vanno poi incontro al fallimento, sperimentando gli ostacoli della realtà, si tratta per lo più di impedimenti di tipo sociale o ancora una volta di tipo finanziario. Osserva a questo proposito Tommaso Scappaticci:

Abbruttite dalla fatica quotidiana, il pensiero della fanciulla è quasi sempre rivolto alla speranza dell'amore e del matrimonio, unica possibilità di affrancamento dall'oppressione del lavoro²⁶³.

Tuttavia la breve scena di confessioni amorose è interrotta dall'arrivo della direttrice, la quale, una volta capito cosa è successo, le rimprovera duramente. Dimostra nei loro confronti incomprensione e le richiama all'ordine, ricordando loro la promessa che hanno fatto riguardo il mantenimento della segretezza del messaggio. Serao dà la spiegazione psicologica dell'atteggiamento della donna, la quale assume con le ragazze un atteggiamento duro per il timore che la sua sezione femminile possa sfigurare rispetto a quella dei colleghi. La direttrice assorbe direttamente e adotta su di sé l'immagine che l'autorità maschile ha confezionato per sé e la impone alle ragazze con la forza della sua superiorità. Tra le ragazze si diffonde un penoso silenzio, la donna ordina alle ragazza di abbassare anche i lumi della luce, poiché le macchine non sono in funzione e si può

²⁶³ Tommaso SCAPPATICCI, *Introduzione a Matilde Serao*, cit., p. 96

dunque risparmiare anche sull'uso dell'energia elettrica. Le ausiliarie a questo punto non possono dedicarsi neppure alle piccole attività con cui potevano almeno distrarsi dal tedio del lungo pomeriggio. Non potendo muoversi nella stanza, s'immergono allora nella profondità della loro anima: «silenzio profondo: non potendo né scrivere, né leggere, né ricamare, le ragazze pensavano» (p. 20).

Nello scorrere lento del pomeriggio di Natale, due delle ragazze tuttavia comunicano in modo segreto con due corrispondenti delle linee a loro affidate. Innanzitutto il contenuto dei loro messaggi è ancora una volta l'amore, come se questa tematica costituisse per le ragazze una vera ragione d'evasione rispetto alla ripetitività del ritmo lavorativo. Annina Pescara trasmette infatti con il responsabile di Foggia, dal quale era appena arrivato il messaggio d'amore, che ha dato spunto ai due impiegati si scambiare qualche battuta. Anche Olimpia Faraone comunica con il corrispondente di Reggio, con il quale parlava da un mese e che le aveva scritto delle lettere d'amore. Le due ragazze così facendo infrangono però il divieto di non conversare mai con il corrispondente, nel caso fossero scoperte, avrebbero subito delle importanti conseguenze. Eppure ciò che sembra attrarre di più le ragazze è proprio il senso del proibito.

I giorni di festa erano fatti apposta per la corrispondenza proibita: gli impiegati si seccavano nei loro uffici solitari, senza lavoro, e veniva loro la voglia di chiacchierare; le ragazze si seccavano egualmente, e quel parlare con un ignoto, a tanta distanza, lusingava la loro fantasia. Questo accadeva chetamente; ma sul volto della peccatrice si leggeva la compiacenza dell'ingannuccio che commetteva. (p. 23)

Il senso del "vietato" e dell'"illecito" accomuna questa novella al romanzo già citato di Alba de Céspedes, significativo sin nel titolo, *Quaderno proibito*. In entrambi la figura femminile è sottoposta a una dura condizione di subordinazione nella società patriarcale e di silenzio delle proprie emozioni. Le protagoniste delle due narrazioni decidono tuttavia di esprimere la propria intimità attraverso mezzi di comunicazioni non convenzionali, varcando appunto la soglia del "concesso" e entrando invece nella dimensione del "proibito". Se la parola a voce alta è proibita alle ragazze, secondo la recente ammonizione della severa direttrice, esse tuttavia comunicano con altri mezzi, che sarebbero altrettanto interdetti loro. Uno di questi è la modalità di trasmissione telegrafica. È interessante a questo proposito riportare una nota di Paola Azzolini riguardo il silenzio femminile, che la studiosa individuerrebbe come cifra del femminile nel patrimonio letterario:

D'altra parte la rappresentazione del femminile che abita l'immaginario degli uomini è un'effigie silenziosa. Nei secoli la donna è il tramite muto del linguaggio. Il suo è il linguaggio materno e cioè infantile, familiare, privo di valenze sociali o conoscitive²⁶⁴.

²⁶⁴ Paola AZZOLINI, *Le parole del silenzio*, in *Di silenzio e d'ombra. Scrittura e identità femminile nel Novecento italiano*, Padova, Il poligrafo, 2012, p. 18

La donna, essendo sottoposta al silenzio troverebbe in altri modi la possibilità di comunicare, uno di essi è proprio la scrittura, che resta un mezzo a cui il femminile ricorre, per occultare i propri pensieri e le proprie emozioni. In *Telegrafi dello Stato* di Serao sembra potersi ben adattare la stessa osservazione riguardo alle ragazze, che ricorrono al mezzo di scrittura in questo caso attraverso il particolare alfabeto che usano nella comunicazione del lavoro. Occorre rilevare che anche in questo caso l'esprimersi del femminile resta collegato alla dimensione del silenzio e alla necessità di occultare i contenuti della corrispondenza. La voce autoriale specifica infatti l'attenzione e l'abilità che bisogna possedere, per intraprendere tale comunicazione:

Annina Pescara, che indovinava le parole del corrispondente, a udito, col semplicissimo rumore del coltellino che fa i segni, non aveva bisogno di far correre la carta [...]. Immersa nell'ombra, con le spalle appoggiate alla poltroncina, ella pareva dormisse, con una manina bianca allungata e immobile sul tasto: le sue amiche, le sue colleghe vedevano che essa parlava con Foggia, per averlo fatto altre volte anch'esse, altrove; ma chi avrebbe osato tradirla? (p. 23)

Uno spirito di complicità e di cameratismo lega le ragazze, le quali non rivelano la segreta corrispondenza della compagna, per averlo fatto anch'esse altre volte. La direttrice non si accorge della nascosta comunicazione che sta avvenendo, perché è anch'essa intenta a scrivere un altro tipo di messaggio. La donna scrive «una lettera malinconica» a una vecchia compagna di convitto, che ora è maestra rurale (p. 24). È rilevante il fatto che anche nel caso della direttrice la comunicazione dei suoi sentimenti più intimi e profondi non avvenga attraverso il mezzo esplicito della parola, ma ricorra a quello strumento che Paola Azzolini definisce come prettamente femminile: la scrittura. È per mezzo del contenuto della lettera che il lettore viene a conoscenza del senso di amarezza e di infelicità che accomuna la donna alle ragazze impiegate:

Anche su di lei, povera donna, cadeva la tristezza di tutte quelle fanciulle, riunite a far nulla in quello stanzone in penombra, innanzi a una macchina silenziosa, nel giorno sacro di Natale, mentre i parenti, i cari, gli amici erano riuniti a pranzo, a giuocar la tombola e si preparavano per un ballonzolo familiare. Ella stessa che non aveva più nessuno, sola al mondo, era presa da una nostalgia della casa, delle persone amate. (p. 24)

La voce narrante si accosta alla figura della direttrice con un atteggiamento di *pietas*, rimasta anch'essa sola, è animata da un sentimento di nostalgia familiare. Molto acuta è anche la successiva osservazione che coglie ancora più a fondo lo stato d'animo della direttrice.

Levava la testa e guardava tutte quelle ragazze immobili, chi sonnecchiando, chi con la fronte tra le mani, chi scorrendo con la vicina a voce bassa, – e non le sgridava più, sentendo la mestizia di quelle lunghe ore fredde scendere su quella gioventù: non le sgridava: le nasceva in cuore una pietà profonda di loro, di sé medesima. (p. 24)

Uno stesso destino di solitudine e di separazione dai cari in quel giorno di festa accomuna la direttrice alle ragazze. Sia la donna sia le ragazze sono infatti sottoposte allo

stesso sacrificio affettivo di dover trascorrere le ore di festa in ufficio anziché a casa o al teatro. La donna consapevole di ciò abbandona il suo atteggiamento severo e repressivo. L'immagine che più rappresenta l'idea di subordinazione e di sacrificio di sé fino all'eccesso è la figura di Clemenza Achard. Essa è caratterizzata già naturalmente da una grande gentilezza con cui rende piaceri e favori indistintamente a tutte le compagne con grande remissività. Si definisce propriamente nel ritratto iniziale proprio come una creatura angelica, sulla quale tuttavia ricade con maggior forza il peso di sfruttamento fatto non solo dal lavoro, ma anche dall'egoismo delle compagne. Attraverso il personaggio di Clemenza Achard si rende infatti ancora più esplicito il messaggio di sottomissione e di sacrificio del femminile che l'autrice vuole trasmettere attraverso la novella. Essa è inizialmente così descritta:

Era una soavissima creatura, magra, bruttina, gracile e timida, che poco sapeva lavorare e che restava sempre in silenzio, alle peggiori linee, dotata di una pazienza angelica, non lagnandosi mai, non alzando mai la voce, cercando di eclissarsi quanto più poteva. Ella rendeva alle sue amiche una quantità di piccoli servigi, naturalmente: portava un disegno di tappezzeria per pianelle a una, un figurino di mode all'altra. (p. 24)

La ragazza spesso cede il suo giorno di festa a qualche amica se essa ne ha bisogno, persino il suo ombrello, andandosene sotto la pioggia. Spesso sono le compagne a approfittarsi della gentilezza della ragazza, sapendo che basta rivolgersi così alla fanciulla, per ottenere da lei ciò che si vuole:

– O Achard, te ne prego, fammi, fammi questo favore...

Ella non resisteva, diceva di sì, subito. Talvolta esse diventano brutali con lei, che era molto educata. Infatti Serafina Casale, il giorno prima le aveva detto:

– Achard, te ne prego, lasciami venire di mattina, domani. È Natale, abbiamo gran pranzo in casa e dopo si va al teatro. Tu certo non vai in nessun posto e del Natale non te ne importa niente: dammi il cambio.

Ebbene, la mite creatura non aveva osato risponderle, che il Natale le importava molto e che da un mese pensava di andare al San Carlo quella sera: e aveva fatto il favore, a chi glielo chiedeva con poca gentilezza. (p. 25)

Nella seconda sequenza emerge dunque ben delineata l'idea di sfruttamento delle ausiliarie, che nonostante la ricorrenza festiva, devono osservare in modo inflessibile l'orario di lavoro. Anche la direttrice tuttavia non sfugge al medesimo destino di sacrificio. Infine l'esempio che la narratrice offre attraverso Clemenza Achard rinforza un senso di oppressione e di abuso, fatti alle giovani ragazze. Due personaggi giungono infatti al pianto. Maria Vitale, la ragazza con cui si è aperta la vicenda narrativa, presa da un raffreddore si lamenta della costrizione di passare al lavoro quelle ultime ore con Clemenza. Maria confessa all'amica la propria misera condizione, la povertà in famiglia, l'infermità del padre. Dichiara anche il suo forte senso del dovere nel voler aiutare economicamente la famiglia, lavorando, tuttavia denuncia l'ingiustizia delle condizioni d'impiego. La scrittrice si avvicina ancora una volta con un atteggiamento di *pietas* ai suoi personaggi.

– O Achard, il lavoro mi è piaciuto sempre, anche per portare a casa quei quattrini, per sollevare papà che ha l'asma, dalla soverchia fatica, per confortare mamma che ha perso la salute coi figli; ma questa vita è troppo dura. Quando tutti si godono la festa, noi in ufficio. [...] Se cadiamo ammalate e manchiamo all'ufficio, ci trattengono le giornate alla fine del mese, come non si fa colle serve; se manchiamo per volontà, non ci pagano e ci sgridano. Noi non sappiamo più che siano Pasqua, Natale e carnevale. Ci danno le ottantaquattro lire, alla fine del mese? E tutto questo lavoro? Niente, niente, questa è schiavitù. (p. 26)

Difficile non cogliere nelle parole del personaggio il tono di denuncia dell'autrice, la quale attraverso la voce della ragazza sembra esprimere e rielaborare anche la sua esperienza autobiografica. Vengono denunciate infatti le condizioni e il duro ritmo di lavoro, la scarsa retribuzione sono situazioni che anche l'autrice ha sperimentato e di cui ha parlato in tono polemico, come si è visto, anche negli articoli di giornale. Il dialogo tra le due ragazze continua e l'una domanda all'altra perché non abbia fatto la maestra, l'amica in risposta le confessa di non aver avuto le doti necessarie per ricoprire quel ruolo. Ritorna anche in questa novella il tema della scuola, che è l'ambiente principale di un altro racconto della stessa raccolta, *Scuola normale femminile*. Inoltre l'ambiente della scuola è poi ritratto, come si è visto, anche nella premessa a *Leggende napoletane* ed è il soggetto principale di una novella di *Piccole anime*, intitolata proprio *Alla scuola*. Anche la situazione familiare di Clemenza Achard non è del tutto serena, la ragazza ha infatti una matrigna con cui ha un rapporto difficile e un fratello militare, costretto anch'esso a passare lontano da casa la festività. Emerge con chiarezza la tristezza della fanciulla:

Clemenza Achard scosse il capo, come per dire no, ma le lacrime le scendevano per le guancie, lente lente, senza singulti. Maria Vitale, vedendola piangere, contristata per sé, per la compagna, affogata dal raffreddore, cominciò a singhiozzare fortemente. (p. 27)

Nell'attesa pomeridiana avviene un'altra azione che porta dinamismo sulla scena: si comunica che deve essere ritirato il numero di un giornale, poiché contrario alla politica attuale. Le ragazze sono dunque tutte impegnate per un breve momento, ma ben presto il tedio e la noia ritornano nella stanza buia e fredda. Il corrispondente di Cassino tenta di comunicare con Clemenza Achard, la quale tuttavia dimostra ancora un carattere remissivo e timoroso nel compiere qualcosa di proibito, essa infatti sceglie infine di non rispondere:

Il corrispondente di Cassino che aveva mandato al diavolo il telegramma, dicendo a Clemenza Achard che per rispondere presto, aveva ingoiato di traverso un bicchierino di rosolio e che ora tossiva come un dannato. Clemenza Achard era tutta confusa, non osando intraprendere una conversazione proibita e temendo di essere ineducata al corrispondente, se non gli rispondeva. Non sapendo che fare, batté un colpettino sul tasto, un puntino solo, timido timido: e Cassino, visto che la conversazione non attecchiva, si tacque. (p. 28)

Un'altra volta entra nella scena la tematica d'amore: d'un tratto si ode infatti «un lungo, dolcissimo fischio» (p. 29). Si tratta infatti di un segnale preciso che l'innamorato di un'impiegata manda a lei ogni mezz'ora, aspettandola poi all'uscita. Le reazioni delle

ragazze di fronte a questo segno uditivo sono diverse, ma il gesto diventa per tutte quasi un richiamo alla dimensione amorosa, per la quale ognuna nutre sogni e speranze differenti.

E, puntuale, non si dimentica mai di fischiare, ogni mezz'ora, come per dire: consolati, bella mia, io son qua, ti voglio bene, non ho il coraggio di andare a divertirmi, mentre tu lavori, io ti aspetto, abbi fede, abbi pazienza. La soave leggenda sentimentale circolava nella sezione femminile: e il fischio lo aspettavano tutte, come se fosse un interesse affettuoso proprio. (p. 29)

Nel finale della seconda scena vi è l'ingresso dell'autorità del direttore, la direttrice annuncia alle ragazze il suo arrivo e esse ripongono allora ogni attività di svago. Le fanciulle, trattandosi della sera di festa, chiedono alla donna il permesso di poter uscire prima, dovendo andare chi al teatro e chi a ballare. La donna promette loro di parlarne con il direttore, ma sicuramente non sarebbe riuscita a ottenere per le ragazze tutti i permessi richiesti. Si descrive per la prima volta la figura del direttore, di cui vengono messe in evidenza l'austerità e la severità, quasi come si trattasse di un generale militare:

Era un piemontese severo, talvolta duro, che comandava alle telegrafiste come a un plotone di soldati, e la cui collera fredda e il rigore settentrionale sgomentava le più audaci. (pp. 30-31)

Egli fa sempre un controllo serale sulle telegrafiste, notando a bassa voce tutti gli errori e le imprecisioni della giornata. Non ammette scuse e degna di saluto la sola direttrice. Nell'oscurità della stanza, la sua figura sembra ancora più terribile, pare assumere i tratti che nelle favole hanno le creature spaventose. La descrizione riportata dall'autrice tiene conto della deformazione fisica che la rigida figura autoritaria acquista nella percezione psicologica delle ragazze:

Di giorno, col sole, questo direttore pareva meno terribile; ma di sera, nella penombra, con quelli occhi nerissimi e fieri d'inquisitore, con quel suo ronzare tra le macchine, con quella voce cheta cheta che non voleva risposta, con quel suo improvviso abbrancare improvviso del registro, del tasto, dei dispacci fermi, egli aveva qualche cosa di fantastico, egli faceva terrore. (p. 31)

Le ragazze giungono a sperare nell'arrivo del direttore, per poter uscire prima dell'orario, ma egli, una volta entrato, passa in rassegna con estrema lentezza tutti i registri delle varie postazioni. Tutte le ragazze che hanno chiesto alla direttrice il permesso sono molto concentrate su di lei, per poter intervenire se fossero state interpellate. Il direttore tuttavia si ostina a parlare con la donna, la quale finge di non capire gli sguardi ansiosi che le fanciulle le rivolgono quasi come segno di preghiera. Qualcuna prova a fare un tentativo di far comprendere che anche i corrispondenti telegrafici salutano, chiudendo la comunicazione. La risposta dell'uomo è tuttavia severa, bisogna rimanere in servizio fino alle nove. Si seguono in modo quasi cronometrico gli ultimi minuti dell'orologio fino alle nove. Sulle ragazze scende allora un grande senso di

stanchezza, anche chi doveva andare a ballare, perde l'entusiasmo e sente su di sé tutto il peso della giornata lavorativa:

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. (p. 34)

Si descrive nella citazione riportata la fatica che le ragazze provano a causa del logorio della loro occupazione, dal ritmo pesante e di poco riconoscente. La consunzione e la stanchezza delle impiegate viene così descritta dall'autrice nella loro uscita dall'ufficio:

Nell'anticamera, rischiarata da una vacillante fiammella di gas, [...] si avvolgevano al collo le sciarpe, mute, il viso concentrato e chiuso nella indifferenza, in un abbruttimento dello spirito. (p. 34)

Le ragazze con i loro movimenti lenti e meccanici paiono assomigliare a degli automi. Olimpia si mette un po' di cipria sul volto di fronte allo stupore delle compagne, meravigliate che ancora avesse voglia di acconciarsi. Della ragazza viene dato anche un elemento di psicologia: «la sua civetteria tutta languori, si compiaceva di quello stato di abbattimento» (p. 34) Anche Adelina Markò aveva portato un corpetto di velluto da indossare a fine servizio, ma alla fine del turno il desiderio le era passato. Da un bicchiere d'acqua estrae due camelie fresche, per appuntarle sul petto, «e tutta la bella persona, dalle dita molli e fiacche, che non giungevano a conficcare una spilla al leggiadro collo biondo e flessuoso, indicava una stanchezza infinita» (p. 35). Le ragazze si salutano velocemente, Maria Vitale ritorna a casa, accompagnata dal padre, ben coperta a causa del suo raffreddore. Importante è anche l'ultima nota della voce narrante che coglie il cammino stanco delle ragazze, che sono «ombre, dileguantisi nell'ombra, un po' curve, come se un'improvvisa vecchiezza le avesse colpite» (p. 35). Le figure femminili sono connotate quasi da un'apparenza di vecchiaia. Questo dato era già stato notato dall'autrice per altre figure malate o indigenti come in *Tristia* di *Dal vero* o in *Una fioraia* di *Piccole anime*. L'abbruttimento che il logorante lavoro produce sulle ragazze le fa sembrare più avanzate nell'età, privandole del fascino della bellezza giovanile. Inoltre nell'oscurità della notte sono «ombre nell'ombra» (p. 35). Questa espressione è significativa, poichè l'autrice sembra indicare quasi la consunzione fisica delle ragazze dopo l'estenuante giornata lavorativa, ma ne indica proprio la condizione "nell'ombra". Per quanto esse avessero domandato un permesso alla direttrice, le loro richieste non vengono neppure sottoposte dalla donna al superiore, come se non avessero neppure il valore di poter essere valutate dal direttore. Una volta di più le giovani impiegate sono costrette a rimanere nella dimensione di inferiorità e di silenzio, in cui il loro status di lavoratrici le pone.

La terza sequenza inizia con una comunicazione scritta dell'autorevole direttore: egli in occasione delle prossime elezioni d'aprile si rivolgeva al singolo impegno dell'ausiliarie, per chiedere a loro delle ore extra di servizio. Il documento riporta il testo in forma scritta, con l'ufficialità e la severità di una declamazione dell'autorità:

L'editto del direttore [...] diceva così: [...] che quindi si rivolgeva allo zelo delle ausiliarie, per sapere se volessero prestarsi a un servizio straordinario, di due, tre, quattro ore, oltre le sette del servizio ordinario: che tutte quelle che volessero dare questa prova di amore al lavoro, si firmassero sotto quella carta. (p. 36)

Alla lettura del documento le ragazze restano confuse, «con la sensazione di un grande colpo alla testa» (p. 36). Nasce subito in loro un sentimento di rivolta e di ribellione nei confronti della direzione che chiedeva loro un ulteriore sacrificio. Le ragazze iniziano dunque a complottare a gruppetti, chiedono consiglio ai familiari, ma tutti sono concordi nel non suggerire loro il servizio straordinario. Una volta saputo il contenuto dell'emanazione del direttore, la voce narrante sembra esplicitare i pensieri delle ragazze, dai quali emerge un senso di forte denuncia del proprio sfruttamento e di opposizione all'autorità. I dati che l'autrice forniva negli articoli giornalistici con tono polemico e diretto, vengono presentati nella novella come riflessioni intime dei personaggi, creando un effetto di autenticità e di maggior vicinanza alle protagoniste.

E il fermento di ribellione nacque subito, si sviluppò in ufficio, nella strada, nelle case. No, non volevano prestare servizio straordinario. Era una oppressione, un martirio anche quell'ordinario: farne dell'altro? Niente affatto. Perché, per chi? Le trattavano come tante bestie da soma, con quei tre miserabili tre franchi al giorno, scemati dalle tasse, dalle multe, dai giorni di malattia: e invece, esse avevano quasi tutte il diploma di grado superiore e al telegrafo prestavano servizio come uomini, come impiegati di seconda classe, che avevano duecento lire il mese. (p. 36)

Serao dichiara la scarsa paga delle ausiliarie, che nonostante il grado di istruzione ricevono molto meno dei colleghi uomini, inoltre già il servizio ordinario rappresenta per esse una sorta di martirio a causa delle dure condizioni lavorative, sottoporsi e coprire un altro turno avrebbe portato alle ragazze un grande sacrificio. Sarebbe stata anche inutile la loro manifestazione di zelo, perché come dicono le stesse parole dell'autrice, non vi erano per le telegrafiste grandi prospettive future:

L'avvenire? Quale avvenire? Erano fuori pianta, non avevano da aspettar pensione: anzi diceva il regolamento, che a quarant'anni il Governo le licenziava, senz'altro: cioè se avevano la disgrazia di restare telegrafiste fino a quarant'anni, il Governo le metteva sulla strada, vecchie, istupidite, senza sapere fare altro, consumate nella salute e senza un soldo. (p. 36)

Ma il momento di dare una risposta all'emanazione direttoriale, «avvenne un curioso fenomeno psicologico» (p. 37). Tutte le ragazze animate dallo spirito di ribellione si riducono in fila a porre il proprio nome nel foglio bianco di quante avrebbero svolto anche il servizio straordinario. Una ad una le ausiliarie pongono la loro firma, creando quasi una sorta di competitività tra chi offre la maggior disponibilità. Anche Caterina

Borrelli, l'*alter ego* dell'autrice, la quale era stata tra le ispiratrici di una potenziale ribellione, si sottomette docilmente alla richiesta dell'autorità, indicando la sua completa disposizione. Persino Maria Vitale, il cui raffreddore si era trasformato in bronchite, afferma di non esimersi dall'impegno, se fosse migliorata nello stato di salute. L'episodio è significativo, poiché mostra come innanzitutto l'autorità si approfittasse della giovane età delle ragazze, chiedendo loro una prova di dedizione straordinaria, oltre al già impegnativo turno di lavoro. In secondo luogo emergono anche il senso di debolezza e impotenza delle fanciulle, le quali, per quanto inizialmente accarezzino sogni di ribellione, si riducono poi a una sottomissione passiva alle richieste del direttore. Dagli iniziali progetti abbozzati di sciopero e di rifiuto, sulle impiegate scende un'impressione di fallimento, esse infatti non sono in grado di presentare una resistenza efficace. Nota a questo proposito Tommaso Scappaticci, soffermandosi sull'aspetto sociale e politico della vicenda:

Nel mondo della Serao manca un proletariato politicizzato e sono consentite solo manifestazioni motivate da ragioni patriottiche [...] mentre è significativo che l'unico caso di lotta sociale si concluda con una rinuncia: la coscienza dello sfruttamento non si risolve in azioni rivendicative, ma si rassegna a uno stato di sottomissione²⁶⁵.

La giornata indetta per le elezioni è connotata da un grande dinamismo e da un andamento narrativo sostenuto, il quale rispecchia il ritmo lavorativo frenetico delle ausiliarie. Le impiegate danno prova di eroismo epico, dandosi un gran da fare, per trasmettere e ricevere tutti i dispacci e per limitare il ritardo delle comunicazioni:

Che giornata fu quella di domenica, otto aprile! Alla mattina piovvero, come fitta gragnuola, telegrammi dei candidati ai grandi elettori, ai sindaci, ai segretari comunali, poi raccomandandosi [...]. Poi una circolare politica, dal Ministero dell'interno, l'ultima [...] in cifra, quattrocentosettantadue gruppi di numeri, una fatica immensa, con la paura continua di un errore di cifra, che avrebbe guastato il senso del dispaccio: e per ogni cifra sbagliata, l'impiegato paga sei lire di multa. (p. 38)

Il ritmo lavorativo a metà pomeriggio da febbrile diventa furioso, le ragazze sono tutte piegate sui loro macchinari, la direttrice fa un continuo movimento dall'ufficio maschile a quello femminile. Nella frenesia si riporta tuttavia un dato spaziale significativo: la porta che separa le due sezioni maschile e femminile resta straordinariamente aperta, ma nessuno si distrae dalla propria attività. Nel riportare questo dettaglio l'autrice sottolinea che esclusivamente in quella circostanza del tutto fuori dall'ordinario può avvenire una comunicazione tra due spazi di solito ben chiusi e nettamente separati. Le ragazze sono sottoposte a un duro lavoro, ma con impegno cercano di dare il meglio di sé. In alcuni casi, la corrispondenza assume i toni di una vera e propria competizione tra corrispondenti, come nel caso di Caterina Borrelli:

Con le lenti fortemente piantate sul naso, una gamba incavalcata sull'altra, come un uomo, con un movimento nervoso della bocca, senza mai levar la testa, senza muoversi, senza

²⁶⁵ Tommaso SCAPPATICCI, *Introduzione a Matilde Serao*, cit., p. 96

voltarsi, elle riceveva sempre, indovinando le parole dalla prima sillaba, finendo di scrivere il telegramma prima che il corrispondente finisse di trasmetterlo. [...] Poi, presa da una specie di delirio telegrafico, diceva al corrispondente trasmettete più presto, io so ricevere. Quello affrettava la trasmissione, rapidissima [...] e quella lo aizzava, lo spronava, come un fantino al cavallo da corsa, dicendogli ogni tanto: più presto, più presto, più presto. (p. 40)

Il ritmo di lavoro incalzante e frenetico fa emergere nel gruppo delle ragazze qualità nuove e positive: esse infatti nel nuovo clima di grande impegno dimostrano una grande attenzione verso le compagne, tutte cercano di aiutarsi a vicenda, non badando più alle inimicizie personali, animate dal solo desiderio di finire il lavoro estenuante e se possibile, alleggerire quello delle compagne. La scena è ritratta dall'autrice con una vera attenzione a far trasparire il sacrificio e lo spirito di comunione che si crea tra le ragazze.

Le ausiliarie erano tutte svelte, tutte intelligenti, quel giorno: quell'ambiente, quell'eccitamento avevano sviluppato in loro qualità nuovissime. Si soccorrevano, con amore, scambievolmente, d'inchiostro, di penne, di carte; le più disadattate alla corrispondenza, registravano [...]. Non vi erano più distinzioni di turno, di antipatie, di valori: si assistevano fraternamente, arse dal desiderio di far del bene. (p. 41)

La sequenza finisce proprio con questa nota di grande aiuto reciproco che si instaura tra le ragazze.

Con la quarta e ultima sezione narrativa si ritorna al freddo clima invernale, con cui si era aperta la novella. Il testo è ripartito in due parti: la prima descrive la situazione generale delle impiegate e introduce il tema importante che è il soggetto della seconda porzione narrativa. In quella finale ritorna la narrazione delle vicende personali delle ragazze. La prima sequenza si apre allora in una grigia giornata piovosa, le ausiliarie sono già in ufficio al lavoro. Lo sguardo dalla voce narrante si posa sui loro ombrelli e sulle mantelline stese ad asciugarsi. Ritorna la figura di Gaetanina Galante, la serva al servizio nel palazzo. Di lei era già stata notata l'astuzia, in questa circostanza è mostrata mentre esercita un'attività molto simile all'usuraia, personaggio molto studiato nella narrativa seraiana. Una continua lite vi è tra le ragazze e la donna, la quale porta loro la colazione, facendosi pagare un aumento per la commissione. Esse non pagano volta per volta, andando a credito, ma alla fine del mese con il conto alla mano, si meravigliano di quanto avessero potuto spendere. Dà in prestito anche del denaro alle ragazze, si tratta di piccole somme, eppure l'insistenza con cui esige il denaro e la forza della minaccia sulle fanciulle hanno lo stesso effetto delle prestatrici vere e proprie: la matrigna di Chiarina in *O Giovannino o la morte* o le due sorelle Donna Caterina e Donna Concetta in *Il paese di cuccagna*.

Ma con Gaetanina Galante era difficile di averla vinta, tanto era insolente e ineducata: aveva già fatto un bel gruzzoletto coi guadagni delle colazioni e a certune aveva prestato dei quattrini, con l'interesse [...]. Il giorno in cui dall'amministrazione scendevano le mesate, ella si tratteneva più a lungo in ufficio, per esigere. Non pagarla, era impossibile, tanto era il terrore che la direttrice o il direttore venissero a sapere di questo debito: e lei si avvaleva di questo terrore, per esercitare un certo dominio su quelle che le dovevano dei denari. (p. 43)

E da quante le dovevano ancora una somma, esigeva dei piccoli favori di altra natura: vi è chi le confeziona un cappello, chi le presta un catenino d'oro. Durante il periodo autunnale e invernale la pioggia causa importanti guasti sui fili di comunicazione, che specialmente con le isole diventa sempre più difficile. Nell'atmosfera umida, in cui capitano frequenti precipitazioni, il lavoro del telegrafo diventa un esercizio di pazienza. Oltre ai danni e ai malfunzionamenti dovuti ai rovesci, si devono aggiungere i guasti derivati dai contatti sulla linea, molto spesso nella comunicazione tra due corrispondenti se ne introduce un terzo, che perso il rapporto, entra nella corrispondenza sbagliata.

Il testo è poi ripartito in una seconda parte, in cui lo sguardo si fa più vicino ai personaggi. Viene indicato innanzitutto con precisione il giorno, il dodici novembre. Un temporale sta per abbattersi sulla città. Già nella descrizione del tempo atmosferico e della condizione di isolamento in cui cade l'ufficio telegrafico sembrano essere visibili i presagi di morte e di sventura della conclusione. L'ufficio non riesce infatti più a comunicare con la Sicilia, che è il contatto più importante, ma la situazione non è diversa per il rapporto con le altre città:

Da quattro giorni non si avevano notizie di Venezia che dava i suoi telegrammi a Roma; Campobasso mandava i suoi telegrammi per posta; di Ancona non si sapeva nulla; con Benevento non si comunicava: ora questo isolamento dalla Sicilia, che era il più importante, sembrava l'abbandono completo, l'isolamento assoluto. (p. 46)

Un altro presagio funereo aleggia nella narrazione: durante lo scatenarsi del temporale la direttrice invita infatti le ragazze a non toccare il tasto metallico, per non correre il rischio di subire una pesante scossa elettrica. Alcune delle ausiliarie di divertono però a prendere qualche piccola scossa e a sfidare la loro superiore, che invece impone il divieto di non toccare i macchinari. Nell'imperversare della tempesta, si crea una pausa narrativa, nella quale vengono rivelati al lettore dei dettagli sul destino di alcuni personaggi della novella. La modalità è molto simile alla nota conclusiva di *Scuola normale femminile*, nella quale l'autrice finge di trarre da un taccuino di appunti delle note che rivelano la sorte successiva delle figure femminili della novella. In questo caso Serao non ricorre però all'espedito narrativo del taccuino, ma riporta la vicenda conclusiva di alcune delle ragazze attraverso gli stessi discorsi che le ausiliarie si scambiano tra loro nel momento di inattività a causa del maltempo. Innanzitutto la vicenda di Adelina Markò ha avuto un finale felice, essa

nel mese di luglio aveva dato le dimissioni e nel mese di agosto si era felicemente maritata con un giovanotto di Salerno, un negoziante: ella aveva dato un addio alle fisime sentimentali, per cui si attaccava al vedovo di quarant'anni ed era felice, adesso, come scriveva alla direttrice. (p. 47)

Anche un'altra impiegata avrebbe dovuto celebrare le nozze tra pochi mesi, non mancano le ragazze che sono andate incontro a una sorte disgraziata, in particolare la voce narrante si concentra su due casi: quello della Giuliano e di Maria Vitale, il personaggio con il quale era iniziata la novella e con cui finisce. Occorre riportare per

intero quanto Serao afferma sulla prima figura femminile, per poi poter fare le opportune osservazioni:

La verità, sul caso della Juliano, non si era mai potuta sapere: era mancata a un tratto; ma tre o quattro volte era stata chiamata in direzione, l'avevano vista salire dall'altro salone, col suo grande corpo slogato da uomo mal fatto. E anche la direttrice era stata tre o quattro volte in direzione, per molto tempo a conferire con il direttore; e n'era venuta via con la faccia stravolta e le labbra di rosa morta anche più pallide. Una disgrazia, quella della Juliano, che colpiva tutta la sezione: una disgrazia non chiara, ma di cui si sentiva il malessere latente. E pensare che ella era così brutta! (p. 47)

Queste sono tutte le parole dell'autrice riguardo a una ragazza che subisce su di sé una pesante tragedia. Il lettore aveva incrociato questa figura all'inizio del racconto nella prima sequenza, in cui la coppia di amiche, appena giunta al Palazzo Gravina osservano e salutano la brutta compagna, della quale venivano messi in evidenza la grossezza del corpo, più simile a quello virile, l'occhio guercio e il vestito povero. La ragazza, della quale non si parla in nessun altro passaggio della novella, torna nel finale, a testimoniare una condizione di sofferenza, che trascende i confini della sua individualità e accede quasi a una dimensione universale. Nella citazione riportata nulla è dichiarato esplicitamente dall'autrice, tuttavia da pochi particolari la scrittrice lascia intendere che un dramma si sia abbattuto sulla giovane figura. La sua improvvisa scomparsa, la nota ancora una volta sul suo «corpo da uomo slogato mal fatto» e la finale attenzione sulla bruttezza potrebbero far pensare a una gravidanza prematura della donna. La vicenda è definita dalla narratrice come un «caso» prima, poi come una «disgrazia». La vicenda è osservata dalle compagne di lavoro della ragazza, le quali hanno visto venire l'amica in direzione, il colloquio tra la direttrice e il superiore, ma che solo parzialmente conoscono la realtà. A esse infatti non è detto nulla di più preciso, ma percepiscono il «malessere latente» che l'assenza dell'amica crea nel clima affettuoso tra le impiegate. La ragazza della quale fin da subito era stato evidenziata l'assenza di fascino, cade vittima di una grave tragedia, che resta tuttavia sottaciuta e occultata. Non è gridata apertamente, tutto sembra voler essere silenzioso e contenuto. Nulla è detto alle compagne, le quali vedono apparire soltanto la propria amica e che colgono il dispiacere profondo della direttrice soltanto dalle sue labbra pallide e smorte. Alla Juliano non è neppure riconosciuta la bellezza della maternità, che trasforma il corpo femminile in un fisico in attesa, come avviene invece per *Silvia* di *Dal vero*. La pesantezza e rozzezza della ragazza sono sottolineate all'inizio della novella e alla fine, nessuna grazia, nessuna delicatezza appartengono a quel corpo mascolino, che le compagne vedono salire al piano superiore con tutta la fatica della pesante corporatura. Un sentimento umano non è contemplato verso la ragazza, poiché l'unico commento di una delle ragazze, riportato dall'autrice, riguarda ancora una volta la bruttezza di quella fanciulla, della quale mai nessuno avrebbe sospettato che potesse subire una tale ingiustizia: «E pensare che ella era così brutta!». (p. 47)

Un'altra vicenda tragica conclude la novella, la quale è rivelata davvero solo all'ultimo istante. Se ne riporta il passo:

In questo punto la direttrice entrò, vestita di nero, con un velo di crespo nero sul cappello e i guanti neri: aveva gli occhi rossi e gonfi. Si mise a discorrere piano con la vice-direttrice: le ausiliarie la guardavano, subitamente diventate pallide a quel lutto [...]: certo ella ritornava di lassù, dove era andata con le altre ausiliarie. Non osavano chiamarla e chiederle che era avvenuto lassù. Un lampo guizzò nel cielo vivido: e un forte tuono scoppiò, un fulmine era caduto in città. (p. 48)

L'arrivo della direttrice e il suo abbigliamento a lutto portano sulla scena un messaggio funereo, essa infatti si è recata in un *lassù* (in corsivo nella narrazione), che neppure le ragazze osano specificare. È interessante, perché la stessa modalità è stata impiegata dall'autrice in *Una fioraia* di *Piccole anime*. In quella novella con *lassù* la bambina indica un luogo a lei sconosciuto e estraneo dei quartieri ricchi, che le era anche precluso per via della sua povertà. Anche in questa novella un senso di separazione connota le ausiliarie in servizio dal misterioso luogo in cui la direttrice si è recata. Si tratta del funerale di Maria Vitale, della quale nella narrazione si è seguito tutto l'avanzamento della malattia da raffreddore in bronchite. Il *lassù* è impiegato dall'autrice per intendere la dolorosa impossibilità delle ragazze in servizio di partecipare alla cerimonia di saluto della giovane compagna. La morte della ragazza coincide con lo scatenarsi furioso all'esterno degli elementi naturali. Un senso di intimo raccoglimento e di unione avviene nella scena d'interno della comunità femminile, all'ingresso della direttrice nella grigia stanza di lavoro:

Tutte le macchine scricchiarono, a tutti i reofori, a tutti i bottoncini, vi fu un fiocco scintillio: negli isolatori parve un fiammeggiamento. [...] Subito dopo una quiete si allargò nell'ufficio. Napoli era isolata: i tasti, le macchine, gli isolatori, parevano colti da una improvvisa morte: la corrente era morta. E attorno alla direttrice, che veniva dal cimitero, le ausiliarie, aggruppate, rimpiangevano Maria Vitale che era morta. (p. 48)

Alla cessazione della corrente elettrica, all'isolamento completo dell'intera città corrisponde la morte della ragazza. Il gruppo femminile di ragazze si stringe intorno alla direttrice, per piangere insieme sulla morte dell'amica. La scena conclusiva si chiude significativamente nel silenzio, esattamente questa è la dimensione in cui si chiude la vicenda anche di Giuliano. Si tratta però di un non-detto tragico e altamente comunicativo, la scelta infatti di non gridare il dramma, ma di contenere il dolore nella propria intimità è in connessione con la condizione femminile, subordinata, costretta a celare dentro di sé la violenza delle emozioni, mostrando una maschera di imperturbabilità e di indifferenza. Serao, attraverso questa raccolta di novelle, ci dimostra quello che è il magma celato di pensieri e delle emozioni che contraddistingue i suoi personaggi.

5.1.2 *Scuola normale femminile*

L'ordine con cui l'autrice ha disposto le novelle richiederebbe ora l'analisi della novella intitolata *Nella lava*, tuttavia si preferisce trattare questo racconto in un secondo

momento, anticipando in questa sede l'analisi di *Scuola normale femminile*, perché presenta numerose affinità con la novella appena descritta. Innanzitutto i due testi hanno in comune la struttura di una «linearità prevedibile»²⁶⁶, come nota Antonio Palermo. La novella è infatti divisa in quattro sezioni: la vicenda scolastica del gruppo di allieve è infatti narrata per momenti salienti, tecnica che Serao ha già impiegato in *Telegrafi dello Stato*. Inoltre in *Scuola normale* le prime tre sezioni della narrazione sembrano quasi seguire il ritmo ternario dei trimestri scolastici. In particolare medesima è la modalità d'esordio delle due novelle: come nella prima la vicenda comincia con il risveglio di Maria Vitale, una delle impiegate al telegrafo, così anche in *Scuola normale* l'incipit narrativo coincide con l'ingresso delle alunne nella scuola e con l'inizio delle lezioni. Il testo mostra nelle due sequenze successive due episodi significativi della vicenda, ovvero si segue per intero lo svolgersi di una giornata scolastica, con l'alternarsi delle materie e dei professori e nella terza sezione si racconta l'esame di stato delle ragazze, per acquisire il diploma di insegnamento. Anche nella conclusione *Scuola normale femminile* e *Telegrafi dello Stato* mostrano una somiglianza, nella parte finale di entrambe si narra infatti il destino dei vari personaggi ritratti nella novella. Se in *Telegrafi* Serao informa il lettore della sorte delle impiegate attraverso la voce stessa di alcune di esse, in *Scuola normale* essa ricorre a una sorta di *escamotage*, attraverso il quale finge di trovare da «un vecchio taccuino di note, di memorie, di ricordi» le notizie delle sue protagoniste (p. 179). Tramite la lettura di quel quaderno la voce narrante è in grado di riportare, quasi come in un elenco, la diversa vicenda delle giovani, dopo l'esame di stato.

Forti analogie tra *Telegrafi* e *Scuola normale* si trovano non solo nella struttura complessiva delle due novelle, ma anche nel sistema dei personaggi. Innanzitutto come si è potuto vedere nell'analisi del testo precedente, Serao sceglie di raffigurare in questi racconti una coralità di personaggi, respingendo la tradizionale composizione che prevedeva l'impiego di un'unica figura protagonista. Non a caso forse la prima scena si apre proprio sul gruppo di ragazze, convittrici e esterne, che riunite nel lungo e oscuro corridoio, devono eseguire il canto mattutino all'inizio della giornata, esattamente come un coro. Nella sequenza iniziale infatti i ritratti dei personaggi si alternano con le strofe della preghiera cantata da tutte le alunne della scuola. Come in *Telegrafi* anche in questa novella si seguono le vicende di diverse ragazze, in particolare quelle della terza classe, ovvero dell'ultimo anno di lezioni. Il gruppo raffigurato è numeroso, conta infatti trentuno fanciulle, a cui si aggiunge una nuova compagna, in corso d'anno. In *Scuola normale* sono presenti alcune figure presenti anche come ausiliarie in *Telegrafi*: Caterina Borrelli, l'*alter ego* dell'autrice e la sua inseparabile amica Annina Casale, che tuttavia in *Telegrafi* compare con un cognome diverso (Annina Pescara). Non c'è dubbio che i due personaggi debbano identificarsi con la stessa ragazza, a cui Serao era molto affezionata. Questa tesi è supportata anche da Francesco Bruni²⁶⁷. Secondo lo studioso è riconoscibile nella figura di Artemisia Jaquinangelo una reale compagna dell'autrice, Giovanna

²⁶⁶ Antonio PALERMO, *Il romanzo delle fanciulle*, cit., p. 241

²⁶⁷ Francesco BRUNI, *Nota la testo in Il romanzo della fanciulla. La virtù di Checchina*, cit., p. VII

Palmieri, ma sarebbe difficile, se non del tutto impossibile, ricostruire il collegamento tra ciascun personaggio letterario della novella e la persona reale. Il critico infatti nota ancora:

Non è il caso d'insistere su una simile possibilità di classificazione proprio perché se i volti erano ben presenti alla Serao, i nomi dovevano cambiare, secondo il criterio del racconto a chiave prediletto anche altrove dalla scrittrice (e a questo gusto non si sottrasse neppure Pirandello)²⁶⁸.

Anche Angela Carpentieri ha studiato la stretta relazione tra i nomi dei personaggi delle raccolte e le persone reali, confermando la posizione di Francesco Bruni nel sostenere che «la scrittrice abbia modificato o meglio alterato i nomi delle protagoniste, questi si richiamano a quelli reali per assonanze e parziali coincidenze»²⁶⁹, ad eccezione di Maria Vitale che è riportata con il suo vero nome in *Telegrafi*.

Altro punto in comune tra i personaggi delle due novelle è la descrizione di una figura direttoriale rigida e severa: se in *Telegrafi* l'autorità è doppiamente rappresentata dalla direttrice della sezione femminile e poi anche dall'austero direttore, in *Scuola normale* la figura è unica. È interessante anche perché la tecnica con cui si introduce la figura è la medesima: infatti l'autorità, prima ancora di essere descritta nell'aspetto fisico, entra in scena attraverso i suoi emendamenti proibitivi, che ne anticipano la severità. Questo è vero per *Telegrafi*, in cui nella descrizione iniziale del salone buio e polveroso dove lavorano le ausiliarie si trova affisso alla parete «l'ultimo editto direttoriale» (p. 13). La stessa situazione ritorna in *Scuola normale*, in cui nella prima sequenza si riporta «la severissima ordinanza direttoriale», che proibisce l'amicizia tra le ragazze che risiedono nel convitto e le esterne. Le figure direttoriali simboleggiano in entrambe le novelle un'autorità severa e inflessibile, che resta lontana e sorda alle esigenze e alle richieste delle ragazze. A questo proposito Laura Salsini nota l'atteggiamento di ribellione delle studentesse di fronte a tale divieto: «an even greater trasgression is being committed, however; despite the rule forbidding friendships between boarders and day students, the girls take advantage of the bustle before classes to arrange trysts and chatter flirtatiously with each other»²⁷⁰. In particolare in *Scuola normale*, un'altra critica evidente espressa contro l'autorità è la descrizione delle due ispettrici che esaminano le ragazze nell'ora di lavori donneschi, di cui si avrà modo di parlare.

Alcuni tratti di differenza separano le due novelle, la più importante riguarda il tema principale del testo. Se in *Telegrafi* l'autrice si sofferma ad analizzare maggiormente l'occupazione lavorativa delle ragazze, in *Scuola femminile* si concentra sull'educazione che esse ricevono e soprattutto sulle dure condizioni di studio delle alunne dell'ultimo anno. Per quanto la tematica del lavoro non sia del tutto estranea alla

²⁶⁸ Ibidem

²⁶⁹ Angela CARPENTIERI, *Elementi di modernità nella scrittura femminile: Matilde Serao*, cit., p. 5

²⁷⁰ Laura A. SALSINI, *Gendered Genres: Female Experiences and Narrative Patterns in the Works of Matilde Serao*, Cranbury, Associated University Presses, 1999, p. 33

novella – Serao infatti la tratta nel finale – maggior attenzione è posta sulla vita scolastica delle studentesse. Dalla lettura del testo si può costatare un’esplicita polemica che Serao rivolge contro un sistema educativo giudicato inadeguato per la preparazione delle future insegnanti, che dimostra diversi punti di debolezza e di superficialità. L’argomento non è affrontato in una lunga disquisizione, messa in bocca a un personaggio, ma l’autrice fa emergere i punti di perplessità direttamente negli episodi che narra. Il primo dubbio che Serao avanza riguarda proprio l’atteggiamento e la preparazione dei docenti. Tra la fine della prima sequenza e l’inizio della seconda è narrata l’ora di lezione di Letteratura italiana del professor Radente. Egli entra in classe, indugia nello scegliere chi interrogare, «sentendo e assaporando lo spavento che incuteva in quei poveri sorci, con cui felinamente si divertiva a giuocare» (p. 156). Chiede a tre allieve di ripetere la lezione del giorno prima, ma nessuna di esse pare pronta; senza nessuna esitazione, l’uomo segna uno zero sul registro alle ragazze. Interessante è vedere la reazione di due fanciulle, Casale e Borrelli, la coppia di amiche, nella quale si scorge anche il personaggio autobiografico dell’autrice. In Annina Casale è visibile chiaramente l’errata modalità di uno studio a memoria, che finisce per mettere in difficoltà la ragazza stessa, mentre nel caso di Borrelli si può scorgere un atteggiamento di critica al tradizionale sistema educativo. Si riporta il passo:

– Casale, dite la lezione.

La poveretta la disse, era sulle origini del volgare, la sapeva benissimo: ma [...] essa sentiva l’antipatia del professore, s’ingarbugliava. Egli, senza pietà, la lasciò ingarbugliare, guardando in aria, senza suggerirle nulla, senza domandarle: tanto che ella tremò, arrossì, finì per ricadere sul banco, scoppiando in lacrime. Radente, il prete, si chinò sul registro e segnò zero.

– Borelli dite la lezione.

– Non l’ho imparata, professore – rispose costei, levandosi tranquillamente e sorridendo.

– E perché?

– Perché non sono un pappagallo, io, da imparare tutto un brano del Passavanti a memoria.

– Così vogliono i programmi.

– Quello che ha fatto i programmi era dunque un pappagallo. E poi, scusi, professore, io non so chi sia questo signor Passavanti e in che epoca sia vissuto e che abbia scritto. Se mi favorisce queste spiegazioni, io imparerò il brano. (p. 156)

Il sistema educativo tradizionale è attaccato dall’autrice, perché impone alle ragazze di imparare in modo meccanico i testi, sui quali neppure i docenti sarebbero in grado di riflettere. Infatti alla richiesta di spiegazioni di Borelli, il professore dimostra di essere anch’esso impreparato di fronte a una tale curiosità. Radente segna tuttavia anche per Caterina zero sul registro, promettendosi di parlare con il direttore dell’insolenza della ragazza. Riguardo a questa scena è interessante ancora il commento di Laura Salsini:

The brief scene not only portrays an antiquated and ineffectual educational system, but also underlines the frustration of a young girl punished for trying to use her intellect. The

incident illustrates a common episode in the female novel of development, one in which the heroine finds herself frustrated in her attempts to be independent and autonomous²⁷¹.

L'inadeguatezza del docente emerge con maggior forza poco dopo, al suo accorgersi della presenza di una nuova alunna della classe. Egli resta freddo e indifferente alla timidezza e al disagio della nuova allieva, anzi sfodera nei suoi riguardi una serie di pregiudizi, che sono poi smentiti uno a uno nel corso della novella. Radente la accusa di ignoranza, senza neppure dare alla giovane il tempo di rispondere. La ammonisce, ricordandole che la vita di studio a scuola è molto diversa dall'ozio casalingo:

– Siete voi, laggiù, la nuova?
– Sì, signor professore – fece quella, col suo filo di voce.
– Venite di casa?
– Sissignore.
– E che sapete? Niente com'è naturale.
Ella non osò rispondere.
– E che contate di fare? Qui non si ozia, come a casa, qui si viene per studiare e non per guardare il muro. Mettetevi in corrente per dopodomani. (p. 157)

La nuova alunna, Isabella Diaz, nel corso della narrazione si rivela essere l'allieva più brillante della classe, per questo le considerazioni del professore paiono tanto inappropriate quanto superficiali ed errate. La critica che Serao articola contro il tradizionale sistema d'istruzione delle ragazze emerge ancor più chiaramente nella lezione di pedagogia. Innanzitutto la materia avrebbe dovuto costituire il perno centrale della formazione delle future maestre di scuola, ma la situazione risulta molto diversa. In primo luogo il primo elemento di inadeguatezza è dato dal professore stesso, che è così descritto:

Era uno spirito superiore, più versatile che profondo, un parlatore brillante: e costretto dalla necessità a insegnare pedagogia alle ragazze del terzo corso, egli disprezzava palesemente quell'incarico, e sé stesso che lo compiva. Già, dalla prima lezione dell'anno, egli aveva sbalordito le sue alunne, spiegando loro l'inutilità della pedagogia. (p. 158)

Il ruolo di docenza è dunque ricoperto da un uomo inadatto, perché non appassionato della materia di studio, ma costretto a ricoprire quell'incarico. In particolare, è paradossale che sia il professore di pedagogia in persona a sostenere l'inutilità della sua materia. La requisitoria di Serao contro il sistema educativo continua, mostrando anche nella pratica come il metodo d'insegnamento sia inadeguato per le ragazze. Esse imparano il contenuto delle lezioni pressoché a memoria, senza veramente interiorizzarne il significato. Sono raccontati due episodi nei quali una studentessa, interrogata, non ricordandosi una parola del discorso, s'interrompe, incapace di proseguire con il resto della spiegazione. Il primo caso è quello che è già stato citato per Annina Casale, che, davanti a una piccola incertezza e soprattutto al timore che il professore Radente le incute, cade in lacrime sul banco, ammutolendosi. La seconda scena ha per protagonista un'altra figura femminile, ma la dinamica è la stessa:

²⁷¹Ivi, p. 36

La De Sanctis restava ritta nel suo banco, con le braccia piegate, la bocca ancora lievemente schiusa, gli occhi inebetiti nella sua posizione di pappagallino umano che recita la lezione: giusto il professore di pedagogia l'aveva interrotta a metà, mentre ella schiccherava, senza capirne nulla, le quattro leggi fondamentali dell'educazione. Infastidito da quel mormorio monotono e cretino, egli le aveva chiesto, improvvisamente, se intendesse bene la legge dell'armonia: e la poveretta era rimasta smarrita, muta, senza saper riprendere il filo: la macchinetta parlante si era arrestata. (p. 158)

La modalità d'apprendimento con cui le ragazze assimilano i contenuti è sbagliata, si chiede loro di saper ripetere tutte le lezioni dei giorni precedenti, senza che esse abbiano il tempo necessario, per rifletterci con calma. Anche l'ora di religione cattolica offre all'autrice spunti interessanti, per mettere in luce altre manchevolezze del sistema. Il professore è infatti troppo buono e ingenuo, incapace di gestire la classe vivace, nella quale in particolare un gruppo di ragazze si diverte a preparare dei quesiti, anche imbarazzanti, che mettono in difficoltà il docente. Anche nella lezione di scienze fisiche e naturali, si narra la difficoltà con cui le ragazze sono ferme sullo stesso argomento da una settimana: la macchina di *Atwood*. Una a una le alunne sono chiamate dal professore a illustrarne il funzionamento, ma nessuna di esse vi riesce con successo. Tutte per qualche motivo si bloccano, perché non è proprio possibile, sembra suggerire Serao, imparare per intero solo a memoria il discorso da fare, senza averne capito anche realmente la funzionalità.

Ma dopo tre o quattro minuti di spiegazione, la frase divenne stentata, le parole s'imbrogliarono, e Judicone restò taciturna colle braccia abbandonate lungo la persona, guardando la macchina, con gli occhi pieni di desiderio e di dolore. Non era arrivata neppure a descriverne una terza parte. [...] Cleofe Santaniello contemplò un minuto la macchina, [...] e cominciò rapidamente, senza guardare in nessun posto, per paura d'imbrogliarsi. Andò bene per un pezzetto, ma disgraziatamente alla parola incudinetta anteriore, udì una voce lieve, quella di sua sorella Lidia, sussurrarle in fretta posteriore, posteriore: Cleofe si arrestò, tremò, perdette il filo, non potette più ricominciare. (p. 164)

È offerta poco dopo la descrizione della macchina di *Atwood*, filtrata dalla percezione psicologica delle ragazze, per le quali essa assume una forma spaventosa e mostruosa. La dinamica è la stessa di quella già osservata per *Telegrafi* nella sezione finale del racconto: come in quel caso le macchine telegrafiche si ergevano nell'oscurità della sala fredde e minacciose durante il temporale, così lo stesso timore incute la macchina di *Atwood* sulle studentesse della classe. L'apice dell'esplicita denuncia di Serao verso l'inadeguatezza del sistema educativo si trova nella penultima ora di lavori donneschi, quando fanno irruzione nella stanza due ispettrici. Due sono gli aspetti che l'autrice vuole mettere in evidenza nella scena: innanzitutto si oppone a un sistema scolastico che associava il femminile prettamente ancora alla dimensione casalinga e ai compiti del cucito. Attraverso le figure delle ispettrici è rivelato il punto di vista conservatore e tradizionale, che invece Serao polemizza. Le due donne entrano in classe e notano che le ragazze non si occupano del cucito, ma di altro e riprendono la stessa insegnante che non biasima le ragazze. La minaccia che esse ripetono più volte è quella di

riferire tutto al ministero. I commenti delle ispettrici di fronte alla trascuratezza delle ragazze per il cucito sono questi:

– Non si lavora molto, mi pare? – osservò la gobba, con il tono acre della zitella schiattosa.

– Da un pezzo, queste signorine non si danno pensiero del cucito, continuò la marchesa pedante, esse vogliono diventare troppo sapienti... (p. 167)

La tradizionale considerazione per cui la donna non doveva diventare troppo intelligente è riportata da un'ispettrice, la prospettiva è nettamente contrapposta al pensiero dell'autrice, la quale al contrario sosteneva il diritto del genere femminile a accedere al piano della cultura, al pari del maschile. L'altro elemento più significativo che Serao mette in evidenza, nell'ispezione delle due donne, è la seguente: essa critica la classe sociale nobiliare, che pretendeva, in virtù del suo elevato rango sociale, di farsi carico del compito di vigilanza del sistema educativo, soprattutto femminile, senza averne in verità le competenze. Innanzitutto nella prima descrizione delle due donne sono sottolineati i titoli aristocratici: «le due ispettrici, una contessa gobba e zitellona, una marchesa pedante, dalle lenti sul naso, entrarono con la loro aria glaciale e sdegnosa» (p. 167). Più volte è rilevata anche la distinzione di classe tra le due donne e quella delle ragazze, il dato è mostrato soprattutto nella descrizione dello sfarzo dell'abbigliamento:

Esse compivano quell'ufficio gratuitamente, come se si degnassero di fare la carità delle loro assistenze alle ragazze povere: esse occupavano le loro lunghe giornate vuote a girare per le scuole, portandovi la superbia dei loro vestiti di seta, dei loro orecchini di brillanti: esse applicavano la loro nullaggine a seccare alunne, professori e maestre con osservazioni saccenti, con dispute bizantine. (p. 167)

Il lato più comico della vicenda, ma pur sempre reale, consiste nel fatto che la coppia di donne crede di compiere un atto di carità verso le più povere nello svolgere questa mansione. Le due non hanno infatti l'acume per comprendere che il loro compito, oltre che detestato da tutti, è anche inutile. Si rendono ancora più odiate, poiché nelle loro tante raccomandazioni, in particolare ricordano sempre alle studentesse il senso delle gerarchie sociali. Dal loro punto di vista, conviene infatti alle ragazze cercare di ingraziarsi le due nobili donne come preziose protettrici in un mondo ancora strutturato in classi.

Sulla porta, la marchesa, con voce cattedratica pronunciò un fervorino, ricordando a quelle fanciulle che la loro triste condizione le obbligava a fare le maestre, che non avessero la superbia di credersi indipendenti e libere e che cercassero di conciliarsi l'indulgenza delle persone importanti e rispettabili, le quali si sacrificavano per loro, per loro che in fondo erano tanto ingrati. (p. 169)

Nel complesso la raccolta di novelle è stata definita come la narrazione di «un romanzo di formazione», che narra la crescita delle ragazze protagoniste delle novelle e il

loro ingresso nella vita adulta²⁷². Tuttavia l'educazione che esse ricevono nella scuola che dovrebbe prepararle alla professione dell'insegnamento è inadatta e ci si deve accostare con cautela alla stessa interpretazione dell'opera come *Bildungroman*:

The author denounces the restrictive education system for squelching rather than fostering eager minds and exuberant spirits. Within the genre of *Bildungroman*, the importance of education in the protagonist's development [...] cannot be overemphasized. In *Scuola normale femminile* education fails to prepare these young girls adequately for the rigors of the teaching profession, but it does inculcate in them an awareness of the limitations they will face as a result of their gender²⁷³.

La tematica di critica al tradizionale sistema scolastico compare anche nell'ultima sequenza. Nella quarta sezione, come si è già anticipato, sono riportati i destini delle varie ragazze, in questo caso due di esse sono degne di interesse perché ottengono entrambe degli importanti riconoscimenti per il miglioramento della didattica. I due esempi sono tuttavia esattamente opposti: il primo caso è infatti quello di Giustina Marangiò, che nella novella è presentata come una delle ragazze più intelligenti, ma anche fredda e distaccata rispetto alle compagne. La sua buona preparazione scolastica è confermata dal fatto che essa, dopo aver partecipato al concorso pubblico di maestra, è risultata vincitrice tra i primi posti. A lei è riportata l'invenzione di nuovi metodi educativi di punizione:

È lei che inventò un nuovo metodo di punizione delle bambine: metter loro sul capo lo strofinaccio sudicio d'inchiostro, di polvere di gesso, con cui si puliscono i banchi e le lavagne. Ed è anche lei che ha inventato un nuovo metodo, per non far tardare le alunne, alla scuola: si mette alla porta, con l'orologio in mano, e a chiunque arriva dopo le otto, sequestra la colazione implacabilmente. (p. 182)

La vicenda di Giustina sembra replicare la severità del tradizionale sistema educativo, amplificandone gli aspetti deteriori. La maestra inventa infatti nuovi metodi punitivi, che hanno però sulle allieve l'effetto contrario di quello sperato. Di fronte alle nuove norme attuate dall'insegnante, infatti «molte bambine hanno disertato, dopo questo» (p. 182). L'altro esempio è invece del tutto diverso, si tratta della ragazza nuova, che è stata giudicata in modo superficiale all'inizio dal professore Radente. Essa cambia il metodo educativo, migliorandolo. Elimina addirittura tutte le misure punitive.

Isabella Diaz. La prima riuscita nel concorso. [...] Risultati eccezionali. Semplificato il metodo di sillabazione, modificato l'insegnamento della geografia, in meglio. Fondato un giardino a Portici e un asilo a Pozzuoli, riordinate le scuole di Sarno. [...] Prima medaglia d'oro all'ultima esposizione pedagogica. Direttrice della scuola più popolosa di Napoli: da lei parte la prima abolizione dei vecchi metodi punitivi. (p. 185)

Il contrasto rispetto a Giustina è evidente, Isabella fonda un nuovo metodo educativo, nel quale sono eliminati gli aspetti deteriori del vecchio modello e introdotte

²⁷² Laura SALSINI, *Gender Meets Genre: Female Experiences and Narrative Patterns in the Works of Matilde Serao*, cit., p. 36

²⁷³ *Ibidem*

delle novità di miglioramento. È interessante notare che i due personaggi che hanno successo, Giustina e Isabella, sono separate dal gruppo di alunne e descritte con tratti diversi: Giustina Marangio è sempre presentata con un carattere aspro e tagliente, è per questo che viene esclusa dalle altre ragazze. Isabella invece è sempre ritratta a parte, perché è una studentessa nuova, ma anche perché il resto della classe non si impegna a integrarla, essa è infatti allontanata dal gruppo per la sua bruttezza.

La Diaz traversò la classe e andò a sedersi, in punta in punta, conservando il suo cuffiotto sformato e tenendosi stretto alla cintura il sacchetto: la Mazza si era rigettata verso il muro, con un moto di disgusto. Dopo un minuto, il soprannome inventato da Giustina Marangio circolava: la scimmia spelata, e mormorato, ripetuto, detto all'orecchio, la Diaz lo intese e non arrossì, ne impallidì. (p. 155)

Serao crea un collegamento tra la bruttezza o l'antipatia di queste due ragazze e la loro grande intelligenza, l'autrice attraverso queste figure sembra suggerire che «only women who can be truly successful in their chosen career are those for whom marriage is not an option»²⁷⁴. Le donne destinate ad aver successo sono dunque quelle per le quali il matrimonio non è un'opzione possibile, le quali sono caratterizzate anche da una mancanza di femminilità: l'una a causa del suo carattere aspro e severo, l'altra a causa della sua mancanza di fascino. «Interestingly, both of these characters are unfeminine, one harsh and aggressively masculine, the other at the opposite end of the spectrum of female attractiveness»²⁷⁵.

Se questa è l'immagine del sistema scolastico e dell'educazione femminile che Serao offre attraverso le dinamiche appena descritte, diversa è la situazione con cui presenta la vicenda delle prospettive lavorative a cui le ragazze vanno incontro, terminato il periodo di studio. La tematica è trattata soltanto nella quarta sequenza, in cui si passano in rassegna i destini di tutte le fanciulle. Nell'elenco delle ragazze si colgono diverse alternative per quante sono riuscite a passare l'esame finale: c'è chi tra di loro ha provato l'esame di maestra e vi è riuscita, chi ha provato quello di telegrafista. Chi non ha avuto successo in nessuno dei due, chi, non potendo attendere il concorso di maestra in città a causa delle esigenze economiche, ha dovuto trasferirsi in qualche zona rurale, per esercitare la professione in condizioni più difficili e precarie. È interessante, perché Serao dedica uno spazio narrativo significativo alla vicenda di tre compagne, che sono diventate maestre in una località di campagna in due zone geografiche opposte, le quali tuttavia sono accomunate dal medesimo destino infelice. La prima di esse è Pessenda, la quale è diventata maestra nel Cilento: la sua vicenda ha subito due drammi, il primo è dovuto alla scomparsa della madre, morta a causa del freddo di un inverno passato in un'abitazione non riscaldata. La donna infatti non è stata in grado di ottenere un'indennità per il fuoco in casa, nonostante avesse informato e scritto al provveditore. La seconda tragedia riguarda lei stessa:

²⁷⁴ Ursula FANNING, *Writing Women's Work: the Ambivalence of Matilde Serao*, cit., p. 68

²⁷⁵ *Ibidem*

Nell'agosto è stata presa dal tifo petecchiale, che è stato mal curato dal medico condotto. Essendosi nel paese diffusa la voce che la sua malattia era contagiosa, ella è stata abbandonata da tutti, anche dalla contadina, che veniva a fare i grossi servizi; quindi non si può bene accertare il giorno della sua morte, avendola poi ritrovata quasi nera, sul letto, in una stanza senza mobilio, con le finestre aperte e un lume spento, per terra, in un angolo. (p. 180)

La triste vicenda della donna mostra le difficoltà a cui andavano incontro le giovani maestre dell'Italia post-unitaria, spesso con scarsità dei mezzi economici e nel clima freddo e in un ambiente lontano dai parenti e dai conoscenti, erano destinate a una sorte di solitudine e spesso di morte. Ancora più dolorosa è forse la sorte di Barracco, la quale ha ottenuto un posto nel comune di Calabria Cita, della quale la voce narrante nota subito uno squilibrio psichico, causato dal clima e dal lungo isolamento della ragazza: «pare che il clima un po' rigido nell'inverno le avesse danneggiato molto i nervi» (p. 183). Nella più completa solitudine, covando dentro di sé un grande senso di sofferenza, essa ha fatto la scelta del suicidio.

L'anno scorso di marzo, ella ha comperato, in tre volte, dallo speziale, tre paste di cantaridi per vescicanti, col pretesto di infermità: e le ha mangiate tutte e tre. Ella ha sofferto due giorni di spasimi atroci, si è pentita di quel suicidio, ha invocato le sorelle, i fratelli, le amiche: ma non è stato possibile salvarla. (p. 184)

La morte della donna è descritta con molta attenzione, si segue tutta la fredda logica con cui Barracco progetta la sua morte. Viene rivelato da ultimo anche il pentimento finale, ormai inutile di fronte alla morte imminente. Rispetto alla vicenda precedente, con Barracco Serao tocca anche l'aspetto del disagio psicologico della donna. Un'infermità mentale parebbe aver preso la giovane sia per l'azione di crudeltà che essa ha meditato, ma anche nella scrittura di un «suo giornale; non avendo neppure a chi scrivere le sue pene, ella si dirigeva a un essere immaginario. Il giornale è stato mandato alla sorella più grande; esso è straziante» (p. 184).

Attraverso queste figure vengono delineate le difficili condizioni delle maestre rurali impiegate nel Meridione, ma lo sguardo dell'autrice si sposta poi a narrare anche la vicenda di un'insegnante, trasferitasi a Nord, nell'Alta Savoia. La sorte di Carmela Fiorillo non è tanto diversa da quella delle compagne, rimaste a Sud. Essa ha iniziato a insegnare nella campagna napoletana, ma dato che si innamora di lei il figlio di un ricco commerciante di paste, è costretta a trasferirsi al Nord. Il primo disagio che essa incontra riguarda proprio la ricerca di un alloggio. La sistemazione più vicina alla scuola che trova dista infatti quattro miglia, che ogni giorno deve percorrere due volte. Anche per lei si profila un destino di morte:

Nell'ultimo inverno, un giorno, verso le tre, ritornandosene a casa, è stata sorpresa da una tempesta di neve: e sia il freddo, sia la stanchezza, sia il difetto di cibo, perché non aveva mangiato dal giorno prima, ella è caduta sulla via e si è lasciata morire, per debolezza, per assideramento: gli alpigiani l'hanno raccolta due giorni dopo. Il municipio le ha decretata una piccola lapide di marmo, visto il suo zelo e l'amore alle umili fatiche. (p. 182)

Colta da un'improvvisa tempesta di neve, la donna non è riuscita a mettersi in salvo. Occorre notare come nella citazione, Serao riprenda la costruzione simile che ricorre anche nella *Prefazione* ai *Malavoglia*, che Verga utilizzava per esporre il suo progetto narrativo. La maestra è «caduta sulla via e si è lasciata morire» al pari dei «deboli che restano per via, ai fiacchi che si lasciano sorpassare dall'onda per finire più presto, ai vinti che levano le braccia disperate»²⁷⁶. La somiglianza non può essere casuale, ma al contrario deve essere ritenuta significativa. Come Verga, nella celebre dichiarazione di poetica, nella «fiumana del progresso» assume per sé il ruolo di osservatore attento di coloro che cadono vittime, sopraffatte dal peso del passo incessante del progresso, così Serao rivendica a sé lo stesso compito di narrare e seguire le vicende delle «vinte», di quante cioè sono state travolte e portate alla morte da una società in cui l'interesse economico è superiore all'attenzione umana verso i membri della stessa comunità. La riflessione che l'autrice compie è dunque simile a quella verghiana per il peso economico e sociale sotto i quali le vite di queste giovani donne vengono schiacciate. Tuttavia l'autrice elabora una propria considerazione relativa soprattutto all'infrangersi dei progetti e delle attese dei suoi personaggi femminili. Tutte le vicende di queste insegnanti sono infatti colpite dalla scarsità di mezzi economici, che impone loro un'esistenza di stenti e di privazioni. È interessante vedere il confronto tra le storie narrate dall'autrice e la situazione reale, che non si discosta tanto dall'immagine letteraria, offerta da Serao. Altre voci di esperienze autentiche di maestre rurali possono essere riportate. Innanzitutto si possono riportare alcuni dati storici riguardo l'aumento nel numero delle donne insegnanti:

The number of women teachers in Italy increased from 55 per cent of the profession in 1881 to 68 per cent in 1901. This was due in part, no doubt, to the relatively socially acceptable nature of teaching as an occupation for middle-class women. If educated women of the bourgeoisie were waiting to be married, or were unfortunate enough to be unable to do so and therefore had to support themselves, as conventional wisdom had it, teaching was by far the most respectable option²⁷⁷.

Dunque per le giovani in attesa del matrimonio o non abbastanza ricche per poterne avere uno, la professione più rispettabile che potessero svolgere, per mantenersi era l'insegnamento. La professione presentava spesso anche forti difficoltà, innanzitutto il misero stipendio percepito, sempre molto inferiore rispetto alla controparte maschile, la diretta dipendenza dalle autorità locali e la lontananza dalla propria casa e dal proprio ambiente, rendevano queste donne anche vittime di biechi personaggi di provincia. Un esempio di questa condizione è visibile in Donati, una maestra, che dopo aver respinto ripetutamente le *avance* sessuali di un'importante cittadino di Pistoia, disprezzando la sua situazione, decide di uccidersi, lasciando il proprio corpo vergine come segno della sua innocenza²⁷⁸. In Serao le giovani maestre non cadono vittime di violenze sessuali, ma sono sicuramente emarginate dal resto della comunità e lasciata sole nel momento della

²⁷⁶ Giovanni VERGA, *Prefazione*, cit., p. 3

²⁷⁷ Ursula FANNING, *Writing Women's Work: the Ambivalence of Matilde Serao*, cit., p. 66

²⁷⁸ *Ibidem*

morte. Basti citare l'esempio della donna che si ammala di tifo e che viene isolata da tutto il paese, dal momento che si teme la malattia.

Se il percorso educativo delle ragazze e le loro successive possibilità lavorative sono i due argomenti a cui Serao dedica nel complesso maggior attenzione all'interno della novella, si scorgono anche altri interessanti percorsi tematici, quelli che si è scelto di esaminare in questo lavoro. Alla figura femminile deve essere riconosciuta una certa preminenza rispetto allo spazio e all'amore, perché i personaggi del racconto sono quasi tutti femminili. Per quanto riguarda lo spazio, non ci sono osservazioni sufficienti per dedicare a questo tema un paragrafo intero. Si preferisce allora trattare questa dimensione direttamente in relazione alla figura femminile in esame o all'esperienza amorosa. Anche riguardo all'amore emergono nella novella spunti degni di nota.

Riguardo i personaggi femminili che popolano la novella, occorre innanzitutto notare come essi siano per la maggior parte ragazze, anche se nella narrazione non mancano ritratti di donne più mature o avanzate nell'età: si potrebbero citare le due ispettrici, a cui si è già accennato, e le madri delle fanciulle che sono ugualmente descritte nel testo. Si parte dall'inizio del racconto, per segnalare le osservazioni degne di nota. Le ragazze inizialmente sono colte in rapidi ritratti nello spazio di un corridoio «lunguissimo stretto e molto buio» (p. 146). È introdotto così il primo spazio interno della novella, in cui i luoghi chiusi, bui, mal riscaldati si moltiplicano.

Dalla porta che dava sulla scala, incorniciata da una raggiera di ferro, per dare un po' più di luce a quel budello umido di corridoio, venivano le alunne esterne; dalla porta opposta, piccola e socchiusa, che dava sul convitto, comparivano le convittrici [...]. E subito, nel senso della lunghezza, due immense file si formarono: lungo la muraglia sinistra, chiusa, eguale, senza una porta tutte le esterne; lungo la muraglia destra, tagliata da quattro porte, le tre stanze dei corsi e la direzione, quattro porte chiuse, si misero le convittrici. (p. 146)

Il significato di questa rappresentazione della dimensione spaziale è collegata ancora una volta al senso di isolamento e di separazione che caratterizza l'atmosfera in cui sono poste le ragazze. Esse fin dal loro ingresso devono disporsi in due file e mantenere la netta distinzione tra convittrici ed esterne. I ritratti delle ragazze sono rapidi, delineati con brevi tratti essenziali. La modalità della descrizione ricorda quella dei profili femminili di *Dal vero*. Se ne riporta una citazione, a titolo esemplificativo:

Le interne erano più quiete, coi loro vestiti bigi bene asciutti, i colletti bianchi e il nastro di velluto nero nei capelli, i libri legati con un nastro o con una stringa di guttaperca: ma Carmela Fiorillo, la simpatica dagli occhi neri e dalla bocca porporina, al solito, perdeva il sangue dal naso; Alessandrina Fraccacreta, la bruttona sentimentale, aveva una flussione all'occhio destro che la rendeva orrenda, malgrado la cipria che ella adoperava di nascosto, e l'acconciatura di capelli, per cui andava sempre in castigo. (p. 147)

Inizia in questo modo la serie di piccoli cammei che l'autrice riporta nel testo, descrivendo le alunne della scuola. È interessante la tecnica da lei utilizzata per la presentazione dei personaggi. Serao infatti introduce le protagoniste a coppie, formate da

una ragazza convivitrice e da un'esterna. Nonostante una severa ordinanza direttoriale impedisca un qualsiasi rapporto tra interne ed esterne, forti rapporti di amicizia si creano tra le ragazze, che invece l'autorità vorrebbe nettamente separate. La scelta seraiana di introdurre nella scena le coppie affiatate di amiche ribadisce la superficialità e l'inutilità del divieto direttoriale, che non è in grado di impedire la formazione di rapporti affettivi sinceri tra le allieve.

La severissima ordinanza direttoriale proibiva qualunque rapporto fra convivtrici ed esterne: ma appunto per questo, esterne e convivtrici erano unite a coppie, a gruppi, così saldamente che nessun castigo poteva disunirle; appunto per questo si erano stabilite amicizie ferventi che rasentavano la passione, simpatie invincibili che affrontavano tutte le punizioni, e uno scambio continuo di servizi: lettere impostate, lettere prese alla posta, romanzetti imprestati di nascosto, pezzetti di sapone al fieno [...]; appunto per questo, in quelle giovani teste non era che un continuo studio per eludere la sorveglianza dei superiori. (p. 148)

Qualsiasi scambio di regalo o di lettera viene compiuto con grande discrezione, cercando di tenere nel segreto i rapporti di amicizia tra le ragazze. È proprio il carattere proibito delle loro relazioni ad appassionare ancor più le giovani, a incitarle a sfidare l'autorità, stringendo tra di loro dei forti legami personali. Un altro elemento degno di nota nella presentazione dei personaggi sta nel fatto che i ritratti rapidi e essenziali delle ragazze sono alternati a strofe di una canzone, che viene eseguita ogni mattina all'ingresso delle allieve. In questo modo l'immagine complessiva dei personaggi risulta letteralmente corale, perché la voce narrante riporta i rapidi ritratti delle studentesse, riunite a cantare in coro. L'attenzione della voce narrante si muove continuamente, concentrando lo sguardo ora sulla rappresentazione complessiva delle ragazze ora sulla singola figura che cerca di cogliere quasi in uno scatto fotografico. La sequenza descrittiva è abbastanza estesa, si sceglie di riportarne la sezione iniziale come esempio della tecnica seguita dall'autrice.

Mentre le cantatrici, le indifferenti sonnacchiose e annoiate, filavano le parole:

Ho una madre sulla terra
che mi guida e mi consola,
con angelica parola
di conforto e di bontà,

si vedeva bene lo sguardo appassionato che Amelia Bozzo, una convivtrice del primo corso, una sottile bruna dagli occhi verdi, fissava su Caterina Borrelli, l'esterna del terzo corso, dal grosso naso rincagnato, dalle lenti di miope che le davano un'aria fra ironica e sdegnosa; e Caterina Borrelli girava fra le dita una rosa appassita che Amelia Bozzo le aveva data, tre giorni prima. Gabriella Defeo, una biondinetta del terzo corso, convivtrice, voltava con affezione le spalle a Carolina Mazza, una esterna del terzo corso, con cui aveva litigato il giorno prima [...]. Si rinforzavano le voci di quelle cinquanta neghittose e annoiate che a nulla pensavano e che si davano sempre più alla meccanica di metter fuori la voce, dicendo:

Ho una patria cui sacro
È il mio core e il mio consiglio,
che nell'ora del periglio
sempre fida a lei m'avrà. (p. 149)

Per descrivere con maggior facilità il gruppo, Serao ricorre spesso a una precisa modalità: nel coro generale dei personaggi, seleziona un gruppetto più piccolo sulla base di un'uguale condizione o di un medesimo atteggiamento. Così introduce sulla scena le ragazze del terzo anno di corso, di cui segue poi con maggior attenzione le vicende, oppure descrive le ragazze dalla situazione più triste, le quali non hanno la forza né la voglia di cantare. Proprio in questo iniziale momento narrativo, Serao mostra la sua vicinanza ai personaggi, dei quali narra il dolore, con un sentimento di empatia. Si tratta di squarci di «intima liricità»²⁷⁹, con cui l'autrice si accosta alle sue figure, mostrando un comportamento di *pietas*, di comunanza e di condivisione di sentimento. L'autrice anticipa e predispone già dall'esordio un vago sentimento di sofferenza e di sconfitta di queste ragazze che emergerà soprattutto nel finale della novella. Sono delineate infatti le figure femminili, la cui vitalità e spensieratezza giovanili sono minacciate dalla povertà, dalla malattia e dalla difficile situazione familiare, delle quali già dal loro ritratto iniziale si presagisce la triste sorte.

Ma le più tristi rimasero con la bocca chiusa e la faccia inerte delle persone che vivono internamente, soffrendo nel loro cuore, senza coraggio per narrare a nessuno la propria vicenda. Giulia Pessenda pensava a sua madre, una povera vedova piemontese che andava a curar malati e puerpere per due franchi al giorno e arrossiva di aver dovuto presentare la fede di povertà, perché almeno la scuola le comperasse i libri; Sofia Scapolatiello si struggeva di amore taciturno per il fidanzato di sua sorella; Giuseppina Mercanti era costretta a vivere in casa con un'amante di suo padre, accanto a sua cognata che tradiva suo fratello, fra un fiato di corruzione che divorava l'ingenuità dei suoi sedici anni; Lidia Santaniello, a diciott'anni, sapeva di essere tistica e pregava Iddio che almeno la facesse vivere cinque o sei anni, ancora, per lavorare, per aiutare la sua casa, fino a che il fratello crescesse. (p. 151)

È grande la capacità penetrativa della narratrice, la quale si accosta, quasi come una carezza, all'intimità di ciascuna di queste ragazze, l'ascolta e ne coglie i pensieri più reconditi, persino le tacite paure e preghiere che le giovani anime alzano a Dio. È da notare che alle studentesse, ancora una volta, non è concesso il diritto della parola, l'unico suono a loro permesso in questo frangente narrativo è il canto standardizzato e convenzionale, che tuttavia è eseguito solo da poche allieve e per di più svogliatamente, quasi in modo meccanico. Dalla narrazione sembra tuttavia emergere la presenza di un canto altro, diverso. Si tratta di quel canto lirico, quasi con la tonalità di preghiera, che ciascuna delle giovani compie nel silenzio della propria interiorità e che solo la voce narrante è in grado di udire e perciò di riportare al lettore. Si delineano allora anche in questa novella i due piani del femminile che Vittorio Roda²⁸⁰ ha rilevato nella narrativa seraiana, ma che d'altra parte anche la stessa autrice ha posto in evidenza in quella dichiarazione di poetica che è la *Prefazione al Il romanzo della fanciulla*. La doppia dimensione della ragazza moderna è resa esplicita da queste parole dell'autrice:

Chiusa come un baco da seta in un bozzolo filato dal rispetto umano, dalla educazione strana e variabile, dalla modestia obbligatoria, dalla ignoranza imposta, dalla

²⁷⁹ Patrizia ZAMBON, *Il filo del racconto. Studi di letteratura in prosa dell'Otto/Novecento*, cit., p. 27

²⁸⁰ Vittorio RODA, *Studi sul fantastico*, cit., p. 148

inconsapevolezza a ogni costo, e trascinata poi da una forza contraria d'impulsione a gravitare intorno al sole del matrimonio, la fanciulla si sviluppa in condizioni morali difficilissime. Ella deve vivere a contatto con gli uomini, senza che tra essi e lei s'apra una corrente di comunione. (p. 4)

A spiegazione e a conferma della duplice dimensione del femminile nella narrativa seraiana, si possono riportare queste parole di Vittorio Roda:

È inaugurata, tale *Prefazione*, da un succinto resoconto del modo di essere della fanciulla moderna. [...] Nulla del comportamento della giovane, sembra sottrarsi al principio dell'occultare se stessa; del mascherarsi; del rendere illeggibile la propria interiorità. Ne risulta una creatura una e bina, tenacissima utente d'una maschera – Jung parlerebbe di persona – che sembra strutturarla su due livelli distinti²⁸¹.

Lo studioso nota la duplicità del femminile, offrendone anche una spiegazione sul piano analitico, come già si è potuto notare per la figura di Checchina. L'aspetto di simulazione e dissimulazione del femminile è presente nella novella anche nella terza sequenza, in cui le ragazze, riunite nella stanza delle lezioni, attendono di essere chiamate, per compiere l'esame finale, superato il quale avrebbero ottenuto il titolo di insegnamento. Emerge con forza la dimensione di finzione a cui le ragazze ricorrono, per avere un aspetto pacato e sereno, che nasconde in realtà il timore e la preoccupazione per la prova.

Fingevano, chi la tranquillità, chi la disinvoltura, chi una indifferenza assoluta: tutte fingevano, come meglio sapevano e potevano, per nascondere la paura, l'inquietudine, la tristezza, la nervosità. Riunite in due o tre gruppi, sedute a caso sui banchi in disordine [...] esse fingevano di ammirarsi scambievolmente. (p. 171)

Le duplicità delle fanciulle in questo caso consiste nel tentativo di ostentare serenità e sicurezza nell'aspetto esteriore, quando invece intimamente sono colte da un gran timore per ciò che attende loro. Serao, in anticipo rispetto alle scoperte psicanalitiche successive alla novella, coglie tuttavia la presenza di un «altro» nell'interiorità delle fanciulle. L'autrice lo definisce anche con un'esattezza terminologica sorprendente di «pensiero dominante», che sarebbe stato delineato con espressioni molto simili dalle posteriori scoperte freudiane. La voce narrante descrive così l'intima preoccupazione di quelle ragazze, mettendone in evidenza anche il sacrificio a cui esse si sono dovute sottoporre durante l'anno scolastico:

Sì, cercavano di aver l'aria disinvolta: ma sotto tutti quei sorrisi il tormento trapelava, sotto quei discorsi di vestiti, di bagni, di seratine, trapelava il pensiero angoscioso, l'altro, quello per cui nessuna di loro aveva dormito la notte, quello per cui si erano affaticate otto mesi e quello per cui negli ultimi due mesi estivi, giugno e luglio, avevano sgobbato, dalla mattina alla sera, sui libri, sui quaderni, sui sunti, sulle formule; il pensiero profondo e dominante [...]. Quello era il giorno dell'esame orale, pel diploma superiore. E l'esame, l'esame, era il pensiero pauroso, angoscioso, profondo e dominante. (p. 171)

²⁸¹ Ivi, p. 149

Tuttavia tanta alla fine è l'agitazione, che esse abbandonano la maschera della tranquillità e rivelano i motivi di ansia, «tanto che, non reggendo a lungo la finzione in quelle anime giovanette, involontariamente, non vergognandosi più, nella comune inquietudine, ognuna si abbandonò alla propria» (p. 172). Ogni ragazza è allora presa dalla preoccupazione per la materia in cui si sente meno pronta, per alcune è la pedagogia, per altre le scienze fisiche, per altre ancora la storia.

Serao adotta, come si è visto, la modalità di ritratti a gruppi di ragazze, ma in particolare due figure restano sempre isolate dal gruppo delle compagne: sono Giustina Marangiò e Isabella Diaz, la nuova allieva. Entrambe, per motivi diversi, sono le uniche a cui Serao concede una descrizione più lunga e al di fuori del coro. Ambedue, come si è già osservato, sono destinate a ottenere successo nella loro professionalità di insegnanti, ma le loro figure sono caratterizzate anche da una mancanza di fascino e di bellezza femminili, la prima è descritta così:

Ma quella che non cantava mai, era Giustina Marangio, quella faccetta livida di vecchietta diciottenne, quella testolina viperea che sapeva sempre e tutte le lezioni, che non le spiegava mai a nessuna compagna, che non prestava mai i suoi quaderni e i suoi libri, che rideva quando le sue compagne erano sgridate, che i suoi professori adoravano, che non aveva amiche, e che rappresentava la perfidia somma, la immensa cattiveria giovanile, senza vena di bontà, senza luce di allegrezza. (p. 151)

Giustina è infatti odiata dalle compagne di classe sia per invidia sia per l'antipatia che la sua figura suscita. L'altro personaggio rappresentato singolarmente è Isabella Diaz, la nuova allieva del terzo corso. Prima della presentazione della ragazza in classe, essa è nominata con espressioni generiche come «la personcina» (p. 153). È connotata sin dall'inizio da una tonalità cupa, data dal vestiario. Dal suo ritratto pare la descrizione di «un'Aloe cresciuta», la bambina incontrata in *Piccole anime*, con cui condivide la condizione di malattia e di povertà.

Era una faccia piatta, senza linee precise, con un colorito giallastro, dove non si mescolava una sola ombra di rosso; gli occhi erano chiarissimi, le labbra violacee e macchiate dalla febbre, i denti guasti. Ma quello che impressionava era l'assenza totale delle ciglia e delle sopracciglia, non un pelo, non un'ombra; con una brutta e malfatta parrucca rossastra che mostrava la tessitura di filo nella scriminatura, che discendeva troppo giù sulla fronte. Qualche atroce malattia aveva dovuto devastare quel cranio e quella faccia. Portava un vestito di lana nera tinto e stinto, un cuffiotto informe di trina nera di cotone, con qualche nastro violetto, non aveva guanti, e serrava fra le mani un vecchio sacchetto di pelle nera, tutto scrostato. Ella era orrenda. (p. 155)

Con Isabella Serao tratta anche un tipo di femminilità fisicamente malato, lo si deduce dall'insistenza con cui riporta gli effetti deformanti della sua infermità: il pallore del viso, l'assenza totale di capelli, l'impressione che deve fare la vista di quel viso e di quel cranio. Anche nell'abbigliamento sono confermati i tratti di povertà e di sofferenza: la ragazza veste un abito di lana stinto. Anche dai suoi accessori si ricava la stessa idea di usura e di consunzione che la malata comunica anche nell'aspetto fisico: «un cuffiotto

informe di trina nera di cotone» e «un vecchio sacchetto di pelle nera, tutto scrostato». Entrambe le figure sono connotate da una diversità rispetto al coro del gruppo, in effetti saranno le uniche ad avere successo nella carriera futura.

Un'altra interessante descrizione di gruppo femminile è nella seconda scena, nell'ora di religione le ragazze sono divise in due parti: «le spregiudicate», che rivolgono al professore domande insidiose, per evitare l'interrogazione, ponendogli anche questioni imbarazzanti. Le altre sono invece soprannominate le sante e sono così descritte:

Solo il gruppo delle sante, il gruppo mistico, le due sorelle Santaniello, Annina Casale, la Pessenda, la Scapolatiello, la Borrelli, Maria Valente, si mostravano severe e scandalizzate; queste ragazze o molto infelici o troppo intelligenti o molto povere, erano prese da una dolce follia religiosa mal repressa. Ogni mattina si riunivano nella chiesa di Santa Chiara, prima di entrare in classe, e pregavano per un'ora; scrivevano su tutti i compiti le iniziali G. M., i nomi di Gesù e di Maria; si scambiavano rosari, amuleti, coroncine, immagini di santi colorate; ogni domenica, per la messa e pel vespero si davano convegno, ora in una chiesa, ora in un'altra [...]. Scrivevano delle frasi religiose a margine del trattato di geografia e delle orazioni nei quaderni della geometria: si chiamavano sorelle, fra loro. Formavano il gruppo opposto alle spregiudicate e si disprezzavano a vicenda, le sante più taciturne e più indulgenti, le spregiudicate più ciarliere e più insolenti. (p. 162)

È degno di nota il fatto che il gruppo di queste ragazze formi quasi una comunità di sorelle spirituali: esse si organizzano infatti per partecipare con entusiasmo alle cerimonie religiose, si scambiano amuleti, coroncine e soprattutto si chiamano l'una con l'altra con l'appellativo proprio di una comunità religiosa femminile. Il sentimento provato dalle ragazze è tuttavia definito come eccessivo, in termini quasi negativi, si parla infatti di «follia religiosa mal repressa». Le ragazze trovano nella religiosità un modo di costituire un forte legame fra di loro, creando una sorta di comunità sul modello della congregazione religiosa femminile. Il monastero femminile è spesso una tematica evocata nella narrativa seraiana, è presente in *Leggende napoletane*, in *Telegrafi* e costituisce l'oggetto d'indagine principale di *Per monaca*, altra novella contenuta in questa raccolta. In questo contesto essa acquista un significato nuovo: la struttura del convento femminile è considerato dalle ragazze come un possibile modello sociale da ricostruire e da riprodurre all'interno della classe fra quante sono animate da un sentimento religioso. Lo spirito di comunione e di religiosità in cui vivono queste fanciulle si oppone all'altro gruppo della classe, più insolente e più vivace.

Serao per descrivere le ragazze ricorre in un'altra scena alla loro suddivisione in gruppetti, in base al criterio con il quale avrebbero trascorso l'ora di lavori donneschi: le spregiudicate contano di fare una grande merenda, le più zelanti e studiose della classe progettano di ripassare aritmetica, solo poche pensano di dedicarsi al cucito. Così l'autrice fotografa i diversi gruppetti con scatti diversi. Nella classe intenta in varie attività entrano d'un tratto le due ispettrici, delle quali si è già detto il carattere superbo e altezzoso. Attraverso di esse Serao può trattare nella novella la tematica della donna zitella, le due donne infatti rappresentano un modello di femminilità a cui la maternità è

rimasta sconosciuta. Esse infatti cercano di supplire a questa mancanza, ricoprendo il ruolo di ispettrici nelle scuole femminili. Quest'idea è suggerita dalla voce narrante: «esse compivano quell'ufficio gratuitamente, come se si degnassero di fare la carità della loro assistenza alle ragazze povere: esse occupavano le loro lunghe giornate vuote a girare per le scuole» (p. 167). Vissuto da parte loro come un atto di beneficenza e di attenzione verso le più umili, il loro incarico di ispezione ha tuttavia l'effetto opposto a quello desiderato. Esse infatti non hanno verso le ragazze un senso di materna comprensione o di vicinanza, ma al contrario sono arcigne e severe, mettendo a disagio le studentesse, delle quali in fondo provano disgusto.

E le due noiose, dal cervello meschino e dal cuore inerte di donne senza maternità, le due donne inutili e tormentatrici, passo passo, alunna per alunna, trovarono modo di fare qualche osservazione acerba [...]: alunna per alunna esse le contristarono tutte, con la frase, con l'intonazione, col lusso sempre più posto in evidenza dei loro vestiti, con certe squadrature da capo a piedi, con certe smorfie di nausea, con certi cenni alteri del capo, con certi gesti eleganti delle mani. (p. 168)

La superbia data dallo loro alta collocazione sociale e dal loro personale carattere crea distacco e distanza dalle ragazze, che finiscono per odiare quelle donne, che le rimproverano con un'aria di superiorità e di saccenteria.

La tematica del femminile è toccata in ultimo luogo nella quarta sequenza, in cui la voce narrante immagina di riportare il destino successivo di tutte le ragazze della classe. Un generale senso di sconfitta e di fallimento accompagnano tutte le studentesse, le quali cadono in una sorte infelice, talvolta tragica, a eccezione di Giustina Marangio e di Isabella Diaz, delle quali si è già parlato. Si è analizzata anche la serie di vite delle maestre rurali, drammaticamente spentesi nell'isolamento e nella miseria della campagna, che acquista così un significato negativo. Non diversa è la sorte che spetta alle altre compagne di classe. Innanzitutto occorre notare che il nome di ciascuna ragazza è riportato nel finale esattamente in ordine alfabetico, come se la voce narrante avesse di fronte una specie di registro di classe. Serao inizia a narrare il destino della capo classe, la Judicone, che è stato anticipato sin dalla prima descrizione della ragazza. Essa è infatti l'immagine della salute, in quanto ha una figura piena e robusta, che rappresenta il benessere anche economico della famiglia. Attraverso le due figure di Judicone e di Isabella Diaz, al contrario della compagna, magra e pallida, sembra operare la stessa opposizione dialettica che già si trovava in *Alla scuola* di *Piccole anime* tra Aloe e l'amica Cavalieri. Il fisico prosperoso di Cavalieri e di Judicone sono giudicati positivamente dalla società del tempo, sono collegati a una condizione di salute e di ricchezza, inoltre è la corporatura che maggiormente si adatta al compito di madre che la società assegnava alla donna. Al contrario un corpo gracile, fiacco e colpito dall'infermità è associato alla malattia e alla povertà, che non permette di godere di buona salute fisica. Di Judicone è fornita questa descrizione:

Era una grassona bianca, buonissima, poco intelligente, molto esatta, molto tranquilla, che risultava decuriona per i buoni punti che aveva per la condotta: e a quell'incarico ci si dannava, non sapeva andare in collera [...] la sua bella flemma di giovanotta grassa glielo impediva. (p. 152)

E più avanti si conferma l'immagine iniziale della ragazza:

Judicone vi si pose accanto [alla macchina di *Atwood*], grassa, grossa, con la sua bonaria faccia plenilunare, coi suoi fianchi larghi di madre futura, con la sua gola piena e bianca di matrona. (p. 163)

Già in quest'ultima citazione della ragazza ne viene anticipato il destino di moglie e di madre, essa infatti, superato l'esame, per un anno ha insegnato in una scuola; «dopo, ha subito sposato un impiegato del Banco di Napoli, e in due anni ha avuto due figliuoli. Si è molto ingrassata» (p. 179). Attraverso Judicone Serao mette in scena l'immagine femminile tradizionale, per la quale il destino è quello del matrimonio e della successiva maternità. Né Judicone è l'unica delle ragazze a sposarsi, con lei ci sono Luisetta Deste e Checchina Vetrimile. La sorte delle due donne è tuttavia diversa: in Checchina si può scorgere la serena e classica vicenda matrimoniale, felicemente condotta. La maestra, dopo aver insegnato, ha sposato un negoziante di calzoleria, che aiuta nella corrispondenza e nelle vendite. Luisetta Deste, che già all'esame, pur avendo poco studiato, è riuscita a ottenere il diploma, realizza invece un matrimonio di convenienza. Con un tono di comicità si scrive di lei:

Luisetta Deste. Entrata come istruttrice in una famiglia ricca: ne sposterà, fra giorni, un vecchio parente che ha, per lei, diseredato quattro nipoti. Sempre carina. (p. 183)

La donna rappresenta lo stereotipo della femminilità seducente, che ricorrendo al proprio fascino riesce a invaghirsi un personaggio di comodo, ricco e anziano, per poter raggiungere una sistemazione confortevole e benestante. Attraverso Luisetta si anticipa la vicenda di una delle protagoniste di *Nella lava*, Elvira Brown. Anch'essa dotata di gioventù e di bellezza ha dovuto sposare un uomo ricco, molto più anziano di lei, del quale deve sopportare tutti i capricci e ogni gelosia. Nella novella successiva l'argomento è trattato con maggior distensione, dando una maggior attenzione all'intimità della donna. In questo brano invece il tema è appena sfiorato attraverso uno dei personaggi che compongono il coro di studentesse. Inoltre la tematica del matrimonio di convenienza era già apparsa in *Dal vero* nel testo di natura occasionale intitolato *Estratto dello Stato civile*, trattata con grande ironia. In esso si narra dell'infelice sorte della giovanetta, che sceglie di unirsi a un uomo di età molto maggiore di lei, per il vantaggio economico che deriva da tale congiungimento:

e si ammira il salto mortale che fa una fanciulla sulla età dello sposo, pur di avere vettura, dieci abiti all'anno da Parigi e il palco in prima dispari al S. Carlo²⁸².

²⁸² Matilde SERAO, *Dal vero*, cit., p. 163

La tematica era dunque già presente nella mente dell'autrice al tempo della pubblicazione della prima raccolta di novelle. Serao ritorna a occuparsi della questione nella produzione che secondo la critica segna l'apice della sua narrativa.

Il matrimonio non è la sola alternativa a cui le studentesse della scuola vanno incontro, una volta raggiunto il diploma. Un destino di malattia, di sofferenza e di povertà scende su alcune di queste figure, l'autrice narra i destini finali delle sue protagoniste in modo esagerato, quasi a voler impiegare un tono di iper-realismo, che invece allontana la vicenda dalle dinamiche della realtà stessa. Emilia Scoppa, la meno intelligente della classe, che ha passato l'esame con la votazione minima, non è riuscita a passare né l'esame di maestra né quello per il telegrafo. Si è ridotta dunque a un impiego umile di commessa e ogni volta che scorge per la strada una delle sue compagne, si vergogna della sua stupidità. Allo stesso modo anche Cleofe Santaniello ha passato il concorso con scarsi risultati, arrivando nelle ultime posizioni. Insegna in una scuola, ma il suo fragile stato di salute spesso le impedisce di occuparsi dell'incarico:

ella è senza morale, senza nessuna energia, le sue alunne la fanno dannare [...] di più è sempre malaticcia, manca spesso, nell'inverno. [...] La direttrice della sua scuola e i suoi superiori sono malcontenti di lei: hanno dovuto darle un aiutante, per un mese, a sue spese. È sopportata per la sua dolcezza e per la miseria in cui versa. (p. 180)

Anche la sorte della sorella, Lidia Santaniello, malata di tisi, non è meno infelice. Attraverso la sua figura Serao mette in scena il tema della malattia fisica. Essa, per quanto fosse una delle più brave della classe, non ha potuto fare il concorso, essendosi ammalata di bronchite. Le è stato concesso un posto di insegnante all'asilo, in cui le sue già precarie condizioni di salute sono via via peggiorate.

La continua vociferazione, il dover insegnare le canzoncine a centotrentaquattro piccini, cantando ella stessa, il dover loro insegnare la ginnastica, gesticolando, battendo i piedi in terra, battendo palma a palma, il doverli condurre in ricreazione in un grande cortile umido, girando per un'ora intorno a un pozzo, hanno finito di demolire una salute già minata. (p. 181)

Della donna si riportano l'enorme sacrificio e le dure condizioni di lavoro, nelle quali deve gestire una moltitudine di bambini, in luoghi malsani e umidi. Si mostrano la consunzione del fisico, la debolezza della voce, la stanchezza, nonostante le quali, la maestra, animata da un forte senso del dovere e di grande amore verso le creature, continua a recarsi a insegnare. Il corpo già malato, peggiorato dalle pesanti condizioni giornaliere, costringe la donna a stare a letto e in poco tempo la riduce senza voce. La grande debilitazione fisica porta la maestra alla morte nella commozione delle famiglie dei bambini, che ricordano con pietà il grande affetto della donna per le creature. L'immagine di Lidia Santaniello ribadisce il messaggio di consunzione e di progressivo spegnimento di queste giovani vite femminili, che, sacrificandosi a condizioni di lavoro dure e malpagate vanno incontro alla morte, non ancora vecchie. Il dramma di questa donna si può accostare alla medesima sorte delle maestre di campagna, che per

l'isolamento dal contesto d'origine, ma soprattutto per la povertà economica muoiono nel silenzio tragico di un ambiente estraneo e a loro indifferente. A Carmela Fiorillo, l'insegnante trasferita nell'Alta Savoia, è stata concessa una lapide di ricordo, ma altrimenti le povere vite di queste ragazze cadono dimenticate. L'unica consolazione per Lidia Santaniello è quella di essere morta nella sua città, amata e ricordata dai suoi bambini:

Quando è morta, sei mesi fa, il municipio ha fatto le spese dell'esequie: i bimbi si sono quotati d'un soldo, per portarle dei fiori e hanno seguito tutti il feretro, due per due, tenendosi per mano, come quando essa li riconduceva in ricreazione intorno al pozzo; e hanno cantato le canzoncine che ella aveva loro insegnato con la sua voce consumata. (p. 181)

Segnata da un senso di sconfitta è la sorte di Mercanti, la quale era stata indicata tra le infelici nella prima sezione della novella, a causa della difficile situazione familiare, nella quale la matrigna e la cognata tradiscono il padre e il fratello della fanciulla. Essa insegna in un convento ritirato della città, avendo voluto le altre due donne di casa allontanarla di casa, poiché rappresentava un personaggio pericoloso e scomodo nella famiglia. Ancora più triste è la sorte di Teresina Ponzio, che, superato il concorso, insegna in una scuola del quartiere di Vicaria. Essa ha pubblicato delle novelle sentimentali e delle poesie amoroze su un giornaleto, per le quali è stata richiamata dal provveditore. Durante un'ispezione fu colta a scrivere una lettera d'amore a un uomo sposato con figli. «E sebbene si trattasse di un amore non corrisposto, pure esso denotava nella Ponzio un notevole traviamiento, incompatibile con le sue delicate funzioni di educatrice. Ella è stata destituita, perdute le sue tracce» (p. 183).

Un'altra tematica interessante nella novella è l'amore. Come in *Telegrafi*, esso diventa per le ragazze un argomento di sogno e d'evasione rispetto alla grigia monotonia delle lezioni. La tematica fa la prima volta il suo ingresso nell'ora di pedagogia, quando il professore Estrada inizia a parlare d'amore, facendo innamorare un gruppetto di ragazze che vengono definite dalla Serao come «sentimentali».

Estrada era ancora giovine, un bell'uomo dalle fedine bionde che appena si cominciavano a brizzolate, dal sorriso ironico, dalla voce vibrante. Estrada era amato da tutto un gruppo di alunne, Carmela Fiorillo, Ginevra Barracco, Alessandrina Fraccacreta, Carolina Mazza, perché erano sentimentali anche loro, perché quella parola calda, un po' scomposta, un po' paradossale, rompeva la monotonia affogante delle altre lezioni. (p. 158)

L'insegnante inizia a parlare del sentimento d'amore, affascinando le ragazze con la retorica delle sue parole, ciascuna fanciulla pensa allora al proprio innamorato, le loro emozioni sono riportate dalla voce narrante. Il sentimento prende tutte le ragazze, le cui storie amoroze sono tuttavia segnate dal fallimento o dalla difficoltà:

Era commossa Cristina De Donato, che aveva dovuto lasciare un tenorino, con cui cantava le romanze al Conservatorio, poiché ella aveva persa la voce ed egli era stato scritturato al teatro di Malta, il teatro dei dilettanti; a Carolina Mazza, che amava uno studente e n'era stata tradita, si sbiancava il volto; a Clementina Scapolatiello, che amava senza

speranza il fidanzato di sua sorella, venivano le lacrime agli occhi; Luisetta Deste sorrideva con malizia, la piccola furba civettuola; Maria Valente che voleva bene a un cugino, senz'essere corrisposta, chinava il capo sulle mani. E su tutte quante, innamorate felici, o innamorate desiose d'amore, o miserabili creature che non sarebbero mai state amate, scendeva un grande tremito nervoso. (pp. 159-160)

Sembra di assistere alla stessa sequenza contenuta in *Telegrafi*, in cui sono passate in rassegna le infelici storie d'amore delle ragazze protagoniste. La voce narrante ancora una volta si accosta con delicatezza all'interiorità dei personaggi, cogliendone i pensieri più intimi. Tra le vicende elencate vale la pena seguirne in particolare una, in questo passo solo accennata, quella di Clementina Scapolatiello. La difficile situazione della ragazza era già stata evidenziata nella prima sezione della novella, essa era infatti inserita nel gruppo delle infelici, le quali non avevano la forza di cantare. Della ragazza viene detto questo: «Scapolatiello si struggeva di amore taciturno per il fidanzato della sorella» (p. 150). Il suo dramma è quello di provare un forte amore per l'uomo destinato in matrimonio alla sorella. La tematica è già stata attraversata dall'autrice. In *Dal vero*, ne *Il trionfo di Lulù* la situazione è la medesima: Sofia, la sorella maggiore di Lulù, s'innamora del fidanzato della ragazza, che infine riesce a sposare. Inoltre il dramma di innamorarsi dello stesso uomo tra consanguinee è presente anche in *Donna Albina*, *Donna Romita e Donna Regina* di *Leggende napoletane*. Se in *Il trionfo di Lulù* la vicenda è narrata con un tono ironico e scherzoso, in questo secondo testo la storia raggiunge la dimensione tragica, le tre sorelle, innamorate dello stesso cavaliere, si votano infatti a una monacazione forzata, estinguendo il ramo nobile della famiglia. Serao riprende e sviluppa la tematica nella novella che si sta analizzando, ma anche nella successiva *Per monaca* attraverso il personaggio di Giovannella Sersale. Precisamente in quest'ultimo caso la ragazza s'innamora del fidanzato della sorella e intrattiene con lui un rapporto d'adulterio, anche dopo il matrimonio dell'innamorato e della sorella. In *Scuola normale* Serao non indaga la dimensione del peccato e del senso di rimorso che colpisce il personaggio di *Per monaca*, ma approfondisce piuttosto il dramma sottaciuto della fanciulla, costretta a nascondere e a reprimere il sincero affetto che prova per il giovane. Sin dall'inizio l'amore della ragazza è definito come «taciturno», il dato è significativo, indica il soffocamento del sentimento che la ragazza deve compiere, in un contesto in cui l'amore per l'uomo della sorella è vietato, oltre che disdicevole. La vicenda nella narrazione è accennata soltanto nei due brevi passi che sono stati riportati. Nella terza sequenza si rivela lo sconvolgimento che la notizia dell'imminente matrimonio tra i due produce sulla giovane. Essa è talmente scossa dalla novità, per lei terribile, da non essere in grado di superare l'esame. Si rifugia in un angolo della stanza, quasi per cercare conforto rispetto al suo intimo dolore.

Vi era il caso della Scapolatiello, che giusto la sera prima, aveva sentito in casa l'annuncio delle nozze di sua sorella, con quel giovinotto che ella adorava silenziosamente; si sposavano in settembre, non ci era più rimedio, e questa notizia le aveva sconvolto talmente la testa, che era andata all'esame come una trasognata, senza intender nulla di quello che le chiedevano, trasalendo ogni tanto dolorosamente e pigliando una riprovazione coi fiocchi: in

un angolo della terza classe, la infelice, senza piangere, senza sospirare, andava ripetendo che le restava solo la morte. (p. 178)

L'avverbio «silenziosamente» ha un forte peso nella sorte della ragazza, che, conosce l'esperienza d'amore solamente nella forma di un qualcosa che deve restare occultato e silenziato. È significativo inoltre il fatto che la ragazza non verbalizzi la sua sofferenza attraverso la parola, ma al contrario tutto il peso della sua condizione le resta nell'interiorità, sconvolgendola. Un linguaggio che tuttavia la sua femminilità è in grado di utilizzare è quello del corpo. Essa, come Checchina in circostanze del tutto diverse, trasale di fronte alle domande dei commissari. Resta per tutto il tempo in una dimensione trasognata. Infine, dopo aver fallito la prova, resta sola con il suo dolore, non le viene neppure accordato lo sfogo del pianto o del sospiro. Scapolatiello rimane sulla scena come un personaggio della tragedia greca: monolitico, chiuso in sé stesso e nel suo struggimento. Non più in grado di comunicare, se non attraverso il suo pregnante silenzio, progetta quel proposito di morte e di autoannientamento, che è l'unica possibile alternativa che un personaggio tragico può concepire. Nella conclusione, nell'indicare la sorte della ragazza, emerge tutto il suo tormento, il finale è già anticipato dalle parole della terza sequenza. Nella scrittura vi è una progressiva crescita di *pathos* e di *pietas* nel notare lo stato di sconfitta della fanciulla. Non ha fatto il concorso, né ripetuto il terzo anno, è rimasta a vivere in casa con la sorella sposata.

La Scapolatiello ha manifestato l'intenzione di farsi suora di carità, ma le mancavano i quattrini per la dote. Un giorno che, dopo tre o quattro tentativi inutili per riuscire a qualche cosa, ella stava sul balcone al quarto piano, con sua sorella e suo cognato, ha detto loro: vado un momento sul terrazzo. E salita al quinto piano, sul terrazzo, ha scritto sopra un pezzettino di carta: vi voglio tanto bene, non mi dimenticate, ha arrotolato questo fogliettino di carta, ha chiamato da sopra sua sorella, le ha sorriso, le ha mandato un bacio, ha buttato prima il fogliolino nel balcone, poi si è buttata giù, lei, nella strada. La sorella e il cognato se la son vista precipitare innanzi, come un fagotto di cenci. Dev'esser morta prima di giungere in terra, per la congestione celebrale. (p. 184)

La vicenda della ragazza è interessante per due ragioni: la prima sta nel fatto che abitando nella stessa casa della sorella e del cognato, che lei segretamente ama, per sfuggire al dolore e al pericolo di tradire la sorella, la fanciulla medita di consacrarsi. Ancora una volta si vede la vicenda di una donna che, addolorata dalla propria vicenda d'amore, vede il convento come un luogo di riparo e di rifugio, in cui poter vivere, per purificare il proprio animo dal peccato del desiderio. La stessa dinamica avviene nelle tre sorelle in *Donna Albina*, *Donna Romita* e *Donna Regina*. Se tuttavia le tre dame aristocratiche si consacrano senza problemi in un monastero da loro stesse fondato, per la giovane Scapolatiello è un ostacolo di tipo economico a impedirle l'entrata nella vita consacrata: l'assenza della dote. Il suicidio della ragazza dimostra il peso di uno strazio immenso, che la giovane non è più in grado di sopportare. Essa decide allora di compiere un suicidio per amore. La stessa azione con la stessa forza risolutiva e con la medesima disperazione è compiuta anche da un altro personaggio seraiano, Chiarina di *O Giovannino o la morte*. Entrambe le giovani, frustrate nell'esperienza d'amore, scelgono

di annientare la propria vita. Se Chiarina è condotta al suicidio dalla scoperta del tradimento del fidanzato con la matrigna e la sua morte acquista il valore di denuncia della violenza, fattale dalla coppia, in *Scuola normale* l'attenzione è concentrata sulla ragazza, che compie il gesto finale per la disperazione e per un sentimento di abbattimento profondo. Un altro elemento interessante della dinamica consiste nel fatto che la ragazza scelga non di urlare il suo dolore, ma di lasciare soltanto un piccolo messaggio scritto. È significativo che al femminile sia ancora impedito di accedere alla dimensione libera e diretta della parola e che invece gli sia riservato come modalità propria della comunicazione la scrittura. Riguardo all'uso femminile di questa forma nota Paola Azzolini:

Ridotta al silenzio, chiusa nel recinto della casa, la donna ha sviluppato una storia alternativa, nascosta eppure affiorante, e ha usato lo strumento proibito, il linguaggio, la scrittura, la parola che significa e che la fa arrivare, lei natura, alla cultura, nell'intimità dei suoi cassetti, della cassa dove è il corredo nuziale, dello stipo in cui sono i gioielli, consapevole che l'atto dello scrivere è un gesto di diffidenza verso tutto ciò che è dato, anche e soprattutto verso la sua immagine che di lei si specchia negli occhi degli uomini²⁸³.

Nelle parole della studiosa si rispecchia il destino della ragazza, alla quale è proibito rivelare il suo amore per il proprio cognato e decide allora di lasciare un biglietto, come dono estremo alla coppia prima della sua morte. Tuttavia neppure nel messaggio finale la ragazza esplicita il suo sentimento verso l'uomo, svela un generico affetto alla coppia, raccomanda loro di non dimenticarla. È interessante perché nella novella non è solo la giovane Scapolatiello a ricorrere alla scrittura usata come «strumento proibito». Ci sono altri due casi. Il primo riguarda Teresina Ponzio, che si accosta alla scrittura anche in termini dilettantistici, componendo poesie.

Nel medesimo tempo ha pubblicato delle poesie amorose in un giornale letterario, intitolato l'Alcione, e una novella sentimentale, intitolata, Amor sprezzato, in un opuscolo, dall'editore Carluccio di Napoli, con la dedica: a te che non devi amarmi. (p. 182)

La scrittura della donna, per quanto dilettantesca, è legata alla tematica amorosa e alla dimensione del proibito, è significativa la dedica iniziale della pubblicazione dell'opuscolo: «a te che non devi amarmi». Rispetto a questa scrittura femminile emerge subito il carattere con cui il provveditore richiama la maestra, invitandola ad abbandonare simili componimenti. Tuttavia Teresina è colta una seconda volta in un atto di scrittura, altamente illecito secondo la morale del tempo. Durante un'ispezione è sorpresa infatti a comporre una lettera d'amore sconveniente verso un uomo già sposato, la reazione della società e dell'istituzione scolastica è immediata: la donna è infatti sospesa dall'insegnamento. In Teresina Ponzio Serao narra un'altra vicenda in cui la femminilità ricorre alla scrittura come linguaggio della propria interiorità, in particolare per esprimere i propri affetti personali. Alla donna tuttavia non è concesso neppure quello di spazio di intimità, le vengono proibite dapprima le pubblicazioni su riviste, poi la scrittura di lettere

²⁸³ Paola AZZOLINI, *Di silenzio e d'ombra*, cit., p. 32

d'amore personali. Un ultimo caso in cui il femminile ricorre alla scrittura, per cercare di spiegare e di interpretare la realtà è quello di Barracco, la maestra rurale, morta suicida. Alla sua scomparsa viene trovato «un suo giornale» in cui aveva annotato tutte le difficoltà della nuova condizione vitale lontana da casa (p. 184). Si tratta in questo caso di una scrittura privata, intima, dalla quale emerge tutta la sofferenza della donna, comprendendo la sua scelta finale:

Dopo morta hanno ritrovato il suo giornale; non avendo neppure a chi scrivere le sue pene, ella si dirigeva a un essere immaginario. Il giornale è stato mandato alla sorella più grande; esso è straziante. (p. 184)

La scrittura risulta dunque essere davvero quello strumento a cui il femminile ricorre per dare spazio alla propria interiorità, in cui può trovare la dimensione libera dell'espressione di sé. Molto spesso l'atto dello scrivere della donna, come si è visto, è collegato ad una dimensione del proibito, del divieto. Come in *Telegrafi*, anche in *Scuola normale* sono rappresentati dei ritratti di fanciulle che devono reprimere le proprie emozioni e pensieri all'interno di sé. In entrambe le novelle esse sono tuttavia in grado di elaborare linguaggi comunicativi diversi dalla parola; questi sono il ricorso al mezzo telegrafico nella prima novella e alla scrittura in questo racconto.

Rispetto alla tematica del femminile, vale la pena analizzare un ultimo argomento: l'amicizia tra le ragazze. Il tema è introdotto sin dall'esordio della novella, in cui si descrivono le coppie d'amiche, composte rispettivamente da una convivitrice e da un'esterna, che invece l'editto direttoriale vorrebbe mantenere separate. L'affetto tra le ragazze è molto forte tanto che sfiora in alcune parti del testo la dimensione della passione amorosa. Ne riportiamo ad esempio una citazione:

Ma appunto per questo, esterne e convivitrici erano unite a coppie, a gruppi, così saldamente che nessun castigo poteva disunirle; appunto per questo si erano stabilite amicizie ferventi che rasentavano la passione, simpatie invincibili che affrontavano tutte le punizioni e uno scambio continuo di servizi: lettere impostate, lettere prese alla posta. (p. 148)

La corrispondenza in alcuni tratti tra l'amicizia femminile descritta in Serao e la relazione amorosa è stata rilevata anche da Laura Salsini, che sostiene: «the characterization of these friendships is astonishingly similar to depictions of heterosexual relationships»²⁸⁴. La studiosa nota infatti come, esattamente come nel rapporto amoroso, le ragazze si scambiano regali, fiori e lettere sentimentali. Nelle coppie di amiche sarebbero persino ben delineati i ruoli di genere:

²⁸⁴ Laura SALSINI, *Gendered Genres: Female Experiences and Narrative Patterns in the Works of Matilde Serao*, cit., p. 33

Each couple embodies clearly delineated gender roles, from Artemisia and Caterina, both assertive and decidedly unladylike, to Gabriella and Alessandrina, models of femininity²⁸⁵.

Secondo la studiosa dalla modalità con cui è rappresentata l'amicizia tra le ragazze potrebbero sorgere molti interrogativi, ai quali tuttavia non si è in grado di rispondere, costruendo Serao dei personaggi letterari molto complessi:

How, then, should Serao's emphasis on intimate female friendship be read in this short story? Should her insistence on strict gender demarcations be privileged, an interpretation that, in turn, suggests that these young women are merely mimicking sexual relationship in preparation for their impending relocation to the world outside school walls? Or does the author's strutting emphasis on female friendship imply a criticism of heterosexual relationships in general? As always with Serao's more sophisticated and better-executed works, textual evidence supports both interpretation²⁸⁶.

La seconda possibile interpretazione di Laura Salsini è stata proposta anche da Ursula Fanning, la quale avverte nella narrativa di Serao con molta cautela «l'esistenza di un sottotesto (molto latente) lesbico»²⁸⁷. Questa lettura tuttavia non pare la più corretta per *Scuola normale*, in cui il rapporto tra le ragazze resta sul piano di una profonda amicizia personale, che esclude un rapporto amoroso omosessuale.

Occorre notare inoltre come nella produzione di Serao il tema dell'amicizia sia «significativo e centrale dall'inizio del suo lavoro di scrittrice fino alla fine»²⁸⁸. L'argomento è infatti esplorato, approfondito in diversi modi. Ursula Fanning osserva come di solito la narrativa dell'amicizia si concentri in relazione al solo genere maschile²⁸⁹. È interessante la lettura della tematica che la studiosa propone. Secondo la critica, l'attenzione posta dall'autrice verso l'amicizia femminile è dovuta al fatto che nel rapporto tra le due donne si creerebbe una versione nuova del legame madre-figlia, argomento così centrale nell'esperienza autobiografica e narrativa di Serao. Ursula Fanning cita il lavoro di Elizabeth Abel, la quale ha applicato uno studio di psicanalisi al rapporto madre-figlia nella narrativa e al rapporto femminile in genere. La studiosa adotta quest'interpretazione psicanalitica, che sembra secondo Ursula Fanning ben adattarsi anche alla produzione seraiana:

L'uomo è specialmente incapace di soddisfare i bisogni emotivi della donna; la quale serba ancora il desiderio e la capacità di unione, specificatamente l'unione con la madre, un legame che l'amore sessuale riesce a ricreare solo con l'uomo. La donna offre una soluzione migliore al bisogno di identificazione che origina in un legame di un'altra donna²⁹⁰.

La donna dunque contiene in sé una domanda d'unione che l'uomo con il solo rapporto sessuale non è in grado di appagare. Essa avrebbe dentro di sé un desiderio di

²⁸⁵ Ivi, p. 34

²⁸⁶ Ibidem

²⁸⁷ Ursula FANNING, *Aperti inaspettati dell'amicizia femminile*, cit., p. 129

²⁸⁸ Ivi, p. 125

²⁸⁹ Ibidem

²⁹⁰ Ivi, p. 128

unità, che rappresenterebbe l'originario nucleo esperienziale del legame madre-figlia, che il solo maschile non riesce a soddisfare. Ecco allora che la donna cerca di ricostruire il legame originario con il materno attraverso una profonda amicizia con un'altra donna. Ursula Fanning ha proposto una lettura anche più articolata dell'amicizia femminile nell'opera *Gender Meets Genre*, nella quale scrive:

Linked to the desire to replicate the intense mother-daughter relationship is the equally intense and paradoxical need to break away from the mother. [...] Nineteenth-century women writers, including Serao, were locked in a painful struggle for self-definition. One way in which female self-definition in general is attained seems to be through an intense attachment to a woman or a girl other than the mother²⁹¹.

L'amicizia tra soggetti femminili sarebbe dunque la modalità seguita per ricreare il particolare legame madre-figlia, anche con la precisa esigenza di staccarsi dalla figura materna. Questa dimensione non è quella che riguarda *Scuola normale*, in cui invece l'esperienze di amicizie tra ragazze rappresenta il preciso bisogno di ricreare un legame con il materno, che è tragicamente scomparso o poco presente. Nella novella i personaggi femminili delineati infatti non sono soltanto le studentesse del corso, ma si registra una presenza significativa anche di madri. La prima categoria di queste donne che Serao pone sulla scena è quella costituita dalle vedove, il destino si dimostra anche per loro infelice e di grande sacrificio. La prima ragazza che pensa alla propria mamma è Giulia Pessenda:

Giulia Pessenda pensava a sua madre, una povera vedova piemontese che andava a curar malati e puerpere per due franchi al giorno e arrossiva ancor di aver dovuto presentare fede di povertà, perché almeno la scuola le comprasse i libri. (p. 150)

La tematica è percorsa anche nella terza sequenza, nella quale le prime esaminande escono dalla stanza dei professori trionfanti, raccontando alle compagne l'esperienza. Borrelli manifesta l'intenzione di scrivere un messaggio alla madre, per rassicurarla del buon esito della prova. Questo ingenera in una compagna, Barracco, uno strano atteggiamento. In poche righe si racconta la tragedia che ha colpito la ragazza:

– Non vi preoccupate più di nulla, l'esame è meno difficile di quel che pare – esclamò allegramente Borrelli. – Io dovrei andarmene, ma voglio aspettare l'esito di Casale [...]. Ora scrivo un biglietto a mamma, per dirle che tutto è andato bene. O povera mamma, questo la consolerà!

E la voce le si intenerì sino al pianto: la Barracco, che era presso di lei, si fece livida, tremò, strinse i denti, disse con voce straziante: – O mamma, mamma! – poi si arrovenciò sopra un banco e svenne. La crisi nervosa, scongiurata per tre ore, era venuta a quel nome di mamma: e la Barracco aveva riveduto, come in un sogno truce, il suicidio di sua madre, la misera donna che, diventata vedova e povera per la morte di suo marito, avendo cinque tra figliuole e figlioletti, che non sapeva come far vivere, si era buttata giù, sul selciato, dal balconcino di un ignobile albergo, in un vicolo dei Guantai. Nella convulsione di tutte le palpebre abbassate, sulle guancie della Barracco, scendevano grosse lacrime [...]. L'avevano approvata la Barracco, ma non era possibile esser mai felice, mai più, con quella tetra visione della madre sfracellata, giù nella via. (p. 176)

²⁹¹ EADEM, *Gender Meets Genre: Woman as Subject in the Fictional Universe of Matilde Serao*, Dublin–Portland Oreg., Irish Academic Press, 2002, pp. 153-154

La vicenda della ragazza è tragica, la madre a causa della vedovanza e della povertà non ha saputo reagire con la giusta forza all'infelice disgrazia in cui era caduta la famiglia, dopo la morte del padre della giovane. È interessante notare che l'episodio di sfogo della studentessa non prevede che essa gridi o urli il suo dolore, piangendo. Al contrario le uniche, significative, parole che essa pronuncia riguardano la madre. L'intimo dolore della fanciulla è espresso con il linguaggio del corpo, sono descritti con precisione i sintomi che preannunciano l'attacco nervoso e i suoi successivi spasmi. Essa infatti si fa livida, trema, stringe i denti, chiama la madre e, svenendo, è presa dalle convulsioni. Attraverso la figura di Barracco si tratta anche il tema della malattia nervosa, che colpisce la giovane a causa della tragedia familiare. Essa nell'attacco è come se fosse presa dalla truce visione della madre, giacente a terra. Per la ragazza «non era possibile esser felice, mai più» (p. 176). Un altro destino di «vinta» si aggiunge a quelli che Serao vuole mostrare attraverso la galleria di figure femminili che costituiscono l'opera.

5.1.3 *Nella lava*

L'ultimo racconto che si è scelto di analizzare in questo capitolo è *Nella lava*. La novella, sebbene si trovi subito dopo *Telegrafi* e prima di *Scuola normale*, è esaminata in questa sede, perché le connessioni con gli altri due testi precedenti sono meno forti ed inoltre la componente autobiografica della narrazione emerge con meno evidenza rispetto altri due brani. Tuttavia un collegamento con le prime due novelle è dato proprio dalla coppia di amiche, Caterina Borrelli e Annina Casale, che in *Scuola normale* compare con il cognome di Pescara. Riguardo a loro la voce narrante specifica il fatto che siano studentesse della Scuola Normale in vacanza, dopo le fatiche dell'anno scolastico e dell'esame. I progetti estivi dei quali le ragazze parlano alle compagne in *Scuola normale* sono infatti realizzati e narrati in *Nella lava*:

Parlavano del grande divertimento estivo, serotino ed economico, che è il desiderio delle fanciulle borghesi napoletane, la Villa, la Villa col gas, con la musica, con la folla delle ragazze e dei giovanotti, con le sedie di ferro che costano un soldo, e il mare e la luna che non costano niente. (p. 171)

Il passo citato da *Scuola normale* riporta i disegni che le ragazze hanno per l'estate imminente e preannunciano lo scenario di spazio significativo che si trova nella seconda sequenza di *Nella lava*. I progetti della coppia di amiche anticipati in *Scuola normale* sono descritti sin dalla prima sequenza del racconto che si sta analizzando. Delle due ragazze si scrive:

Erano due alunne della scuola Normale, che avevano superati gli esami felicemente e si davano bel tempo nelle vacanze, passando mezza giornata al bagno, rientrando in casa alle tre, con una fame da lupo, dormendo dopo pranzo, come tutte le fanciulle borghesi napoletane, in estate. (p. 98)

Per il resto della novella, alla vicenda dei due personaggi non è assegnato un ruolo centrale, anzi la voce narrante racconta le azioni delle due ragazze allo stesso modo con cui riporta quelle delle altre figure femminili che si trovano nella novella. Il racconto si articola in cinque sequenze, dalle quali emergono risultati interessanti nello studio delle tematiche che si è scelto di approfondire in questo lavoro. Le cinque sezioni sono state divise così da Antonio Palermo:

Cinque foltissime scene di vita, dove le miriadi di notazioni naturalistiche [...] assolvono un'oggettiva funzione informativa, potenziata e non sminuita da un autobiografico obbligo di malinconia. [...] Il consueto esperto groviglio di nomi, volti, figure femminili, indiscrezioni, sentimenti, simpatie [...], trine, merletti, cappelli, ombrellini²⁹².

Innanzitutto lo spazio riveste un ruolo importante nella novella, ne scandisce il ritmo narrativo, suddividendo il testo nelle diverse sezioni. Ad ogni scenario spaziale corrisponde infatti una sequenza testuale. Inoltre la distribuzione degli spazi interni ed esterni è ben bilanciata: le prime due scene si collocano infatti all'aperto e rispettivamente la prima ad una stazione balneare, la seconda nel giardino della Villa comunale, dove si riunisce la buona società napoletana nelle serate estive. Il luogo era già stato lo sfondo di un bozzetto di *Dal vero, Mosaico di fanciulle*, riguardo ad esso Patricia Bianchi ha notato: «scenario di più racconti seraiiani e in particolare nella seconda parte di *Nella lava*»²⁹³. Le due sequenze si oppongono invece per il momento della giornata che viene descritto: la prima si colloca in una calda mattinata estiva, la seconda in una serata autunnale fresca e ariosa, in cui predomina la descrizione del paesaggio naturale. Nella sequenza d'esordio una certa rilevanza è data alla raffigurazione dell'ambiente marino, in cui brevi ritratti di paesaggio si alternano alla sfilata di personaggi femminili che vengono presentati sulla scena.

Caldissimo batteva il sole di agosto, sulla copertura di legno del salone di aspetto. Era piuttosto una grande loggia coperta, poggiata su grosse travi che le onde non arrivavano a scuotere, legata alla spiaggia da una viottola di legno [...]. Era una loggia sfinestrata dalle tende che battevano al vento caldo di ponente e che lasciavano vedere il gran mare azzurro e scintillante, il gran mare, poetico, giovane e fragrante: anzi quando si sollevava una mezza tenda, a sinistra si vedeva il Vesuvio, di un bigio delicato, impennacchiato mitemente di bianco. (p. 96)

La descrizione del paesaggio è significativa per due aspetti: innanzitutto per il grande squarcio sullo spazio marino, di cui sono messi in evidenza la fragranza e il colore azzurrino, lo stesso che verrà ripreso poche righe sotto in un dettaglio del vestiario di Enrichetta Caputo. L'ambiente sembra attraverso la sua luce e le sue tonalità preannunciare l'arrivo della ragazza, che presenta la stessa bellezza del panorama. Inoltre un dettaglio non irrilevante nello scenario è scorgere all'orizzonte il profilo del Vesuvio, che acquista nell'ultima sequenza un'importanza significativa. Dello sfondo iniziale è sottolineato il clima di arsura della stagione estiva, in cui «il caldo diventava

²⁹² Antonio PALERMO, *Da Mastriani a Viviani*, cit., p. 48

²⁹³ Patricia BIANCHI, *Note alle novelle*, in Matilde SERAO, *Dal vero*, cit., p. 222

insopportabile, i ricciolini artefatti si discioglievano sulle fronti sudate» (p. 98). Il caldo afoso della giornata d'agosto della prima sequenza si oppone al clima autunnale della fresca serata settembrina, descritta nella seconda sezione. La sequenza inizia con uno sguardo complessivo che abbraccia l'intera città, per restringersi progressivamente sul luogo che è la meta dei suoi personaggi.

Dolcissima ai sensi, soavissima al cuore era scesa sopra Napoli la sera di settembre. Alte nitide, con un tremolio vivido scintillavano le stelle: dalle finestre spalancate sull'ombra, dai balconi dai quali qualche ombra bianca contemplava la sera fiotti di luce uscivano: dalle terrazze venivano suoni amorosi di chitarre e di mandolini e voci cantanti con lunghe nenie sentimentali: per tutto era un odore acuto, penetrante di fiori nascosti, di piante germoglianti nell'ombra, di erbe odorifere; per tutto un soffio tiepido, carezzevole che pareva l'alito di persona amata. (p. 105)

Nella descrizione riportata nessun senso è trascurato: sono rappresentati tutti i profumi, i colori, i suoni della sera napoletana. La luce delle stelle, il suono delle chitarre e dei mandolini, le fragranze floreali ritraggono uno scenario d'amore, persino il tatto non è assente nel paesaggio: vi è infatti una leggera brezza che pare la carezza di una persona amata. Il panorama così composto sembra anticipare la vicenda narrativa della sequenza, in cui sono narrati gli amori nascenti o contrastati tra i personaggi. Non a caso poco più avanti il parco della Villa è definito come il «grande giardino pubblico che la gioventù napoletana adora, a cui deve tanto l'amore» (p. 106). Lo sguardo dalla parte cittadina si sposta verso il movimento di carrozze, di tram e di persone, tutti diretti alla Villa. Del luogo è fornita una descrizione molto precisa e si può impiegare in questo caso un'espressione già utilizzata per *Leggende napoletane*: nella novella infatti Serao realizza «una vera e propria mappatura della mitologia dell'amore a Napoli»²⁹⁴. Occorre apportare tuttavia una modifica alla citazione, perché la geografia tracciata dall'autrice non è di natura mitologica, ma in questo caso reale e ha per protagonista la classe medio-alta della società cittadina. Nella sequenza le coordinate spaziali sono determinanti e operano differenze significative anche sui personaggi. La prima parte della sezione è infatti ben scandita da espressioni spaziali: «l'ultimo viale», «il secondo viale», «nel grande viale di mezzo», «la Villa, la destra e la sinistra» sono solo alcuni esempi dei riferimenti di luogo utilizzati nel testo (pp. 107-108). Il giardino è composto da cinque viali, ciascuno dei quali ha un nome proprio e un tipo particolare di frequentatori. Serao infatti traccia una mappatura del giardino in rapporto all'amore e al tipo di personaggi che camminano per i vari viali. La descrizione dell'autrice procede, partendo dalla via alberata più esterna, avvicinandosi sempre di più al centro del parco, luogo di ritrovo di tutti i personaggi. È interessante, perché nella progressione spaziale si può notare anche una crescente gradazione del sentimento d'amore. Per l'ultimo viale infatti camminano «gli esseri solitari, melanconici, che cercavano invano un'anima vibrante alla loro vibrazione di sentimento»; nel secondo si collocano «gli idilli già cominciati e fiorenti, sotto i materni sguardi indulgenti» (p. 106). Non casualmente questa via prende il nome di «viale degli

²⁹⁴ Patrizia DI MEGLIO, *Introduzione*, in *Leggende Napoletane*, cit., pp. 11-12

amanti». Le distinzioni spaziali, adottate da Serao, non solo descrivono i personaggi che si collocano in quel perimetro dal punto di vista sentimentale, ma ne forniscono anche una descrizione caratteriale. Il parco della Villa si articola in zone di maggior visibilità, in cui si pongono tutti quelli che vogliono essere osservati, l'autrice riporta un elenco di figure femminili, contraddistinte dal desiderio di essere viste:

Nel primo viale a destra [...] andavano tutti quelli che volevano essere veduti: le ragazze più vanitose che sentimentali, più civettuole che amorose [...] le spose fresche che inalberano il primo vestito di seta chiara [...]; le vedove scaltre che un po' vorrebbero riprendere marito e non si decidono. (p. 107)

Lo spazio produce una differenza di significato anche al centro della Villa, in cui la folla si divide tra la parte destra e sinistra. Ciascun lato ospita delle categorie di femminilità diverse e distinte: alla destra le ragazze non più giovani, le quali ricorrono a qualche espediente, per sembrare ancora nel fiore dell'età, alla sinistra invece «le ragazze sinceramente giovani e sinceramente belle» (p. 108). Serao spiega la distinzione tra i due lati attraverso un ironico paragone con il parlamento politico:

E come al Parlamento, pareva che volontariamente i due grandi partiti opposti si fossero formati [...] la destra e la sinistra: la destra formata [...] dalle ragazze un po' più antiche, molto eleganti, che già ricorrevano a qualche artificio dell'arte per parere ancora fresche, dalle mogli mal maritate che venivano a consolarsi nella Villa della crudeltà coniugale [...]. Invece la sinistra, un po' più democratica, era fatta dalle ragazze [...] che ricorrevano a poche risorse di toilette, che aspettavano il fidanzato, o l'innamorato, o il corteggiatore con la forte fiducia di chi crede nel destino. (p. 108)

Il paesaggio nella seconda sequenza della novella è dunque impiegato, per introdurre la tematica principale della sezione: il parco è infatti descritto come un grande giardino d'amore, in cui possono nascere e sbocciare gli affetti. Inoltre nel ritrarre il paesaggio, la bellezza della natura acquista dei tratti pascoliani:

Ivi la luce era fioca e il profumo delle erbe, dei gelsomini di notte, acutissimo; e vagavano in quella penombra di alberi tutti coloro che desideravano fuggire la folla, desiderosi di silenzio, di frescura, di vie larghe dove si potesse respirare l'aria lieve di quel giardino accanto al mare.

Il luogo si offre come ideale spazio di incontro e di rifugio di coppie innamorate, persino la vegetazione sembra animarsi del vivo sentimento d'amore:

Tutto questo boschetto era pieno di questo sussurro di parole dolci, di questi sguardi innamorati, di queste luminosità di sorrisi; tutto il boschetto delle acacie frondose, dall'odore refrigerante, delle querce basse e nere, era pieno di questo grande tremore d'emozione dell'amore. (p. 114)

Lo spazio acquista un significato importante anche nell'ultima parte della sequenza. Il parco ormai deserto, lascia intravedere all'orizzonte il Vesuvio, una presenza lontana e silenziosa, eppure costante nella narrazione. Il colore rossigno che il vulcano mostra sembra presagire una minaccia imminente sulla città.

Ora, a mezzanotte, la Villa era vuota: e l'accenditore del gas venne, spense le fiammelle [...]. La notte stellata, profonda, dolcissima, si allargava sul giardino degli amori: solo, nell'ombra, alenava il respiro del Vesuvio, ora di un rosso pallidissimo, ora infuocato, quasi divampante. (p. 120)

La terza e la quarta sequenza sono invece delle pitture d'interno, poiché l'autrice sceglie di raffigurare le sale di due abitazioni private, in cui si dà appuntamento la buona società napoletana. Nel primo caso si tratta di una scena di ballo, occasione mondana già narrata da Serao in *Dal vero*. Il secondo episodio tratta invece della tradizionale rottura della pignatta nella prima domenica di quaresima. Anche in questa coppia di sequenze è visibile una netta opposizione: nel primo caso infatti si descrive un interno povero, di ristrettezza economica, in cui l'arredamento è piuttosto spartano e mediocre, nel secondo caso invece si ritrae un ambiente caldo e accogliente, riccamente arredato, sebbene accostando diversi oggetti con gusto diverso. Il luogo e in particolare i due salotti rispecchiano in entrambi i casi la diversa condizione economica dei loro proprietari: in un caso si tratta di una povera famiglia, composta da una vedova e da una giovane ragazza, le quali sperano, attraverso un matrimonio di convenienza, di uscire dalle ristrettezze in cui devono vivere. Il secondo spazio riflette invece la condizione di una coppia di nuovi arricchiti, ai quali piace mettere in mostra la propria ricchezza e il proprio sfarzo. In particolare per la terza e la quarta sequenza lo spazio nella narrazione non rappresenta soltanto lo sfondo scenografico in cui si colloca la vicenda, ma acquista un significato fondamentale soprattutto in relazione al personaggio femminile, del quale costituisce, come ha notato Antonia Arslan, una sorta di specchio dell'interiorità:

Lo sfondo è nicchia, è scrigno prezioso dove si staglia, per contrasto o per intima corrispondenza, l'immagine femminile, [...] la maggior parte delle volte in armonia. Lo sfondo riprende ed enfatizza le parti del corpo descritto, e può essere naturalmente una descrizione di interni o di esterni²⁹⁵.

Si nota infatti una precisa corrispondenza tra le scene d'interno e le protagoniste femminili collegate a quello spazio. Nella terza sequenza, in cui si narra il ballo a casa Caputo, il testo inizia con la descrizione del salotto di Enrichetta, l'orfana del colonnello che vive in compagnia della madre, vedova, in un appartamento concesso loro dalla carità militare. Il ritratto d'interno è così preciso e analitico da poter essere accostato per la tecnica compositiva alla descrizione del salotto di Checchina:

Era un grande stanzone quadrato, senza parato, dipinto semplicemente di giallo smorto: sui mattoni grezzi, sempre polverosi, [...] non vi era tappeto. Lungo la parete un divano di lana cremisi, sfiancato, le due poltrone anche di lana cremisi, coperte di pezzi di merletto all'uncinetto, lavoro speciale di Enrichetta: due o tre scaffaletti di legno nero dipinto, vecchio, scrostato, su cui giacevano dei gingilli antichi e brutti, [...] certe bomboniere di raso stinte: un tavolino tondo in un canto, coperto di marmo bianco, già tutto macchiato di giallo, senza tappeto sopra, [...] un pianoforte verticale, piccolino, con la spalliera di seta rossa tutta

²⁹⁵ Antonia ARSLAN, *Corpi di bambine, corpi di donne nell'Italia dopo l'Unità: Neera e Matilde Serao*, cit., pp. 37-38

tagliuzzata e stinta: una quarantina di sedie di paglia, scompagnate [...] ecco tutto il mobilio. (pp. 120-121)

Si può iniziare a commentare questa pittura d'interno con le parole di Antonio Palermo che, riferendosi al salotto di Checchina, nota come quello sia «uno dei più begli inventari di oggetti di cui la Serao sia mai stata capace. [...] Con una implacabilità da ufficiale giudiziario, non c'è pentola, tappeto, abito, oltreché tavolo, sedia, ecc. che le sia sfuggito da questa smisurata “natura morta”»²⁹⁶. Queste osservazioni potrebbero valere anche per il salotto di casa Caputo, in cui sono passati in rassegna tutti gli oggetti del mobilio, sui quali è ben visibile il segno del passaggio del tempo e dell'usura, l'insieme dell'interno denota infatti uno stato di povertà e di trascuratezza. Di ogni elemento è indicato il logoramento: la stanza senza parati, di un giallo smorto, fatto di mattoni polverosi. Tutti i gingilli sono antichi, stinti e macchiati. La tecnica che l'autrice impiega nella descrizione è la medesima di quella già utilizzata per *La virtù di Checchina* e consiste nella volontà quasi fotografica di cogliere tutti i dettagli dell'interno, in modo da far emergere da essi il senso complessivo della scena. In questo caso il significato della rappresentazione è molto simile a quello del salotto di Checchina, perché si vuole trasmettere il senso di ristrettezza economica della famiglia, nonostante la quale la madre di Enrichetta decide di organizzare un ballo in casa propria, invitando tutta la buona società napoletana, cercando di sistemare alla meglio l'abitazione. Come Checchina nel momento in cui i personaggi passano, dopo cena, in salotto, è presa dallo sconforto per la povertà e la freddezza della stanza, così anche Enrichetta Caputo mostra una sorta di simbiosi con l'interno in cui è collocata. In particolare nel momento in cui la ragazza vede il fidanzato ballare con un'amica più ricca, essa sente su di sé tutta la miseria del suo salotto e della sua condizione:

Rimase ritta, guardando quelli che ballavano; le Galanti tanto carine coi loro vestiti nuovi di lana verde cupo, Margherita Falco seducente nella sua tolettina semplice di lana bianca, Annina Casale che faceva svolazzare il suo breve strascico di seta nera, [...] finanche Eugenia diventava sopportabile col suo busto di Parigi [...] tutte quante felici di ballare con la persona che amavano o che piaceva loro: ella sentì tutta la vergogna della sua vecchia gonnella di lana crema, del suo vecchio corpetto di raso rosso, delle sue trine lavate; sentì tutta la vergogna di quello stanzone vuoto, sporco, male illuminato, il tetto che è concesso per elemosina; sentì tutto l'isolamento, l'abbandono della miseria quotidiana, incessante, invincibile – un'onda di amarezza le sconvolse il sangue. (p. 127)

L'espressione «rimase ritta» non casualmente è anche impiegata per Checchina in *La virtù di Checchina* ed è riferita alla rigida postura che la donna mantiene, seduta sul divano, intenta a conversare con il marchese. Serao indica attraverso la posa non rilassata di entrambi i personaggi l'ansia, ma anche lo sconforto della loro situazione. Una precisa corrispondenza tra la figura femminile e lo spazio interno si trova anche nella penultima sequenza. Si tratta del personaggio di Franceschella, una serva in servizio presso un usuraio. La donna nel tempo si è tuttavia dimostrata un'aiutante tanto efficiente ed

²⁹⁶ Antonio PALERMO, *Da Mastriani a Viviani*, cit., p. 52

assidua nell'attività di prestito del padrone, che lo stesso uomo ha finito per sposarla. La coppia tiene ancora una piccola agenzia di prestito. La loro dimora si oppone subito alla misera sala fredda e male illuminata di Enrichetta Caputo, si tratta infatti di una casa molto grande, riccamente arredata, sebbene il mobilio sia disposto con un gusto multiforme. Nelle sale si trovano infatti tutti gli oggetti che, dati a prestito, non sono mai stati riscattati.

La casa era grande, tre saloni, un salotto: ma i mobili erano eterogenei, accozzati stranamente tra loro, un divano rosso, una poltrona azzurra, un orologio rococò, fermo, un tavolino di legno scolpito, una tenda di broccato, un tappeto falso di Smirne, tutte le sedie scompagnate, nessun candelabro rassomigliava all'altro, un enorme specchio senza cornice, dei quadri religiosi tutti affumicati [...] tutto alla rinfusa come un negozio di robivecchi. (p. 132)

L'interno della casa sembra anticipare quello della matrigna di Chiarina in *O Giovannino o la morte*. Franceschella e la matrigna svolgono infatti la stessa professione di usuraie, che arredano la propria abitazione, accostando oggetti di moda e di gusto differenti. L'impressione che se ne trae è quella di un *bazar*. L'attenzione con cui lo sguardo narrativo descrive la sala è la medesima con cui ha ritratto il salone di Enrichetta Caputo. La rappresentazione dell'interno per la precisione dei dettagli sembra quasi corrispondere a un'istantanea fotografica della stanza. Serao sembra infatti voler competere con la stessa fotografia per l'esattezza grafica dell'immagine che restituisce al lettore. Franceschella pare essere lo specchio della sua abitazione, vi è infatti un'esatta simmetria tra la donna e lo spazio.

Guardando donna Franceschina, ella rassomigliava alla casa; sul capo, al collo, alle orecchie, alle mani, alle braccia, alla cintura, sul petto, ella era piena di gioielli, tutti scompaiati, orecchini, spilloni, anelli, braccialetti, catenelle e catenine [...] perle e ori grossolani, finanche sul petto, un medaglione che portava una delicata miniatura, una donnina, un ritratto, chissà, un ricordo di famiglia, una tenerezza, forse. (p. 133)

Anche la matrigna di Chiarina, donna Gabriella, in *O Giovannino o la morte* veste, senza esitare, gli oggetti ricevuti in pegno, accostando diversi elementi con cattivo gusto:

Gabriella, vestita di una vestaglia bianca, carica di merletti [...] quella vestaglia bianca la faceva sembrare enorme, e accendeva anche di più il colorito rosso mattone delle grosse guance. Donna Gabriella portava agli orecchi due magnifici solitari e sulle dita grosse, rosse, quasi gonfie, era tutto uno scintillio di braccialetti e di anelli gemmati. Una grossa catena d'oro si mescolava ai merletti della vestaglia, sul petto²⁹⁷.

Nella quinta sequenza ritorna una descrizione sull'ambiente esterno, in particolare sull'eruzione del Vesuvio, che arriva a minacciare gli stessi abitanti della città. Nell'ultima scena è riportata la tragica fine di alcuni dei personaggi della novella ed è proprio dall'ultima immagine di distruzione che il racconto trae il titolo. Più che una

²⁹⁷ Matilde SERAO, *All'erta, sentinella!*, Milano, Baldini e Castoldi, 1915, p. 110

descrizione dello spettacolo di eruzione, viene dato il ritratto degli spettatori. Dei vari personaggi è infatti specificata la collocazione spaziale, nella quale assistono allo scatenarsi della forza del vulcano. Antonio Palermo ha posto in evidenza le coppie oppostive che emergono dalla struttura spaziale, articolata da Serao nella novella, già sottolineate, nel presentare la serie di sequenze:

Nei suoi cinque capitoli, che scandiscono un'azione narrativa che va dall'agosto 1871 all'aprile del '72, inizio dell'eruzione, si mostra in grado di condurre un gioco sapientissimo di continuità/alternanza di ambienti esterni (nei primi due capitoli) e di ambienti interni (nel terzo e nel quarto). A loro volta, questi capitoli sono scanditi nella contrapposizione mattino/sera (la sezione femminile di uno stabilimento balneare a Santa Lucia, nel primo, e la Villa comunale nel secondo); nonché nella contrapposizione piccolo/grosso borghese (il ricevimento in una famiglia dalla «decente ma crescente miseria» nel terzo, e un altro ricevimento a casa di sfrontati nuovi ricchi, nel quarto).²⁹⁸

Passando ora ad analizzare le figure femminili descritte nella novella, occorre innanzitutto notare che l'autrice rappresenta una corallità di personaggi, come già si è osservato per *Telegrafi* e per *Scuola normale*. L'autrice presenta infatti un vero e proprio caleidoscopio di donne, che, per quanto appartengano alla medesima classe sociale intermedia della borghesia, dimostrano tuttavia molteplici tratti di diversità: il carattere personale, le dote, le ambizioni matrimoniali sono caratteristiche con le quali Serao realizza un affresco di un femminile variegato ed eterogeneo. L'autrice, pur focalizzandosi su una precisa fascia della gerarchia sociale, fa emergere e pone in evidenza la diversità dei destini di queste ragazze. Nella vivace galleria di personaggi seraiani fanciulle di famiglie molto ricche e benestanti convivono e frequentano gli stessi ambienti di altre ragazze ben più povere, che sperano soltanto attraverso il matrimonio di fuggire alla miseria della loro condizione. Inoltre le scene della novella sono tutte a carattere corale, ovvero di ciascuna delle ragazze è data una breve immagine, spesso costruita in rapporto e in dialogo a quella degli altri personaggi. All'interno delle sequenze, che presentano quattro importanti appuntamenti mondani, Serao recensisce l'abbigliamento di ogni personaggio, passando in rassegna il vestiario per la mattinata al mare nella prima sequenza, quello necessario per la passeggiata serale alla Villa e nella terza e quarta sequenza l'abbigliamento adeguato per il ballo. Nelle precise descrizioni che l'autrice offre emerge la sua esperienza in campo di moda femminile, fatta sulle rubriche dei giornali. Si sceglie allora di trattare la tematica della figura femminile, seguendo il suo sviluppo nelle sequenze narrative.

La prima scena, come già anticipato, si colloca in una calda mattinata estiva in uno stabilimento balneare, di cui si raffigura solo la sala d'aspetto, nella quale uno ad uno vengono ritratti i personaggi femminili. La descrizione di ogni ragazza è rapida, ma capace di cogliere i tratti essenziali della figura, si tratta della medesima modalità compositiva già messa in atto dall'autrice in *Dal vero*, in *Leggende napoletane* e in *Piccole anime*. In particolare di ogni donna è messo in evidenza l'abbigliamento, che ne

²⁹⁸ Antonio PALERMO, *Il romanzo delle fanciulle*, cit., p. 240

rivela, come di consueto, la condizione economica. Inoltre Serao conferisce una certa importanza anche a un altro aspetto: quello matrimoniale. Esso è infatti vissuto dalle ragazze più come un affare di convenienza sociale che come il coronamento di un affetto sincero. Serao tratta la tematica con una certa comicità, portando alla luce la superficialità e la finzione di una mentalità borghese, abituata a ragionare in un'ottica economicistica anche riguardo ad argomenti importanti e delicati come ad esempio quello del matrimonio. L'autrice sembra denunciare l'opposizione tra la logica del profitto con cui le famiglie borghesi combinano le unioni delle proprie figlie e quella del vero sentimento che dovrebbe invece alimentare la coppia coniugale. Non casualmente già nella prima sequenza sono raffigurate allora, quasi in elenco, i personaggi femminili, dei quali è indicato con esatta precisione l'ammontare della dote. Con questa particolare attenzione della voce narrante, è riconosciuta al fattore economico una centralità significativa e determinante. Nel gruppo delle ragazze sono infatti ben distinte quelle che, in quanto ricche, possono disporre liberamente della propria vicenda sentimentale e quelle che, al contrario, colpite dalla ristrettezza finanziaria, sono destinate a farsi vittime volontarie di un'unione di convenienza economica per la propria famiglia, sacrificando i propri affetti. La tematica è indagata con profondità nel corso della novella, Serao è in grado di mostrarne tutte le sfumature, attraverso il caleidoscopio di figure che ritrae.

La prima ragazza che entra sulla scena è Eugenia Malagrida, accompagnata dalla madre. La condizione di ricchezza della giovane è enfatizzata dalla particolare insistenza con cui l'autrice descrive la grassezza della fanciulla. Secondo un criterio già operante in *Alla scuola* di *Piccole anime* e in *Scuola normale*, contenuta in *Il romanzo della fanciulla*, la robustezza fisica è collegata nella mentalità ottocentesca all'idea di salute e di benessere economico. La medesima associazione ritorna per Eugenia Malagrida.

Eugenia Malagrida e sua madre, seguite dalla serva, cercavano di farsi strada sino al corridoio che conduceva ai camerini delle donne [...]. Ma Eugenia e sua madre erano grasse, piccole, tozze, avevano quell'andatura vacillante e ridicola delle oche; [...] Eugenia era stretta come in una morsa in un busto di seta cruda che l'affogava e la ingrossava per la sua tinta chiara, e le scarpette erano troppo piccole pel piede grasso e rotondo. (p. 93)

Il secondo personaggio femminile descritto è quello la cui vicenda matrimoniale si carica di maggior senso di dolore. Si tratta di Elvira Brown, una giovane molto bella, che volontariamente ha scelto di sposare un uomo ben più anziano di lei, ma molto ricco. Così facendo, essa ha infatti sollevato la famiglia dall'obbligo di doverla ancora mantenere, per dare ai fratelli la possibilità di studiare e di conseguire una buona posizione in società. La donna attraverso quest'unione ha potuto sollevarsi dalla povera situazione economica della famiglia d'origine, ma ha dovuto anche rinunciare alla propria realizzazione sul piano affettivo, accettando di accompagnare un uomo già anziano e molto geloso. I suoi naturali desideri giovanili di amore e di compagnia sono infatti stati da lei repressi, sotto la maschera della giovane moglie, che deve sottostare alla volontà del marito. Sono riportate con precisione l'eleganza e la ricchezza del suo abbigliamento.

La sua vicenda, tuttavia, si pone in contrasto con quella di un'altra ragazza a lei vicina, si tratta infatti della fidanzata del fratello, Margherita Falco. Questa, al contrario di Elvira, possiede una relazione sentimentale autentica e vitale e l'opposizione tra le due diventa sempre più forte e netta nel proseguimento della novella. Le due figure sono così ritratte:

Elvira Brown, la bellissima fanciulla napoletana, maritata a un vecchione di origine inglese, parlava sommessamente con Margherita Falco, la sua futura cognatina, la fidanzata del fratello. [...] Giammai si sarebbero sbrigate prima dell'una: ed Elvira Brown si crucciava, quel vecchio sospettoso, rabbioso, cattivo di suo marito le avrebbe fatto una scena di gelosia al ritorno. Margherita Falco, una creatura gentile, sottile, con un par di occhi penserosi e un sorriso di dolcezza, l'ascoltava, cercando di consolarla [...].

– Tu non sai, tu non sai – mormorava, crollando la bellissima testa, Elvira Brown e facendo scintillare i grossi orecchini di brillanti.

Sì, per quanto Margherita vedesse e intendesse, ella non poteva misurare la gelosia malvagia di quel vecchione dalla parrucca rossastra, dalla dentiera falsa, dalle mani rosse e bitorzolute pei geloni, che aveva voluto la moglie giovane e bella, che la copriva di stoffe e di brillanti e la torturava coi suoi capricci schiattosi di vecchio maligno e testardo. (p. 94)

L'immagine del marito di Elvira è ripugnante e la sua funzione è quella di rafforzare il senso di inadeguatezza di quest'unione che congiunge una giovane donna, di famiglia non ricca, con un vecchio che in virtù della sua posizione e della sua ricchezza può disporre della moglie secondo la sua volontà. La donna, accettando volontariamente il matrimonio, sceglie di seguire un'esistenza dolorosa, segnata dal completo spegnimento della propria gioventù, per indossare su di sé la maschera della finzione che le impone il silenzio e l'ubbidienza. Fin da subito infatti la sua figura è descritta a parlare «sommessamente», o a mormorare. La donna infatti non discute col marito, non alza mai la voce, è sempre ritratta col capo reclinante, con lo sguardo umiliato e le sue parole sono sempre pronunciate con un sibilo di voce. Questa sua caratteristica ritorna anche nelle scene successive. Si introduce poi la figura di Annina Manetta, la quale attende il proprio innamorato, Vincenzino Spano, nonostante il loro amore sia ostacolato dalla madre. Attraverso la sua figura Serao mette in scena la tematica della relazione sentimentale, contrastata dalla volontà materna. Sulla scena sono descritte inoltre in successione alcune ragazze, che svolgono alcune parti al teatro. L'autrice nella novella ha così modo di trattare della finzione collegata ancora una volta ai personaggi femminili.

Erano giunte le due sorelle De Pasquale con la madre, le due filodrammatiche bionde e incipriate che raccoglievano applausi e allori di dilettanti [...]. Elle fanatizzavano il pubblico nel *Giorgio Gandi*; nella *Marcellina*, nei *Nostri buoni villici*, nel *Padiglione delle Mortelle*, consumavano tempo, salute e quattrini, erano sempre circondate di ammiratori, ma non trovavano marito, e dalla scena, avevano trasportato, nella vita, molta cipria nei capelli e sul viso, un po' di rosso sulle labbra, e certe occhiate oblique di prima attrice giovane. (p. 95)

Serao le descrive con una tonalità comica, mettendo in evidenza l'inutilità della loro passione, notando in modo puntuale che, nonostante esse abbiano un discreto numero di ammiratori, nessuno di essi tuttavia si è presentato alle ragazze con offerte matrimoniali. La tematica della finzione tocca i personaggi di Elvira Brown e delle De Pasquale in modo diverso: la prima infatti pone su di sé la maschera sociale della moglie

remissiva, che deve sottostare alla volontà del marito più vecchio, più ricco e per di più autoritario. Viceversa, per la coppia di sorelle teatranti è messa in luce con ironia una modalità di comportamento e di abbigliamento che, anche se si adattano bene all'ambiente teatrale, risultano tuttavia strani e fuori luogo nella quotidianità. Nella sequenza narrativa sono poi descritte le tre sorelle Galanti, le quali rappresentano un tipo di femminilità ricca e indipendente, nella piena possibilità di gestire i propri affari economici e matrimoniali. Forse proprio per la loro autonomia di scelta, esse presentano fisicamente i tratti del maschile, al quale rassomigliano proprio per la loro autogestione. Sono ritratte infatti con un segno di alterità rispetto alle altre figure femminili, quasi a ribadire la loro condizione diversa:

Le Galanti, tre sorelle, tutte brune, simpatiche, dagli occhioni neri, dalle forme esuberanti, robuste troppo, ma coi mustacchi come la madre, un donnone che sembrava lei il generale della rivoluzione di cui era vedova, avevano un circolo di ufficiali e di giovanotti eleganti [...] un po' selvagge nella loro simpatia, specialmente Riccarda che aveva i mustacchetti e le labbra grosse e rincagnate come una mora. Avevano una dote le Galanti, erano state educate nel nobile collegio dei Miracoli. (p. 95)

L'attenzione posta ai tratti maschili delle ragazze (il fisico robusto e i mustacchetti) ribadiscono l'antifemminilità di queste giovani e la loro vicinanza al genere opposto per la loro libertà decisionale. Il personaggio successivo che entra sulla scena è Enrichetta Caputo, che viene così ritratta:

Enrichetta Caputo entrò, seguita dalla madre: e i begli occhi della fanciulla, ammiccavano, cercando qualcuno. Era semplicemente vestita di tela cruda, con un colletto alla marinara, molto aperto che lasciava vedere il collo bianco, con le scarpette di copale e le calze azzurre: ma il vestito valeva dodici lire, le scarpette dieci e le calze erano di cotone, un insieme poverello poverello, con cui ella riusciva ad essere carina e simpatica. (p. 96)

L'immagine data della ragazza ne registra la bellezza, ma allo stesso tempo il semplice e modesto abbigliamento. Serao registra infatti con precisione il prezzo di ciascun capo che la ragazza indossa, per dimostrare la sua condizione di ristrettezza economica. Il senso di decente miseria è amplificato dalla figura materna:

Dietro di lei la madre, una donna piccola e goffa, sciammanata, vestita come una serva, con un cappello disfatto e certe scarpacce gialle di cuoio. (p. 96)

Serao descrive con cura l'abbigliamento delle due donne, attraverso il quale fornisce al lettore dati essenziali sui personaggi. Il vestiario è infatti «puntualizzato con somma cura [...]». Ed è l'abbigliamento che ci dà l'idea del luogo, dei tempi, della classe sociale, e anche del carattere. Osservando la veste si ricava l'immagine interiore del personaggio. La lettrice dell'epoca [...] visualizzava immediatamente il carattere rivelatore di quell'abbigliamento»²⁹⁹. Dal semplice vestiario di Enrichetta, di cui persino si esplicita il costo, e dalla goffa madre «vestita come una serva» con un capello e un paio

²⁹⁹ Ivi, p. 37

di scarpe consunte, si ricava lo stato di ristrettezza economica delle due donne. Si tratta infatti dell'orfana e della vedova di un capitano, morto precocemente a Capua nel 1860, le quali vivono con la magra pensione concessa loro. In particolare la ragazza si appoggia spesso alle ragazze conosciute in collegio, per poter partecipare insieme a loro agli appuntamenti della buona società. Enrichetta dunque si è abituata ad adulare, a pettinare e a mettersi alle dipendenze di un'amica più ricca, Eugenia Malagrida, per ottenere in cambio la possibilità di partecipare a qualche evento mondano. L'esistenza della ragazza è tuttavia infelice, il sacrificio che compie nell'accompagnare e nel servire l'amica in cambio dei favori, nasce dal desiderio di poter trovare anche lei un matrimonio conveniente, che le permetta di uscire dal suo stato di limitato benessere.

La povertà, il desiderio di farsi vedere, per trovare marito, la inducevano a una esistenza umiliante che spesso, in solitudine, le traeva le lacrime agli occhi. (p. 97)

In seguito Serao fornisce altri ritratti femminili: in particolare uno di essi è segnato da una lieve infermità. Si tratta di Maria Jovine, una ragazza benestante e affascinante, che tuttavia presenta un piccolo difetto a una gamba, essendo zoppa. Quest'elemento di differenza rispetto alle altre giovani la rende meno desiderabile sul piano matrimoniale e questo infatti costituisce per la ragazza motivo di dolore. Non casualmente la sua presentazione è inserita in una scena dinamica di ballo, in cui «il pianoforte era scordato e la polka strideva: ma quelle ragazze, tutte, erano prese dal brivido del ballo» (p. 99). Nella scena movimentata sola e in disparte è ritratta la ragazza, che non può seguire le compagne nella danza:

Tutte quelle ragazze dentro, si lasciavano andare alla passione giovanile per il ballo, a quel formicolio fisico e morale a cui nessuna di loro resiste, la più brutta, la più storta. Financo Maria Jovine, la pallida e bruna fanciulla zoppa, tutta elegante, tutta profumata, piena di merletti, coi guanti che le salivano sino al gomito, con l'ombrellino dal manico di avorio scolpito, col grande ventaglio dipinto da un pittore, la povera zoppina che aveva centomila lire di dote e che non trovava marito [...] batteva la misura col ventaglio sulle dita, ella, la misera zoppina che non poteva ballar mai. (p. 99)

La descrizione della ragazza è molto dettagliata, in Maria Serao sembra riprendere e riproporre un personaggio femminile già descritto in *Dal vero*: la contessina inferma in *Mosaico di fanciulle*. Serao sembra rielaborare la stessa figura del bozzetto d'esordio, secondo una pratica messa in luce da Marie Gracieuse Martin Gistucci:

La nouvelle représentait donc pour Matilde Serao la possibilité de fixer provisoirement un personnage à naître, un première ébauche d'une situation à décrire; mais par la suite ce personnage, cette situation, qui, au moment de la première rédaction, n'entraient pas dans la ligne générale de la création, continuaient à vivre dans l'imagination de l'auteur; ils reprenaient une importance de premier plan et, repensés, enrichis, intégrés par fois à une tout autre histoire, ils devenaient à leur tour centre d'intérêt dominant³⁰⁰.

³⁰⁰ Marie Gracieuse MARTIN GISTUCCI, *L'oeuvre romanesque de Matilde Serao*, cit., p. 33

Ad accomunare le due ragazze sono la ricchezza e lo sfarzo dell'abbigliamento e degli oggetti che l'accompagnano. Se nel bozzetto si tratta propriamente di una fanciulla aristocratica, in *Nella lava*, la ragazza appartiene all'alta borghesia. Gli elementi che connotano la femminilità, colpita dalla paralisi, sono i medesimi: l'eleganza, il profumo, i merletti, i guanti, l'ombrellino con il manico d'avorio o di seta bianca, il ventaglio dipinto o un fazzoletto orlato di trina. L'autrice a distanza di tempo ritorna dunque sullo stesso personaggio, già abbozzato nella prima raccolta di novelle, di cui si riporta il breve ritratto:

Sdraiata nel suo letticciuolo soffice [...] col capo appoggiato al cuscino di tela finissima e ricco di merletti, la duchessina si lascia trascinare nell'aria balsamica di primavera. Le hanno pettinato i bellissimi capelli castani [...] ha i polsi carichi di braccialetti, le dita zeppe di anelli gemmati [...] è meravigliosa di freschezza e di gioventù. Ella tiene in mano un fazzolettino piccolo piccolo, orlato di trina, sul manto un libro semiaperto, un mazzolino di fiori rarissimi, una scatola di confetti [...] ella regge con una mano l'ombrellino di seta bianca ricamata in rosso, e l'altra mano va lungo la persona³⁰¹.

Serao ritorna in *Nella lava* su una raffigurazione di ragazza molto simile a quella di *Dal vero*, ne offre una rappresentazione più complessa e articolata. Anche della fanciulla si specifica la ricchezza della dote, ma l'assenza di pretendenti a causa della piccola infermità.

Non manca nel grande affresco di figure femminili, costruito da Serao nella prima sequenza, il tipo di femminilità aristocratica e superba, che si riscontra nelle sorelle Altifreda.

Le Altifreda erano due belle e sdegnose ragazze: arrivavano con carrozza propria, a due cavalli, con la cameriera e la maestra di nuoto. [...] Vestite con un gusto eccezionale, ombreggiando le belle facce sotto certi larghi cappelli originali, con una grazia fiera che incantava, non guardandosi intorno, parlando fra loro [...]. Nell'acqua esse avevano un costume di flanella ricamato tutto di rosso, le scarpette di paglia per non guastarsi i piedini, dei cappelloni grandi. (p. 100)

Le due ragazze sono ritratte sempre distaccate dal resto dei personaggi, sono figure che, nell'intreccio della novella, hanno la sola funzione di rappresentare un tipo di femminilità altera e distaccata. Nel racconto esse infatti sono più delle apparizioni che dei veri personaggi di spessore. A completare il quadro, sono riportate infine le ragazze che costituiscono un gruppetto di cantanti: le due gemelle Fusco, che sebbene fossero soltanto delle comparse «avevano tutte le arie di prime donne che guadagnino milioni» (p. 102). Fa parte della compagnia anche un'altra coppia di cantanti, opposte nell'aspetto fisico: Elisa Costa e Gelsomina Santoro.

Era Elisa Costa, una fanciulla lunga e magra dalla carnagione color polmone, afflitta da un ventre rotondo e prominente, [...] cosa che l'affliggeva molto; Elisa Costa che studiava da dieci anni il canto drammatico, essendovi destinata per la sua figura e per inclinazione,

³⁰¹ Matilde SERAO, *Dal vero*, cit. p. 99

come ella diceva, e che non arrivava mai a scritturarsi, malgrado che declamasse con una grossa voce stridente *Ecco l'orrido campo* del *Ballo in maschera* [...] a tutti gli impresari, agenti teatrali [...] capitati in Napoli. Era Gelsomina Santoro, che studiava il canto al Conservatorio, che appena appena sapeva leggere, che non sapeva scrivere affatto, che aveva un solo filo di voce, che non capiva nulla della grammatica musicale, ma che certo avrebbe fatto carriera, visto la sua bellezza. (p. 102)

Le due figure si presentano in vivido contrasto sia nella preparazione sia nell'aspetto fisico. Elisa Costa, per quanto studi canto corale da molto tempo, a causa del suo ventre molto pronunciato, non può ottenere una parte di successo al teatro. Al contrario Gelsomina Santoro, che non sa né scrivere né leggere con scioltezza, è destinata a fare carriera in virtù della sua bellezza. Serao con la descrizione di questa coppia mette in evidenza il fatto che, per accedere al pieno successo teatrale, servono non soltanto doti canore, ma anche occorre possedere un certo fascino femminile.

Al coro di figure femminili descritte da Serao occorre aggiungere anche delle ragazze di provincia, connotate da una grande ricchezza, le sorelle Cafaro. Subito l'attenzione della voce narrante ne registra infatti il benessere economico, ancora prima di descriverne l'aspetto. «Erano ricche, tanto ricche, trecentomila lire di dote per ognuna e poi delle eredità, che nessuno in paese, né nella provincia, osava di chiederle» (p. 103). Esse amministrano le proprie risorse liberamente, non avendo più neppure la madre. L'aspetto economico tuttavia, anziché attirare possibili pretendenti, al contrario li spaventa, vedendo l'indipendenza delle ragazze. Esattamente come le Galanti, esse sono accostate al genere maschile proprio per la loro autonomia decisionale, esse hanno infatti «un fare un po' virile» (p. 103). Anche la loro principale preoccupazione è quella matrimoniale, essendo già le più grandi delle sorelle verso la trentina.

Correva voce che avessero pretensioni enormi, niuno osava presentarsi: esse si maturavano, la più grande aveva trent'anni, la seconda venticinque, la terza ventidue, erano belle, eleganti, educate benissimo, ma il vederle tutte tre insieme zitelle un po' emancipate, che amministravano la propria fortuna, che avevano un certo fare virile, che si accentuavano in certe acconciature esagerate [...] i fidanzati sparivano. (p. 103)

Accompagna il gruppo delle Cafaro un altro personaggio femminile interessante: Matilde Cipullo. Essa nella novella svolge il ruolo di facilitatrice e di organizzatrice di matrimoni. Il suo alto compito, che essa eleva quasi al piano di una personale fede, è quello di aiutare ad accoppiare le ragazze senza marito, pensando a presentare ad ognuna il giusto pretendente. Anche questa figura era già stata trattata nella narrativa seraiana. Figure abbastanza simili si trovano infatti in *Commedie borghesi* di *Dal vero*. In quella novella di fronte alle difficoltà, sorte dall'amore di due fanciulle borghesi, Pasqualina e Mariuccia, per lo stesso ragazzo, erano intervenute due figure fidate di "aiutanti": rispettivamente un'amica e una serva. Le donne erano state esplicitamente incaricate di indagare sulle intenzioni del ragazzo e di accennare eventualmente all'amore che ciascuna delle ragazze portava per il giovane. Una medesima dinamica aveva portato tuttavia le due fanciulle a scoprire il doppio gioco del ragazzo, annullando ogni

prospettiva nuziale. Le due donne sono descritte con alcuni tratti, che verranno ripresi dall'autrice per la descrizione di Matilde Cipullo in *Il romanzo della fanciulla*.

Infine, non sapendo più che cosa fare, Pasqualina versò le sue pene nel seno di donna Mariantonio Lomonaco, vedova per la terza volta, con un paio di baffi stupendi, grande confezionatrice di matrimoni, bestemmiata e maledetta da cinque o sei coppie infelici, ma che proseguiva con grande zelo la sua missione civilizzatrice. E Mariuccia [...] si confidò a Carminella, una vecchia serva di casa, donna esperta, di fedeltà provata che le promise di condurre a termine questo delicato e pericoloso negozio³⁰².

In *Nella lava*, si ritrova la medesima donna attenta e astuta, capace di saper calcolare le unioni matrimoniali appropriate. Se in *Commedie borghesi* la vicenda restava a livello privato, in *Nella lava*, la donna si occupa pubblicamente di diversi casi di ragazze ancora senza marito. La modalità grossolana e goffa, con cui la donna combina matrimoni, è tuttavia esplicitamente ironica. Il personaggio è così descritto:

Giusto era con loro Matilde Cipullo, maritata Tuttavilla, la grande impresaria di matrimoni: una bella donna borghese che era scappata con un nobilotto spiantato e che vivacchiava maluccio, ma andava nell'aristocrazia. E così per gusto, per bontà, per ozio, per furia di pettegolezzo, ella si occupava alacremente di matrimonio, ella ne aveva sempre due o tre imminenti, combinati da lei, tre o quattro in progetto, ella fantasticava di maritare tutte le ragazze di sua conoscenza. (p. 104)

È evidente la connessione in particolare tra donna Mariantonio Lomonaco di *Dal vero* e Matilde Cipullo di *Nella lava*, si potrebbe anzi dire che l'una figura prepara l'altra. Entrambe sono delineate come impresarie di matrimoni, intente nella loro attività a compiere una missione civilizzatrice.

L'ultima figurazione di fanciulle che Serao offre nella prima sequenza della novella riguarda l'arrivo delle cinque sorelle Sanges, invidiose, malvagie e molto litigiose. Il loro vestiario rivela subito la ristrettezza della loro condizione: il loro abbigliamento è infatti ritinto, rimodernato e i loro oggetti imitano la moda, ma sono di qualità rozza e grossolana:

A quell'ora, litigando fra loro, strillando, tutte scalmanate, arrivarono le sorelle Sanges: cinque sorelle, figlie di un impiegato municipale, più o meno brutte, straccione, chiassose, coperte di gioielli falsi, di vesticciuole ritinte, di merletti fatti a mano, di capellini quattro volte rimodernati, le scarpette tinte con l'inchiostro per nascondere le screpolature. Ed erano tutte innamorate, furiose [...] litigavano come tante serve, odoranti di cipria grossolana, senza guanti, danzatrici ardenti, pettegole atroci, del resto poverissime. (p. 105)

Serao elenca tutti gli aspetti negativi delle Sanges, ne descrive l'abbigliamento modesto, sempre sistemato per apparire nuovo. Solo nella nota finale esplicita la condizione di ristrettezza delle ragazze.

³⁰² Ivi, p. 158

La sequenza narrativa che narra una serata estiva passata alla Villa si potrebbe accostare per lo stile compositivo a *Una domenica pomeriggio sull'isola della Grande-Jatte* di Georges-Pierre Seurat, realizzata nel biennio 1884-1886: è interessante il fatto che il periodo di composizione del quadro coincida esattamente con i tempi di scrittura e di pubblicazione in volume della novella. Le due opere mostrano infatti alcune somiglianze nella tecnica artistica: innanzitutto sono davvero analoghe nello studio delle figure. In entrambi si rappresenta uno spazio naturale aperto, un parco, colto in un momento di riposo, in cui si ritrovano molti personaggi della buona società. Inoltre in ambedue sono dipinti con dovizia di particolari i soggetti femminili, dando attenzione alla postura e all'abbigliamento. Il complessivo effetto di coralità che si riscontra nella novella seraiana si ritrova anche nel quadro affollato di personaggi del pittore francese. Questo accostamento è peraltro suggerito da un passaggio di Marie Gracieuse Martin Gistucci, in cui paragona la scelta compositiva corale di Serao proprio alla tecnica pittorica del *pointillisme*, per lo sforzo che la narratrice richiede al lettore nel seguire la moltitudine di personaggi:

L'auteur accumule les détails. Juxtapose les personnages avec parfois beaucoup d'artifice, il en résulte un papillonnement, une agitation de Kaléidoscope, qui provoquent chez le lecteur une curieuse fatigue intellectuelle, voisine de la fatigue rétinienne [...]. Ce n'est plus de la fresque, ni de la peinture impressionniste, c'est du pointillisme raté, quand ce n'est pas de la miniature agrandie³⁰³.

La grande differenza tra le due opere artistiche sta nella diversa collocazione nel tempo del soggetto rappresentato: Seraut dipinge una scena pomeridiana, in cui lo studio della luce è molto importante, viceversa Serao raffigura una scena notturna, in cui punti di luce sono dati dall'abbigliamento chiaro e candido dei personaggi femminili. L'autrice, prima di passare in rassegna le singole protagoniste del racconto, offre degli squarci complessivi sulle donne, elegantemente vestite, in passeggiata serale alla Villa. Se ne riporta ad esempio una citazione, nella quale, non a caso, ritorna un altro paragone con l'arte pittorica di Giorgione:

Era una sfilata continua di abiti bianchi, o chiarissimi, su cui erano stati gittati, talvolta, più per grazia, che per ripararsi dal fresco autunnale, certi scialletti di lana azzurra o di un roseo molto tenero; una sfilata continua di visetti freschi, giovanili, con la frangetta di capelli bruni o di capelli biondi tagliata sulla fronte in linea retta, come i cavalieri che si vedono nei quadri del Giorgione, con la treccia grossa raccolta sulla nuca, attraversata da uno spillone di tartaruga. (p. 106)

Anche la presenza dell'elemento acquatico costituisce un'analogia con *Una domenica pomeriggio sull'isola della Grande-Jatte*, nei viali della Villa del racconto di Serao si trovano infatti fontane scolpite in marmo. L'attenzione dell'autrice si sposta successivamente sui singoli personaggi protagonisti della novella. In particolare narra l'appuntamento serale in cui le ragazze hanno modo di incontrare i propri corteggiatori. La scena si articola attraverso un'eterogenea galleria di personaggi femminili di diversa

³⁰³ Marie Gracieuse MARTIN GISTUCCI, *L'oeuvre romanesque de Matilde Serao*, cit., p. 218

condizione, in cui sono sottolineati con maggior enfasi i tratti già rivelati nella scena iniziale. La prima donna a essere descritta è Elvira Brown, di cui si sottolinea l'eleganza del vestito. Si trova in compagnia del vecchio marito, che, geloso della moglie, si chiude in un atteggiamento di malumore silenzioso. Della coppia è posta in evidenza la completa remissione della figura femminile al marito e la sua totale impotenza. Anche per Elvira la dimensione che più la caratterizza è il silenzio, essa infatti non parla mai apertamente, ma con il solo linguaggio del corpo, soprattutto attraverso lo sguardo: è infatti attraverso gli occhi che cerca di comunicare con il marito, che rimaneva indifferente ai segnali della moglie: «la moglie giovane invano gli rivolgeva delle occhiate supplichevoli, mutamente scongiurandolo a parlare, a sorridere, a mostrarsi socievole» (p. 109). Il dramma della donna resta tutto interiore, non è mai manifestato all'esterno verbalmente, dal suo atteggiamento trapelano tuttavia dei dettagli significativi riguardo la sua sofferenza. Essa infatti di fronte alla gelosia del vecchio marito «china il capo, pallida, mortificata, non avendo il coraggio di parlare» (p. 109). Elvira Brown, come Checchina, non dialoga con il marito, non ha la forza di opporsi alla sua volontà, forse a causa della sua più giovane età e per la condizione economica differente dalla situazione di ricchezza del marito. Il signor Brown può infatti disporre della moglie a suo piacimento, la costringe a vestirsi, come una sorta di marionetta:

E nella sua vanità di vecchio che aveva sposato una giovane, l'aveva obbligata ad uscire, ella che si rifiutava, l'aveva obbligata a vestirsi di un abito bianco tutto ricco di merletti che la rendeva seducentissima, le aveva egli stesso messo alle orecchie certe boccole di smeraldi e di brillanti, le aveva annodato le sciarpe leggere di un cappellino che era un amore. Ella lasciava fare, rassegnata quasi, diffidando a ragione di questa soverchia bontà. (p. 109)

La donna è trattata come una bambola, il vecchio la veste e la decora a suo piacimento e significativa è la ripetizione per due volte dell'espressione «l'aveva obbligata». La differenza tra questa coppia e quella del fratello di Elvira è molto evidente, la donna ammutolisce di fronte alla gelosia del marito e guarda in compenso i due fidanzati, «giovani, belli, innamorati e poveri, si sarebbero sposati e sarebbero stati felici» (p. 109). L'amore autentico della coppia contrasta visivamente con l'unione di convenienza di Elvira e del marito. L'interiorità della donna è indagata anche successivamente, essa diventa infatti sempre più malinconica, è definita come «una vittima bella e ingioiellata» (p. 112). Un ufficiale di artiglieria prende a guardarla intensamente e il marito, accorgendosene, si pone da schermo tra il giovane e la moglie. Elvira capisce la dinamica e si ritira in un atteggiamento ancora più riservato e silenzioso. Per la terza volta si segnala l'impossibilità della donna di esplicitare il suo pensiero attraverso le parole: «la Brown, senza levar gli occhi, tremava come una colpevole, voleva andarsene e non osava dirlo» (p. 112). È significativo che comunichi attraverso il linguaggio del corpo: la donna infatti tiene lo sguardo a terra e trema. Ancora una volta, compare l'opposizione della sua situazione rispetto a quella del fratello: «suo fratello e la sua fidanzata erano così felici!» (p. 112). La donna, per non insospettire maggiormente il

marito, decide di fissare lo sguardo all'orizzonte ed è rilevante per il futuro sviluppo della vicenda, il fatto che essa osservi intensamente il Vesuvio:

E non volendo guardare intorno, per non dare sospetti al vecchione, fissava un punto rosso tra gli alberi, che ora si faceva pallido, ora pareva divampasse, come l'olezzare alternato di un soffio infiammato: la piccola, solita eruzione del Vesuvio, di cui nessuno si occupa in Napoli. (p. 112)

La donna sprofonda nel silenzio della propria interiorità anche nella parte finale della sequenza, in cui è descritto il ritorno delle due coppie a casa. Il marito, «il vecchione ingrignato e nauseante» procede accanto alla moglie (p. 116). Essi sono ancora muti, camminano, senza parlarsi. Alla serata in Villa sono descritte anche le altre figure, già presentate allo stabilimento balneare. Si accentuano i tratti macchiettistici di alcune di esse. Si tratta delle sorelle Sanges, che ogni sera si recano al parco, nel quale tuttavia passano tutto il tempo a passeggiare, non avendo il denaro per noleggiare una sedia. Esse sono allora ogni volta alla ricerca di un corteggiatore, che possa loro offrire la possibilità di sedersi. Nella giornata descritta le sorelle incontrano Carluccio Finoia, il fidanzato di una di esse, che per galanteria, acquista una sedia per ogni sorella. Riguardo a questo gesto, Serao pone la sua attenzione sul dato economico:

Carluccio Finoia rimase un po' male, egli che aveva cento lire al mese di paga e che doveva aspettare altri quattro anni per sposare Carolina. Giusto, quella sera egli si era dimostrato splendido, pagando quattordici soldi di sedie, per le cinque sorelle, il fratellino e per sé. (pp. 109-110)

Anche delle sorelle De Pasquale viene ribadito un tratto già rilevato nella prima sequenza: l'abitudine ad atteggiarsi da teatranti. Viene riportato con precisione anche il loro abbigliamento:

Le De Pasquale vestite di bianco, con dei nodi di velluto nero e certi cuffiotti alsaziani di velo bianco con nastri neri, con le sopracciglia tinte e le labbra sboccianti rosse come il melograno, erano carine e chiacchierando si rovesciavano sulle sedie, ridevano per far gonfiare la gola bianca, come facevano nella commedia, mostrando i dentini.

Altrettanto macchiettistica resta la rappresentazione di Matilde Cipullo, l'imprenditrice di matrimoni, la quale viene descritta all'opera. È seguita da due giovani che vuole presentare l'uno a Enrichetta Caputo, l'altro a una delle ricche Cafaro. Di questo gruppo di sorelle è quasi fornito un ritratto pittorico, con la precisa descrizione degli oggetti che portano:

Le Cafaro erano sedute in spalliera [...] tutte vestite di mussolina leggera bianca, degli abiti elegantissimi, un po' troppo leggeri forse, ma su certi cappelli neri, piumati, un po' strani, stavano benissimo. E avevano tutte le singolari cose che le zitelle mature molto ricche si permettono: tutte e tre le catene e l'orologio, gli orecchini di brillanti, i guanti di camoscio troppo alti sulle braccia, sempre un po' di rosso alle labbra e un'aria di disinvoltura troppo spiccata. (p. 113)

Delle ragazze sono accentuati i tratti quasi eccessivi di eleganza: il vestito un po' leggero, il cappello un po' strano che tuttavia fa un effetto stupendo. Poco equilibrata è la ricchezza dei gioielli che le donne sfoggiano: le catene, l'orologio, gli orecchini di brillanti, i guanti di camoscio. Esse sono ritratte nell'osservare i passanti, con il «fachirismo delle zitelle che vogliono maritarsi» (p. 113). Il ritratto delle tre donne è ripreso e ampliato poco dopo: ciascuna è infatti descritta a conversare con un pretendente:

Teresina, intenerita, scossa dalle dolcissime cose che Peppino Sarnelli, l'avvocato eloquente e pieno di avvenire, le andava dicendo, sentendo dileguarsi nell'anima, a quell'onda letificante di amore, tutti i sospetti che può avere una fanciulla ricca, contro un pretendente troppo povero; Gabriella ascoltando Giovannino Pasanisi, parlandogli, scrutando ogni sua intonazione, facendogli subire quel rigoroso esame in cui le donne esaminatrici sembrano amabili, ma sono, in fondo, senza pietà; Carmela, la giovane, tutta sola, silenziosa, già stanca, ma paziente, lasciando che le sorelle combinassero i loro affari di cuore, sapendo bene che ella traeva vantaggio da quei matrimoni. (p. 119)

La dinamica matrimoniale è trattata ancora una volta da una prospettiva di tipo economico, come avveniva anche in *Palco borghese* di *Dal vero*. L'unione coniugale è trattata come un affare. A questo proposito si potrebbero riportare le parole di Tommaso Scappaticci che definisce la novella «ricca di scene di vita e [...] di una miriade di figure femminili dominate da una legge economica che subordina l'amore alla consistenza della dote: le fanciulle della Serao si sposano per denaro e per imposizione dei genitori»³⁰⁴. La maggiore delle sorelle ha verso l'uomo, con cui sta parlando, tutti i pregiudizi della donna ricca che dovrebbe sposare un uomo più povero di lei; anche la secondogenita, Gabriella, sottopone l'uomo, presentatole da Matilde Cipullo, a un rigido esame. Solo la più giovane resta sola e silenziosa, pensando anch'essa che avrebbe tratto vantaggio dal matrimonio delle sorelle. Molto simile al ritratto delle Cafaro è quello delle due sorelle Galanti, ricche e indipendenti, circondate da pretendenti:

Ora, tutte le sorelle mormoravano contro le ragazze Galanti che tutta la sera avevano tenuto circolo, mostrando le scarpette di pelle dorata, agitando e facendo tintinnare i braccialettini d'argento, tutte brune, ma simpaticissime [...]: Emilia Galanti aveva accanto il suo dottore in chirurgia che avrebbe sposato l'anno seguente: Riccarda, più vivace, più spiritosa, ne teneva a bada due o tre di corteggiatori, amandone forse un quarto, in segreto. (pp. 116-117)

Attraverso la raffigurazione dei due gruppi di sorelle ricche Serao mostra come il fattore economico e sociale fossero determinanti per la riuscita di un accordo matrimoniale. Totalmente diverso è infatti il caso di chi non ha dote e di chi può contare solo sulla propria bellezza. Questo è l'esempio di Enrichetta Caputo, la quale sulla scena si trova in compagnia di Eugenia Malagrida e di Maria Jovine. Di Enrichetta ancora si sottolinea la totale dipendenza verso chi genera in lei riconoscenza perché la conduce con sé agli appuntamenti mondani:

³⁰⁴ Tommaso SCAPPATICCI, *Introduzione a Matilde Serao*, cit., p. 96

La Malagrida, che quella sera si era unita con la Jovine, affogata in un vestito di seta azzurra, tutta gonfia, col collo troppo corto, con un colletto troppo alto e troppo grosso, trovava anche lei, che i gelati si prendono al caffè e non al pubblico; ed Enrichetta Caputo, che aveva messo dei nastri azzurri, regalatile da Malagrida, sul suo vecchio abito bianco, era dello stesso parere, ella era sempre del parere di chi la conduceva con sé, in carrozza o al teatro. (p. 111)

Proprio a Enrichetta è destinato nei progetti matrimoniali di Matilde Cipullo il cavaliere Arturo Aiello «un impiegato di prefettura, bel giovanotto» (p. 112). Tuttavia fin dal primo momento in cui l'uomo è introdotto nella compagnia femminile, egli si mette a parlare non con la sua predestinata, ma con Eugenia, «la grassona goffa sul cui lucido viso una grande soddisfazione si diffuse» (p. 113). Arturo sin dall'inizio sembra infatti dare un peso maggiore al fattore economico rispetto a quello della bellezza fisica, preferendo rivolgersi alla brutta, ma ricca Eugenia e non a Enrichetta, bella, ma senza dote. In questo la passeggiata in Villa risulta essere l'occasione ideale per proporre fidanzamenti. La vicenda è indagata non solo dal punto di vista delle fanciulle, ansiose e attente a cogliere ogni sguardo e ogni minimo gesto, ma anche dall'ottica delle madri. Un breve spazio è dedicato infatti anche alle madri delle ragazze, che formano propriamente un coro a sé stante rispetto a quello più giovane delle figlie. L'argomento di cui discutono è nuovamente quello del matrimonio:

E le tre madri fecero un coro: se fosse stata da ricominciare, la loro vita, con l'esperienza dell'esistenza che avevano, non si sarebbero mai maritate, lo predicavano sempre alle figliuole – ma costoro erano tante creature ostinate, volevano imitare le mamme, che cosa farci?

Le tre mamme crollavano il capo, ridacchiavano tra loro, mentre Matilde Tuttavilla si scandalizzava; che vi era di meglio del matrimonio, per le ragazze? E malgrado i suoi stenti col marito, nobile, ma povero, ella parlava del matrimonio piena di emozione e piena di entusiasmo, apostolo convinto che ogni minuto cercava di far proseliti alla sua fede. (p. 119)

Le donne più mature confessano che, tornando indietro, avrebbero fatto una scelta diversa, ma che del resto non sono capaci di persuadere le figlie a non intraprendere una simile strada. Matilde Cipullo è ritratta ironicamente come fiera sostenitrice della bellezza dell'unione coniugale, ma le sue parole emozionanti contrastano con la sua situazione matrimoniale di donna, scappata dal marito, per inseguire l'amante.

La galleria di figure femminili descritte da Serao si arricchisce con altri personaggi: si esegue infatti anche il ritratto delle due amiche Caterina Borrelli e Annina Casale, che passeggiano nel viale più grande della villa. Rispetto alla compagna, intenta a pensare alle proprie vicende amorose, il personaggio autobiografico dell'autrice è segnato da tratti di differenza:

E Caterina Borrelli che fingeva di essere scettica, poiché aveva letti troppi romanzi, si lasciava anch'essa prendere dalla bellezza molle e serena di quella sera: e la tormentata fisionomia che l'occhialino sul naso rendeva più originale, si distendeva e diventava quasi

piacente. Infarcita di cattiva letteratura e di poesia idealista, ella andava ripetendo sottovoce dei versi di Prati, malinconici. (p. 114)

La sua descrizione è caratterizzata, ancora una volta come in *Telegrafi* e in *Scuola normale*, dalla mancanza del fascino femminile, che rispecchia la reale percezione che l'autrice aveva di sé. È interessante, perché la mancanza di bellezza e di fascino femminile accomunano l'*alter ego* dell'autrice a due personaggi di *Scuola normale*, contrassegnati dalla privazione di bellezza, ma connotati dal raggiungimento della carriera professionale di maestre. Lo stesso collegamento sembra essere suggerito dall'autrice anche riguardo a Caterina Borrelli, che rispetto ai pensieri sentimentali dell'amica è presentata con una vena artistico-letteraria. Serao ritorna a ripensare ai propri anni giovanili, esprimendo un giudizio sulle cattive letture che conduceva nel disordinato modo di autodidatta, ma allo stesso tempo sembra scorgere nella propria assenza di fascino un tratto che le permetterebbe di realizzarsi anche sul piano della carriera, al pari di Giustina Marangiò e di Isabella Diaz di *Scuola normale*. Anche le ragazze del gruppo delle cantanti sono rappresentate, mentre conversano con i loro ammiratori: le gemelle Fusco assumono per abitudine delle pose teatrali. Anche Gelsomina Santoro si mostra scaltrita al pari delle compagne, preferendo mettersi in vista:

Le Fusco, i due Aiaci del Teatro Nuovo, erano fermate [...] sedute sopra un sedile con due giovanotti corteggiatori che non mancavano mai di venirle ad applaudire [...] e filavano, giovanissime ancora, ma già scaltrite, parlando dei loro trionfi teatrali, facendo le disgustate del matrimonio [...]. Gelsomina Santoro era alla rotonda non amando di filare, preferendo l'ammirazione di tutti quelli che passavano, alla corte di uno solo. (p. 115)

Infine, l'ultimo ritratto che Serao riporta nella sequenza è quella di Maria Jovine, «la simpatica zoppina» (p. 115). La descrizione della ragazza avviene, anche in questo caso come nella prima sequenza, dopo una movimentata scena di ballo, mentre la musica suona il suo ultimo pezzo, il famoso walzer di Metra, la ragazza deve rimanere seduta, non potendo sforzare troppo le gambe:

Solo Maria Jovine, la simpatica zoppina dagli occhioni azzurri [...] essa non stava bene che seduta, nella carrozza, nelle feste e al teatro; tutte le gioconde attività giovanili le erano inibite, questo le dava una grande attrazione di malinconia. (p. 116)

Nel finale l'autrice sottolinea il dolore della ragazza, dovuto alla sua limitata capacità motoria, che la esclude dalle tradizionali attività giovanili, a cui vorrebbe partecipare.

La terza scena, come già anticipato si apre in un interno: l'appartamento miseramente arredato dalla vedova e dall'orfana Caputo. È già stata messa in luce la corrispondenza tra lo spazio buio, dal mobilio spartano e il sentimento di sconforto della ragazza. Se nel paragrafo dedicato allo spazio è già stato svolto un confronto tra il salone e la figura femminile, notando anche le analogie tra questo spazio e il salotto di

Checchina in *La virtù di Checchina*, si può in questa sede analizzare la descrizione di Serao delle altre stanze dell'appartamento Caputo. Innanzitutto l'autrice offre in un rapido ritratto la rappresentazione della casa, di cui sono messi in evidenza la povertà e l'assenza di luce:

Per arrivare a questo stanzone dove si doveva ballare, bisognava attraversare un'anticamera che aveva per unico mobilio un grande tavolone dove posare i soprabiti e i cappelli, un altro stanzone oscuro e smobiliato, diviso in due da una tenda, dietro la quale si nascondevano i due miseri letti della madre e della figliuola; l'anticamera era illuminata da un lume a petrolio sospeso al muro, fumoso, ignobile; lo stanzone di passaggio era perfettamente oscuro. (p. 121)

Fin dall'inizio della scena, si crea un collegamento tra l'interno semplice e la misera veste da camera che Enrichetta indossa: «dietro la tenda dello stanzone, Enrichetta cuciva della trina lavata e stirata al suo vecchio corpetto rosso e aveva ancora i capelli avvolti nelle cartine, era in sottanina bianca, una gamba accavallata sull'altra, e rispondeva acremente alla voce acre, al tono brusco di sua madre» (p. 121). Prima dell'inizio del ballo, è significativa la scena in cui la ragazza si guarda nello specchio, un gesto già incontrato nella narrativa di Serao. In *Leggende napoletane* una donna si specchiava per ammirare la propria superba bellezza, in *La virtù di Checchina* anche la protagonista si rimira nello specchio per cogliere gli elementi di fascino del suo aspetto. Al contrario in *Nella lava* Enrichetta vede nella propria immagine riflessa tutta la miseria della sua veste e della sua condizione, dal suo specchio traspare un volto di sconforto e di umiliazione:

Enrichetta si pettinava, lentamente, guardandosi in uno specchietto verdastro con una cera da ragazza annoiata della parte che rappresenta: quelle feste settimanali del sabato, in quella casa sporca e nuda che la pietà del governo elargiva alla vedova e all'orfana dell'ufficiale, in quel grande caravanserraglio che è il Padiglione del Divino Amore, la tormentavano, poiché mai come in quella sera sentiva la sua miseria. (p. 122)

L'oggetto specchio è rilevante, poiché mostra l'interiorità autentica della ragazza, lo strumento infatti non può che riflettere la realtà. All'opposto dello specchio è interessante notare nella stanza la presenza di un altro elemento con il quale sono nascoste sia l'intimità della figura femminile sia l'interno della stanza da letto delle due donne. Si tratta di un oggetto scenico importante: la tenda, il paravento, dietro il quale madre e figlia vorrebbero tener celata la loro povertà. L'elemento acquista un significato rilevante, perché introduce nella novella la tematica della finzione, molto frequentata anche dall'autrice. In tutta la sequenza infatti si insiste nel tentativo da parte delle due donne di occultare la ristrettezza in cui vivono. Enrichetta cerca infatti di ravvivare l'ambiente con l'unico strumento di cui dispone: la propria bellezza. Ella infatti nell'accogliere le amiche, si comporta «cercando di far dimenticare la povertà della sala, la luce meschina dei lumi, la mancanza delle sedie, col suo sorriso di bella ragazza che non ha altro» (pp. 123-124). La finzione, la simulazione sono dimensioni che possono essere analizzate in relazione a tutte le figure della novella; in particolare sulle due

Caputo la tematica risulta più evidente, in quanto esse cercano di celare una ristrettezza materiale, che tuttavia è difficile non notare. Riguardo a tutta la sequenza narrativa si potrebbero riportare le parole di commento di Vittorio Roda:

Non c'è benessere in casa Caputo; tutto parla in quella casa di decadenza, di povertà, di assenza del necessario. Organizzare, in quegli spazi, una festa da ballo significa per le due donne sottoporsi a uno sforzo logorante. La povertà non deve apparire; né deve apparire lo sforzo appena citato. Si tratta, per madre e figlia, di recitare una parte, che stia alla realtà del loro stato come il piacevole e l'accattivante stanno allo spiacevole³⁰⁵.

Come le due donne sono impegnate nella divisione tra finzione e realtà, così lo stesso ambiente è colto dalla frattura fra «una maschera di benessere, di ordine e di lindura ed il volto sottostante, che parla di disordine e di povertà».³⁰⁶ Serao è definita da Vittorio Roda come «un'abile fisionomista dell'*interieur*», essa infatti mette in scena con grande efficacia il contrasto tra il decoro conseguito a ogni costo e le smentite che provengono dai fatti. Tuttavia la realtà che si cerca di rimuovere è destinata comunque a riemergere in superficie, resiste alla maschera che la copre. La dinamica scenica è infatti la medesima di *La virtù di Checchina*: la ristrettezza che si cerca in ogni modo di nascondere trapela dai dettagli dello scenario che Serao predispone. Le stanze più misere sono ben celate al pubblico di conoscenti per mezzo di una tenda, ma, la finzione è costretta a svelarsi nel momento in cui una delle invitate perde due bottoni ed Enrichetta deve condurla nella squallida camera da letto:

Enrichetta dovette condurla nello stanzone scuro, dietro la tenda, con una stearica tolta dal pianoforte e fra i due letti disfatti, le catinelle piene di acqua sporca, gli stracci buttati all'aria e le ciabatte strascicanti, trovare un ago, un ditale, del filo per cucire i bottoni di Emma Froggio. (p. 127)

Un episodio simile avviene anche per la cucina, in cui la ragazza conduce un'amica, per prendere un bicchiere d'acqua. Di fronte alla trascuratezza e allo squallore dell'ambiente si manifesta il senso di disgusto della ragazza:

Aveva condotto Riccarda Galanti in cucina, per darle da bere: una cucinetta nuda, con parecchi arnesi, un piattino di maccheroni freddi sopra un tavolino e un pezzetto di cacio svizzero, la cena di Enrichetta: l'acqua era stata presa da un bicchiere di vetro verdastro, da un secchio posato per terra: Riccarda disgustata e impietosita non avrebbe voluto più bere, ma temette di offendere Enrichetta. (p. 127)

Attraverso questi episodi è svelata la vera povertà della famiglia, che, attraverso la tenda, si cerca di nascondere. Rispetto alle due scene Vittorio Roda commenta: «è un intero campionario di miserie quello inutilmente schermato dalla tenda, malinconico emblema di un decoro che si vorrebbe difendere, ma che risulta indifendibile e fittizio»³⁰⁷. Gli oggetti dei due interni che si vorrebbero mascherare mostrano la povera

³⁰⁵ Vittorio RODA, *Simulazioni, dissimulazioni e sdoppiamenti negli scritti di Matilde Serao*, cit., p. 320

³⁰⁶ Ivi, p. 324

³⁰⁷ Ivi., p. 325

abitazione con pochi oggetti essenziali. La cucinetta è nuda, in un angolo è posta la cena di Enrichetta, un piatto di maccheroni freddi, che non inducono appetito. La camera da letto offre dettagli ancora più significativi: i letti sfatti, le catinelle piene di acqua sporca, gli stracci e le ciabatte consunte. Nel complesso riguardo a queste due scene si può riportare l'osservazione di Vittorio Roda:

La verità non si lascia adulterare; e materializza se stessa in una collezione di particolari che, nella loro ingrata fisionomia, smentiscono punto per punto le operazioni delle due donne, certificando un deficit dove si finge un «di più».³⁰⁸

Pur essendo capitati diversi piccoli incidenti, nelle difficoltà materiali che madre e figlia incontrano, esse continuano a mostrare serenità e allegrezza:

Madre e figlia fingevano la disinvoltura, ma erano turbate: una sedia appartenente alla suocera del maggiore era stata fracassata [...] si sarebbe dovuto ricomprare, all'indomani, per restituirla: le steariche avevano soltanto due dita di altezza [...]. Pure le due donne fecero buona faccia a Gennaro che chiedeva loro un cuscino, uno specchietto, un candeliere con la candela accesa. (p. 129)

Il dispiacere delle due donne emerge sinceramente solo alla fine della serata, quando «donna Concetta Caputo si lamentava da un quarto d'ora per tutti i guasti accaduti quella sera» ed Enrichetta di fronte alla cena fredda si abbandona finalmente al pianto. Tolte le finzioni, l'autrice illumina la vera situazione delle due donne con la stessa modalità con cui mette in evidenza la cruda realtà delle due protagoniste prima dell'inizio della serata. Le due figure, intente a vestirsi, sono impegnate in una conversazione, in cui ancora una volta emerge con importanza il fattore economico. In particolare la madre si lamenta del fatto che il fidanzato della figlia si rechi spesso a casa di Eugenia Malagrida. La ragazza risponde che l'uomo fa visita all'amica con l'intenzione di cercare in realtà la fidanzata, ma i commenti insistenti della vedova richiamano alla memoria di Enrichetta l'amara constatazione della sua povertà:

– Perché va sempre da Malagrida?
– Perché ci sono io, dice lui
– Che, che! Questo modo di agire mi dà sospetto: mi girano certe idee brutte pel capo!
– Che idee?
– Arturo ti pianta per Eugenia.
– Eugenia è troppo brutta.
– Ma ha i denari, ha i denari, ha i denari – cantò tre toni la vecchia. Cercando di allacciarsi un busto troppo sgangherato. Enrichetta chinò il capo a quella parola, destinata a schiacciarla per tutta la vita. (pp. 121-122)

La finzione non è collegata solo alle due donne Caputo, ma anche ad Elvira Brown, la quale in opposizione a Checchina e a Enrichetta, è caratterizzata da un grande sfarzo sia nell'abito sia nei gioielli, per la serata infatti indossa «un vestito di broccato rosso ed un paio di orecchini di rubini bellissimi» (p. 124). La donna finge in mezzo al

³⁰⁸ Ibidem

salone di mostrarsi sorridente, lieta, quando al contrario nasconde dentro di sé pensieri di grande infelicità. Essa infatti ha un atteggiamento totalmente remissivo nei confronti del marito, come si è già notato, e inoltre la figura non parla mai, resta per la maggior parte del tempo in silenzio. Le sue riflessioni sono infatti riportate dalla voce narrante, che si accosta a lei e ascolta i motivi di sofferenza della donna, che vengono in questa sequenza indagati in profondità:

[Il marito] quella sera spingeva la tenerezza sino a tenerle la mano, ella chinava il capo umiliata e confusa, non osando guardare in volto le persone.

Ella sentiva, sì, sentiva in coloro che la incontravano, la pietà, la curiosità fredda, il biasimo, il disprezzo; ella sentiva sopra sé il vario giudizio della gente, ella che bella, giovane e povera, volontariamente aveva voluto sposare un vecchione schifoso e ricco, e i più benevolenti la compativano, sì, ma non la trovavano poi tanto infelice, con tutti quei quattrini, e i più severi l'accusavano di ingordigia, la ritenevano per una venduta del matrimonio. (p. 124)

Sin dalla posa in cui è descritta la donna mostra lo sguardo rivolto verso il basso e silenzioso: la figura sembra infatti non voler comunicare con l'ambiente né con la parola né con lo sguardo, resta semplicemente immersa nella propria interiorità. Non casualmente, prima delle ragioni personali che l'hanno spinta al matrimonio di convenienza, sono riportati i giudizi della gente esterna, che non può capire la sofferenza della sposa. Infatti il criterio con cui l'ambiente borghese misura la felicità di un individuo è dato proprio dal fattore economico: Elvira Brown non può essere afflitta, perché essa è ricca. In aggiunta i più malevoli la accusano di ingordigia, essa infatti avrebbe di proposito accettato il matrimonio esclusivamente per il grande benessere che quest'unione le avrebbe garantito. Eppure le ragioni intime della donna sono ben diverse e l'incongruenza tra il giudizio superficiale delle persone e i motivi autentici della donna mette in luce la superficialità dei commenti e della mentalità borghese.

Ella sapeva bene che lo aveva fatto per la pietà della propria famiglia, immersa in una decente ma crescente miseria, pei suoi genitori vecchi e stanchi dalle privazioni, pei suoi fratelli buoni e pieni di ingegno che avevano bisogno di danaro per prendere le professioni onorevoli e lucrose: ma a chi raccontare tutto questo? E anche, perché raccontarlo? Lasciava che la gente la tenesse per la più venale delle donne, datasi ad un cadavere, per i gioielli e le stoffe, di cui la copriva; e il nobile sacrificio della sua vita lo compiva nel silenzio, nel giudizio ingiusto del pubblico. (pp. 124-125)

La scelta della donna di sposare un uomo molto più grande di lei non è dettata né dall'amore né dal desiderio di stoffe e di gioielli, ma al contrario da un senso di sacrificio personale nei confronti della propria famiglia, afflitta da una «decente ma crescente miseria». Ogni elemento è valutato con un'ottica economica: i suoi fratelli hanno infatti bisogno di denaro, per accedere alle professioni in cui a loro volta grande è il guadagno. Ma forse il punto di maggior interesse nella citazione è l'intima interrogazione che la donna rivolge a se stessa: «ma a chi raccontare tutto questo? E anche, perché raccontarlo?». Le due domande evidenziano due aspetti interessanti del personaggio. Innanzitutto la forma della domanda aperta che la donna rivolge a se stessa sembra

ricordare un passo di *La virtù di Checchina*, in cui la donna lamentandosi dell'avarizia del marito esclama: «A che contristarsene? Tutto era inutile, tutto» (p. 232). In entrambi i casi le donne si domandano se valga la pena agire attraverso la parola, per avere l'effetto sperato sul coniuge. Ma in ambedue i casi le figure sono colte da uno sconforto tale da farle diffidare della possibilità di dialogare con il coniuge. Se tuttavia per Checchina il tono è ironico, comico, in *Nella lava* si comincia ad appuntare su Elvira Brown un destino di tragedia. Essa infatti nel primo interrogativo mostra la sua completa solitudine: «a chi poter confidare i suoi drammi?». La risposta è a nessuno, essendo distaccata dal marito, che in fondo ripugna, e anche dalla futura cognata, fidanzata del fratello, che la può capire fino ad un certo punto e che, in segreto, Elvira un po' invidia per la sua felice relazione. La donna riserva allora per sé la dimensione del silenzio, in cui riporre i propri elementi di tristezza e di profondo sconforto, ricorre anche per questo personaggio una dinamica messa in luce anche in altre novelle di Serao: la penetrazione nella sua intimità attraverso l'indagine del non-detto.

Gli elementi della quarta scena sono già stati messi in evidenza nel paragrafo riservato allo spazio. La scena si apre nell'elegante palazzo della coppia di nuovi arricchiti, don Giuseppe Froio e Franceschella. È interessante la vicenda della donna, la quale inizialmente da semplice serva di don Giuseppe riesce ad accrescere il proprio prestigio sociale grazie al matrimonio con lui. La loro unione anche in questo caso non avviene in nome di un sentimento d'amore, ma per l'ammirazione dell'uomo verso l'abilità con cui la serva gestisce i propri affari nel prestito ad usura:

Per molto tempo aveva convissuto con Franceschella, la sua serva; ma costei aveva dato anche lei il denaro ad usura, così bene, così duramente, che il padrone, ammirato, le aveva aperto un'agenzia di pignorazione, la quale agenzia condotta meravigliosamente da Franceschella, aveva reso il cento per cento; tanto che don Giuseppe si era deciso a sposare Franceschella, che subito dopo il matrimonio era diventata donna Franceschina. (p. 132)

La promozione sociale di Franceschella è sottolineata anche dal cambio di appellativo: essa, dopo il matrimonio, diventa infatti donna Franceschina. La tipologia femminile della donna usuraia è frequente nella narrativa di Serao, compare anche nel successivo racconto, *O Giovannino o la morte*. La quarta sequenza narra un altro appuntamento mondano, la rottura della pignatta: un specie di gioco nel quale tutti gli invitati concorrono, bendati, nel rompere un contenitore, nel quale è nascosto un premio per il vincitore. La narrazione presenta una ricchezza di particolari riguardo l'elegante abbigliamento delle donne e soprattutto sull'invidia pettegola di alcune di esse, che Serao tratta con molta ironia. Si tratta del gruppo delle cinque sorelle Sanges, le quali, non essendo riuscite a ottenere il premio, non risparmiano una serie di maldicenze contro i proprietari e contro gli altri invitati:

Le Sanges schiattavano, una aveva avuto due bottoni da polsini di similoro; un'altra una scatoletta di polvere per i denti [...] – ma che si burlavano di loro? Non avevano visto che

Federico aveva detto la parolina a Ida De Pasquale? E Ida, non lo aveva fatto apposta a portar loro gli scarti? Che modo di trattar la gente era questo? (p. 139)

Le ragazze tuttavia di fronte a un vassoio di pasticcini, offerto dai proprietari della casa, si distraggono e la sequenza si conclude con l'accento ad altri giochi che sarebbero stati eseguiti nella serata.

La quinta sequenza si apre ponendo come protagonista un elemento che nella narrazione era rimasto nelle sequenze precedenti solo sullo sfondo: il Vesuvio, che minaccia il pericolo di un'eruzione. Il dato cronologico è riportato da Serao con una certa precisione:

Il rombo vesuviano cominciò il giorno ventidue aprile 1872, all'una pomeridiana. Era un rumore sordo, sotterraneo, ma continuo, a cui si univa il tremore dei vetri, mai cessante. La giornata era purissima, di una grande dolcezza primaverile: i napoletani si affollarono in tutte le strade donde si vedeva il Vesuvio, salirono su tutti i terrazzi, si arrampicarono su tutte le soffitte, comparirono a tutti gli abbaini. Sul Vesuvio s'innalzava una lunga e fitta nuvola bianchiccia, della forma di un pino, lievemente colorata di rosa alla base che posava sul cratere: altro non si vedeva.

Serao descrive una scena in cui è riportata la folla degli abitanti della città, preoccupati della minaccia e intenti a guardare il vulcano. Tra la folla lo sguardo si sofferma sui personaggi protagonisti della novella, narrandone l'azione. Annina Casale e Caterina Borelli ad esempio, ancora allieve della Scuola Normale, sono mandate a casa per le circostanze eccezionali e le si vede più tardi insieme ad osservare lo spettacolo «appoggiate al parapetto di Via del Gigante» (p. 142). Inoltre in questa sequenza conclusiva si racconta lo sviluppo finale della trama riguardo alla vicenda di Enrichetta Caputo e Arturo Aiello, il presunto fidanzato, che al momento dell'eruzione si trova in compagnia di Eugenia Malagrida, della quale è divenuto il pretendente.

In casa di uno zio ricco, sopra un balcone del vicolo d'Afflitto, in linea retta dalla via Santa Brigida, donde si scopriva tutto il Vesuvio, era la famiglia Malagrida, padre, madre, figliuola, con Arturo Aiello, fidanzato di Eugenia. (p. 143)

Dalla vicenda emerge la preferenza di Arturo per una ragazza, meno attraente, ma ricca rispetto a Enrichetta, bella, ma senza dote. La questione economica ha in questo modo delle conseguenze importanti sulla vita della giovane. Delle altre ragazze si confermano le caratteristiche, emerse nella narrazione: le De Pasquale si trovano in compagnia del contino Geraci «sul grande terrazzo dell'Hôtel de Rome» (p. 143). Il gruppo di ragazze appassionate di canto, le Fusco, Elisa Costa e Gelsomina Santoro sono riunite in casa del maestro Pantanella, intente a provare, ma sono inevitabilmente distratte dalle circostanze. Le Galanti sono in compagnia di Maria Jovine all'albergo Washington. Annina Manetta attende il ritorno del fidanzato, Pasqualino Spano. Le sorti degli altri personaggi sono riportate con una modalità interessante: Serao sperimenta sempre infatti un nuovo modo, per rivelare i destini dei suoi personaggi: in *Telegrafi* riporta la diversa sorte delle ragazze attraverso la voce stessa dei suoi personaggi, in *Scuola normale* finge

di avere ritrovato un vecchio quadernetto di appunti, in questo caso la soluzione è diversa. Riporta l'accaduto, citando direttamente la pagina del giornale «*Il Pungolo*», per il quale aveva lavorato il padre:

Il Pungolo dava la prima lista delle vittime: Pasqualino Spano, studente in medicina, ritrovato il corpo [...].

Guido Castelforte – anni 24 – dottore in medicina – ritrovato il corpo, abbracciato con quello della sua fidanzata.

Margherita Fusco – di anni 18 – come sopra. (L'uno dovette voler morire per non lasciare l'altro).

Elvira Brown Castelforte – di anni 25 – andava più avanti di tutti, non fu ritrovato il corpo. Trovato un pezzo d'oro liquefatto: forse il serra collo d'oro. Supponesi coperta dalla lava. (p. 145)

La tragica morte che ha colpito il gruppo, forse impegnato in un'escursione, è riportata con il linguaggio freddo della cronaca giornalistica, eppure il passo finale è carico di *pathos*, vi si scorgono molti dettagli significativi: innanzitutto la lampante differenza tra tutti i corpi delle vittime, ritrovate e quello mancante di Elvira, come se la donna si fosse gettata di proposito nella lava. Un dettaglio non irrilevante è quello che essa si trovasse alla testa della comitiva. La scomparsa del suo corpo non può essere casuale, un sospetto di abbandono intenzionale si presenta al lettore. In secondo luogo ancora con maggior evidenza emerge la differenza del rapporto d'amore tra Elvira e la giovane coppia di Guido Castelforte, fratello di Elvira e la fidanzata, che muoiono insieme, quasi nella stessa posa plastica delle statue di sabbia di Pompei. Il marito di Elvira non è neppure citato nella sequenza. Altro dato significativo è che l'oggetto che segnala la presenza e il riconoscimento della donna resta un gioiello prezioso, quasi a sottolineare la ricchezza della condizione di Elvira e a rafforzare i giudizi negativi di quanti considerano il suo matrimonio come una scelta di convenienza e di interesse economico. Non da ultimo occorre notare che il personaggio a cui tocca sulla scena raccogliere ed apprendere il destino di morte degli amici è Enrichetta Caputo, e la scelta è significativa. La donna, sconfitta sul piano degli affetti personali e sul piano sociale, perché povera e perché tradita dal fidanzato, ha il compito di riportare al lettore l'infelice sorte degli altri personaggi, come se le sue stesse condizioni di «vittima» e di «vinta» la rendessero più vicina alle morti tragiche causate dall'eruzione.

5.2 *Non più*

L'ultima novella della raccolta, nell'edizione di riferimento seguita da Francesco Bruni è *Non più*. Mostra, rispetto alle altre novelle, degli elementi di novità e di analogia sia nella tecnica compositiva sia nelle tematiche. Si è scelto innanzitutto di analizzarla in questa sede, perché Serao anche in questo racconto continua l'analisi, soprattutto nei personaggi, di una particolare classe sociale, quella borghese, alla quale lei stessa apparteneva. Si lascia dunque per ultimo lo studio della novella, che ha per soggetto interamente l'ambiente aristocratico di *Per monaca*. Anche *Non più*, come i precedenti brani, si

distingue per la ripartizione di sequenze che scandiscono i momenti narrativi più importanti della vicenda. In particolare la novella si articola in tre sezioni che segnano tre fasi della vita del personaggio principale della vicenda: la giovinezza, la maturità e la vecchiaia. Se la prima sequenza è caratterizzata da una scena corale in cui è descritta una moltitudine di figure femminili, nella seconda e nella terza la voce narrante si concentra sulla coppia di amiche, la cui vicenda costituisce il cuore essenziale della narrazione. Anche in questa novella si registra la presenza del personaggio autobiografico di Caterina Borrelli, che, come già in *Nella lava*, resta ai margini della principale vicenda narrativa. La tecnica compositiva della coralità è pertanto osservata anche in questo testo, pur riservando un maggiore spazio narrativo a due personaggi soltanto nella seconda e nella terza sequenza.

Già dall'*incipit* del racconto emerge con forza un ritratto della folla, un brulicare di persone venute in un paesino della provincia napoletana in occasione dello spettacolo di luci per la festa dell'Assunzione della Vergine. L'accorrere di vari personaggi sulla strada o ai balconi e il loro movimento costituisce il contesto complessivo della narrazione della prima sequenza. La descrizione di quanti assistono alla cerimonia religiosa dell'Assunta è descritta quasi per gradi sociali. Innanzitutto è presentato un grande iniziale affresco popolare, nel quale sono indicate con precisione le varie modeste professionalità, si tratta di gente non solo di residenza cittadina, ma anche di provenienza dalla campagna vicina. Laura Salsini nota infatti l'abile tecnica dell'autrice di saper ritrarre e distinguere le varie classi sociali: «using this urban environment to set the scene, Serao was able to portray vividly the spectrum of social classes, from the impoverished Nicoletta to the bourgeois young women of *Non più* to the upper-class women of her romance texts»³⁰⁹. La novella si apre con questa movimentata scena iniziale:

La piazza del Mercato, grandissima, riboccava di gente. La folla si accalcava non solo nel suo vasto quadrilatero, addossandosi alle baracche dei saltimbanchi, alle tende ambulanti dei venditori di sorbetti [...] ma si addensava lungo il Corso Garibaldi, verso l'Anfiteatro e verso il Tribunale, straripava sui molti balconi e su tutte le terrazze prospicienti alla piazza. [...] Nella folla minuta si mescolavano ai samaritani conciatori di cuoio, gli ortolani di San Nicola la Strada, i setaiuoli di San Leucio, i fabbricanti di torroni di Casapulla, gli agricoltori di Maddaloni e di Aversa, le pallide maceratrici della canape che languivano una intera stagione sulle sponde dei laghi. (p. 186)

Rispetto al popolo, lo spettacolo di luci dell'Assunta sono osservate dalla borghesia e dall'aristocrazia da un livello più elevato, dai balconi delle singole abitazioni private. In questo caso Serao sceglie di presentare dei gruppetti di personaggi, distinti in base al balcone dal quale ammirano la processione. I personaggi posti nello stesso luogo condividono alcune caratteristiche, sulla terrazzina del Circolo Militare si trova Giorgio Lamarra, «il bello e biondo tenente di artiglieria, sospiro delle romantiche fanciulle

³⁰⁹ Laura A. SALSINI, *Gendered Genres: Female Experiences and Narrative Patterns in the Works of Matilde Serao*, cit., p. 44

samaritane» (p. 187). Si ritraggono tre fanciulle innamorate, che osservano il giovane: dal balcone della zia Clementina Riccio non cessa di guardare il bell'uomo:

dal balcone della sua comare, Paolina Gasbarra, la loschetta vivace e spiritosa, si piegava sullo sporto e rideva ad alta voce per farsi udire da Giorgio Lamarra: da uno dei cinque balconi di Rosina Sticco [...] Grazia Orlando, la più bella creatura di Santa Maria, fingeva di discorrere con la sua cugina di Napoli, Caterina Borrelli, ma in realtà teneva d'occhio il terrazzino e Giorgio Lamarra. (p. 187)

Sul balcone del Municipio si trovano invece le ragazze dalla dote più ricca, le due ragazze Roccatagliata, le figliuole del sindaco e le tre sorelle Capitella, figliuole del sindaco di Caserta. Di ciascuna è precisato l'ammontare della dote, con una tecnica già sperimentata nella prima scena di *Nella lava*, in cui di ogni ragazza è rivelata la condizione economica. Le fanciulle sono fotografate con una cifra prima ancora che con il loro aspetto fisico.

Le tre sorelle Capitella avevano ciascheduna centocinquantamila lire di dote; le due Roccatagliata centomila lire; Clelia Mesolella, sposa di un anno, ne aveva portate duecentomila; Felicetta de Clemente aveva trovato mezzo milione in casa del giovane marito, talché il balcone del municipio, il più ricco come doti passate, presenti e future, era l'oggetto di molti sospiri maschili e femminili. (p. 187)

La ricchezza tuttavia nell'ambito del mercato matrimoniale può dare anche alcuni inconvenienti. Se le risorse delle doti delle ragazze sono davvero sproporzionate, solo pochi sono coloro che possono stare sullo stesso piano. Questo è proprio il problema delle Capitella, «erano molto ricche, ma per questo nessuno osava cercarle: le loro pretensioni erano stravaganti, nella provincia non vi era nessuno che potesse contentarle» (p. 191). Le ragazze Capitella ricordano i personaggi delle sorelle Cafaro in *Nella lava*. Anche per loro l'eccessiva ricchezza costituisce un problema: «erano ricche, tanto ricche, trecentomila lire di dote per ognuna e poi delle eredità, che nessuno in paese, né nella provincia, osava di chiederle» (p. 103). Sempre dando particolare rilevanza alla sfera economica, si descrive il balcone successivo:

Anche il balcone del marchese Tarcagnota esponeva tre grandi doti di centocinquantamila lire, nelle persone delle tre sorelle Tarcagnota, ragazze uscite dal primo educando di Napoli, aristocratiche, superbe; ma le tre ragazze erano afflitte da una tale pinguedine enorme e crescente, quella grossezza loro era così soffocante e ridicola, che tutti i belli spiriti di Santa Maria se ne burlavano. (pp. 187-188)

La ricchezza delle tre ragazze deve essere collegata alla loro pinguedine, spesso infatti nella narrativa seraiana si crea un esplicito richiamo tra lo stato di benessere economico e la robustezza fisica. Già Antonia Arslan lo nota a proposito di *Piccole anime*, nel contrasto tra Cavalieri, bambina grassottella e ricca e Aloe, al contrario molto magra e povera.

La fame è qualche cosa che, nei racconti del tardo Ottocento, non è piacevole appetito, non è generica descrizione, è vera e propria fame. Questo implica la frequente

apparizione di un tipo femminile scarnificato, il contrario della rotondità affascinante [...]. Perciò le descrizioni di donne magre sono, in realtà, sempre, negative, repulsive, sono descrizioni di esseri non attraenti. [...] Il grasso è positivo, indizio di nutrimento costante; è un ventre pieno e caldo di cibo, è salute, sicurezza, bellezza, e in tutte le sue opere la magrezza è ossessivamente connotata come simbolo e segnale di infelicità per le bambine incolpevoli, e di passione, lussuria, peccato per la donna adulta³¹⁰.

La chiave interpretativa si potrebbe ben adattare anche a *Non più*, nell'insistenza con cui si ripetono la ricchezza delle ragazze e allo stesso tempo la loro grossezza, quasi sproporzionata, al contrario dell'esilità di una delle due coppie di amiche.

Un altro dato da rilevare nella descrizione iniziale delle prime figure femminili è dato dall'importanza sociale riconosciuta al matrimonio, Laura Salsini nota infatti: «the short story's preoccupation with the importance of marriage in a woman's life and its attendant role in the social and economic structure of her imaginary world is underscored in its opening scene»³¹¹. Le ragazze, come già notato, prima ancora che ritratte nel loro aspetto fisico, sono classificate in base all'importanza finanziaria della loro dote. Rispetto a questo tema la studiosa riporta il significato storico che la dote aveva per una donna dell'Ottocento e il suo valore per la vita futura:

Describing the institution, historian Michela De Giorgio remarks that «The lack of a dowry prevented young girls from entering the marriage market, from freeing themselves from the more or less coercive custody of the family or boarding school, [thus] condemning them inevitably to spinsterhood». Serao's repeated emphasis on the correlation between a girl's dowry and her value as a bride acts as a critique of the economic aspect of marriage³¹².

La dote per la donna dell'Ottocento aveva dunque un ruolo determinante, avrebbe significato per lei la possibilità di un matrimonio e di una sistemazione al di fuori del cerchio familiare. La dote era dunque un aspetto essenziale per l'accordo di un'unione coniugale e spesso rendeva il matrimonio stesso un affare finanziario. Questa prospettiva è criticata da Serao e messa in luce sin dalla scena iniziale, in cui si presentano le sorelle Roccatagliata, figlie del sindaco, una delle quali è destinata a sposare il figlio del sindaco di Caserta. Si tratta senza dubbio di un'unione di convenienza. La scena è interessante anche per un'altra ragione, perché, data la giovane età della futura sposa, Serao registra il commento di riprovazione di Emma Demartino e di altre ragazze:

Le due ragazze Roccatagliata, le figliuole del sindaco [...] si affaccendavano intorno alle tre sorelle Capitella, figliuole del sindaco di Caserta [...] scortate dal padre e dal fratello, che doveva sposare Cristina Roccatagliata: matrimonio che a tutte le ragazze coetanee di Cristina, diciottenni, pareva logico, e che tutte le ragazze fra i ventitré e i venticinque, fra cui Emma Demartino dicevano irregolare, Cristina era troppo giovane. (p. 187)

³¹⁰ Antonia ARSLAN, *Corpi di bambine, corpi di donne nell'Italia dopo l'Unità: Neera e Matilde Serao*, cit., pp. 44-49

³¹¹ Laura A. SALSINI, *Gendered Genres: Female Experiences and Narrative Patterns in the Works of Matilde Serao*, cit., p. 19

³¹² Ivi, pp. 19-20

Già in quest'episodio Emma Demartino, uno dei personaggi della coppia di amiche, sembra mostrare una nota di critica verso il matrimonio della ragazza troppo giovane per sposarsi. Finalmente l'attenzione si concentra sul terrazzo, in cui si trova la coppia di amiche che diventa centrale nella narrazione successiva. Viene introdotta allora la figura di Rosina Sticco, novella sposa, di cui ancora una volta si precisa la dote:

Rosina, la primogenita delle sette sorelle Astianese, si era maritata la settimana prima con Vincenzo Sticco, negoziante di cereali, gli aveva portato cinquemila lire: il papà Astianese era molto ricco, ma aveva sette figliuole, da dodici a venticinque anni. Sticco era il più ricco del paese, aveva la più bella casa con cinque balconi sulla piazza [...] e Rosina faceva, con un legittimo orgoglio, per la prima volta, gli onori della sua casa. Portava le grosse rosette di brillanti, datele dal marito, otto o dieci braccialetti pesanti e luccicanti, ed era soddisfatta di sé, del suo salone rosso e oro, della sua stanza da letto azzurra e bianca. Ella mostrava tutta questa roba, a tutti e a tutte, senza celare la sua soddisfazione. (p. 188)

Il ritratto di Rosina comprende la precisazione del dato economico, ma anche dalla descrizione del suo abito e dello spazio si coglie la sua soddisfazione per la ricchezza del suo stato e di suo marito. Nota infatti a questo proposito anche Laura Salsini: «Rosina Sticco [...] proudly shows off her new husband and, perhaps more important, her new home, symbol of her newly attained status as wife»³¹³. Nella grande casa della sposa si trovano molte altre figure femminili, invitate, tra le quali spicca soprattutto «la grande amica di Rosina, la sua coetanea Emma Demartino, la pallidina alta e gentile, un po' anemica, la ragazza sentimentale dagli occhioni un po' bruni e dalla testina languente» (pp. 188-189). Emma di fronte alla cordialità con cui Rosina accoglie gli ospiti è colta da un sentimento di forte emozione di tenerezza e immagina anche il proprio momento di sposa novella. Ciascuna delle ragazze di fronte alla felicità della neosposa immagina la propria vita coniugale; le sei sorelle sono ad esempio sicure di maritarsi meglio della prima.

Grazia Orlando che aveva per lo più ventimila lire, la dote militare, pensava al suo bel ufficiale biondo, dalla sciabola scricchiolante, tanto più bello di Vincenzino Sticco; Maria Orlando, più calma, meno sognatrice, calcolava che avrebbe avuto di sua parte Ciccillo Mosca, il primo dei tre fratelli Mosca. [...] Caterina Borrelli, troppo giovane ancora, aveva già l'aria disinvolta e presuntuosa delle ragazze napoletane, che fingono di burlarsi del matrimonio. (p. 189)

È interessante notare come in relazione a Caterina Borrelli si precisi ancora un atteggiamento di estraneità al sentimento d'amore, come in *Telegrafi* e in *Nella lava*. Essa tuttavia finge di non darsene cura, ma ciò sembra essere solo una maschera. È interessante anche il ritratto delle successive figure femminili descritte da Serao, si tratta infatti di un gruppetto di donne non più giovani, rimaste nubili, che restano distaccate dagli altri personaggi:

Le due Crocco, brune, scarne, tutte chincaglierie, tutte spilloni di acciaio e di fibbie di pastiglia, ai affacciarono, mostrando il loro volto arrabbiato di zitellone, ostinate nel

³¹³ Ibidem

desiderio di marito: le due Caputo, amiche fedeli, si affacciarono anch'esse, pettinate e vestite alla moda di quindici anni prima, ma tutte tranquille e ridenti, sopportando pazientemente i quarant'anni della loro disponibilità, e infine si affacciò donna Irene Moscarella, la zitellona preistorica, quella che tutti ricordano zitellona, da un tempo immemorabile, la zitellona non più collerica né ridente, ma quietata nell'apatia, nella quasi immobilità della vita. (p. 190)

Rispetto agli altri quadri di gruppo, quello delle cinque zitelle si pone in contrasto con l'allegria della compagnia e nell'assenza dell'ansia di trovare marito. Tutte le donne sono catalogate come zitelle e nelle tre serie di ritratti che si danno sembra scorgersi una sorta di progressione in tre fasi della donna nubile: dalle più giovani, le Crocco, ancora intenzionate a trovare marito, di cui si mettono in evidenza con ironia la magrezza e le chincaglierie che portano, al sorriso pacato delle Caputo, che con pazienza sopportano il loro destino e infine la descrizione di Irene Moscarella, «la zitellona preistorica», oramai rassegnata al proprio stato. La donna non è né collerica come le Crocco né ridente come le Caputo, ma immersa nella completa apatia, che viene definita proprio come «immobilità della vita». È significativo che venga utilizzata qui per la prima volta l'espressione che dà il titolo alla novella: «non più», collegato a questa precisa figura femminile, perché Irene Moscarella, ormai vecchia, non può più nutrire nessun tipo di speranza o progetto, nella società in cui alla donna erano riconosciuti solo due ruoli: quello di moglie e di madre.

La prima scena si conclude con l'isolamento di Emma Demartino sul balcone, estranea a tutta la folla di invitati. Nella novella si crea una dinamica che sembra anticipare quella che, tre anni dopo la pubblicazione in rivista di *Non più*, nel 1889 Verga sembra aver ripreso per il capitolo terzo di *Mastro don Gesualdo*. Bianca Trao, come Emma Demartino, è invitata ad assistere da un balcone allo spettacolo paesano in occasione di una ricorrenza religiosa, come Emma stessa osserva le luci in occasione dell'Assunzione di Maria. Entrambe le figure si trovano su un davanzale, non della propria casa, ma invitate da un personaggio ricco, che per Emma è un'intima amica, per Bianca una parente. Ambedue rispetto al paese circostante allegro e in festa hanno un atteggiamento timido, riflessivo, ciò che le accomuna è inoltre il pensiero riguardo il proprio futuro come spose. Un grande senso di isolamento e di sconforto amaro coglie allo stesso modo le due figure, che di fronte al peso della realtà scelgono la dimensione del silenzio, per invocare una preghiera a Dio. La solitudine della figura femminile si staglia in netta opposizione con l'ambiente allegro e dinamico di festa. Emma è così descritta:

A malgrado dei delicati razzi che si aprivano in cielo dolcemente, in quella mite sera di agosto, a malgrado dell'estasi di quella folla istupidita dai chiarori, a malgrado dell'allegrezza di tutta quella gioventù maschile e femminile, sparsa pei balconi, Emma si sentì inondata di amarezza, la vita per lei, per le altre le parve un lungo cammino senza gioie, un duro cammino senza compensi e senza soccorsi. (p. 192)

Al pari nella descrizione di Emma, anche per la raffigurazione di Bianca Trao si possono riscontrare alcuni elementi essenziali che denotano l'isolamento e l'opposizione

della ragazza rispetto all'ambiente circostante: anche Bianca preferisce rimanere in silenzio, comunica con il solo linguaggio del corpo, indifferente al clima di festa del paese.

Di tanto in tanto si premeva sulla bocca il fazzolettino di falsa batista ricamato da lei stessa, e tossiva, adagio adagio, chinando il capo; il vestito di lanetta le faceva delle pieghe sulle spalle magre. Non diceva nulla, stava a guardare i fuochi, col viso affilato e pallido, come stirato verso l'angolo della bocca, dove erano due pieghe dolorose, gli occhi spalancati e lucenti, quasi umidi. Soltanto la mano colla quale appoggiavasi alla spalliera della seggiola era un po' tremante e l'altra distesa lungo il fianco si apriva e chiudeva macchinalmente: delle mani scarne e bianche che spasimavano³¹⁴.

Un uguale sentimento di amarezza profonda invade Bianca Trao di fronte all'indifferenza del cugino e anch'essa sprofonda in un silenzio uguale a quello di Emma:

Uno struggimento, un'amarezza sconfinata venivano dall'ampia distesa nera dell'Alia, dirimpetto, al di là delle case dei Barresi, dalle vigne e gli oliveti di Giolio, che si indovinavano confusamente, oltre la via del Rosario ancora formicolante di lumi, dal lungo altipiano del Casalgilardo, rotto dall'alta cantonata del Collegio, dal cielo profondo, ricamato di stelle – una più lucente, lassù, che sembrava guardasse, fredda, triste, solitaria. Il rumore della festa si dileguava e moriva lassù, verso San Vito. Un silenzio desolato cadeva di tanto in tanto, un silenzio che stringeva il cuore. Bianca era ritta contro il muro, immobile; le mani e il viso smorti di lei sembravano vacillare al chiarore incerto che saliva dal banco del venditore di torrone³¹⁵.

Quasi un atteggiamento lirico di preghiera sembra nascere dalle due ragazze sole rispetto al contesto. Lo sguardo di dolore di Bianca sembra aprirsi verso la sconfinata campagna dell'Alia. In Emma sorge spontanea una preghiera alla Vergine, alla quale affida sé stessa e le proprie compagne: «Nelle vostre mani, Vergine Santa – pregava Emma, sul balcone – nelle vostre mani, io, e tutte quante» (p. 193).

Se le circostanze di Bianca sono determinate dall'impossibilità di sposare l'amato a causa della povertà della famiglia, diversa è la situazione di Emma. Di fronte alla felicità dell'amica, essa non dimostra invidia e partecipa alla contentezza di Rosina. Pensa solo al proprio innamorato, «se Carluccio Scoppa che studiava a Napoli l'avvocatura non si fosse fatto bocciare in due materie, Emma si sarebbe sposata prima di Rosina» (p. 190). La diversa condizione delle due amiche, Rosina già maritata, Emma non ancora, ha delle conseguenze anche fisiche sulle due ragazze: la prima è infatti nel fiore della propria bellezza, la seconda acquista un'aria malinconica, come se l'amore avesse una potenza vitale, come ha notato Maryse Jeuland Meynaud³¹⁶:

Lei aveva già venticinque anni, è vero, questo le dava come un pensiero latente di malinconia, come una punta di amarezza: si sentiva pallida, smorta, sfiorita, mentre i venticinque anni di Rosina Sticco erano tutti una fioritura di rosei colori e di sorrisi. (p. 189)

³¹⁴ Giovanni VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, cit., pp. 57-58

³¹⁵ Ivi, pp. 67-68

³¹⁶ Maryse JEULAND MEYNAUD, *Immagini, linguaggio e modelli del corpo nell'opera narrativa di Matilde Serao*, cit., p. 81

Già in questa prima opposizione tra le due amiche si anticipano i tratti di degradazione fisica che colpiranno Emma nel finale: infatti il pallore smorto e la sua bellezza inaridita la avvicinano alla descrizione delle anziane zitelle, descritte a parte nella vicenda. La ragazza infatti acquista quasi una capacità profetica a riguardo del suo futuro, prevedendo per sé una tale possibilità. Vede infatti di fronte a sé l'aspetto consumato e ripugnante del gruppo di nubili e arriva a immaginarsi simile a loro nella tarda età.

Emma vedeva queste cinque femmine tutte smorte o livide sotto la grande pioggia d'oro del fuoco di artificio, e le sembrava scorgere in quel gruppo tutta la visione dell'avvenire, le pareva che lei e tutte le sue amiche dovessero invecchiare zitelle [...] chi sa, forse lei, Emma Demartino, sarebbe rimasta zitella [...]. E fu tanta la forza dell'evocazione, che ella si vide, già arrivata a cinquantacinque anni, vestita di lana color pulce, coi capelli radi che non coprivano più il giallo della cute, con la faccia scialba e rugosa, dove niuna impressione più si rifletteva, in quel distacco egoistico e supremo di tutte le cose. (p. 193)

La giovane Emma sembra vedersi nella vecchiaia molto mutata nell'aspetto, trascurata, priva di fascino. La mancanza di cura e di bellezza sono collegate allo stato di nubilato della donna, queste caratteristiche sono già ben visibili alla ragazza nelle figure delle vecchie zitelle che stanno a parte nella scena. Già nelle Crocco, nelle Caputo e in Irene Moscarella sono ben evidenti i segni di bruttezza, di quasi degradazione fisica, che sono associati al loro *status* di zitelle che anticipano l'aspetto che Emma prenderà nella terza sequenza:

Le due Crocco agitavano le teste lucide di pomata e infiocchettate [...] mostravano le dentiere ingiallite [...] le due Caputo coi capelli abbassati in due falde sulle tempie, i busti lunghi e piatti, i grembiuli di seta nera, ammiravano, almeno per la quarantesima volta, la festa dell'Assunta, e sorridevano mitemente, mentre, donna Irene Moscarella, vestita di lana color pulce, coi radi capelli raccolti in rotoletti sulle tempie, serbava la sua faccia scialba e senza espressione, la sua aria indifferente, di persona morta a tutte le cose umane. (p. 192)

La descrizione delle cinque donne procede in un crescendo di bruttezza fino a donna Irene Moscarella con la quale ci si avvicina alla dimensione funerea: si descrivono i dettagli più sgradevoli delle Crocco, che fanno ricorso a pomate e fiocchi, per sembrare più giovani, sebbene abbiano le dentiere ingiallite, fino alle sorelle Caputo la cui condizione di zitelle è sottolineata dal loro busto lungo e piatto e dall'abbigliamento scuro. Infine nell'ultima figura si ritrovano i particolari che la giovane Emma immagina su di sé, se le fosse toccata la sorte della zitella: il vestito color pulce, i capelli radi sono tutti elementi che rendono questa figura vicino a quella di «persona morta a tutte le cose umane». La mancanza di vitalità delle donne nubili è connessa da Maryse Jeuland Meynaud all'assenza nella loro esistenza dell'esperienza d'amore:

La condizione nubile, la scapolanza, per varie o vari malcapitati, cioè la continenza, sciupa il corpo, come succede alla povera Emma di *Non più*. [...] Viceversa, l'amore viene da

lei presentato come fattore d'equilibrio [...]. L'amore esalta la bellezza, prolunga la giovinezza del corpo e conferisce al viso un meraviglioso nitore³¹⁷.

La seconda sequenza si apre non più all'esterno, ma in un interno: si tratta della camera da letto di Rosina Sticco, la quale ha da poco partorito il quarto figlio. Serao dipinge un breve ritratto della puerpera, riccamente vestita, dalla quale emergono il suo senso di stanchezza ma anche la sua gioia e la sua soddisfazione. La donna giace in un luogo morbido di cuscini e di lenzuola, che trasmettono un senso di ordine e di calore. Manifestano il suo benessere economico non solo il vestiario «di batista spumosa di merletti» di Rosina e le dita e le orecchie ornate di gemme, ma anche l'arredo del suo letto di larga trina antica e adornato di ricami. Nell'immagine prevalgono le tinte candide dell'abbigliamento ed è notata l'abbondanza dei merletti. I due elementi compaiono anche nella successiva descrizione del neonato.

La puerpera appoggiava il capo e le spalle a un gran mucchio di cuscini, dalle foderette di tela finissime tutte adornate di ricami: le due mani bianchissime, esangui, si allungavano sulla larga trina antica, che formava la rimboccatura del lenzuolo, toccavano quasi il damasco azzurro della coperta. Ella portava una camiciola di batista tutta spumosa di merletti; sui capelli bruni, ondulati, una cuffietta di gala; e le dita, i polsi, le orecchie erano ornate di molte gemme. Ella poco si muoveva, poco parlava [...] ma beatamente sorridente. (p. 194)

La sequenza si articola in un momento iniziale in cui sono rimaste sole nella stanza da letto le amiche Rosina e Emma, in un secondo momento, arrivano gli ospiti a visitare Rosina e ritorna dal battesimo il bambino accompagnato dalla madrina e dal padrino, dal padre e dai fratelli. Entrambe le scene narrative sono significative, nella prima infatti la coppia di amiche ha l'occasione di parlarsi in modo confidenziale. Emma loda la bellezza e la salute del bambino, la madre la ringrazia e inizia a parlare delle proprie sorelle e in particolare di una di loro, che, nonostante abbia ventotto anni, non si è ancora sposata. La circostanza offre ad Emma la possibilità di esporre la sua teoria, per la quale non è necessario sposarsi.

- Assunta ha già ventotto anni, mi fa pena, capirai...
- Un lieve rossore salì alla fronte di Emma.
- Che importa? - mormorò costei - non ci è obbligo di maritarsi
- Non lo dire, cara. Qualunque cattivo matrimonio, val sempre meglio di nulla.
- E perché?
- Per i figli, Emma - disse gravemente e dolcemente la madre felice.
- Un velo di lacrime tremolò per un minuto negli occhi di Emma. (p. 195)

Le due donne si scontrano su una diversa prospettiva, Rosina accenna all'età avanzata della sorella Assunta, ancora nubile, senza prestare la necessaria delicatezza all'argomento, dal momento che anche l'amica, Emma, si trova nella medesima situazione della familiare. Eppure Emma ha il coraggio di affermare un'idea diversa da

³¹⁷ Maryse JEULAND MEYNAUD, *Immagini, linguaggio e modelli del corpo nell'opera narrativa di Matilde Serao*, cit., pp. 80-81

quella di Rosina: essa infatti crede che il matrimonio per una fanciulla non sia per forza necessario. L'amica la contraddice, rispondendole che qualsiasi unione coniugale, anche infelice, vale sempre di più della solitudine. Ci sono infatti sempre i figli a consolare la madre. È infatti la prole a segnare per le due donne un destino, che già dalla prima scena si è mostrato distinto: Rosina già maritata e novella sposa, ha ora dato alla luce il quarto bimbo, mentre Emma non è riuscita né a sposarsi e né ad avere figli, la maternità le resta sconosciuta. Rosina declina la tradizionale percezione ottocentesca, secondo la quale la prolificità della donna nella vita coniugale è sentita quasi come un obbligo. Il personaggio accoglie con gioia questo compito. Riguardo a quest'argomento ha notato Maryse Jeuland Meynaud:

L'unione coniugale vi viene assimilata a un dovere, piaccia o non piaccia, e la donna sterile è tale perché colpita dalla maledizione divina. In *Non più* è proclamato che il matrimonio vale per i figli, qualsiasi condizione. Così si enuncia la doppia equazione tra genitalità-coniugalità e coniugalità-prolificità³¹⁸.

La genitalità della donna è concepita nel matrimonio al solo fine della procreazione della prole, elemento che distingue le sorti delle due amiche. Se Rosina parla solo verbalmente con l'amica, si può cogliere in Emma un preciso linguaggio del corpo, con il quale comunica tutto il suo sentimento di disagio e di inferiorità. Spesso infatti non attraverso la parola esplicita, ma attraverso il linguaggio dei gesti comunicano i personaggi femminili di Serao: si era già notata questa caratteristica in *La virtù di Checchina*, in cui la protagonista rimane taciturna, ma a parlare sono i suoi sospiri, i tremolii del cuore e delle mani. Anche in *Nella lava* Elvira Brown ed Enrichetta Caputo parlano molto di più con il loro non-detto, è il loro silenzio a diventare pregnante. Riguardo l'atteggiamento di mutismo delle donne seraiane si possono riportare le osservazioni fatte da Paola Azzolini, la quale compie questa osservazione in generale sulla presenza femminile nei testi letterari:

Ma, cercando nei testi, è forse possibile indicare che quando la donna occupa la scena con il suo silenzio o con il suo negarsi alla parola, allora essa si dà come reale e indica la propria presenza/assenza nella storia e nell'immaginario in questa forma³¹⁹.

Il silenzio e il non-detto di Emma diventano allora significativi, perché essa comunica i suoi sentimenti attraverso il linguaggio del corpo. Essa infatti dapprima prova un leggero rossore al cenno di Rosina verso la sorella di età avanzata e ancora nubile, poi di fronte alla fermezza con cui l'amica le rinfaccia che sono i figli la vera bellezza del matrimonio, le si coglie sugli occhi un tremolio di lacrime. Non a caso sarà alla fine della scena che essa scoppierà in pianto, anche in questo caso velato, compresso e nascosto, del quale si coglie un solo singhiozzo. L'ultima scena è significativa e offre spunti di riflessione interessanti, perché anche in questa circostanza Emma non usa la dimensione della parola, ma il linguaggio del corpo:

³¹⁸ Ivi, p. 106

³¹⁹ Paola AZZOLINI, *Di silenzio e d'ombra*, cit., p. 20

Cadevano le ombre crepuscolari in quella camera. La puerpera, stanca, appoggiava il capo ai cuscini [...] come per dormire. La stanza era vuota. Ella si voltò, cercò con la mano accanto a lei e con fievole dolcissima voce materna, chiamò:

– Gaetanino? Gaetanì?

Il piccolino guardava la mamma, con gli occhietti vivaci. Ma dietro una tenda, un piccolo singhiozzo s'intese: Emma Demartino singhiozzava. (p. 199)

Innanzitutto lo spazio è ancora l'interno della camera da letto di Rosina, ma due elementi la differenziano dalla prima scena della seconda sequenza: la mancanza di luce e la solitudine. La sera è infatti scesa nella stanza con la sua penombra e con l'ora tarda l'allegria comitiva in visita al neonato è ripartita, lasciando la stanza vuota, in silenzio. La madre sta riposando e il bambino, l'elemento che differenzia le due donne, è chiamato dalla madre con una voce dolce e delicata. Il gesto induce Emma al pianto silenzioso e quasi represso. La donna infatti non erompe in un pianto di sfogo davanti all'amica, nella quale potrebbe trovare consolazione. Preferisce nascondersi dietro ad una tenda e abbandonarsi alla tristezza. La presenza nello scenario della tenda è significativa, essa infatti veniva già impiegata con una funzionalità simile in *Nella lava*. In quest'ultima novella il tendaggio serviva per mantenere una maschera di decoro di fronte agli ospiti, per nascondere la miseria della stanza coi letti disfatti e con i catini ancora sporchi. In questa novella si tratta della medesima tenda teatrale che ha il compito di occultare i sentimenti di tristezza di Emma, per permetterle di tenere nei confronti di Rosina un atteggiamento di decoro. È importante rilevare il fatto che Emma, per quanto turbata, scelga di non fidarsi con lei, sciogliendo il proprio dolore in un pianto liberatore, che percepisca Rosina già come una donna altra e diversa da sé, per il semplice fatto che essa è già sposata con figli. Sembra potersi scorgere nella diversa condizione un elemento di divisione che separa le due donne, nonostante fossero presentate all'inizio come amiche inseparabili. Nel caso di *Non più* deve perciò essere riconsiderata la tesi che Ursula Fanning espone riguardo l'amicizia femminile nei romanzi seraiani, per la quale la studiosa scrive:

Le scrittrici [...] tendono a mettere in risalto l'amicizia femminile, anche se pure per loro quest'amicizia può sembrare meno importante del matrimonio – e il matrimonio funziona, di solito, come apice e fine del romanzo ottocentesco al femminile. La Serao, al contrario, attribuisce enorme importanza all'amicizia femminile. I suoi romanzi non finiscono con il matrimonio; tutt'altro, il vincolo matrimoniale nei suoi romanzi coincide, normalmente, con l'inizio di una serie di osservazioni negative sul rapporto amoroso³²⁰.

Nel caso di Emma si assiste infatti al caso opposto: l'amicizia con Rosina non resta infatti più profonda del rapporto coniugale e in competizione con esso, ma viceversa assume una forma più superficiale, se non di netta opposizione tra le due donne. In altre parole non solo l'amicizia tra i due personaggi dopo il matrimonio dell'una non si corrobora, ma è la stessa nuova situazione matrimoniale a costituire motivo di differenza e di opposizione tra le due amiche.

³²⁰ Ursula FANNING, *Aspetti inaspettati dell'amicizia femminile*, cit., p. 127

Resta da analizzare la scena corale di visite che la puerpera riceve per la nascita del neonato. Emma e Rosina sono infatti interrotte nel loro dialogo dall'ingresso di Caterina Tarcagnola, della quale sin dalla prima scena è stata messa in evidenza la grossezza: «Caterina Tarcagnola, maritata Savarese, entrava, enorme in un vestito di stoffa nera, con le guancie rosse e lucide, con le braccia simili a colossali salsiccioni» (p. 196). Poco a poco Rosina è circondata da un coro di amiche e di conoscenti, le quali iniziano a conversare su argomenti inerenti la vita matrimoniale e la maternità.

L'ambiente si empiva di voci intenerite, di questi discorsi dolci e gravi, in apparenza frivoli, ma in cui si riassume tutta la vita femminile: queste spose che erano già madri, o dovevano esserlo, o desideravano profondamente di diventarlo, si lasciavano andare a tutto l'affettuoso che sgorgava, naturale, dal cuore aperto. (pp. 196-197)

Rispetto all'oggetto della conversazione Emma si isola dal gruppo di personaggi, essa infatti è definita «la sola fanciulla in quella stanza», poiché è l'unica che resta estranea alla gioia di essere sposa e madre. La donna all'udire i discorsi sulla maternità è presa da un sentimento di tenerezza, che aumenta il pallore del suo viso e rende più tristi e più languidi i suoi occhi. Ancora una volta è offerta una doppia descrizione della coppia di amiche, che differiscono molto l'una dall'altra: Rosina è infatti l'immagine della donna esperta e felicemente soddisfatta della sua vita matrimoniale, Emma è colpita da un senso di sofferenza, perché consapevole della ricchezza di affetti che non può avere.

Rosina, ascoltava già rosea, approvando col capo o negando con un cenno della mano, ella, la madre felice. Ritta, immobile, appoggiata alla spalliera del letto, Emma, la sola fanciulla in quella stanza, ascoltava. Tutta quella maternità che fluiva nelle parole, nei sorrisi, nelle voci, negli sguardi, in certe intonazioni, tutta quell'onda letificante di amore, arrivava sino a lei, penetrandole nell'anima, ella beveva quasi tutta quella dolcezza: e nello spasimo di quella impressione troppo acuta, il viso pallido diventava cereo, e i grandi occhi languidi si facevano più tristi, più trasognati che mai. (p. 197)

Emma parla ancora una volta con il linguaggio del corpo, essa infatti nella stanza sta «retta e immobile»; questa è la postura che assume anche Checchina nel proprio salotto in compagnia del marchese in *La virtù di Checchina* e allo stesso modo quella di Elvira Brown e di Enrichetta Caputo in *Nella lava* nel ballo in casa Caputo: tale porsi femminile nello spazio denota un senso non di rilassatezza, ma al contrario di disagio, quasi separazione. Emma dunque rispetto al coro di spose e future o già madri sente una nota di diversità.

La terza sequenza conclusiva mostra la protagonista della novella, Emma, già ad uno stato d'età avanzata. Essa, come aveva saputo cogliere con visione quasi profetica nella prima sequenza, è rimasta zitella e sin dall'inizio della sequenza se ne dà una descrizione particolareggiata, simile in alcuni tratti a quella rappresentazione che la giovane Emma aveva immaginato per sé all'inizio della novella. Emma con l'età ha subito una sorta di trasformazione, dovuta tuttavia non solo all'anzianità, ma anche alla

sua condizione di nubile. Una tale metamorfosi si ritrova anche per altri personaggi seraiani, come le protagoniste di *Suor Giovanna della Croce* e *La ballerina*:

Gli occhi avevano perduto e la vivacità e il languore che li rendevano tanto seducenti, erano diventati come smorti, come opachi; due borse di pelle floscia, giallastra, con qualche intonazione livida si erano formate sotto le palpebre; le labbra erano passate dal rosso al rosa, dal rosa al violetto pallidissimo, delicato. Ancora le guancie conservavano una finezza elegante e la carnagione sulle tempie, intorno alle orecchie era bianca e trasparente come la porcellana; ma quello che invecchiava quel volto, senza rimedio, non era la radezza dei capelli male dissimulata, non era la magrezza del collo; erano quelle due borse di pelle floscia, come morte, già tinte dei colori della corruzione e della decomposizione. (p. 200)

Nel ritratto offerto della donna si mescolano tratti di vecchiaia a caratteristiche che ancora serbano un velo di fascino sulla persona femminile: gli occhi con il tempo hanno perso la loro vivacità e due borse di pelle floscia si sono formate sotto di essi, tuttavia le guance riservano ancora la loro delicatezza, così come la carnagione intorno alle tempie è ancora candida. Il dettaglio che tuttavia denota il segno del passaggio del tempo sulla donna è proprio la presenza di due borse di pelle che le si sono formate sotto gli occhi. Come osserva Laura Salsini, riprendendo un elemento già evidenziato da Maryse Jeuland Meynaud, lo stato di corruzione e quasi di decomposizione della donna dipende dalla sua condizione di zitella, donna sola, lontana dall'amore, vera risorsa femminile di bellezza e di ringiovanimento³²¹. Inoltre Laura Salsini osserva che lo stato di bruttezza in cui cade Emma, una volta donna attraente, non rappresenta tanto «the conflation of the role of wife with the manifestation of physical beauty. This troubling tale could also be read as Serao's own critique of a social system that links a woman's value to her marital status»³²². Dunque le forti tonalità con cui l'autrice descrive la deformazione di Emma devono essere spiegate con il messaggio di denuncia riguardo all'eccessiva importanza che la società ottocentesca assegnava al matrimonio.

La donna mostra delle somiglianze con quella prefigurazione di sé che Emma esprime nella prima sequenza: l'immagine corrisponde nei capelli radi, «la faccia scialba e rugosa», ma soprattutto «quel distacco egoistico e supremo da tutte le cose» (p. 193). La descrizione prosegue, mettendo in evidenza la vecchiaia e la poca cura della donna sia nell'abbigliamento sia nell'acconciatura dei capelli. Fin dal taglio dell'abito si vuole lasciar trasparire l'anzianità della donna:

La cintura era ancora sottile, ma un segno infallibile della vecchiaia era il taglio dell'abito, molle e piatto sul petto, corto di vita, largo sui fianchi, quel taglio tutto fantastico ma tutto speciale della vecchia zitella; il segno della vecchiaia era in quelle scarpette di marocchino nero, quadrate in punta, annodate coi nastri di seta nera, col tacco largo e basso, che non facevano rumore nel camminare. (p. 200)

³²¹ Maryse JEULAND MEYNAUD, *Immagini, linguaggio e modelli del corpo nell'opera narrativa di Matilde Serao*, cit., pp. 80-81

³²² Laura SALSINI, *Gendered Genres: Female Experiences and Narrative Patterns in the Works of Matilde Serao*, cit., p. 22

La precisione nell'abbigliamento in questo caso ha la funzione di ribadire lo stato di nubile della donna, la quale non veste nessun elemento di eleganza, sia nel taglio largo del vestito sia nella scelta delle calzature senza tacco. Non si registra nessun gioiello sulla donna. L'importanza dell'abito è sottolineata così da Maryse Jeuland Meynaud, che definisce come sia un'importante veicolo di significati:

Infatti, ogni personaggio presente nella nutrita galleria narrativa della Serao offre ai nostri occhi un'anatomia travestita in funzione del suo ruolo sociale, secondo una prassi che non soffre deroghe: governanti, bambinaie, serve [...] tutti portano la divisa che trasforma il loro corpo in un pezzo insopprimibile della combinatoria sociale, assolvendo una funzione semiotica per produrre un determinato senso³²³.

Nell'ultima sequenza la vicenda di Emma si intreccia con quella di due giovani innamorati: si tratta di una delle figlie di Rosina, di nome Emma, ma soprannominata Mimì, di sedici anni e l'innamorato, Federico Mastrocola, di ventiquattro. I due giovani dialogano tra loro di nascosto dalle rispettive famiglie, sfruttando l'esposizione di due luoghi che li avvicinano e che li pongono fuori dal controllo delle rispettive famiglie. Il motivo è ampiamente sperimentato e frequentato dalla narrativa seraiana, i due amanti infatti non si incontrano nello spazio istituzionalizzato dei luoghi pubblici o delle abitazioni private, ma si danno appuntamento alle finestre o su terrazze, balconcini, nelle quali le ragazze sfuggono al controllo del padre e possono discorrere più liberamente d'amore con il proprio innamorato. L'elemento è già stato messo in luce da Marie Gracieuse Martin Gistucci ed è stato osservato anche in *In provincia* di Dal vero e in *Lo munaciello* di *Leggende napoletane*:

Mais ce sont là des fragiles barrières qui ne peuvent résister à la structure matérielle de l'immeuble. Le cours intérieures, les balcons, les escaliers, les fenêtres en vis-à-vis mettent en commun les gestes de la vie quotidienne³²⁴.

Il tratto ritorna anche nel romanzo *Teresa* di Neera, per altro scritto quasi contemporaneamente alla novella: la novella *Non più* infatti fu pubblicata in rivista nel 1886, *Teresa* esce presso l'editore Galli a Milano nello stesso anno. Nel romanzo è visibile la stessa dinamica appena descritta per la novella. Teresina infatti si incontra con l'innamorato alla finestra del piano terra:

Non urtò nessun mobile; giunse dritta davanti alla finestra e l'aperse. Orlandi le aveva afferrate le mani e gliele stringeva con passione. La fanciulla non rispose né alla stretta né al grazie; ma tremava così straordinariamente, che Orlandi, sorridendo un poco, riprese:

– Sono stato ardito, le chiedo scusa... se mi fossi immaginato di darle dispiacere...

Teresina scosse il capo.

– No?... non dispiacere forse, ma certamente un disturbo. Oh! mi assicuri; mi dica che questa sua bontà per me non le procurerà delle noie in famiglia...

³²³ Maryse JEULAND MEYNAUD, *Immagini, linguaggio e modelli del corpo nell'opera narrativa di Matilde Serao*, cit., p. 31

³²⁴ Marie Gracieuse MARTIN GISTUCCI, *L'oeuvre romanesque de Matilde Serao*, cit., p. 127

Teresina fece per dire qualche cosa, e non potendo riuscirvi, strinse leggermente le mani che imprigionavano le sue³²⁵.

L'importanza delle finestre e dei balconi è sottolineata anche da Katharine Mitchell, riguardo ai quali scrive, analizzando la narrativa femminile tardo ottocentesca:

Balconies and windows are similarly constructed as places of possibilities and encounters in Italian domestic fiction. [...] Balconies, windows, doorways, and entrances are depicted in Italian domestic fiction as public space that offer possibilities for women to encounter the opposite gender and to exchange information with man³²⁶.

Tutta la terza sequenza è strutturata su una continua alternanza tra il dialogo d'amore dei due giovani e le reazioni che esso suscita su Emma. Tra la coppia di innamorati e la donna sola si registra un'opposizione giocata su più livelli: innanzitutto su quello spaziale. Come si è già notato, i due giovani conversano in uno spazio aperto: «Federico Mastrocola era al suo posto, alla piccola finestra del granaio» (p. 201). Il contrasto tra lo spazio aperto dei due innamorati e quello chiuso in cui si chiude la zitella è ben sottolineato nel testo:

La distanza tra la loggetta di Mimì e il granaio di Federico era poca: ambedue sporgendo nel grande orto d'Oliver, tutto verde di alberi di fichi; accanto vi era l'orto delle Tarcagnota [...] tutte le finestre erano sbarrate; sicché restava solo il balcone di Emma Demartino, donde si poteva vedere l'armeggio dei due innamorati. Ma la persiana verde non si rialzava mai, la vecchia zitella non si mostrava mai, restava dietro le stecche a lavorare la maglia. (p. 201)

La diversa collocazione spaziale dei personaggi è evidente: la coppia di giovani è posta su due balconi prospicienti a un orto verdeggianti e fiorito, proprio come appena sbocciato è il loro amore. La coppia è descritta come fosse circondata dai germogli primaverili di diverse piante che acquistano anche valore simbolico. Ad esempio i due giovani stanno:

sopra i melagrani fioriti dell'orto Tarcagnota, sopra la verdura larga e fitta dei fichi dell'orto Oliver: e al chiacchiericcio ora allegro, ora sentimentale dei due innamorati, si accompagnava lo stridore di certe cicale, e il ponente [...] talvolta strappava dei profumi dell'orto Astianese, dove erano fioriti i mandarini. (p. 202)

La fioritura delle piante di melagrano e dei fichi è un'immagine di abbondanza, anche il frinio delle cicale e i profumi dell'orto evocano il paesaggio di un giardino in fiore, luogo ideale per gli incontri tra due innamorati. Al contrario Emma è chiusa nella sua abitazione, separata da luogo esterno e dagli altri personaggi attraverso una persiana verde, che svolge la stessa funzione scenica della tenda, già citata riguardo alla seconda sequenza. L'espressione «dietro la persiana verde» ricorre come una sorta di ritornello in tutta l'ultima sequenza, quasi a ribadire il senso di isolamento e di separazione della

³²⁵ Anna ZUCCARI, *Teresa*, cit., p. 56

³²⁶ Katharine MITCHELL, *Italian Women Writers, Gender and Everyday Life in Fiction and Journalism 1870- 1910*, cit., pp. 77-79

donna. La tenda è uno strumento impiegato da Serao, per dare modo al proprio personaggio di mascherarsi e di nascondersi alla vista degli altri. Vale la pena riportare in questo tratto le osservazioni fatte da Vittorio Roda riguardo la simulazione femminile in Serao, perché le sue parole sembrano ben adattarsi alla figura di Emma:

La fenomenologia dell'autoccultamento e dello sdoppiamento abbonda nelle pagine del *Romanzo della fanciulla* [...]. La fanciulla [...] deve chiudersi entro metaforiche «trincee» e «fortezze» ma essere attentissima a quel che accade al di fuori [...] in un accumulo di particolari chiamati a ribadire una medesima tesi, essere quella femminile una condizione divisa e contraddittoria³²⁷.

Per Emma la «trincea o fortezza» è ben esplicitata e non è metaforica, essa infatti è sempre nascosta da una tenda, sia nella seconda sia nella terza scena. L'elemento ha la stessa funzione scenica della tenda di casa Caputo in *Nella lava*, ovvero il panno è collegato alla dimensione di finzione e di simulazione che le figure femminili ostentano. Tuttavia anche la verità di Emma non può essere celata a lungo, poiché è la stessa voce narrante a svelare al lettore l'interiorità della donna, portandone alla luce il non-detto. Anche in questa sezione infatti la donna non parla mai, si riduce al pensiero silenzioso e infine alla preghiera detta a fior di labbra. È significativo il fatto che la coppia connotata dalla giovinezza e dall'audacia del proprio amore sia ritratta nella lunga sequenza soltanto a parlare, a litigare anche, per poi riappacificarsi. Al contrario Emma assiste all'incontro dei due innamorati come una spettatrice passiva, non dice una parola di commento, ma anzi pare che l'azione e la dinamicità dell'intreccio si sviluppino totalmente al di là della tenda che la separa dall'esterno. L'impressione è che davvero la dimensione vitale della giovinezza e dell'amore stiano ormai oltre il balcone di Emma. La persiana verde non solo le permette di non essere vista, ma soprattutto nella parte conclusiva della novella, sembra davvero un panno funebre, che accarezza la donna, che già si è spenta a tutte le dimensioni della vita ed è prossima anche alla morte fisica. Di questo si ha modo di trattare nel prossimo paragrafo.

Riguardo alla totale passività di Emma, la sua quasi rinuncia alla vita, si può fare una riflessione interessante: nelle sequenze narrative infatti la donna fuoriesce sempre di più dalla sfera dell'azione, riducendosi alla fine a una presenza silenziosa che pensa e parla con un linguaggio tutto interiore. Nella prima scena appare infatti come l'amica di Rosina, l'accompagna nelle stanze e l'aiuta a ricevere gli ospiti, ma già nella seconda sezione rispetto alla prima parte in cui la stessa Emma dialoga con l'amica, la donna si limita poi a osservare il coro di visite che Rosina riceve, per piangere in silenzio sul proprio dolore. Infine nell'ultima scena, Emma, ormai raggiunta l'anzianità, sembra essere immersa esattamente in quello stato di impassibilità e di indifferenza alle cose che lei ventenne nella prima sequenza notava su Irene Moscarella, «la zitellona preistorica [...] la zitellona non più collerica né ridente, ma quietata nell'apatia, nella quasi immobilità della vita» (p. 190).

³²⁷ Vittorio RODA, *Simulazioni, dissimulazioni e sdoppiamenti negli scritti di Matilde Serao*, cit., p. 319

L'ultimo contrasto tra la coppia di innamorati ed Emma si declina sul piano dell'amore: i due giovani parlano tra loro, animati dalla freschezza del loro sentimento, in cui si scorge anche una punta di gelosia, all'opposto Emma è presentata sempre sola. Di fronte alla tenerezza dei due innamorati, tuttavia anche lei s'immerge nel ricordo del suo amore giovanile:

Dietro la persiana, Emma Demartino guardava i due innamorati bizzosi: non così, forse, nel tempo lontano litigavano dolcissimamente con Carluccio Scoppa? Le mani molli le erano cascate in grembo, smorte sul vestito bruno di lana, ed il gomito del filo era caduto per terra. (p. 204)

Ancora una volta compare la persiana a indicare la separazione della donna dai due innamorati. È interessante notare anche come Emma, per quanto sia presa da un sentimento di malinconia, non emetta verbalmente una parola, neppure un sospiro. Parla semplicemente con il linguaggio del corpo: la tenerezza del ricordo di Carluccio le fa cadere le mani sul grembo, il gomito le scappa a terra. Occorre rilevare anche la precisione con cui Serao non manca di notare l'abbigliamento cupo della donna, come se anche questo dettaglio tonale esprimesse il suo stato di dolore. Una reazione simile si registra anche poco più avanti sempre di fronte ai discorsi dei due innamorati:

- Io ho ventiquattro anni: diventeremo vecchi, ad aspettare.
- Io ne ho sedici: mamma vuol farmi diventare una zitellona.

E non aveva avuto una volta anche lei sedici anni, la donna che ascoltava senza più lavorare, dietro la persiana verde? Quando, in che epoca soave e remota della vita? E non aveva creduto, allora che la gioventù non la dovesse mai finire? (p. 205)

Degno di nota è anche un altro gesto compiuto da Emma: nella conversazione tra i due giovani capita infatti un riferimento ad Emma, che subito elabora una reazione immediata. Alla domanda del ragazzo se esistesse una Santa Emma, per proteggerli, la vecchia donna fa un atto sorprendente:

Dietro la persiana, la zitellona guardava le maglie bianche della sua calza, ma non le vedeva: col quarto ferro, distrattamente, si punzecchiava una guancia. Sotto l'urto del ferro la pelle floscia cedeva; ma non si scorgeva una goccia di sangue, dietro quella carne appassita di creatura anemica. Ripensando alle parole di speranza che i due giovani avevano pronunciate, ella chinava il capo sotto i ricordi delle speranze morte, tormentando la sua guancia esangue, stuzzicando il suo cuore silenzioso e secco. (p. 203)

Due aspetti rilevanti sono da rilevare nella narrazione, innanzitutto la donna cercando di bucarsi la pelle sotto la guancia, è come se volesse scorgere dentro di sé un flusso di vitalità, ma ben presto si accorge che, pizzicando le gote, non vi è nessuna traccia di sangue, come a voler significare ormai l'aridità del suo cuore e la sua incapacità ad amare. In secondo luogo, essa comunica il suo senso di solitudine sempre attraverso il linguaggio del corpo, essendo isolata dagli altri personaggi dietro la persiana. L'atto del cucire, attività considerata prevalentemente femminile e dunque connessa anche allo stato di zitella, si trasforma nel racconto in un sistema di autolesione, che la donna ricerca,

quasi istintivamente, per il dolore interiore, causato dalla sua solitudine. È interessante il commento di Laura Salsini al gesto della donna:

Emma is too anemic for the needle to draw blood, and her waning physicality symbolizes her equally desiccated soul and her «silent and dried-up heart». Mirroring a stratagem used in *La virtù di Checchina* Serao uses a domestic activity – sewing – to reflect the interior condition of the protagonist. Even the most mundane activity, then, becomes transformed into a metaphor of female despair and pain³²⁸.

I due giovani scherzano anche sull'età della madrina di Mimì, Emma, ma essa resta come immobile, «non si mosse, non dette segno di vita, non un fremito l'agitò per la crudeltà dei due innamorati» (p. 206). Se prima la donna, pur immersa in un profondo mutismo, comunica il proprio stato almeno con il linguaggio del corpo, ora invece sembra aver abbandonato anche quel mezzo espressivo, nessun tremore infatti la agita.

Solo poco prima della fine, si svelano le ragioni della sua condizione. Federico chiede infatti a Mimì cosa poter chiedere alla madre, per farle piacere, e la giovane le risponde di trattare con lei l'argomento dei figli, l'unico che stia veramente a cuore a Rosina Sticco. Il passaggio è significativo e si riporta per intero:

– Le donne, quando hanno i figliuoli, non amano più il marito, disse solennemente la biondina.

– Anche tu vuoi far così?

– Anch'io.

– Allora preferisco non aver figliuoli.

– Non ti far sentire dir questo a mamma.

Macchinalmente Emma Demartino avea messo la mano in tasca, ne aveva cavato il rosario e aveva cominciato a recitarlo, tra sé, per non ascoltare più quella conversazione. Era una preghiera che si staccava monotonamente da quello spirito: una preghiera senza slancio e senza fervore. Ella non aveva più nulla da chiedere, né per sé, né per gli altri. Soltanto per un'antica abitudine, a ogni *Pater* aggiungeva un *Requiem*, da che Carluccio Scoppa era morto di colera a Napoli; e a questa preghiera che invocava pace al povero morto, seppellito in un cimitero senza fiori, sotto una pietra senza nome, un lieve riflusso malinconico di vita le inondava il cuore. Il povero morto non l'aveva amata, no: era rimasto in Napoli: aveva sposato una napoletana: lei, Emma, era rimasta zitella, non si sa come, non si sa perché, ma ella era ormai senza rancore, piena solo di una grande tristezza, come se tutto si staccasse da lei, un grande funerale dentro. Giusto dalla chiesa della Croce un rintocco fievole, a morto, giunse. (p. 207)

Il dialogo tra i due innamorati introduce una tematica sensibile per Emma: la maternità. Già infatti nella seconda scena, la coppia di amiche era divisa dalla maternità piena e rigogliosa di Rosina, che aveva ormai partorito il quarto figlio e Emma, ancora nubile. Già in quell'occasione Emma si era scontrata con l'amica, sostenendo che il matrimonio non dovesse essere visto come una necessità, a quest'idea l'amica aveva risposto che in verità qualsiasi cattiva unione coniugale valeva più della solitudine, proprio per i figli. L'argomento riemerge ora sulla bocca di Mimì, la figlia di Rosina, la

³²⁸ Laura SALSINI, *Gendered Genres: Female Experiences and Narrative Patterns in the Works of Matilde Serao*, cit., p. 22

quale ribadisce la stessa teoria materna. Rispetto ai discorsi dei due giovani, la protagonista sente tutto il peso della propria condizione ed inizia allora a pregare. Il suo gesto tuttavia non è spontaneo, ma recita anzi il rosario «macchinalmente», Emma sembra agire come un automa. La preghiera di Emma si oppone a quell'invocazione alla Madonna, contenuta nella prima sequenza. In quel caso con un atteggiamento di sincera devozione affidava la propria vita alla Madre per eccellenza, pregandola per sé e per tutte le sue coetanee, invece ora la donna sembra aver perso ogni fiducia anche nella dimensione spirituale. Nella narrazione si accenna al tradimento di Carluccio, il quale alla fine preferisce sposare una napoletana e lascia sola Emma. È interessante perché il narratore afferma che non ci sono reali spiegazioni a giustificare la sorte della donna. Viene impiegata con una pregnanza di senso la stessa espressione presente nella prima sequenza, quando la giovane protagonista prevede anche per sé la possibilità di rimanere zitella: i due passi si richiamano esplicitamente: «un'altra, chi sa, forse lei, Emma Demartino, sarebbe rimasta zitella, non si sa come non si sa perché, per capriccio della sorte» e «lei, Emma, era rimasta zitella, non si sa come, non si sa perché» (pp. 193- 207). Attraverso queste espressioni Serao sembra suggerire che lo stato di nubile talvolta non è frutto di una scelta deliberata, ma una condizione in cui una donna si ritrova senza volontà, senza colpa e non per capriccio. Scrive Antonio Palermo riguardo a quest'aspetto:

L'ultima sorpresa ce la riserva la sesta novella, *Non più*, con la sua semplicità da flaubertiano *Cuore semplice*. Tre capitoli per raccontare come la vita passi sempre accanto alla protagonista, cosicché il suo inspiegabile destino segnato di condanna alla solitudine resta inspiegabilmente tale³²⁹.

Emma resta sempre distaccata dalla vita, che scorre per lei senza grandi gioie o travolgimenti. La sua figura potrebbe allora essere annoverata nel gruppo di vite disattese, mancate, in cui la freschezza e lo slancio giovanile si sono spenti in un'esistenza grigia e monotona, tanto che nell'ultima sequenza pare addirittura più vicina alla morte che alla vita. Come Silvia di *Dal vero* anche Emma nel fiore dei suoi anni perde poco a poco la spensieratezza e la capacità di sognare un progetto vitale. Si riduce a uno stato apatico, quasi vegetativo. Anche in *Silvia* la figura femminile nell'omonima novella è descritta con questi tratti:

Era venuta là per abitudine, senza noia e senza diletto, per la medesima ragione che la faceva alzare alle sei di mattina e coricare alle undici di sera. Da trentadue anni; nel pomeriggio, stava seduta dietro i vetri del balcone – e tutta la sua vita passata era rappresentata da una fredda e indifferente abitudine³³⁰.

Occorre notare che entrambe le figure mostrano alcuni tratti in comune: un sentimento di indifferenza totale, che determina un'esistenza vuota e fredda. Sono rappresentate entrambe alla finestra, guardano all'esterno non però con la vivace curiosità

³²⁹ Antonio PALERMO, *Il romanzo delle fanciulle*, cit., p. 241

³³⁰ Matilde SERAO, *Dal vero*, cit., p. 175

di poter interagire con esso, ma rivolgono lo sguardo al di là dei vetri per abitudine e meccanicamente. Inoltre le due donne condividono una collocazione spaziale periferica rispetto alla città, si trovano infatti in provincia, dato non irrilevante. Patrizia Zambon ha infatti notato, analizzando il romanzo d'autrice di stampo realista del tardo Ottocento:

La relazione, la dialettica e/o l'antinomia città-provincia appare [...] perno importante, se sulla prima si strutturano/sognano le opportunità vitali che la seconda invece racchiude e realizza. [...] Ma comunque sia – e più significativamente, semmai, nella varietà degli ambienti, degli usi, delle appartenenze sociali – la forza oppositiva dello spazio aperto-chiuso, tumultuante-spenso, attivo-immobile, agito-bloccato, enunciato nel tramite nell'interpretazione e nella raffigurazione del tema della provincia, racconta significativamente e con intensità una variabile di un tema principe della letteratura ottocentesca, riflesso qui in identità femminile³³¹.

La collocazione in provincia di Silvia e di Emma è significativa, in quanto segna per entrambe il limitato spazio vitale della loro esistenza: Silvia si muove infatti nella casa paterna e su di lei agisce la costrizione del padre, Emma invece non è sottoposta ad una volontà maschile che la controlli. Si tratta piuttosto di un progressivo autoisolamento a cui la protagonista si riduce, fino a diventare nell'ultima scena una sola presenza fisica, non vista dagli altri personaggi. La differenza tra le due donne è significativa: se l'esistenza chiusa e spenta di Silvia può infatti essere in parte attribuita al rigido e freddo controllo del padre sulla figlia, Emma non ha una figura maschile a cui attribuire la sua solitudine. Certamente come dirà più avanti, essa è rimasta zitella, perché il fidanzato ha preferito sposare un'altra donna, ma Carluccio non è mai presentato né da Emma né dalla voce narrante come la causa della vita spenta e devitalizzata della donna, a maggior ragione perché la figura dell'uomo è toccata nel finale semmai con un atteggiamento di *pietas*, se ne compatisce infatti la morte. L'autrice sembra voler sostenere all'opposto l'inspiegabile percorso con cui la donna si è ritrovata zitella e ha l'intenzione di criticare l'emarginazione sociale a cui la donna è sottoposta per il suo stato nubile. Il distacco e la separatezza toccano infatti anche le zitelle della prima scena, le quali, raggruppate insieme, formano una comunità distinta e isolata rispetto agli altri personaggi.

L'animo della donna non ha neppure più la forza di provare rancore nei riguardi del fidanzato che l'ha tradita, la sua preghiera pare infatti anche di perdono verso Carluccio. Sembra che l'interiorità di Emma si stia preparando a «un grande funerale lento». Molti dettagli funerei sono disseminati nell'ultima sezione narrativa, quasi a voler evocare un senso di morte imminente. Innanzitutto compare la preghiera che solitamente viene dedicata alle anime dei morti, il *Requiem*. Poco dopo compare il luogo di sepoltura anonimo e per questo ancora più triste di Carluccio Scoppa. Infine ritorna anche nel finale un rintocco lento di campana, il quale non suona più, in questo caso, con il ritmo festante della scena iniziale, ma si specifica che si tratta di un «rintocco fievole, a morto». È infatti morta Irene Moscarella la preistorica zitella, della quale Emma si appresta a

³³¹ Patrizia ZAMBON, *La provincia nel romanzo realista di fine Ottocento: Torriani, Zuccari, Serao*, cit., p. 220

prenderne il posto. La novella si chiude dunque con una tonalità funerea, lo stato della donna è quello di grande quiete che tuttavia più che alla serenità assomiglia alla morte:

In verità, ella posava nella suprema inerzia dello spirito: niuna cosa umana poteva darle una speranza o un rimpianto. (p. 207)

Se fino a questo momento si è concentrata l'attenzione sulla vicenda della protagonista, occorre ripercorrere anche la sorte delle altre figure femminili della novella. Innanzitutto vale la pena sottolineare che come nelle altre novelle della raccolta, anche in *Non più* Serao racconta la sorte finale dei personaggi attraverso tecniche diverse. Si è già osservato come fingesse di trovare un taccuino di note in *Telegrafi*, come lasciasse la parola direttamente ai personaggi in *Scuola normale* e come infine in *Nella lava*, riporti la sventurata sorte delle vittime dell'eruzione vulcanica, attraverso una pagina giornalistica di «Il Pungolo». In questo caso è adottata una strategia simile a *Scuola normale*, la sorte delle donne, presentate nelle prime due sequenze, viene riportata all'interno del dialogo dei due giovani innamorati nella terza sezione. Si riporta innanzitutto la fine delle sorelle Tarcagnota, le ragazze di cui erano state poste in evidenza all'inizio della novella la ricchezza della dote, ma allo stesso modo anche la pinguedine: «le altre due grassone si erano maritate, una a Nola, un'altra a Napoli; la primogenita era morta di parto, tutte le finestre erano sbarrate» (p. 201). Anche nella diversa sorte delle donne si può leggere l'opposizione spaziale città-provincia già notata per Emma e per Silvia: le due minori si sono sposate e trasferite in città, collegata alla dimensione vitale, al contrario la maggiore, sta nel paese di provincia, è stata colta dalla morte. La più vecchia delle sorelle, Caterina, nella seconda sequenza si era complimentata vivamente con Rosina e aveva così espresso il suo desiderio di maternità:

- Oh cara signora Sticco, a chi tanto, a chi niente!
- Avete tempo, cara baronessa, ne farete dodici.
- Possa passare un angelo e dire amen; ma io ci spero poco, tutto dipende dalla complessione.
- Così si dice, ma chi lo sa? La Roccatagliata, così magra, ne ha forse fatti? (p. 196)

Nel dialogo tra le due donne si declina la tradizionale credenza che una costituzione femminile robusta sia più adatta per la gravidanza, le due spose dicono infatti che Roccatagliata, molto magra, non ha avuto figli. Caterina esprime così il suo desiderio di avere dei figli, tuttavia diverso è il suo destino. La morte per parto non tocca peraltro soltanto questa donna, ma ritorna anche in *Per monaca*, in relazione al personaggio di Eugenia Vargas. In quest'ultima novella la morte della donna è molto drammatizzata, poiché «giovane, esuberante di vitalità, amante di suo marito, la morte le era apparsa una cosa orrenda» (p. 85). Si registrano altre disgrazie riguardo le ragazze del coro di *Non più*. Si tratta del suicidio intenzionale di Paolina Gasbarra: la vicenda è narrata nel discorso tra i due innamorati:

- Certo: io sarei capace di buttarmi nel pozzo, come si racconta che facesse Paolina Gasbarra, per un ufficiale biondo.
- Ma non è morta.
- Non è morta subito, l'hanno ripescata ancora viva: ma ha preso una bronchite, è morta tre anni dopo, di mal sottile. Anche io morirò di tisi, Federico, se non posso sposarti. (p. 205)

Nel discorso immaginario della coppia, la ragazza immagina che nel caso venga ostacolato il loro matrimonio, essa si farà prendere da una malattia di tisi, compiendo un gesto di sensibilità tardo romantica. Riguardo il tema delle unioni contrastate i due discorrono della tragedia di Paolina, presentata nella prima sequenza come una delle tre innamorate dell'ufficiale Giorgio Lamarra. La sua decisione drammatica di gettarsi nel pozzo anticipa un motivo narrativo che verrà rielaborato anche per la protagonista di *O Giovannino o la morte*. Anche in questa novella Chiarina, innamorata del fidanzato, ma da esso tradita, decide di buttarsi nel pozzo. Il suo atto non muove da ragioni d'amore, come in *Non più*, infatti, sebbene all'inizio osteggiata dalla matrigna, alla fine è concordata l'unione di Chiarina con Giovannino. Il gesto della ragazza deve piuttosto essere collegato alla scoperta del tradimento del fidanzato con la matrigna e spiegato come una reazione di forte denuncia della ragazza contro la coppia di amanti. Paolina inoltre, pur gettandosi nel pozzo, non muore all'istante come Chiarina, ma è condannata a una sorte forse ancora più dolorosa. Essa infatti si ammala di un male sottile, ovvero di tubercolosi. Una sorte meno tragica, ma comunque infelice accomuna le altre due spasimanti del bell'ufficiale Giorgio Lamarra: entrambe le giovani si sono dovute rassegnare a un matrimonio di convenienza. In questo caso la loro vicenda è riportata dal colloquio tra Rosina ed Emma:

- Ti rammenti, Rosina? Pareva che impazzisse per Giorgio Lamarra, Grazia: e poi è guarita, ha sposato l'avvocato Santangelo.
- Ha fatto bene: a che amare un birbante come quello?
- Anche Clementina Riccio, si è consolata e ha sposato suo cugino, lo zoppo... che bella costanza! (p. 195)

Nel dialogo tra le donne s'intrecciano motivi già incontrati nella produzione seraiana: innanzitutto si dice che la prima delle due fanciulle è guarita dalla passione che portava verso l'ufficiale, definendo dunque l'amore come una malattia. Un simile accostamento compariva anche in Fulvia di Dal vero. Il fatto che Grazia abbia stretto un matrimonio di convenienza emerge dalla professione dell'uomo che ha sposato: egli fa infatti l'avvocato. Della seconda donna è messa in luce l'ammirazione per la costanza con la quale ha scelto di amare un cugino zoppo. La zoppia è un elemento studiato da Serao sia nella contessina inferma di *Mosaico di fanciulle* in *Dal vero*, ma anche nella figura di Maria Jovine di Nella lava. Da esse l'autrice fa capire come l'infermità agli arti inferiori sia un criterio di esclusione delle ragazze dal mercato matrimoniale. Con il caso del matrimonio di Clementina Riccio, Serao riporta un caso di zoppia al maschile.

5.3 *Per monaca*

L'ultima novella che compone la raccolta *Il romanzo della fanciulla* è *Per monaca*. Il testo presenta evidenti punti di contatto con le precedenti novelle, ma anche dei segnali di differenza. Una prima analogia con gli altri testi della raccolta consiste nell'adozione della medesima struttura: infatti *Per monaca* è composta da quattro sequenze, come *Telegrafi* e *Scuola normale*. L'intreccio è scandito in sezioni che narrano i momenti significativi della vicenda. In particolare anche in *Per monaca*, come già si è registrato per *Nella lava*, è il criterio spaziale a distinguere i diversi momenti narrativi. La vicenda infatti si articola in scene strutturate sulla doppia opposizione di interno/esterno e inattività/movimento. La prima sequenza si colloca in uno spazio chiuso, la casa di una delle ragazze, Eva Muscettola, in cui sono tutte riunite a cucire in compagnia. La seconda al contrario si colloca in uno spazio aperto: si narra la festa di inaugurazione di una nave, con una festa notturna e un *buffet* organizzato. Rispetto all'immobilità della prima sezione, la seconda descrive la dinamicità dei balli intrapresi dalle ragazze e il continuo movimento dei visitatori sul ponte e sulla prua della nave. La terza sequenza si pone ancora all'esterno, in questo caso non più su un'imbarcazione, ma al molo, dove le ragazze salutano un'amica, appena sposatasi, in partenza per il viaggio di nozze. Nella quarta scena ritorna, con una sorta di struttura ad anello, la descrizione dell'ambiente interno, chiuso. La dimensione spaziale nell'ultima scena diventa particolarmente significativa, perché la descrizione dello spazio limitato e claustrofobico della chiesa è strettamente connesso alla scelta di clausura che fa il personaggio protagonista. Anche in questa novella dunque Serao studia la disposizione spaziale, per far emergere dalla narrazione i significati principali del racconto.

La novella segue la vicenda di un gruppo di personaggi femminili di estrazione aristocratica, in particolare tratta di un coro di ragazze, ritratte nel periodo tra l'adolescenza e la giovinezza, animate dalle preoccupazioni per la loro futura vicenda matrimoniale. Sono profili dei quali sono posti in risalto l'alta estrazione sociale, la ricchezza dei vestiti, l'importanza della loro partecipazione agli appuntamenti di vita mondana. Serao dunque non raffigura in questo racconto giovani donne piccolo-borghesi, intente a progettare un buon matrimonio di convenienza, per sorpassare condizioni di ristrettezza, come in *Nella lava*. I personaggi godono di una situazione di privilegio e di benessere, tali da porsi al di sopra delle preoccupazioni di tipo economico. Le ragazze formano una sorta di circolo che si riunisce con costanza, con l'obiettivo di cucire e di rifinire il corredo per alcuni orfani, che sarebbero stati ospitati nella nuova struttura, costruita grazie alla beneficenza fatta dalle famiglie delle fanciulle. Esse apprendono, proprio in occasione di uno dei loro ritrovi, la notizia dell'imminente matrimonio di una di esse, Olga Bariantine. Commosse e sorprese, le amiche fanno i complimenti alla ragazza. I personaggi sono ritratti nella seconda scena su un'imbarcazione, in cui è stata organizzata una grande festa d'inaugurazione, a cui prendono parte anche le giovani donne. Nella terza sequenza si descrive il saluto che il gruppo di ragazze rivolge alla

nuova sposina, in partenza per il viaggio di nozze; infine nell'ultima sezione del racconto si assiste alla lunga cerimonia di monacazione di una ragazza del gruppo, Eva Muscettola.

Si può fare un confronto tra le caratteristiche di questa novella e i tratti dei precedenti racconti, nella narrazione è impiegata per i personaggi la tecnica della coralità, già utilizzata anche per tutte le novelle precedenti. I personaggi protagonisti della storia compongono infatti un piccolo gruppo di amiche, delle quali si seguono le diverse vicende. Allo stesso modo di *Telegrafi*, di *Scuola normale*, di *Nella lava* e di *Non più*, è presentata infatti una molteplicità di personaggi. In *Per monaca* tuttavia la vicenda si concentra nell'ultima sequenza in particolare sulla sorte di una delle ragazze, Eva Muscettola. La stessa dinamica è stata utilizzata da Serao anche in *Non più*, in cui rispetto all'immagine iniziale, affollata di personaggi, la narrazione segue con maggior precisione la vicenda di una ragazza, Emma. Il racconto presenta dei punti di contatto con le novelle precedenti non solo sul piano tecnico-narrativo, ma anche nelle tematiche che sono attraversate. Il tema centrale del racconto è il matrimonio, realtà con cui ogni personaggio seraiano si incontra/scontra. Si narra infatti la vicenda delle ragazze che spesso devono sacrificare i propri affetti sinceri in funzione delle convenzioni che la società impone loro. A questo proposito Ursula Fanning definisce la vicenda delle fanciulle come una sorta di percorso di formazione, nel quale esse si preparano per la loro prospettiva futura, il matrimonio:

Most of the female characters appear to be enacting the traditional female *Bildungsroman*, propelling themselves as fast as possible along the road towards their socially goal, marriage³³².

La novità rispetto alle novelle precedenti sta nel fatto che l'autrice sceglie di rappresentare in questo caso non più personaggi tratti dall'ambiente borghese, ma dalla classe aristocratica. In particolare una tematica è approfondita in relazione a tutti i personaggi: la profonda amicizia che lega il gruppo. Come ha notato Ursula Fanning, è abbastanza frequente che le autrici nelle loro opere assumano come soggetto di scrittura l'amicizia femminile, la tematica tuttavia diviene di importanza secondaria rispetto ad un altro argomento: la relazione matrimoniale. Al contrario in Serao si nota la situazione opposta: «Serao, however, accords female friendship a highly privileged place. Her novels do not end in marriage. Rather, marriage is often posited as the starting-point for negative observation of the romantic love relationship»³³³. Una ragione che potrebbe spiegare questa scelta dell'autrice potrebbe consistere nel fatto che Serao, attraverso questa tematica, ha l'occasione di mostrare come nella relazione tra le ragazze si crei un rapporto molto simile a quello tra madre e figlia. La studiosa ha infatti notato come le intense relazioni tra i personaggi femminili seraiani siano una reminiscenza di tale

³³² Ursula FANNING, *Sentimental Subversion: Representations of Female Friendship in the Work of Matilde Serao*, cit., p. 276

³³³ Ivi, pp. 274-275

rapporto, dal quale i personaggi maschili sono esclusi. Inoltre il bisogno da parte delle ragazze di creare con le coetanee un rapporto simile a quello materno deriva dal bisogno di separarsi dalla madre stessa. Ursula Fanning riporta la teoria psicanalitica alla base di questo ragionamento:

Helene Deutsch stresses the need for independence from the mother, particularly in adolescence. [...] At this time in her life, the girl will gravitate toward another girl who functions, for her, as an alter ego. This other becomes “an extension of the girl’s own ego, identical with her in respect to age, interests and desires”³³⁴.

L’amicizia della ragazza con una coetanea riproduce dunque il tipo di relazione che la giovane donna ha con la madre, dalla quale tuttavia sente il bisogno di staccarsi, approfondendo la conoscenza con un altro soggetto femminile. Tutte le riflessioni appena illustrate emergono con evidenza all’interno della novella. L’autrice mette in scena infatti l’amicizia che lega le ragazze del racconto e allo stesso tempo attraverso gli stessi personaggi mostra la riproduzione nel loro rapporto della complessa relazione tra madre e figlia. Riguardo a questo specifico argomento si avrà modo di fare le opportune riflessioni nei paragrafi successivi, nei quali si analizzeranno i personaggi femminili.

Un altro elemento significativo di differenza rispetto alle altre novelle della raccolta, rilevato da Francesco Bruni, sta infatti nell’assenza del personaggio autobiografico, Caterina Borrelli, presente invece nel resto delle novelle:

Dunque la Serao aveva vissuto negli ambienti rappresentati dal *Romanzo*, e non per nulla Caterina Borrelli è presente in tutte le novelle, meno che nell’ambiente aristocratico di *Per monaca*³³⁵.

Le ragazze e le donne nobili non sono tuttavia risparmiate dal peso delle regole sociali, anzi le consuetudini, al loro livello socialmente più elevato, diventano più numerose e maggiormente stringenti. Se per i personaggi della classe borghese si parla del matrimonio prevalentemente come di un affare economico, dando maggior importanza alla dote della donna, per le ragazze di *Per monaca* non si registrano casi di unione coniugale per interesse economico, o meglio ciò avviene soltanto per un personaggio. Nel caso degli accordi matrimoniali le fanciulle si soffermano soprattutto a valutare il prestigio familiare del casato e il grado di nobiltà. Il coro femminile parla infatti della tematica d’amore, senza dover calcolare l’aspetto finanziario. Il destino delle fanciulle, nonostante il benessere di cui godono, è tuttavia segnato dal fallimento e dall’infelicità. Anche le ragazze nobili e ricche soccombono di fronte a un destino di dolore. Si pongono infatti anch’esse come delle “vinte” verghiane sul piano degli affetti familiari o sul piano dell’amore.

Prima di procedere con l’analisi testuale dei personaggi femminili, occorre portare all’attenzione un ulteriore elemento di differenziazione rispetto alle novelle

³³⁴ Ivi, p. 275

³³⁵ Francesco BRUNI, *Nota introduttiva*, cit., p. XIII

precedenti: *Per monaca* ha infatti una vicenda editoriale autonoma. Il racconto fu pubblicato in rivista e poi raccolto in volume insieme agli altri testi in una prima edizione nel 1885 e nella successiva del 1886. La singola novella ha poi avuto una pubblicazione successiva autonoma. Registra la nota di Francesco Bruni:

La novella *Per monaca* ha avuto un'edizione autonoma, con il titolo lievemente modificato di *Storia di una monaca*, Catania, Giannotta, 1898³³⁶.

L'esemplare non mostra modifiche testuali e stilistiche significative, si ripresenta semplicemente il testo di *Per monaca*, cambiandone il titolo, per riproporlo al pubblico di lettori. Il riciclo e la ripubblicazione di novelle già edite è una modalità abbastanza frequentata dall'autrice, per riproporre sul mercato opere d'interesse.

Si procede allora con l'analisi testuale delle sequenze, per far emergere la dimensione di sconfitta che caratterizza le figure femminili. Nella novella si presenta il solito groviglio di personaggi femminili, la cui vicenda, nella narrazione, è connessa e annodata a quella delle altre figure. Per esaminare la figurazione di donna nel testo occorre allora "sbrogliare la matassa", ripercorrendo il filo di ogni singolo personaggio. Si può analizzare la ricorrenza della stessa figura nel corso della narrazione, per metterne in luce i tratti peculiari.

I personaggi femminili nella prima sequenza sono presentati a coppie di due, connotati da una caratterizzazione complementare e opposta. In tutto sono ritratte quattro gruppi di due ragazze. Una tecnica simile di introduzione delle figure nella scena è realizzata da Serao anche in *Scuola normale*. Il primo duetto di figure è costituito da Eva Muscettola e da Tecla Brancaccio. Le fanciulle sono presentate con una fisionomia e con un comportamento completamente diversi: Eva è infatti l'immagine del fascino femminile nella sua bellezza e nella sua delicatezza, viceversa Tecla è raffigurata con un abbigliamento e un incedere virili. Della prima figura si sottolineano la leggerezza nel passo e la tenerezza, tanto che Eva è paragonata al fiore che porta alla cintura. Al contrario la seconda donna è descritta con tratti maschili:

Un bocciuolo di rosa era passato nella cintura del suo vestito di seta nera, un bocciuolo rosso rosso, già quasi schiuso, simile alla bellezzina ancora incompleta, ma già prepotente, di Eva. [...] Tecla Brancaccio entrò, la prima, col suo fermo passo virile, portando anche quel giorno la sua giacchetta da uomo, il goletto bianco, alto e chiuso, la cravatta maschile e lo spillo a ferro di cavallo. (p. 49)

Il dialogo iniziale tra le due ragazze ricalca il discorso tra due amanti, Eva infatti saluta così l'amica: «O caro, o caro il mio fidanzato [...] sei puntuale come un giovanotto a un ritrovo!» (p. 49). Tra le due ragazze si riproduce in modo scherzoso la stessa relazione tra due innamorati, in cui Tecla riveste la parte dell'uomo. Nella scrittura si accosta con una certa insistenza la ragazza al genere maschile, il passo è infatti «virile»,

³³⁶ Ivi, p. XLV

indossa una «giacchetta da uomo» sopra una «cravatta maschile». Questo tratto deve essere messo in relazione con un'altra caratteristica della donna: la forte volontà e determinazione. Essa infatti ama un uomo, Carlo, che è anche il suo fidanzato. Egli tuttavia dimostra di amare un'altra donna, che corteggia, Maria di Miradois. Tecla tuttavia persiste nel voler accompagnare Carlo ovunque e nel voler ballare con lui, anche in presenza dell'altra. Tecla è infatti convinta che con la sua insistenza sarebbe riuscita ad ottenere il matrimonio con Carlo. La forza della sua volontà è riportata fin dalla sequenza iniziale:

E nella breve fronte pallida, negli occhi grigi, di metallo lucido e freddo, nelle sottili labbra di rosetta smorta, nel mento un po' quadrato, si leggeva la pazienza e la forza, la volontà indomabile che si raccoglie nell'aspettazione. (p. 50)

L'accostamento di Tecla al genere maschile proprio per la sua perseveranza continua anche nelle sequenze successive. Nella seconda sequenza, in cui si narra la festa sulla nave, in onore dell'inaugurazione, la fanciulla è abbigliata nuovamente da uomo: «con le maniche e il goletto ricamato d'oro con i capelli arricciati e la divisa sulla tempia come un giovane ufficiale» (p. 68). È essa stessa che sull'imbarcazione vuole a tutti i costi trovare Carlo e, quando finalmente lo vede, si accorge che è in compagnia della sua rivale. Tecla tuttavia non si fa prendere da un atteggiamento di sconforto, ma, decisa, si pone a fianco di Carlo e gli stringe la mano. La sequenza è interessante, perché offre alcuni spunti di riflessione sulla tematica della finzione:

I due amanti, donna Maria di Miradois, una spagnuola bionda, ardente, languida e passionata, vestita di seta bianca, tutta coperta di gioie, dal cappellino alle scarpette, e Carlo Mottola [...] si tenevano per mano, sentendo la spiegazione del cannone. E senza turbarsi, Tecla Brancaccio si appressò a loro, sorrise a donna Maria, diede la mano a Carlo Mottola, dicendogli:

- Oh Carlo, vi cercavo. Non dovevamo ballare insieme il waltzer?
- Naturalmente: possiamo ballare insieme una quadriglia.
- Finiamo di sentire questa spiegazione, volete?

E tutti [...] rimasero in gruppo, ascoltando, per nulla imbarazzati, abituati alla loro posizione a sorridere in mezzo al dramma. (pp. 70-71)

Dalla sequenza narrativa emerge con chiarezza la finzione dei personaggi, che simulano una naturalezza e una spontaneità di comportamento, pur consapevoli della falsità delle maschere che indossano. Tecla infatti, pur vedendo il proprio fidanzato atteggiarsi da innamorato con un'altra donna, si avvicina a lui e gli parla come se nulla fosse. Anche gli altri personaggi, all'arrivo di Tecla, sorridono, non seccati dalla sua presenza. Tutti sono infatti abituati a recitare il proprio ruolo nel dramma. Un avvicinamento di Tecla ancora alla sfera del maschile si trova immediatamente dopo lo scambio di battute appena riportato. Il capitano porge agli uditori un obice e invita le dame a provarne il peso. Tutte, compresa Maria di Miradois, vi rinunciano, mostrando la propria fragilità, Tecla prende l'oggetto e lo solleva con facilità. Il dialogo tra le due donne, sembra una proposta di sfida:

Tecla, tendendo un po' le braccia, stringendo le labbra, con una ruga che le tagliava la fronte, come una cicatrice, sollevò l'obice.

– Siete molto forte, Tecla, – mormorò donna Maria.

– Molto forte, – rispose costei, quietamente, raggiustandosi i polsini. (p. 71)

Il carattere virile di Tecla emerge anche nella stessa sequenza, quando la coppia è ritratta a danzare, è la fanciulla quasi a portare l'uomo: «la ragazza quasi dominante il giovanotto» (p. 72).

Se per l'amore di Tecla si accentua il carattere di forte determinazione della donna, che sconfinava quasi nella testardaggine, per Eva il processo di innamoramento è descritto con la stessa tonalità di delicatezza e di armonia che caratterizzano la sua figura nella prima scena. Parlando dell'amore nato tra Eva Muscettola e Innico Althan, fratello di una delle sue amiche, Serao scrive: «così, da due mesi, lentamente, una dolcissima simpatia si era stabilita tra i due giovani, fatta più di intenzioni che di parole, consistente più in certi minuti particolari sentimentali che dei grandi fatti di cuore» (p. 64). Tra Eva e Tecla risulta evidente un'altra opposizione: entrambe infatti si trovano in una vicenda sentimentale abbastanza simile, sono innamorate di un uomo, che devono contendere tuttavia con un'altra donna. Diverso è l'atteggiamento dei due personaggi: Eva infatti si abbandona a un comportamento quasi remissivo, condannandosi nel finale a un'esistenza di reclusione, Tecla al contrario con la forza della propria ostinazione e con la pazienza dell'attesa riesce a ottenere di sposare Carlo. Le due rivali delle ragazze sono per Eva la madre, per Tecla l'amante di Carlo, in questo i due casi divergono nettamente. Eva nella vicenda è infatti profondamente ferita dal tradimento del fidanzato con la madre, il dramma che la colpisce non viene gridato, né trattato esplicitamente da Serao, che invece preferisce suggerire la tragedia attraverso piccoli dettagli narrativi che consentono al pubblico di capire la dinamica della vicenda. Nulla è detto apertamente, ma una serie di particolari lasciano intuire al lettore lo sviluppo dell'intreccio. La modalità compositiva seguita dall'autrice è commentata da Francesco Bruni con queste parole:

Qui la Serao adotta il punto di vista della comunità dei personaggi, e solo da allusioni molto discrete, mai «spiattellate» (per ripetere un termine impiegato ad analogo proposito di Montale), s'intuisce che Eva Muscettola si fa monaca perché il suo Innico Althan le è stato rubato dalla madre: poteva venirne fuori una torbida storia passionale, ma la Serao si limita a qualche cenno³³⁷.

La ragazza vede infatti i due discorrere insieme per la prima volta nella serata sulla nave; Eva tuttavia non si preoccupa, anzi è lieta che la conoscenza del suo fidanzato da parte della madre possa essere un motivo di avvicinamento tra le due donne. Il sospetto nasce nella fanciulla nella terza sequenza, quando la comunità di amiche è riunita al porto, per salutare una di loro, in partenza per il viaggio nuziale, ma il fidanzato di Eva non compare. Poco prima la ragazza è infatti stata informata dalle due sorelle Sannicandro di aver veduto insieme Innico e sua madre. Di fronte a una tale situazione

³³⁷ Ivi, p. XVI

subito i due personaggi più intelligenti e intuitivi del gruppo, Tecla stessa e Chiarina Althan, si guardano, capendo immediatamente il tradimento fatto a Eva, inoltre la donna maliziosa e zitella del gruppo, Anna Doria abbozza un sorriso malevolo:

- Abbiamo incontrato tua mamma in carrozza, Eva.
- Era con tuo fratello Innico, Chiarina, – riprese la seconda.

Un sorriso dubbio di delineò sulle labbra di Anna Doria: Chiarina e Tecla si guardarono per un minuto secondo, come interrogandosi, – ma Eva sorrideva, tutta felice, tenendo d’occhio la porta, per vedere se comparivano sua madre e il suo fidanzato. (p. 76)

L’attesa di Eva è tuttavia vana, non arriveranno né il fidanzato né la madre a salutare la sposa Olga Bariantine, prima del suo viaggio di matrimonio. Eva resta inquieta per tutta la sequenza, alla fine della quale, rimasta sola, sulla carrozza con Chiarina scoppia in un pianto di dolore, domandandosi dove possa essere il suo fidanzato. Nella quarta scena il dubbio di Eva è risolto, non vi è nel testo nessuna conferma effettiva ed esplicita del tradimento del fidanzato e della madre, ma l’atteggiamento freddo e distaccato che intrattiene con lei durante la cerimonia di monacazione costituiscono dei dettagli che confermano l’infedeltà dell’uomo e della donna. La stessa scelta estrema di Eva di diventare una monaca di clausura è presentata nel testo come il sacrificio che la ragazza fresca di bellezza compie di fronte alla profonda delusione data dalla sua situazione sentimentale. Il rapporto con la madre durante la funzione si mostra problematico:

Quando fu sull’altar maggiore Eva s’inchinò, fece il segno della croce, si accostò a sua madre, ma non l’abbracciò, le baciò la mano: la duchessa aveva teso la faccia, ma si rigettò indietro come pentita. (p. 86)

Eva riduce al minimo il contatto con la madre, la quale si protende verso di lei per darle un bacio, ma è subito colta da un senso di profondo rimorso. Con questi dettagli narrativi Serao lascia intendere al lettore il dramma sottaciuto di Eva, che resta segreto persino alle sue amiche più strette. L’unica a conoscere la dolorosa vicenda della ragazza è Chiarina Althan, la sorella del suo ex fidanzato, persino Tecla, la fanciulla con cui nella scena iniziale Eva è stata presentata, ignora il motivo di sofferenza dell’amica. Nella sequenza finale le sorti di Tecla e di Eva si dividono nettamente ed è Tecla a raccontare i due esiti opposti delle vicende delle due ragazze. È importante la sua reazione alla vista della monacazione di Eva:

Tecla Brancaccio, la forte e dura volontà, l’animo coraggioso, guardava Eva Muscettola, chinava la testa e pregava: ella, ostinata, ferrea, nella lotta con Maria di Miradois aveva vinto, la spagnuola era ripartita per Barcellona, Carlo Mottola si era deciso a sposare Tecla, di mala voglia, bruciando ancora della vecchia passione. Tecla aveva vinto, penosamente, dolorosamente: ma [...] Eva, la bella e la buona aveva perduto, era stata vinta; e Tecla, umilmente, ignorando il grande segreto di Eva, ma intuendone lo spasimo, pregava, pregava per i vinti come per i vincitori, per donna Maria di Miradois come per sé, per la povera Eva come per coloro, gli ignoti, che l’avevano contristata dolorosamente. (pp. 86-87)

Il passo risuona di evidenti echi verghiani, Tecla infatti riconosce di essere presente tra la schiera dei vincitori, ma mostra allo stesso tempo la consapevolezza di aver ottenuto una vittoria sì, ma «penosamente, dolorosamente». Occorre tuttavia fare una distinzione tra l'uso di vinti e vincitori impiegato da Verga in *I Malavoglia* e in quello usato dalla Serao in questa raccolta. Nell'opera verghiana il fallimento e l'infelicità dei personaggi sono legati al livello economico, alla loro aspirazione a un maggior benessere, che tuttavia li porta al contrario in una situazione più misera rispetto a quella iniziale. Il concetto di «vinte» impiegato dall'autrice in questa novella pare invece essere più simile a quello dell'altro grande capolavoro verghiano, *Il mastro Don Gesualdo*, che tuttavia fu pubblicato nel 1889, dopo quattro anni la pubblicazione di *Il romanzo della fanciulla*. Si può dunque supporre che utilizzare anche per l'autrice l'espressione verghiana di «ciclo dei vinti», volgendolo al femminile in «ciclo delle vinte» sia scorretto. Serao elabora in modo autonomo e precoce quell'idea di sconfitta sul piano dei progetti che le ragazze aristocratiche della novella nutrono per il proprio futuro. Ogni loro attesa matrimoniale e sociale è infranta da una realtà che ostacola la realizzazione dei loro piani.

Il primo caso che l'autrice riporta è quello di Tecla. Il testo infatti sostiene che essa abbia vinto, ma il suo trionfo appare limitato, quasi discutibile. Tecla è certamente riuscita a sposare Carlo, come desiderava, ma l'uomo è ancora legato alla precedente relazione d'amore. La vicenda di Tecla non è allora totalmente lieta, perché Carlo è stato forzato al matrimonio. Eva al contrario si pone tra le «vinte», schiacciate da un destino avverso, non in questo caso per vicissitudini di tipo economico, ma per il tradimento subito dalla madre e da Innico. Tecla non sa con precisione la motivazione che ha indotto l'amica alla scelta forte di vita monacale, ma è significativo il gesto con cui essa, al di là della distinzione tra «vincitrici» e «vinte» raccoglie dentro di sé e formula una preghiera tanto per Eva quanto per la sua avversaria, Maria di Miradois. Tecla sembra infatti aver compreso attraverso questo atto la medesima situazione di fragilità e di sofferenza che accomuna il suo destino di donna a quello delle compagne: in nome della comune condizione ogni rivalità in campo amoroso e sentimentale perde di significato. La stessa idea è confermata dalle parole di Ursula Fanning che nota:

Tecla's marriage to Carlo is presented, in the end, not as a triumph of love, but as a personal victory – hence it is defined, once again, not in relation to the male and female characters but rather in relation to both female characters³³⁸.

La vittoria di Tecla è dunque solo personale e per di più essa è messa in relazione soltanto con l'altro personaggio femminile rivale, Maria di Miradois. Carlo resta infatti un profilo evanescente, come nel resto della narrazione, egli infatti si reca semplicemente al matrimonio «di malavoglia» (p. 86).

³³⁸ Ursula FANNING, *Sentimental Subversion: Representations of Female Friendship in the Work of Matilde Serao*, cit., p. 277

Occorre rilevare anche un altro dato: il silenzio delle due donne. Ritorna come una costante della narrativa seraiana il completo mutismo che caratterizza i personaggi femminili: Eva alla scoperta del tradimento non urla di dolore, come invece potrebbe avvenire nella tragedia, ma resta in una condizione di assoluto silenzio, dal quale tuttavia traspare l'assoluta sofferenza della ragazza. Anche Tecla nella sequenza finale non gioisce apertamente, per essere riuscita ad ottenere ciò che voleva, ma si affida alla preghiera silenziosa, con la quale riesce ad avvicinarsi quasi con empatia alla sofferenza che accomuna Eva, ma anche Maria di Miradois. Infine vale la pena di riflettere anche sul problematico rapporto tra Eva e la madre. In due circostanze nel testo l'autrice si sofferma sulla vicenda familiare della ragazza, notando la mancanza di unione tra i membri della famiglia. La madre è infatti «apparente e sparente [...] troppo giovane per la figliuola già troppo grande», il padre «che adorava ogni esercizio di sport [...] il fratello sempre in viaggio» (p. 59). La ragazza sente il bisogno di riempire le proprie giornate vuote, riunendo le amiche, per svolgere insieme un'attività di cucito. Sul personaggio di Eva potrebbe dunque emergere la dinamica di amicizia femminile, illustrata all'inizio. La giovane donna sente il bisogno di supplire al vuoto degli affetti familiari, stringendo un'amicizia profonda con le altre ragazze. Precisa Ursula Fanning:

It is natural [...] that Eva should specifically seek to fill the affective lack in her life by gathering her women friends about her in order to attempt to reconstruct the primary maternal bond³³⁹.

Eva riesce a stabilire con le altre ragazze del gruppo una relazione di affetto materno, che non ha invece con la madre. Soprattutto in seguito alla scoperta del tradimento, la fanciulla assume un atteggiamento di gelido distacco dalla madre.

La seconda coppia che è introdotta nella scena iniziale è composta da Giulia Capece e da Chiarina Althan, anche in questo caso le ragazze si oppongono. Giulia è infatti caratterizzata dalla bellezza e dal fascino femminile, che a Chiarina mancano. Quest'ultima è però connotata da grande acume e intelligenza, «la finissima fisionomia, non bella, ma traspirante intelligenza» (p. 51). Non casualmente Chiarina è l'unica ragazza a conoscere il segreto dolore di Eva per la sua facilità di comprensione. La diversa caratterizzazione delle due fanciulle è registrata anche più avanti, quando ogni ragazza, intenta a cucire, si concentra sui propri pensieri intimi: «Giulia Capece alla sua bellezza, che trovava tanti ammiratori, ma non un marito con duecentomila lire di rendita, Chiarina Althan all'ambiente frivolo e sciocco dove si consumava la sua intelligenza» (p. 60). La vicenda di Giulia Capece rispetto a quella di Chiarina è differente: essa infatti, nonostante possa vantare una ascendenza nobilissima, è tuttavia molto povera e spera attraverso il matrimonio di poter realizzare un'unione di convenienza. Il dato è registrato da Serao sin dalla prima sequenza della novella:

³³⁹Ivi, p. 284

Tanto, era povera, nobilissima, con la famiglia carica di debiti, fidando solo sulla propria bellezza per fare un gran matrimonio: e tutti i vecchi amici di casa, le zie straniere, i confessori, erano tutti in moto per trovare dei milioni a questa splendida creatura, che intanto ne spendeva in anticipazione la rendita. (p. 51)

La situazione di Giulia Capece ricorda le dinamiche di ricerca matrimoniale delle altre fanciulle di *Nella lava* e di *Non più*. Come secondo una mentalità borghese la ragazza e la famiglia vogliono attraverso le sue nozze concludere un affare economicamente vantaggioso, facendo leva soprattutto sulla nobiltà e sulla bellezza della fanciulla. In alcuni tratti Giulia Capece potrebbe assomigliare a Enrichetta Caputo di *Nella lava* per la minore ricchezza e per la presenza di debiti, ma lo stesso rango sociale delle due fanciulle le differenzia profondamente: l'una infatti è perfettamente nobile, l'altra invece è orfana e appartenente alla piccola borghesia. L'opposizione tra le due figure appare ancora più evidente nella relazione con il matrimonio: Giulia è infatti sempre molto attenta al proprio gruppo di ammiratori, che costantemente l'accompagnano sia nella serata sulla nave della seconda sequenza sia nel saluto ad Olga nella terza. Al contrario di Giulia, Chiarina manifesta apertamente il suo desiderio di non sposarsi. Rispetto al viaggio di nozze dell'amica afferma infatti di trovarlo una grande sciocchezza, parlandone con Eva:

– Tu non lo faresti, il viaggio di nozze?
– No: già, io non ci entro.
– Ah! Mi dimenticavo che non vuoi maritarti, o cognatella monaca. Perché non vuoi maritarti, di'?' (p. 74)

Per Chiarina il matrimonio non è la prima e principale occupazione della giornata, come lo è invece per Giulia. Alla serata descritta nella seconda sequenza, quest'ultima infatti si rammarica di aver perso un corteggiatore, Willy Galeota, innamoratosi di un'altra giovane, Elfrida, ma si rallegra, quando vede radunarsi intorno a sé il resto della schiera di ricchi corteggiatori:

Per un momento Giulia Capece si era indispettita contro Elfrida, Willy Galeota era il primo fra gli sposabili sulla lista di Giulia: ma quando Giulia vide intorno a sé il principe di Sirmio, il ricchissimo patrizio romano, magnate di Ungheria, Giorgio de Neri, il fiorentino ricchissimo, il conte di Detmold, primo segretario dell'ambasciata germanica e altri minori, si consolò. (p. 66)

Nel presentare i pretendenti della ragazza prevale l'attenzione alla ricchezza economica degli uomini. Neppure la ragazza tuttavia fugge dalla dimensione di finzione e di simulazione, che caratterizza costantemente anche la classe sociale aristocratica. In particolare intorno alla figura della fanciulla nascono delle voci, dovute all'invidia delle altre ragazze. La finzione è collegata alla figura di Giulia Capece soprattutto attraverso la forma del pettegolezzo detto a fior di labbra. Le amiche nella terza sequenza proprio sottovoce, per non essere udite da lei, riportano infatti una diceria riguardo il principale pretendente di Giulia. Rocco Caracciolo, che vorrebbe sposare la ragazza, ha tuttavia avuto un'amante, dalla quale ha avuto un figlio e ha ora una nuova passione per un'altra

donna. Tutte queste informazioni sono però sottaciute a Giulia, davanti alla quale le amiche fingono di non sapere nulla. Anche la vicenda conclusiva della ragazza è narrata nella sequenza finale di fronte alla triste visione di Eva monaca. La fanciulla alla fine è riuscita ad ottenere un matrimonio di convenienza, che le permette di allontanarsi anche dalla città che nella percezione della ragazza è diventata quasi un luogo di morte:

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, Napoli era ormai troppo lugubre, le ragazze vi morivano o vi si facevano monache, le spose morivano o fuggivano come Maria di Miradois, le avventuriere sposavano i principi. (p. 87)

Altre due coppie femminili descritte da Serao sono le sorelle Sannicandro, più giovani nell'età rispetto all'intero gruppo femminile e le due inseparabili amiche Giovannella Sersale e Felicetta Filomarino. Riguardo al duetto di sorelle si può ricorrere al ritratto iniziale, che fornisce l'autrice, per metterne in evidenza i tratti salienti:

Le due sorelline Sannicandro entrarono, tenendosi a braccetto: erano due statuine di porcellana bianca colorata di roseo, due bombolette gentiline e rotonde, con certi nasetti all'insù, i capelli ricci e l'aria infantile, malgrado che avessero quindici anni. E subito recitarono la lezioncina, come bambole ben addestrate. (p. 52)

Le due ragazze in tutta la narrazione appaiono proprio come due bambole, si atteggiavano sempre con un senso infantile e sono una la copia dell'altra. Le fanciulle sono ritratte nella seconda scena vestite allo stesso modo, intente a mangiare il *buffet* a bordo con un appetito formidabile, «con la golosità delle adolescenti» (p. 67). La loro ingenuità è ritratta anche nella scena finale, in cui di fronte alla determinata solennità con cui Eva compie ogni gesto del rito sono anch'esse prese dal fervore religioso. Nella parte conclusiva della cerimonia, in cui invece Eva deve sottoporsi alla morte fisica, per risorgere nella sua nuova veste spirituale, le due sorelle si mettono a piangere, credendo che Eva sia morta sul serio.

Più interessante si mostra la coppia seguente di amiche, Giovannella Sersale e Felicetta Filomarino, le ragazze sono infatti legate da una medesima condizione di malinconia. Esse se ne stanno sempre tra loro, isolandosi rispetto al resto del gruppo femminile. La loro amicizia diventa anche eccezionale, riguardo a questa coppia Ursula Fanning nota: «this friendship is abnormal, that it centers on exclusions from the dominant group, and that it is full of negative emotions»³⁴⁰. Condividono anche i segreti della loro sofferenza. Di Giovannella Sersale l'autrice indica il motivo di dolore, legato alla dimensione affettiva, mentre sull'amica Felicetta al lettore non è mai dato conoscere la ragione della pena della ragazza. Il gruppo è così ritratto:

E quelle che entravano allora, a braccetto, Giovannella Sersale e Felicetta Filomarino, [Eva] non le poteva mai indurre a venir presto, capitavano all'ultima mezz'ora,

³⁴⁰ Ursula FANNING, *Sentimental Subversion: Representations of Female Friendship in the Work of Matilde Serao*, cit., p. 281

distratte, discorrendo sempre a bassa voce tra di loro: e il segreto di Giovannella Sersale tutte lo conoscevano, ella avrebbe dovuto sposare Francesco Montemiletto, ma costui dopo averla corteggiata per due anni, aveva finito per sposare la sorella maggiore, Candida: e Giovannella non si era mai data pace di questo tradimento. [...] A un tratto, non si sa come, era nata una grande amicizia tra lei e Felicetta Filomarino, stavano sempre insieme, una medesima malinconia le rodeva. Qual era dunque il segreto di Felicetta? Più taciturna, più riservata, ella non lo confidava, se non a Giovannella; e certo nei loro colloqui solitari, esse piangevano insieme la loro gioventù sfiorata. (p. 60)

Le due figure rappresentano un carattere triste e malinconico, significativa è l'espressione con cui l'autrice chiude la loro breve raffigurazione: «esse piangevano insieme la loro gioventù sfiorata». L'esistenza delle due ragazze potrebbe dunque assomigliare a quelle vite mancate o sfiorite, al pari della protagonista di *Silvia di Dal vero*, che popolano la narrativa d'autrice tardo ottocentesca. A questo proposito si potrebbero riportare le parole di Patrizia Zambon:

le autrici individuano infatti all'interno del realismo ultimo ottocentesco le ragioni narrative ed estetiche per il racconto delle vite senza storia, quotidiane, oscure, soffocate anche, qualche volta violentemente, o copertamente ferita [...] vite disattese, sfiorite e inadeguate³⁴¹.

Una medesima dimensione di spegnimento vitale si potrebbe scorgere sulla sorte di queste ragazze, delle quali si intuisce lo sconforto. Eppure soltanto di una delle due l'autrice ci rivela l'intimo dolore, dell'altra nulla è dato sapere al lettore. La malinconia delle due amiche traspare ancora con maggior evidenza nella seconda scena sulla nave, in cui non si trovano in compagnia delle altre ragazze a ballare. Sono invece appartate, si trovano sul ponte di prora, avvolte nell'ombra e con le spalle rivolte agli altri personaggi. Si sceglie di riportare anche la descrizione spaziale del luogo dei due personaggi, perché offre spunti di riflessione interessanti:

Ivi non si ballava, la luce era più mite, le tende che lo coprivano, si muovevano a un principio di brezza notturna. Appoggiata alla ringhiera, come a un balcone, voltando le spalle alla gente, Felicetta Filomarino e Giovannella Sersale piegavano le teste nell'ombra, guardando la fosforescenza del mare. E dal piccolo movimento nervoso delle spalle di Giovannella, da certi sussulti, dalla curva del collo s'intendeva che ella singhiozzava, mentre Felicetta Filomarino accanto a lei, stava immobile, non osando confidare il suo segreto, neppure alle stelle del cielo e alle onde del mare. (p. 69)

Nella scena si possono ravvisare dei dettagli importanti: le due ragazze non si trovano in un luogo affollato, anzi sono su uno spazio dell'imbarcazione elevato e solitario. È significativa la presenza anche delle tende: l'oggetto scenografico è impiegato con costanza dall'autrice. L'elemento spesso offre ai personaggi femminili la possibilità di mascherare la propria persona, nascondendo gli intimi sentimenti. Non casualmente il pannello ritorna anche in questa scena, nella quale le due amiche ricercano un luogo solitario, dove poter piangere sul loro dolore. Interessante è anche la loro posizione: sono

³⁴¹ Patrizia ZAMBON, *Il filo del racconto. Studi di letteratura in prosa dell'Otto/Novecento*, cit., pp. 27-28

avvolte dall'ombra e tengono lo sguardo fisso verso il basso, verso il mare. Danno le spalle a tutti gli altri passeggiatori solitari che al pari di loro si sono rifugiati in quel luogo tranquillo. Nessun contatto con l'esterno vuole essere preso dalla coppia di amiche. Le due ragazze non sono descritte a parlare, il loro silenzio è significativo, esse parlano infatti attraverso il linguaggio del corpo. Il movimento nervoso delle spalle di Giovannella: che, dai suoi sussulti rivela che la ragazza sta piangendo, totalmente immobile resta l'amica Felicetta. Il personaggio resta chiuso nel suo segreto fino alla fine della novella. Poco più sotto ricompare un'altra istantanea della coppia. Un fascio di luce viene infatti proiettato dalla terra sulla nave, illuminandone alcune parti, per cogliere i personaggi festanti a bordo. Il raggio illumina le due ragazze che tuttavia per lo spavento e per il pallore del volto risultano essere una presenza quasi spettrale: «Giovannella, nel pallore del suo volto emaciato, pareva quasi spettrale, Felicetta pareva quasi abbarbagliata, circonfusa di candore, entrambe corrose dallo stesso male» (p. 72). L'immagine di Giovannella tuttavia nella terza sequenza cambia, subisce una trasformazione:

Strano a dirsi, non più la faccia di Giovannella mostrava quella mestizia profonda, quella incurabile malattia dello spirito che si manifesta in ogni fibra, nel colore, nelle linee, – invece ella mostrava un volto calmo e concentrato, come chiuso in un sogno, in un pensiero, pareva quasi, che con uno sforzo inaudito, ella fosse giunta alla liberazione del suo spirito, a uno stato di contemplazione serena. (p. 78)

Lo stato della ragazza è cambiato: essa infatti passa dalla tristezza amara in cui è descritta nelle prime scene ad una condizione di pace e di serenità. Il mutamento è collegato tuttavia ad una dimensione di mistero. Sulle labbra della ragazza fiorisce «un sorriso misterioso». A far nascere un senso di sospetto sullo strano cambiamento della ragazza, contribuisce anche un altro dato: Giovannella infatti non passa più la maggior parte del suo tempo con Felicetta, ma al contrario con la sorella e con il suo ex-fidanzato e genero. Presto nel lettore sorge il dubbio che Giovannella abbia intrapreso una relazione adulterina con il marito della sorella, nonché suo precedente fidanzato. L'oscura vicenda è trattata da Serao con la stessa modalità con cui narra il tradimento fatto ad Eva. Il dramma infatti non è mai dichiarato apertamente, ma sottaciuto e presentato tuttavia attraverso dei dettagli che permettono al lettore di intuire la realtà. Riguardo alla vicenda di Giovannella commenta Francesco Bruni:

È un'altra vicenda fosca, che la Serao non racconta, disinteressata com'è all'azione, non meno che alla costruzione dei protagonisti. Qui la Serao si trova a modulare una nota di suono tipicamente italiano, nella polifonia europea del romanzo ottocentesco, si ritrova cioè sulla linea del Manzoni e del Verga, del loro gusto per un narrare privo di svolte fondate sull'effettone passionale o sul colpo di scena, per un romanzo senza romanzesco³⁴².

Come ha notato Francesco Bruni, la scelta compositiva di Serao dunque è dovuta al desiderio di una narrazione priva di effetti, ma che sappia cogliere la dimensione

³⁴² Ivi, p. XVII

drammatica dei personaggi attraverso i loro gesti e il loro non-detto. L'analogia vicenda di Giovannella si registra in altri due luoghi precedenti nella narrativa seraiana: il primo è la novella *Il trionfo di Lulù* in *Dal vero*. La protagonista del racconto ha una sorella maggiore, Sofia, che finisce per innamorarsi del suo fidanzato. Lulù si accorge dell'amore che lega la sorella e il proprio pretendente, ma la ragazza non inscena drammi. Anzi la vicenda è attraversata da una tonalità ironica, quasi comica. Lulù infatti predispone l'annullamento del proprio matrimonio e organizza quello della sorella. Il brano si conclude nell'allegria esclamazione con cui la ragazza esalta le proprie doti di diplomatica: «altro che il trionfo d'amore! Questo è il trionfo di Lulù!»³⁴³.

Una situazione simile a quella di Lulù e di Giovannella Sersale si trova in *Scuola normale* nel personaggio di Sofia Scapolatiello, la dinamica è esattamente la stessa, poiché la fanciulla «si struggeva di amore taciturno per il fidanzato di sua sorella» (p. 150). La coppia di fidanzati si sposa e l'avvenimento crea a Sofia un grande sconvolgimento. La tematica non è più attraversata da una vena comica, ma diventa piuttosto una rappresentazione drammatica. La fanciulla, allieva alla Scuola Normale, dapprima fallisce l'esame scolastico e poi, non avendo trovato un modo per rendersi utile in casa, si abbandona alla soluzione finale del suicidio. Si getta infatti da un balcone sulla strada. La stessa tonalità drammatica, di grande pathos è ravvisabile anche per Giovannella, specialmente nell'ultima parte del racconto. Nella conclusione emergono infatti il suo dolore e il suo profondo rimorso. La fanciulla assistendo alla cerimonia di monacazione di Eva, vorrebbe poter pregare, ma non dispone della forza morale, per farlo. L'anima della ragazza è infatti immersa nel peccato, anche questo dato conferma l'idea che Giovannella abbia iniziato di nascosto una relazione adulterina con il cognato.

Giovannella Sersale non aveva il coraggio di pregare, la sua anima era immersa nel peccato, ella era indegna di pregare, ella amava il peccato, ella non aveva il coraggio di salvarsi dal peccato, ella era indegna di pregare, indegna di inginocchiarsi dinanzi a Dio. (p. 87)

Felicetta resta fino alla fine della novella immersa nel suo segreto dolore, che non è mai esplicitato. Un riaccostamento tra Giovannella e Felicetta avviene nel finale, nel loro medesimo desiderio di intraprendere la scelta monacale di Eva.

Felicetta Filomarino, la fanciulla senza speranza e senza gioia, quella di cui tutti ignoravano il core, anziché perire nel peccato spirituale come Giovannella Sersale, cercava al Signore la vocazione di Eva. (p. 88)

È interessante perché, come già sperimentato nella precedente narrazione seraiana, il monastero e la comunità femminile di sorelle resta per l'orizzonte femminile un luogo di rifugio e di protezione, nel quale potersi sentire chiusa e difesa. Questo si vede bene nella volontà di monacazione che i personaggi femminili esplicitano di fronte alla vocazione di Eva. Le ragazze sentono il fascino del calore materno e della protezione

³⁴³ Matilde SERAO, *Dal vero*, cit., p. 39

che una comunità femminile di monache può fornire, al contrario della freddezza e dell'indifferenza di un'infelice unione matrimoniale. Il convento è il rifugio per la madre di *Lo munaciello* in *Leggende napoletane*, la monacazione è inoltre la soluzione finale per le sorelle aristocratiche *Donna Albina*, *Donna Romita* e *Donna Regina*, sempre all'interno della stessa raccolta. In questo racconto la monacazione si presenta ancora come una scelta maturata dalla giovane Eva, motivata dall'amara delusione d'amore del fidanzato e della madre. Il convento si offre alla ragazza come quel luogo di protezione, ma allo stesso tempo di chiusura, in cui la giovane può trovare conforto dopo l'amarezza della sua vicenda personale.

Serao, dopo aver introdotto sulla scena delle coppie di personaggi, realizza anche ritratti di ragazze singole, sono fanciulle dalla spiccata fisionomia. La prima figura introdotta sulla scena è Maria Gullì-Pausania, che rappresenta il profilo di una dama aristocratica, altamente consapevole del suo prestigio nobiliare. Il suo senso di superiorità emerge sin dal suo incedere lento:

Maria Gullì-Pausania entrava lentamente, col suo passo di deità olimpica: a Eva che le corse incontro si degnò di sorridere, offrì la guancia bruna e fredda di Siciliana altera [...] si mise al suo posto, con una misurata armonia di movimenti. (p. 52)

Essa si siede lentamente al proprio posto e inizia a ricamare capi di biancheria, tuttavia compie il gesto conservando il suo orgoglio aristocratico, «con un'aria di signorilità, rassegnata a un lavoro umile, con una disinvoltura affettata di spirito superiore che si piega per bontà d'animo» (p. 53). Il personaggio per tutta la novella conserva il senso aristocratico del suo stato sociale, essa infatti non balla e ha un atteggiamento altero e sprezzante. È descritta nella seconda sequenza come un deità, «dal profilo saggio e puro di Minerva, dall'incasso regale» (p. 71). L'unico valore in cui la ragazza mostra di credere è la nobiltà di nascita, essa infatti è destinata a sposare Peppino Sannicandro. Il loro matrimonio è accennato nell'ultima sequenza, in cui è ancora una volta ribadito il tratto di aristocraticità della coppia: solo la nobiltà siciliana ha infatti potuto assistere alle nozze pompose. La seconda figura di ritratto singolo che Serao dipinge è quello di Elfrida Kapnist, che si pone all'esatto opposto dell'aristocratica figura precedente. La voce narrante ha infatti appena terminato di elencare i principati e marchesati della famiglia di Gullì-Pausania e immediatamente dopo registra l'arrivo concitato di Elfrida, di corsa, all'esatto opposto dell'incedere lento e solenne di Maria Gullì-Pausania. Sin dalla descrizione iniziale sono indicati i suoi tratti di vitalità esuberante e di bizzarria, collegate alla sua provenienza straniera:

Elfrida Kapnist, l'ungherese dai grandi occhi neri, smorti e selvaggi, dai capelli bruni e ricciuti che nessun pettine arrivava a domare, dal viso pallidamente acceso [...] dal paltoncino di uno strano color giallastro, dal vestito troppo corto innanzi che lasciava vedere i piedini sottili, sdutti. (p. 53)

Essa è presentata anche attraverso lo sguardo esterno delle altre ragazze, che la giudicano per la sua condizione non del tutto chiara. Attraverso Elfrida Serao pone nella narrazione un personaggio esterno alla nobiltà napoletana, sia nell'atteggiamento sia nella provenienza, fin nel nome è possibile scorgere una tonalità esotica, lontana.

Era una zingara scappata dalla tribù, – no signore, era la figlia di un console, nobile, ma povera, – era una stracciona, – aveva una quantità di terre confiscate in Ungheria, – era figlia di una cavallerizza, – sua madre era una Radziwill [...] con lo spirito indiavolato di Elfrida, con la sua inesauribile allegria, con il suo brio di straniera un po' bizzarra. (p. 53)

Tramite lo sguardo classificatore con cui l'ambiente delle nobili ragazze pregiudica Elfrida, l'autrice vuole denunciare la superficialità e la vanità della mentalità aristocratica che considera una persona in base al suo livello di ricchezza e di nobiltà. Quando la ragazza entra sulla scena, tra i personaggi si registra un certo disagio, per tutta la novella una dimensione di estraneità e di esuberanza connotano la ragazza. Nella seconda scena la ragazza presenta i tratti di seduzione femminile libera e sfrontata, con la quale essa riesce a fare innamorare un giovanotto aristocratico, Willy Galeota:

Elfrida Kapnist audacemente vestita di broccato rosso, con le scarpette di raso scintillanti di perline d'acciaio, con un cappellino rosso, piccolissimo, tutto lucido di perline, con questo vestito di un carattere così sfacciato, di cui molte scandalizzate, con quell'aria di zingarella sempre arruffata, con quegli occhioni selvaggi e dolci, nello stesso tempo, si teneva attaccata al braccio di Willy Galeota, il giovanotto più alla moda della società napoletana. (pp. 65-66)

Ancora una volta intorno alla figura di Elfrida si registrano le maldicenze con cui l'ambiente aristocratico ricopre la ragazza, «e come sempre, si dicevano di lei le più orrende e le cose più belle» (p. 66). Si dice che la ragazza è solo l'amante dell'uomo, che ella non può riceverlo nella sua povera stanza e che Willy non l'avrebbe sposata. La ragazza riesce tuttavia a sposare veramente l'uomo, la loro unione è narrata nell'ultima sequenza. La malevolenza degli invidiosi non risparmia Elfrida neppure nel momento finale, quando essa è diventata la moglie dell'uomo:

Pel matrimonio di Elfrida Kapnist con Willy Galeota, questo matrimonio che aveva colmato di collera le zitelle vecchie dell'aristocrazia, scandalizzato molte sposette e meravigliato tutti quanti [...] quel matrimonio aveva turbata tutta la società, vi aveva introdotto un elemento di vivacità un po' boema, un po' di zingarismo ricco. (p. 84)

Altra figura che Serao raffigura singolarmente è Olga Bariatine, è attraverso questo personaggio che l'autrice tratta anche la tematica del matrimonio infelice. La ragazza ama infatti il proprio fidanzato, ma capisce ben presto che l'uomo ha accettato di unirsi a lei solo per la sua ricca dote. Il futuro sposo, Massimo Daun, rampollo di un importante famiglia aristocratica, ha sperperato tutte le sue risorse nel vizio del gioco. La ragazza nella prima scena è accolta con molto calore dalle amiche, le quali sono liete della bella notizia. Eppure prima dell'arrivo di Olga, alcune di esse ne piangono la situazione, perché sono consapevoli dell'infelice sorte che toccherà all'amica. È

significativo lo scambio di battute tra le ragazze che avviene poco prima dell'arrivo di Olga:

– Povera Olga! – sospirò Giulia Capece – con tutti quei denari prendere quello spiantato.

– Un giocatore: mio fratello lo incontra ogni anno a Montecarlo – mormorò Eva, un momento pensosa. [...]

– Naturalmente, il nobilissimo signor Massimo Daun non avrà trovato né un amico che gli presti cinquecento franchi, né uno strozzino che gli creda, e ha finito per appagare l'ardente amore di Olga Bariatine che è poi bellina, ricca e buona. [...]

– Che orrore! – esclamò Eva – non mi vorrei maritare a questo prezzo, neppure per un uomo che adorassi. (p. 54)

Dalle parole delle amiche emerge chiaramente che la motivazione che spinge Massimo a sposare Olga non è di ragione affettiva, ma solo economica. È interessante notare anche l'ultimo commento di Eva, che rispetto alla situazione dell'amica, ammette di preferire di non sposarsi, se ciò che spinge l'uomo alle nozze sono considerazioni di tipo finanziario. Olga rappresenta nella novella un personaggio indifeso di grande bontà e ingenuità. Al suo arrivo nella stanza, dove sono già riunite le amiche, tutte la abbracciano e si complimentano con lei, la fanciulla si emoziona, percependo tutto il calore e l'unione delle amiche:

– Ecco qui la fidanzata, ecco la sposetta, – strillò, entrando, Anna Doria, trascinando Olga Bariatine, la biondina grassottella, con la bocca simile alla rosa e i dolci occhi bigi. La sposina chinava il capo arrossendo, tutta confusa, abbracciando le sue amiche che l'avevano circondata, avendo i lagrimoni sugli occhi; specialmente Eva, la buona, che le teneva un braccio al collo e le veniva ripetendo sottovoce, come se pregasse per lei:

– Iddio ti assista, Iddio ti assista, cara, cara, cara... (p. 56)

Fin da subito la comunità femminile di ragazze dimostra verso Olga quell'atteggiamento di vicinanza e di incoraggiamento, che al contrario non vi sarà nella sua relazione matrimoniale con Massimo Daun. In questa scena in cui le ragazze apprendono la notizia e si riuniscono intorno alla fidanzata, Ursula Fanning ha colto i tratti distintivi che caratterizzano il momento del rito di passaggio. La ragazza sta infatti per lasciare la comunità di amiche, per intraprendere una nuova vita familiare. In particolare Eva le mette un braccio intorno al collo e prega così per lei: «Iddio ti assista, Iddio ti assista, cara, cara, cara...» (p. 56). La completa innocenza con cui la ragazza va incontro all'unione con l'uomo è confermata anche dai suoi discorsi successivi: essa «aveva ripreso a dire che Massimo avrebbe voluto farle dei regali, dei gioielli, senza dubbio, quelli famosi di casa Daun, ma che essa assolutamente non li voleva, faceva un matrimonio d'amore, dei brillanti non gliene importava proprio nulla» (p. 59). Olga è davvero innamorata del fidanzato e nonostante questi non le doni nessun regalo, essa è convinta di sposarsi per amore. L'autrice non tarda a registrare subito dopo la vera situazione di grande indebitamento di Massimo:

Le ragazze che cucivano, approvavano sorridendo senza levare il capo, pensando ognuna in cuor suo quanto fosse ingenua e buona Olga Bariatine; i famosi brillanti di casa

Daun, Massimo li aveva prima impegnati, poi venduti, egli era un pezzente indebitato, che non avrebbe potuto donare alla sua fidanzata neppure un anellino d'argento. (p. 59)

Olga perde ben presto la sua ingenuità, facendo esperienza dello strano comportamento del fidanzato. Nella seconda scena, nel grande ballo e *buffet* per l'inaugurazione della nave, la ragazza si trova sola sul ponte di poppa. Lo sguardo della donna è costantemente fisso verso la costa, il luogo dove Massimo si è diretto, dopo averla salutata frettolosamente. Si convince infatti sempre meno che l'uomo la sposi per amore. Solitaria, Olga si domanda dove sia Massimo e soprattutto che cosa stia facendo, ma la fidanzata ancora ignora il tarlo del gioco che consuma le finanze e l'energia dell'uomo. Massimo è infatti completamente catturato da tale passione ed è così immerso in quella dimensione da perdere il senso della realtà. Come altri nobili giovanotti della novella, ad esempio il fratello di Eva, è preso dalla mania di giocare, una passione che appare molto simile a quella del marchese Cavalcanti di *Il paese di Cuccagna*. Attraverso Massimo e il fratello di Eva, Serao mette in scena la potenza distruttiva della passione del gioco, dalla quale nemmeno la classe aristocratica resta estranea. I due uomini, di rango socialmente elevato, per quanto non costretti da necessità di tipo economico, rischiano nel gioco tutte le loro ricchezze, perdendole. In particolare la vicenda del fratello di Eva finisce con un'autentica tragedia, con un suicidio. Nell'ultima sequenza se ne narra la cerimonia funebre, compiuta di notte e rapidamente. La situazione ricorda abbastanza l'inizio del romanzo di Emilio De Marchi, *Demetrio Pianelli*, il cui quarto capitolo comincia proprio con il racconto del funerale del fratello del protagonista, morto anch'esso suicida a causa di un debito di gioco. Nelle due opere ritornano gli stessi elementi di silenzio e di oscurità in cui il corpo suicida deve essere sepolto.

Neppure al funerale di Luigi Muscettola, il fratello di Eva, che si era tirato un colpo di rivoltella al cuore, una notte, uscendo da una bisca, la gente era intervenuta: i suicidi non potrebbero essere seppelliti in terra benedetta, s'era dovuto scrivere a Roma, al papa, per averne il permesso, ma non vi era stata funzione, tutto era stato fatto di notte, alla chetichella. (p. 85)

La disillusione di Olga rispetto al fidanzato è immediata, Massimo infatti la lascia sola sulla nave e parte in compagnia di altri giovanotti, per dedicarsi al gioco. La ragazza è incapace di staccarsi dalla ringhiera e resta con lo sguardo rivolto verso la spiaggia. Olga è «agitata dal solo sospetto di infedeltà», non immagina che il vero motivo che ha spinto i giovani a separarsi dal gruppo sia la passione del gioco.

Olga Bariatine che si affacciava al bordo, guardando verso Castellamare. La biondina russa aspettava da due ore Massimo Daun, il suo fidanzato, che le aveva promesso di venir presto, per ballare con lei: e con l'aria di uomo strano se n'era andato via dalla spiaggia, con Luigi Muscettola, il fratello di Eva, con Lodovico Torremuzza, il siciliano schermitore. (p. 69)

Ben presto l'agitazione della ragazza si calma e la donna capisce che si deve adattare a un sentimento di remissione e di pazienza. Più avanti nella stessa sequenza il

fascio di luce, proiettato dalla terra sulla nave, cattura anche l'immagine di Olga, che appare tuttavia mutata nell'aspetto: «non aveva più impresse nella fisionomia l'ansietà, l'agitazione di chi aspetta, sperando e temendo: invece vi si leggeva una stanchezza rassegnata, una pazienza dolorosa e muta, un rilassamento di tutte le linee, l'accasciamento di chi aspetta, senza sperare e senza temere» (p. 72). Semplicemente Olga si rassegna quasi a una condizione di non-vita, in cui in amore non ha più senso né sperare né temere nulla.

La vicenda di Olga si trova poi al centro della terza sequenza: tutto il gruppo delle amiche è riunito al molo, per salutare la nuova coppia di sposi, in partenza per il viaggio di nozze. La scena è tuttavia dominata da un senso di tristezza; Anna Doria, un altro personaggio femminile del gruppo, nell'incontrare Eva, esclama: «Eccomi qua, per l'accompagnamento funebre» (p. 74). L'unione matrimoniale tra Massimo Daun e Olga è presentato sin da subito sotto una luce funerea, le ragazze narrano poco dopo che la sposa ha pianto per tutta la cerimonia, né la situazione migliora all'arrivo degli sposi. La scena acquista anzi tratti più tristi e drammatici, la bellezza di Olga, fatta risaltare anche dagli abiti nuovi ed eleganti, contrasta vivacemente con il suo pallore. Massimo non sorride, ha «la sua solita aria di uomo seccato e seccante» (p. 80). Olga è accolta vivacemente dal gruppo di amiche che le manifestano il calore e la gioia dell'amicizia femminile, dalla quale, ora con il matrimonio, Olga avrebbe dovuto separarsi. Effettivamente si tratta di un rito di passaggio, Olga lascia alle proprie spalle una comunità femminile di affetto e di amicizia, per entrare in una dimensione matrimoniale infelice sin dall'esordio. Anche lo stesso uso dei tempi sottolinea la fine di un periodo e l'inizio di una nuova fase: «erano state sue amiche» (p. 80). Di fronte agli abbracci e alle felicitazioni delle ragazze, la sposa non dice nulla, parla attraverso i segnali del corpo, attraverso il tremore e i singhiozzi:

Come Olga vide tutti quelli che l'aspettavano per salutarla e le mani amiche che le si tendevano e i bei fiori che le offrivano, fra tanti affetti, tante simpatie, tanti ricordi, un tremore nervoso l'assalì, non poteva piangere, ma gli occhi le pungevano, la gola era soffocata dai singhiozzi. (p. 80)

Il pianto spontaneo di Olga è da lei bloccato, proprio perché essa non deve lasciare trapelare i sentimenti di tristezza e di sconforto che la prendono di fronte al gruppo di amiche. Rispetto alla gioia con cui la ragazza accoglie i saluti delle amiche, il marito Massimo assume un atteggiamento opposto: «Massimo discorreva straccamente coi suoi amici, tenendo le mani in tasca, il cappellino abbassato sugli occhi, il contegno dell'essere perfettamente annoiato» (p. 80). Fino a poco prima della partenza, egli attende la moglie sulla porta «al colmo del malumore». Olga nell'ultimo saluto alle amiche suscita un'immagine di pietà e di bisogno di protezione, la ragazza come un essere indifeso si è infatti avventurata nel pericoloso mare di un matrimonio senza affetto, nel quale la sua figura corre il pericolo di essere totalmente schiacciata:

Un senso di pena dominava ormai tutta la gente venuta a vedere Olga: quella piccola bionda, affettuosa e buona, bel fiore cresciuto al sole napoletano, che se ne andava pel mondo, che s'imbarcava nel mare della vita, con tanto pericolo di naufragio, commoveva tutti quanti. (p. 82)

Solo alla fine, nel salutare Eva, la ragazza si lascia andare a un pianto liberatore, che tuttavia deve essere ancora una volta contenuto, silenziato: «finalmente le lagrime le sgorgarono dagli occhi, ella pianse in silenzio» (p. 82). Anche nell'ultimo saluto con Chiara, la ragazza le tocca la fronte, «come per benedirla» (p. 81): l'uso del verbo benedire è molto significativo, è collegato proprio alla fine della fase giovanile della donna e all'inizio di una nuova condizione.

Un'altra raffigurazione interessante di ragazza è Angiolina Cantelmo, con la quale Serao porta in scena la tematica della malattia e della sofferenza d'amore. Essa appartiene alla più antica e più nobile famiglia napoletana, che osserva le tradizionali doti di bontà, bellezza e generosità. Tuttavia «una grande fatalità morale e materiale» ha colpito la famiglia, un destino di sventura sembra caratterizzare ogni discendente della famiglia. Riemerge per Angiolina quel tratto leggendario-fantastico che aveva già caratterizzato un'altra raccolta seraiana: *Leggende napoletane*. Una disgrazia tragica ha portato alla morte la madre di Angiolina, già un fratello e una sorella della ragazza sono stati colpiti dalla tisi. Anche per la ragazza si registra un motivo di tristezza legato alla sfera sentimentale: essa è promessa sposa ad un altro nobile giovanotto, Giorgio Serracapriola che la ragazza inizia ad amare. Purtroppo le nozze concordate tra i due sono cancellate «per questioni d'interesse, fra il padre di Giorgio e quello di Angiolina»; Serao non specifica altro riguardo la rottura degli accordi matrimoniali, si può tuttavia ipotizzare che le motivazioni siano di carattere economico. Giorgio alla notizia del padre parte su uno *yacht*, indifferente anche alla stessa relazione amorosa con la ragazza. Angiolina al contrario sprofonda in uno stato di dolore nel quale anche la sua salute fisica lentamente si consuma. Il silenzio resta ancora una volta la dimensione in cui il personaggio femminile si chiude:

Ella aveva taciuto, non si era lagnata, non aveva detto una parola con nessuno; a chi gliene parlava, rispondeva con un sorriso pallido e si faceva sempre più sottile, sempre più rosea, come un cero. (p. 55)

La ragazza preferisce non rivelare il suo dolore per l'accadimento e anche a chi le domanda chiarimenti essa sorride lievemente. Tuttavia il dimagrimento della ragazza e il suo sempre più accentuato pallore lasciano trapelare la sua intima sofferenza. Anche nella seconda sequenza la ragazza è ritratta mentre punta lo sguardo all'orizzonte, quasi a ricercare il piccolo *yacht* su cui viaggia il suo fidanzato. Si appoggia alla ringhiera della nave, incurante della festa e dei balli, lontana e isolata dal resto dei personaggi, nella medesima posizione che si è già notata per Giovannella Sersale e Felicetta Filomarino e per Olga Bariatine. Nell'abbigliamento la fanciulla cerca di nascondere i suoi tratti di eccessiva magrezza, ma l'effetto che ottiene è contrario:

Angiolina Cantelmo stava ritta presso l'albero inclinato di prora a cui si attacca la bandiera, tutta avvolta nelle pieghe bianche di uno sciallo di crespo e appoggiata la mano all'albero, ficcava gli occhioni azzurri per l'oscurità, come se volesse viaggiare [...] ricercando il piccolo yacht, dove egli fuggiva. E malgrado il suo vestito bianco, sembrava più magra, più alta, più trasparente che mai, come se una fiaccola fosse stata accesa su un viso di porcellana. (p. 69)

La posizione della ragazza vicina all'albero della nave e il pallore del suo volto e del suo abito rappresentano quasi un'immagine di gusto tardo-romantico. Angiolina, definita come quasi trasparente, sembra un'apparizione fantasma. Non casualmente il tratto è accentuato nella descrizione fornita poco più avanti nel testo: «l'alta, snella, quasi fantomatica figura di Angiolina Cantelmo era apparsa, idealmente trasfigurata in quella chiarezza» (p. 71). Nella terza scena la ragazza diventa ancora più scarna, più pallida, tanto che la donna non sembra più nemmeno avere la costituzione fisica di una persona, ma di uno stelo di fiore:

Era entrata Angiolina Cantelmo con sua sorella Maria e con suo padre: non più Angiolina, non più una donna, ma uno stelo sottile, sottile, di un biancore di rosa finissima, senz'ombra di sangue sotto la pelle, una cintura così piccola, che pareva dovesse spezzarsi in due a ogni movimento, certe mani così scarne, che il piccolissimo guanto vi faceva su mille pieghe. (p. 78)

Angiolina è ulteriormente dimagrita fino allo stremo. Nonostante ciò essa vorrebbe mascherare il suo aspetto scarno ricorrendo ad un abbigliamento sofisticato.

E si vedeva in lei tutto il desiderio di apparire ancora sana e bella, un mantello a ricche pieghe l'avvolgeva per dissimulare la magrezza del corpo, una sciarpa folta di merletto circondava il collo bianco e scarno, una veletta bianca punteggiata di nero calava sulle guancie a dar loro una vivacità fittizia. (p. 79)

Più volte nel testo si sottolinea la finzione a cui la ragazza ricorre nello scegliere quegli indumenti sotto i quali poter nascondere il suo corpo consumato e malato: essa infatti vuole dissimulare il suo aspetto, i merletti le circondano «il collo scarno», sul suo viso si legge una vitalità che è tuttavia definita «fittizia». Angiolina nel tentativo di mascherare l'esilità del suo fisico è davvero simile ad un altro personaggio femminile seraiano contenuto nella prima raccolta di novelle, *Dal vero*, in *Apparenze*. Entrambi i profili di donna sono connotati da una grande esilità nel corpo e dalla dimensione della malattia, legata all'amore. È l'esperienza sentimentale dolorosa e piena di ansietà ad indurre i due personaggi all'estremo dimagrimento. La condizione di progressivo spegnimento e di conseguente consumazione che le sofferenze d'amore causano alla ragazza inducono il padre ad intervenire, per ristabilire gli accordi matrimoniali con il fidanzato di Angiolina. L'uomo ritorna allora dal suo viaggio, per riprendere a corteggiare Angiolina. Con il riavvicinamento dell'innamorato la figura della ragazza mostra una sensibile rifioritura: «la delicata creatura rigermogliava, come le fragili rose bianche si schiudono, in certe calde giornate d'inverno» (p. 79). La ragazza è talmente fragile e delicata che non riesce a salutare l'amica Olga neppure attraverso la parola, essa

ricorre infatti al linguaggio del corpo, per trasferire all'amica della sposa i significati profondi di calore e di augurio:

A lei [Olga] si accostò Angelina Cantelmo, e le due ragazze si guardarono un momento, un'occhiata così intensa e profonda che le labbra non trovarono altro da dire: Angiolina teneva strette le manine di Olga nelle sue mani magre, quasi le volesse comunicare magneticamente le dolci cose che avrebbe voluto dirle. Le mancava la voce:

– La Santa Vergine...– arrivò a dire, fievollissimamente. (p. 82)

Angiolina non ha la forza fisica di parlare molto con l'amica, costretta ad un matrimonio infelice, eppure le parole che la ragazza pronuncia sono significative. L'invocazione alla Vergine rappresenta per la ragazza una sorta di benedizione e richiama l'attenzione dell'amica a quel clima di calore e d'amicizia quasi materna che lega il gruppo di ragazze. Come già anticipato sin dalla prima sequenza testuale, anche Angiolina è destinata al tragico spegnimento vitale, nonostante la sua giovane età, per quella sorta di leggendaria sventura che pesa sul suo casato. La voce narrante ne racconta la morte nell'ultima sequenza, in cui sono elencate le sorti anche degli altri personaggi. La ragazza si è spenta quietamente, accanto ai familiari, in uno spazio e in una posa significativi: «si era spenta, in una serata di maggio, accanto a una finestra del vecchio e triste palazzo Cantelmo» (p. 84). La fanciulla muore vicino alla finestra, elemento spaziale che dovrebbe suggerire l'idea di apertura, ma che in questo caso segnala in opposizione la morte della donna. Similmente ad Angiolina muore anche Bianca Maria Cavalcanti di *Il paese di Cuccagna*, nel grande e avito palazzo, affianco alla finestra, alla quale più volte quotidianamente si sporgeva.

Opposto alla fragilità e alla delicatezza di Angiolina Cantelmo è la descrizione di un'altra protagonista della scena, Eugenia D'Aragona. La ragazza è caratterizzata da un forte tratto di dinamicità, di spensieratezza e di esuberante vitalità, un po' legata anche alla sua origine popolana. Essa infatti non è la figlia legittima del marchese, ma una creatura nata dall'unione del padre nobile con una sarta. La moglie del marchese, sterile, ha voluto far legittimare la bambina, tanto che «questa creatura dalla strada era salita quasi sopra un trono» (p. 61). Ella infatti non appena entra nella stanza dove tutte le ragazze sono riunite pensose e taciturne a cucire, porta brio e scompiglio, convincendo tutte a preferire una passeggiata in carrozza alla noiosa attività di cucito.

Ella aveva conservata una semplicità un po' rude, che nessuna istitutrice inglese aveva potuto modificare, una bontà chiassosa, aveva acquistato la prodigalità noncurante di chi non deve contare: e della sua origine non si vergognava. (p. 62)

Eugenia nella seconda scena è connotata da un grande dinamismo, poiché è ritratta a ballare costantemente senza mai fare pause. Essa è sinceramente innamorata e ricambiata dal suo fidanzato, Giulio Vargas che la prega, ogni tanto di riposare dalla frenesia della danza. Nella scena in cui Olga e lo sposo sono salutati dal gruppo di amici, Eugenia si isola in un angolo con il proprio fidanzato, parlando solo con lui. Il suo atteggiamento provoca la riprovazione di Maria Gullì-Pausania, che si dimostra

infastidita dallo scandalo di amarsi così pubblicamente. Anche la lieta condizione di Eugenia registra tuttavia un epilogo tragico, essa infatti muore di parto, abbracciando disperatamente il proprio innamorato:

Tanta nobiltà si rinnovava dopo un mese, dopo i magnifici funerali di Eugenia Vargas d'Aragona: la vivace, chiassosa, simpatica creatura era morta di parto, dopo aver dato un erede ai Vargas e agli Aragona, nulla aveva potuto salvarla; giovane, esuberante di vitalità, ricchissima, felice, amante di suo marito, la morte le era parsa una cosa orrenda, nel delirio gridava che non voleva morire [...] ella si buttava al collo di Giulio, stringendolo da soffocarlo; morì disperata. (p. 85)

Una sorte drammatica sembra connotare indistintamente tutti i personaggi femminili della novella. Non vi è rimedio all'infelicità e alla morte, persino i personaggi più dinamici e più spensierati, come Eugenia, cadono in una sorte sventurata. E se una piccola sfumatura di vittoria e di rivincita personale si può scorgere nella finale vicenda di Elfrida, divenuta moglie di Willy Galeota, questi elementi lieti scompaiono di fronte agli ennesimi pettegolezzi malevoli con cui l'ambiente aristocratico giudica la donna. Una tonalità di pessimismo e di ricerca del patetico emerge in particolare nella sezione della novella in cui si annovera una serie di morti precoci, di giovani vittime di matrimoni infelici, all'interno di una cerimonia di monacazione che assume effettivamente tutti i tratti di una messa funebre. Sicuramente Serao può aver scelto questa modalità narrativa particolarmente drammatica, a tratti forse melodrammatica, per accentuare la condizione di controllo, di limite e di occultamento in cui la donna di fine Ottocento era posta. Occorre però rilevare anche la tonalità talvolta esagerata con cui l'autrice esaspera la vicenda delle sue protagoniste, portandole tutte all'estrema infelicità o alla morte. Certamente i destini delle donne seraiane risultano pieni di difficoltà, talvolta molto pesanti, in queste vicende non è tuttavia impossibile raggiungere un paziente equilibrio. Nella novella le dimensioni di sconfitta e di fallimento sono associate inevitabilmente e forse in modo anche meccanico ad ogni profilo femminile. A questo proposito si potrebbero riportare le parole di Francesco Bruni, che registra in Serao «un'inclinazione al patetismo» e vede nella raccolta la costruzione di «un suo personalissimo ciclo di "vinte"»³⁴⁴ dell'autrice:

Molte storie della Serao si concludono con la morte del personaggio principale: è un'inclinazione al patetismo, un vizio dal quale la scrittrice non si è saputa sempre guardare. D'altra parte, questa propensione non può non collegarsi al ciclo dei Vinti progettato da Verga, riflette cioè una simpatia per gli sconfitti che prosegue, nel clima mutato dell'Italia unita e di una cultura permeata, almeno in superficie, di darwinismo. [...] Anche la Serao compone insomma, senza dichiararlo, un suo personalissimo ciclo di vinte, al quale appartengono vari dei personaggi che affollano coralmemente il *Romanzo della fanciulla*³⁴⁵.

L'ultima figurazione di donna che resta da analizzare è quella di Anna Doria, sicuramente il personaggio più complesso del racconto. Attraverso questa figura Serao

³⁴⁴ Francesco BRUNI, *La scrittura della città nel «Ventre di Napoli», Album Serao*, cit., p. 92

³⁴⁵ *Ibidem*

può portare sulla scena il profilo di una zitella trentenne, per la quale può sviluppare tre tematiche interessanti: la sofferenza data dalla sua condizione nubile, il rapporto problematico con la madre e sintomi di una malattia nervosa. La prima descrizione fisica della donna ne sottolinea la mancanza di fascino e la stravaganza:

La brutta ragazza, già di trent'anni, magra, sgraziata, con le guance scarne malamente colorite con un rossetto che componeva essa stessa, – una delle sue stravaganze, – restò piantata in mezzo alla stanza con aria trionfale. (p. 57)

Un sentimento di maligna cattiveria caratterizza la donna, la quale compie osservazioni verso le amiche sempre piene di invidia e di rancore. Di fronte alla notizia dell'imminente matrimonio di Olga, Anna espone una sua particolare teoria, secondo la quale l'amica ha la possibilità di sposarsi solo perché è orfana di madre. Le mamme, secondo Anna, impediscono alle figlie di maritarsi. Anna compie una vera e propria disquisizione a questo proposito, passando in rassegna tutti i casi in cui le madri sono d'ostacolo al matrimonio delle figlie:

Ma le mamme nostre sono le nemiche naturali del nostro matrimonio. Troppo giovani? Hanno diritto di brillare, ci chiudono in casa, ci lasciano con gli abiti corti sino a sedici anni, noi facciamo loro la concorrenza! Troppo vecchie? Allora odiano la gente, non vogliono veder nessuno, la gioventù le secca, i ricordi sono loro fastidiosi, la felicità degli altri è loro indifferente, sono egoiste, sono vecchie! (p. 57)

Dal discorso la donna rivela di non avere un personale rapporto pacifico con la propria madre, ma anzi oppositivo e competitivo. La condizione di Anna è spiegata nella narrazione dal cambio di atteggiamento della madre, «che aveva confinato Anna sino ai vent'anni in una specie di adolescenza oscura» e che poi d'un tratto si è rivolta alla vita austera, «con tutti i difetti dell'età matura, l'avarizia, la bigotteria, la cocciutaggine, l'intolleranza» (p. 57). Il personaggio nella novella accusa ripetutamente la madre di essere la causa della propria bruttezza e della propria solitudine. Nella narrazione non risparmia i propri commenti malevoli verso le amiche. Nel momento in cui il gruppo di amiche si reca al molo, per salutare Olga e lo sposo, Anna afferma chiaramente di essere venuta per accompagnare l'amica alla cerimonia funebre. Non manca di sorridere in modo malizioso, quando, nella stessa sequenza, le sorelle Sannicandro informano Eva di aver visto il suo fidanzato in compagnia della madre. Tuttavia Anna è anche in grado di commuoversi e di mostrare un atteggiamento di *pietas* verso quelle compagne che hanno ottenuto una sorte particolarmente ingrata. Essa infatti si intenerisce alla vista di Olga in partenza per il proprio viaggio di nozze:

Finanche Anna Doria, la vecchia zitella rabbiosa s'inteneriva, guardando quel piccolo essere, senza protezione, senza difesa, buttarsi nella lotta dove tante erano le probabilità di essere calpestate. (p. 82)

Anna si fa cogliere dall'emozione anche nella cerimonia di monacazione di Eva, anzi nell'atteggiamento della donna si possono scorgere dei segnali di malattia nervosa, data dalla sua condizione di solitudine prolungata:

Anna Doria, buttata coi gomiti sopra la sedia, con la testa tra le mani, presa da una crisi nervosa di malinconia, pregava, stringendosi alle labbra il rosario; quella rinuncia di Eva alla vita, quel distacco da tutte le cose umane [...] quella morte volontaria del cuore cristiano che aborre il suicidio e solo a Dio si volge, le parevano la fine della propria vita, le pareva che ella stessa, Anna Doria, a trentacinque anni, senza bellezza, senza speranza, senz'affetti, senza avvenire, non avesse altro scampo che andarsi a chiudere in un monastero. (p. 87)

La decisione di Eva produce forse l'effetto più forte su Anna, la quale di fronte al volontario spegnimento vitale al quale la ragazza si condanna, cade nello sconforto di una crisi nervosa. Anna ormai sfiorita nella bellezza, senza legami affettivi significativi concepisce che anche per sé l'unica possibilità rimasta è la monacazione. Anche in questo caso, come già in altri testi seraiani, la vocazione femminile della donna non è collegata a un carattere sincero e autentico. Al contrario la vita in convento è sentita da Anna come l'unica alternativa a cui essa può accedere, non essendo ormai più possibile per lei il matrimonio.

CAPITOLO 6. O GIOVANNINO O LA MORTE

La novella *O Giovannino o la morte* uscì in due puntate sulla «Nuova Antologia» nel 1888, in seguito con qualche variante linguistica e con una lieve modifica della punteggiatura fu raccolta in volume in *All'erta sentinella!*, edita per la prima volta a Milano nel 1889 presso l'editore Treves. La raccolta comprende quattro novelle: *All'erta sentinella!*, *Terno secco*, *Trenta per cento* e *O Giovannino o la morte*. Il racconto, con *La virtù di Checchina* e *Terno secco*, è considerato dalla critica «tra le più persuasive e riuscite prove narrative di Serao»³⁴⁶. In particolare la novella è inserita dai critici in quel periodo di scrittura dell'autrice maggiormente apprezzato e giudicato positivamente. Osserva Toni Iermano a questo proposito:

Nel decennio 1880-1890 Matilde Serao conobbe una prodigiosa stagione narrativa e praticò una instancabile attività giornalistica. Scrisse romanzi, racconti, novelle, inchieste giornalistiche, cronache mondane che costituiscono, in buona parte, il meglio della sua fluviale produzione letteraria³⁴⁷.

Il libro deve dunque essere compreso in quella stagione dell'autrice maggiormente lodata dalla critica. Inoltre presenta alcuni elementi di novità rispetto alle raccolte precedenti. Rispetto a *Il romanzo della fanciulla*, come ha notato Tommaso Scappaticci, «manca un motivo comune, e la connessione tra i quattro lunghi racconti è assicurata solo dalla tematica napoletana, colta in una dimensione più ampia e variegata dell'adolescenziale problematica femminile della raccolta del 1886»³⁴⁸. Inoltre viene meno la tecnica della coralità, infatti nel racconto è ben riconoscibile la protagonista, Chiarina. Cambia anche la classe sociale che l'autrice fa oggetto della sua scrittura: la classe della borghesia di *Il romanzo della fanciulla* è sostituita dagli «usi e ritmi di vita, sogni e ambienti, con l'attenzione rivolta soprattutto ai ceti popolari e piccolo-borghesi, che vivono modestamente in grandi caseggiati urbani e in strade brulicanti di folla»³⁴⁹. Toni Iermano riconosce tuttavia nella novella quelle caratteristiche che la assimilano alla più alta produzione dell'autrice al pari di altri due racconti, *Terno secco* e *La virtù di Checchina*:

³⁴⁶ Toni IERMANO, *Esploratori delle nuove Italie. Identità regionali e spazio narrativo nella letteratura del secondo Ottocento*, Napoli, Liguori, 2002, p. 299

³⁴⁷ Ivi, p. 307

³⁴⁸ Tommaso SCAPPATICCI, *Introduzione a Matilde Serao*, cit., p. 97

³⁴⁹ Ivi, p. 98

Sincerità del sentimento, freschezza delle tinte, perfetto equilibrio nell'intonazione dei colori costituiscono i pregi essenziali di tre racconti riuscitissimi sia sul piano descrittivo che su quello della narrazione³⁵⁰.

Rispetto al clima di «ironia equivoca» che Carlo Alberto Madrignani riconosceva nella novella *La virtù di Checchina*, un tono tragico sembra dominare la scena di questa novella sin dall'inizio³⁵¹. Anche Toni Iermano ha messo in evidenza questa caratteristica del racconto, il quale «genera fin dagli esordi un clima gelido, tragico, che, con il procedere degli avvenimenti, conquista per intero la scena»³⁵². Nella vicenda narrativa e descrittiva l'autrice infatti sceglie colori opachi. La tavolozza cromatica impiegata da Serao può essere accostata, ancora una volta, alla tecnica macchiaiola «dei quadri dei napoletani Gioacchino Toma, Antonio Mancini e Edoardo Dalbono», tale caratteristica è già stata notata in occasione anche della prima raccolta di novelle, *Dal vero*³⁵³. Inoltre a detta dello studioso Toni Iermano, trapelano in questo racconto la conoscenza e la frequentazione che l'autrice aveva della letteratura naturalista europea:

Quel senso di cupa attesa dell'inevitabile dramma, «un invincibile senso di diffidenza» verso chi manifesta improvvisamente bontà e umanità, scandiscono il ritmo di un racconto che conferma, da parte della narratrice, anche la conoscenza di Cechov e della materia dostoevskijana. Gesti e persino respiri sembrano segnare i tempi di una vicenda che si avvolge nell'attesa del lutto e della morte³⁵⁴.

Il racconto narra la vicenda della protagonista Chiarina, orfana di madre e di padre, rimasta ad abitare con la propria matrigna, donna Gabriella, che conduce un'agenzia di pegno. La ragazza è costretta a sottostare alla dura volontà della donna, che le impedisce di sposare il suo innamorato, Giovanni Affaiati, ritenendolo uno «straccione che non è altro» (p. 102)³⁵⁵. La fanciulla, afflitta dal continuo contrasto con la donna, decide allora di confidarsi con l'amato, il quale le propone di andare a parlare personalmente con donna Gabriella. Il dialogo tra i due produce un risultato insperato per Chiarina: la matrigna finisce infatti per acconsentire alle sue nozze con Giovanni. Il ragazzo prende allora a frequentare assiduamente la casa di Chiarina e a mostrarsi molto cordiale anche con la matrigna. La ragazza nutre tuttavia un sentimento di diffidenza verso l'insolita e improvvisa benevolenza di donna Gabriella. I due innamorati progettano il loro matrimonio nei loro incontri serali, a cui partecipa costantemente anche la matrigna. Giovanni progressivamente si interessa all'attività condotta da donna Gabriella, avvicinandosi sempre di più alla vedova. La donna prende a vestirsi in modo elegante e seducente, Giovannino inizia a frequentare di nascosto da Chiarina l'agenzia di pegni, in

³⁵⁰ Toni IERMANO, *Esploratori delle nuove Italie. Identità regionali e spazio narrativo nella letteratura del secondo Ottocento*, cit., p. 301

³⁵¹ Carlo A. MADRIGNANI, *Ideologia e narrativa dopo l'Unificazione*, cit., pp. 133-160

³⁵² Toni IERMANO, *Esploratori delle nuove Italie. Identità regionali e spazio narrativo nella letteratura del secondo Ottocento*, cit., p. 306

³⁵³ Ibidem

³⁵⁴ Ibidem

³⁵⁵ Matilde SERAO, *All'erta sentinella!*, Milano, Baldini e Castoldi, 1915, p. 103. Tutte le citazioni testuali vengono estrapolate da questa edizione di riferimento.

cui comincia a lavorare. Il segreto è tuttavia svelato dalla matrigna durante una visita serale di Giovannino, la reazione di Chiarina è immediata. Ella si oppone infatti alla disonestà di quella professione che sfrutta la povertà della gente, per ottenere un profitto economico. Poco alla volta si forma un distacco tra i due innamorati, che finiscono per non parlarsi più. Chiarina diventa sempre più debole e insonne la notte. Una volta, sentendosi male, mentre assiste ad una funzione religiosa in chiesa, torna a casa, dove scorge inaspettatamente il proprio fidanzato baciare donna Gabriella. Il dolore della ragazza è talmente forte da spingerla istintivamente al suicidio. Chiarina si getta infatti nel pozzo del palazzo. L'intreccio della novella si dimostra dunque semplice e lineare, eppure si tratta di «una liminare linearità» che «oscura meccanismi complessi», visibili soprattutto nel personaggio protagonista³⁵⁶. Proprio questa dimensione di complessità è quella che si vuole portare alla luce attraverso l'indagine delle tematiche che si è scelto di approfondire in questo lavoro.

Innanzitutto occorre analizzare l'elemento dello spazio, che presenta spunti di riflessione interessanti. Tutta la novella è ambientata in un unico quartiere, anzi meglio in un unico palazzo. La vicenda, il dramma, l'intreccio rispettano una delle unità aristoteliche: l'unità di luogo. Difatti tutto il racconto avviene «nel palazzo numero due di piazza SS. Apostoli», come si specifica all'inizio del testo (p. 101). In particolare il palazzo e il quartiere sono definiti da Tommaso Scappaticci come «centri pulsanti della vita napoletana»³⁵⁷. Attraverso questa raffigurazione d'ambiente Serao descrive delle *tranches de vie*, «connesse a fatti di cronaca e descritte con un impegno documentario che a volte ricorre anche ai modi sintattici e lessicali locali»³⁵⁸. Nel testo si trova infatti anche la trascrizione di strofe di canti popolari: riferendosi alla vicenda di Chiarina e di Giovannino, un mozzo canta:

Papà non vuole e mamma nemmeno,
e come faremo? Come faremo?
Ce vonno i denare e nun i tenimmo,
e comme fecimmo? E comme fecimmo? (p. 105)

L'importanza assegnata alla dimensione spaziale all'interno della novella è sottolineata anche da Pietro Pancrazi, che nota in questa caratteristica un punto di vicinanza con un'altra novella della raccolta, *Terno secco*:

O Giovannino o la morte e Terno secco nascono [...] nello stesso ambiente e tra la stessa qualità di persone, sono disegnati con lo stesso minuto studio del vero; entrambi ritraggono un vicinato nel suo spaccato edilizio, quella brulicante via di donne, di piccoli impiegati, di pensionati [...] che s'affacciano e s'incontrano ai pianerottoli delle scale, alle

³⁵⁶ Toni IERMANO, *Esploratori delle nuove Italie. Identità regionali e spazio narrativo nella letteratura del secondo Ottocento*, cit., p. 308

³⁵⁷ Tommaso SCAPPATICCI, *Introduzione a Matilde Serao*, cit., p. 98

³⁵⁸ *Ibidem*

finestre e ai balconi dei cortili, una colorita, vocale e musicale umanità che [...] si aiuta e conforta a vivere nella «beata familiarità» del popolo napoletano³⁵⁹.

Il palazzo rappresenta lo scenario principale in cui vengono fatti agire i personaggi della novella, l'ambiente scelto dall'autrice le offre anche la possibilità di realizzare un affresco del movimentato ed eterogeneo coro di abitanti del condominio dei SS. Apostoli. Serao segue infatti il filo principale dell'azione della protagonista, che s'intreccia a sua volta con la vicenda degli altri personaggi del palazzo. Le altre figure della novella s'informano della sorte di Chiarina e vi partecipano, guardandola dalla finestra, incrociandola sul balcone o per le scale. Nota a questo proposito Toni Iermano:

Sia in *Terno secco* sia in *O Giovannino o la morte* ritroviamo la descrizione di luoghi e chiese dell'antica Napoli, che concorrono, in maniera determinante, alla costruzione delle sequenze delle immagini e a stabilire un'intrinseca assonanza tra le due novelle, che hanno in comune scene di vita cittadina, popolate da un cospicuo numero di comparse³⁶⁰.

L'autrice gioca ad alternare il punto di vista interno della protagonista con quello esterno degli altri abitanti del palazzo. Occorre notare che se nelle prime sequenze c'è una sostanziale omogeneità tra le due prospettive, nel corso della narrazione si registra un progressivo distacco tra le due. Inizialmente le figure esterne partecipano alla tristezza di Chiarina di fronte all'impossibilità di realizzare le nozze con il suo amato. Nella prima scena la ragazza, dopo un litigio con la matrigna, viene picchiata; Chiarina inizia allora ad urlare e a piangere, portando su di sé l'attenzione di tutti i vicini:

Ma la ragazza assalita da una nervosità invincibile strillava come convulsa. Sul pianerottolo del primo piano donna Orsolina [...] mormorava [...]:

– Maritatevi, maritatevi, ragazze, vedrete quello che vi succede!

E si tormentava perché i figli attirati dagli strilli di Chiarina non volevano più andare in Chiesa. [...] Più lentamente don Vincenzo Manetta, il cancelliere messo a ritiro [...] scendeva dal secondo piano, dando il braccio a sua moglie, donna Elisabetta. [...]

– Perché grida donna Chiarina?

– L'avrà bastonata la matrigna.

– Oh gioventù, gioventù!

Al terzo piano, tutti gli studenti che abitavano a sinistra si erano affacciati alle finestre del cortile. (p. 104)

Nello sviluppo successivo della vicenda, di fronte all'insolita benevolenza con cui donna Gabriella accorda la sua approvazione all'unione dei due e porge alla ragazza anche dei ricchi doni, il punto di vista esterno degli abitanti del palazzo finisce per lodare la generosità della donna. Dopo che donna Gabriella regala a Chiarina due tele raffinate per il corredo, «tutto il palazzo, il giorno seguente, parlava della generosità di donna Gabriella, che faceva fare a Chiarina un corredo degno della figlia di una principessa» (p. 113). Solo nel finale il punto di vista dei condomini ritorna a coincidere con il sentire della protagonista, quando tuttavia è ormai troppo tardi. Alla scoperta del tradimento la

³⁵⁹ Pietro PANCRAZI, *Serao*, cit., p. XIII

³⁶⁰ Toni IERMANO, *Esploratori delle nuove Italie. Identità regionali e spazio narrativo nella letteratura del secondo Ottocento*, cit., p. 303

ragazza emette un grido tale da sconvolgere l'intero palazzo, per poi gettarsi nel pozzo. Gli altri personaggi della folla hanno compassione per lei. La scena finale, così rapida nell'azione, non cade in particolari patetici. L'ultima nota infatti di pianto spetta ai vicini stessi, che come una sorta di eco e di lamento funebre ripetono:

E da tutte le parti, da su fino giù, nella via, nei vicoli fu un gemito, un pianto, un singhiozzo.

– Morta, morta, morta! (p. 119)

La dimensione spaziale del palazzo nella narrativa seraiana è studiata da Marie Gracieuse Martin Gistucci, che ne mette in luce alcuni aspetti interessanti. Innanzitutto dentro l'immobile si realizza infatti una gerarchia sociale tra gli abitanti: il primo piano è riservato alla nobiltà o alla grande borghesia, gli impiegati si trovano al secondo piano, sotto il tetto invece vivono i più poveri. Una separazione netta si pone tra gli abitanti dei piani inferiori e quelli della mansarde superiori, «la *résignation social*, le respect de l'ordre établi par l'argent, le conformisme dans le niveau d'aspiration, inclinent des habitants des étages supérieurs à accepter sans murmure préséances et humiliations»³⁶¹.

Il palazzo numero due di piazza SS. Apostoli presenta in parte alcune caratteristiche messe in evidenza dalla studiosa: nel condominio è infatti evidente la differenza tra gli abitanti del primo e del secondo piano, piccoli borghesi, con gli affittuari delle mansarde superiori, tutti studenti. Al primo piano si trovano donna Orsolina, moglie di un impiegato postale, la coppia Ranaudo, «don Alfonso Ranaudo [...] commesso del lotto e gran cacciatore avanti a Dio» (p. 101). Al secondo piano risiedono i coniugi Manetta, don Vincenzo Manetta è cancelliere di tribunale in ritiro, e donna Gabriella. Al terzo piano abitano invece gli studenti. Nella novella non è enfatizzato il senso di gerarchia tra i vari abitanti del palazzo, semplicemente tutti i condomini partecipano al dolore e alla gioia della protagonista, come una sorta di coro tragico greco: commentano infatti le azioni significative e alla conclusione della novella piangono la morte della protagonista.

La dimensione spaziale acquista una certa rilevanza, se associata al personaggio della protagonista. Su Chiarina la dialettica tra spazio aperto-chiuso agisce in modo significativo. Innanzitutto essa pare costantemente condannata ad un luogo di chiusura, i limiti del suo spazio vitale sono circoscritti dalle pareti dell'abitazione della matrigna. La dinamica di incarcerazione della ragazza emerge sin dal primo gesto con cui donna Gabriella chiude a chiave la fanciulla nella sua stanza.

Donna Gabriella scendeva a messa anche lei [...]. Scendeva fingendo di non udire il forte pianto, il singhiozzo di Chiarina che ella aveva chiuso in casa, portandosi via la chiave. (p. 105)

³⁶¹ Marie Gracieuse MARTIN GISTUCCI, *L'oeuvre romanesque de Matilde Serao*, cit., p. 128

Lo spazio chiuso è connotato da un senso claustrofobico ed è evidente l'opposizione tra l'ambiente limitato in cui Chiarina è rinchiusa e d'altra parte l'ampiezza dell'abitazione: sin dall'inizio si parla infatti di «un grande appartamento di dodici stanze» (p. 102). Il gesto che compie la matrigna è significativo, la protagonista è come imprigionata in quella casa dove deve vivere con quella donna. Nel dialogo di poco successivo con Giovannino, Chiarina gli dice: «Sto chiusa dentro, come i carcerati» (p. 107). Nell'atto di donna Gabriella sta già infatti *in nuce* tutta la tragedia di Chiarina, che, impossibilitata ad un'apertura verso l'esterno e costretta costantemente a rinchiudersi nella propria interiorità, finisce per adottare una soluzione finale tragica: la scelta di estrema chiusura della ragazza è quella di porre fine alla propria giovane vita, gettandosi in un pozzo. In effetti l'opposizione di spazio aperto-chiuso in Chiarina si declina proprio in quella sorta di ritornello che ritorna più volte nella narrazione e che fornisce il titolo stesso della novella: *O Giovannino o la morte*. L'amore per il ragazzo rappresenta infatti per Chiarina la possibilità di uscita dalla casa della matrigna, la dimensione di chiusura è collegata invece alla situazione di dipendenza della ragazza da donna Gabriella e all'atteggiamento di ostilità nei riguardi della vedova. La casa, in cui la ragazza è stata rinchiusa, non è tuttavia perfettamente sigillata, ma permette il passaggio ad un ambiente esterno, neutro, fuori dal controllo della matrigna, in cui Chiarina può dialogare con il suo innamorato. Si tratta del balcone, dal quale la protagonista dialoga con Giovannino, a sua volta, affacciato ad una finestra, dalla quale i due riescono persino a toccarsi. Gli incontri tra i due giovani avvengono in questo spazio non marcato, limitato, che lascia pregustare a Chiarina la futura libertà che avrebbe raggiunto, sposando Giovannino. È interessante il commento che Marie Gracieuse Martin Gistucci fa riguardo a questi ambienti:

Mais ce sont là des fragiles barrières qui ne peuvent résister à la structure matérielle de l'immeuble. Les cours intérieures, les balcons, les escaliers, les fenêtres en vis-à-vis mettent en commun les gestes de la vie quotidienne³⁶².

Sono proprio i balconi, le scale e le finestre a mettere in comunicazione i personaggi e in particolare in questo caso i due amanti. Una strategia simile è spesso impiegata dall'autrice riguardo alla coppia di innamorati: si trovano esempi in *Dal vero*, in *Leggende napoletane* e in *Il romanzo della fanciulla*. Le scale e le finestre sono anche quegli spazi nei quali Chiarina incontra gli altri abitanti del palazzo, che, dopo la notizia dell'imminente matrimonio, si congratulano con lei, porgendole degli auguri affettuosi. La dimensione dell'esterno è collegata ancora una volta a Giovannino nel segnale che manda ogni sera, uscendo di casa, alla propria fidanzata: il ragazzo, diretto al caffè, saluta Chiarina, rivolgendo un lungo fischio alla sua finestra alla sua partenza e al suo ritorno a casa.

A un certo punto della serata un fischio dolce e sottile si faceva udire dalla piazzetta SS. Apostoli. Chiarina trasaliva.

– Eccolo – mormorava come a se stessa, la fanciulla.

³⁶² Marie Gracieuse MARTIN GISTUCCI, *L'oeuvre romanesque de Matilde Serao*, cit., p. 127

– Eccolo – diceva, a voce alta, donna Gabriella.

Era Giovannino che passava a quell'ora, per andare a passare un po' del suo tempo al caffè di porta San Gennaro [...]. Giovannino fischiava, per farsi udire: e il fischio amorosamente significava:

– Sono qui, ti amo, non ti scordare! (p. 111-112)

Il gesto dell'uomo è significativamente collegato ancora una volta allo spazio esterno, l'episodio richiama alla mente una dinamica simile già notata in *Telegrafi dello Stato* in *Il romanzo della fanciulla*. Anche in quella novella l'innamorato manda alla propria ragazza, impiegata delle Poste, un fischio come segnale della propria presenza e della paziente attesa con cui l'uomo avrebbe aspettato la giovane fino alla fine del turno: «ogni mezz'ora fischiava lungamente, dolcemente, come a dire: eccomi, sono qui, ti voglio bene»³⁶³. Giovannino è per Chiarina una sorte di ponte verso l'esterno, è l'innamorato con il quale progettare un'esistenza futura di libertà e di autonomia rispetto alla matrigna. Questo significato emerge, in particolare, quando i due fidanzati immaginano la casa futura, questi momenti rappresentano per la ragazza la speranza di una condizione diversa rispetto alla sua situazione presente di dipendenza da donna Gabriella. La giovane coppia immagina infatti la futura stanza da letto, con un grande letto di ottone scintillante, con un armadio di mogano, la *toilette* e una bella poltrona a sdraio. Nell'immaginare la propria casa futura, Chiarina è presa dalla dolcezza di tali pensieri tanto da voler desiderare soltanto di restare in compagnia del proprio fidanzato:

Quando udiva questi dolci progetti Chiarina, che amava sempre più Giovannino, si perdeva nei sogni più lieti. Il giorno del matrimonio rappresentava per lei la liberazione, tutto l'oblio naturale del doloroso passato, il principio di una serena vita nuova, accanto al suo amore, loro due, soli soli, tenendosi per mano, nella gioia come nel dolore: ella sarebbe libera libera, accanto a lui [...]. Oh venisse presto quel giorno in cui ella sarebbe uscita dalla casa dove aveva tanto sofferto, per andarsene col suo sposo, nella loro casa. (p. 114)

Chiarina immagina allora un futuro luminoso, in cui poter finalmente realizzare il suo sogno d'amore e allo stesso tempo di indipendenza dalla matrigna. La concentrazione della ragazza nella dimensione futura con il proprio fidanzato la porta tuttavia a non accorgersi che le caratteristiche della futura stanza coniugale, che Giovannino sapientemente propone alla fidanzata, sono l'esatta riproposizione del mobilio della camera da letto di donna Gabriella, senza alcuna variazione. La stanza da letto della matrigna è infatti composta dagli stessi elementi che l'uomo sogna di avere nella propria stanza:

Nella stanza da letto, occupata dall'ampio letto coniugale di ottone, dove donna Gabriella dormiva i suoi vedovi sonni, dall'ampio armadio di mogano a grande specchiera, da due cassettoni massicci di mogano coperti di marmo bianco, da una toilette larga coperta di marmo bigio. (p. 102)

Ritornano in entrambe le stanze la presenza del letto coniugale in ottone, l'armadio di mogano e la *toilette*: la corrispondenza di questi elementi non può essere

³⁶³ Matilde SERAO, *Il romanzo della fanciulla*, cit., p. 29

casuale, rivela infatti il carattere avido e calcolatore di Giovannino, che conta per il suo progetto matrimoniale non di trasferirsi in un'altra abitazione, come Chiarina vorrebbe, ma al contrario di rimanere a vivere nella stessa casa di donna Gabriella. Il sogno di Chiarina infatti s'infrange, quando nei discorsi con cui la coppia fantastica la propria casa, s'informa sull'aspetto che avrà il loro salotto. Dal dialogo con la matrigna e il proprio fidanzato appare evidente alla ragazza il fatto che con il matrimonio essa non uscirà di casa. La scelta di questo particolare spazio domestico, con cui la ragazza apprende la notizia, non è casuale, perché quest'ambiente rispecchia l'identità distinta e intima del nucleo familiare. Il salotto è inoltre il luogo pubblico dove si ricevono le visite e gli ospiti, è lo spazio pubblico della casa, in cui poter mostrare nell'arredamento e nel mobilio anche il proprio benessere economico. L'idea è rilevata anche dalle parole di Katharine Mitchell: «the late-nineteenth-century Italian salotto in the middle-class home was the “public face of family life”, the place in which members of the household could receive and entertain visitors»³⁶⁴. Il salotto dunque è sia lo spazio pubblico, in cui poter ricevere le visite, ma allo stesso tempo «is also presented as a private and intimate space used predominantly by woman»³⁶⁵. La sala dunque per Chiarina rappresenterebbe il nucleo spaziale del nuovo gruppo familiare formato da lei e da Giovannino e raffigurerebbe anche l'ambiente più intimo e più femminile della casa. Questa dimensione tuttavia resta al di fuori delle possibilità della giovane coppia che proprio per motivi economici deve adeguarsi a condividere il salotto con la matrigna. Chiarina all'apprendere il fatto che la nuova coppia avrebbe continuato a vivere nella vecchia casa ha una reazione di sconforto, il suo duplice progetto d'amore e di libertà s'infrange. Se lo stato d'animo della ragazza è di sincero dispiacere, al contrario quello del fidanzato si dimostra più freddo e distaccato. Giovannino non disdegna il fatto di vivere con donna Gabriella, essa avrebbe infatti potuto mantenere la coppia senza problemi.

Se sino ad ora si è analizzata la dimensione spaziale dell'esterno, legata alla protagonista, occorre ora anche esaminare il tema della chiusura, della superficie limitata e ristretta a cui Chiarina pare essere condannata sin dall'inizio. Ella infatti sin dalla prima scena è rinchiusa a chiave nella propria stanza e la si ritrova nella stessa posizione anche in una scena successiva. Giovannino è infatti giunto a colloquio con donna Gabriella, per poterle parlare del possibile matrimonio con Chiarina. La ragazza attende nella propria stanza, seduta, silenziosa. Prova a dedicarsi a qualche attività per distrarsi, ad esempio prende il rosario o poi continua un lavoro all'uncinetto, ma entrambi i gesti sono eseguiti dalla fanciulla in modo molto meccanico:

Seduta in camera sua, presso il balconcino, Chiarina tentava invano di ingannare l'impazienza dell'attesa. L'anima sua era in preda a un turbamento profondo. Aveva cercato macchinalmente di pregare, dicendo un rosario per raccomandare la sua vita alla Madonna, poiché era quella l'ora della decisione, ma i grani della coroncina restavano immobili nelle

³⁶⁴ Katharine MITCHELL, *Italian Women Writers, Gender and Everyday Life in Fiction and Journalism 1870- 1910*, cit., p. 67

³⁶⁵ *Ibidem*

sue mani e le labbra si chiudevano alle sacre parole della preghiera: il rosario restava in grembo abbandonato. Aveva tentato per distrarsi, di lavorare un poco, all'uncinetto [...] ma neppure aveva potuto proseguire il meccanico lavoro. (p. 108)

La preghiera, la maglia sono due attività nelle quali Serao spesso dipinge i propri personaggi femminili in momenti particolari di attesa, ma anche di importante dialogo con la propria interiorità. Il lavoro che la ragazza compie è chiaramente eseguito con distrazione, tanto Chiarina ha la mente impegnata al dialogo tra il fidanzato e la matrigna. È interessante perché la donna è presa dal medesimo stato di torpore che cattura Checchina, mentre la donna fantastica sul prossimo appuntamento con il marchese. Entrambi i personaggi sono intenti a fare la maglia, come se l'attività favorisse la possibilità di pensare più a fondo e di immergersi ed entrare in contatto con più facilità con la dimensione del proprio "io profondo". Checchina sta marcando con le iniziali rosse un gruppo di strofinacci, quando è colta da uno stato di sonnolenza, che la porta ad immaginare la casa calda e accogliente del marchese:

Si mise a marcare di rosso, con le iniziali A.P. e col numero progressivo, certi strofinacci nuovi, a cui aveva già fatto l'orlo. Lavorò per mezz'ora, come in sogno, cercando di vincere la sonnolenza, applicandosi a contare i fili, mentre le palpebre le battevano³⁶⁶.

Allo stesso modo di Checchina, anche Chiarina, presa dalla tensione, lascia cadere in grembo il lavoro abbandonato, «a Chiarina pareva di essere in un sonnambulismo: appoggiava la fronte alla persiana di stecche verdi, senza vedere quello che accadeva giù, nella strada, senza sentire le voci o le parole dei monelli» (p. 109). È definita poco dopo come «trasognata», lo stesso aggettivo viene impiegato anche per Checchina, quando la donna, durante le veglie notturne, progetta il percorso da fare fino alla casa del marchese. Ancora chiuso è lo spazio in cui Chiarina passa le proprie serate con il fidanzato, in cui donna Gabriella è peraltro sempre presente. Lo spazio circoscritto in cui Chiarina trascorre la maggior parte del suo tempo coincide con il rinchiudersi della ragazza nella propria interiorità e soprattutto in una dimensione di silenzio, già notata anche per altri personaggi femminili di Serao e in particolare nella raccolta *Il romanzo della fanciulla*. È interessante uno scambio di battute nel litigio iniziale con la matrigna. La ragazza in disaccordo con donna Gabriella, le si oppone, alzando il tono della voce, per essere udita dagli altri abitanti del palazzo:

- Ognuna pensa all'anima sua – rispose di dietro la porta la voce di Chiarina fatta stridula.
- Sentite chi ha il coraggio di parlare, sentite! – urlò donna Gabriella mentre cercava invano di abbottonarsi i pesanti orecchini di oro, a perle e brillanti.
- Non potessi neppure parlare adesso? – strillò la ragazza, sempre dalla sua stanza.
- Te ne dovresti vergognare, che sei innamorata di quello straccione di Giovannino, straccione, straccione che non è altro! (p. 102).

³⁶⁶ Matilde SERAO, *Il romanzo della fanciulla*, cit., p. 225

Il tratto che suscita interesse è il fatto che la matrigna intimi alla ragazza di non parlare e che anche poco dopo, battendola, le urla: «Zitta, zitta!» (p. 104). In effetti l'accesso di Chiarina alla parola diminuisce progressivamente nel corso della novella. Anche quando Giovannino diventa il fidanzato ufficiale della ragazza, donna Gabriella è sempre nella stessa stanza e non si allontana un momento. Molto spesso infatti nei loro incontri restano in silenzio, è rotto ogni tanto solo dalla voce del ragazzo, «che la carezzava come un soffio amato» (p. 111). In particolare Chiarina mantiene un atteggiamento di mutismo anche verso donna Gabriela, diffidando della sua insolita benevolenza. La fanciulla non vuole domandare, né chiedere nulla alla donna:

Non voleva domandarle nulla, ecco. Se ella aveva mal giudicato la sua matrigna, se ella era stata ingiusta verso quella donna, la ragazza voleva ricredersi, sì; chiedere una grazia, un favore giammai. Se ne stava chiusa nel suo carattere sensibile, eccessivo, ostinato, pronto all'emozione, ma non facile a dimenticare. (p. 113)

Nel progredire della narrazione la fanciulla si fa sempre più silenziosa, anche di fronte all'inaspettato regalo della matrigna, le pezze di tela e di mussola, di cui la ragazza conosce tuttavia la provenienza. Chiarina infatti non accetta che il suo corredo possa essere fatto con la stoffa che delle povere famiglie, bisognose di denaro, hanno dovuto dare in pegno, per ottenere un prestito. La prospettiva di Giovannino è diversa da quella della fidanzata. L'uomo infatti apprezza molto il gesto di donna Gabriella e non si fa lo stesso scrupolo morale della protagonista. Chiarina di fronte alla scoperta che con il matrimonio la coppia non avrebbe lasciato la casa della matrigna, tenta di parlare con il proprio fidanzato e di fargli comprendere l'importanza che lei attribuisce all'essere indipendenti economicamente dalla donna. Il ragazzo promette allora d'impegnarsi a trovare un'occupazione, in modo da poter lasciare il palazzo. La ragazza ben presto si accorge però che i giuramenti del fidanzato sono vuoti e privi di significato. Chiarina si chiude ancora di più nel proprio silenzio, al vedere l'interesse che Giovannino mostra per gli affari di profitto dell'agenzia di donna Gabriella. La ragazza soffre taciturna a causa della mancanza di moralità anche di Giovannino. La protagonista compie un ultimo tentativo con il quale cerca di riavvicinare a sé il fidanzato, chiede alla matrigna di poter parlare da sola con Giovannino e riesce difficilmente ad ottenere il consenso. La ragazza lo conduce sullo stesso terrazzino dei loro primi incontri da innamorati e prova a dissuadere il ragazzo dal rivestire una pratica disonesta come quella dell'usuraio. Giovannino tuttavia si finge addolorato e confessa anzi che è stato molto difficile prendere una decisione, che l'ha fatto soltanto per il bene di Chiarina. La ragazza non crede all'ennesima falsità dell'uomo e senza dire nulla si mette a singhiozzare nell'ombra. La protagonista accumula così dentro di sé le varie ragioni che la rendono sofferente, il suo dolore esplode però nella scena finale. Tutto il non-detto, accresciuto con l'infrangersi di tutte le aspettative della ragazza, trova una via di sfogo nell'agghiacciante urlo finale che Chiarina getta, prima di lanciarsi nel pozzo. Di fronte alla caduta del proprio sogno d'amore, «un grido acutissimo, terribile, che nulla aveva di umano, attraversò l'appartamento, fu inteso dappertutto, chiamò i pacifici abitanti del

palazzo di Santobuono, un grido che essi non dimenticheranno mai più» (p. 119). La parola repressa, l'odio costantemente contenuto si materializzano nell'urlo finale e tragico della ragazza. L'elemento di incarcerazione, quasi di prigionia, a cui è sottoposta la ragazza, ritorna nella scena conclusiva, in cui la serva Carminella segue e sorveglia dovunque la protagonista. La serva è infatti incaricata di vigilare la ragazza, per dar modo ai due amanti donna Gabriella e Giovannino di vedersi. Infine la dimensione dello spazio chiuso si associa a Chiarina proprio nella sua scelta finale di gettarsi nel luogo che per eccellenza è connotato dal senso di limite e di ristrettezza: il pozzo. Quello stesso luogo dal quale la fanciulla nella prima scena parla al fidanzato si rivela essere il luogo della sua morte.

Un altro spazio esterno da cui Chiarina è esclusa, ma del quale percepisce la forza pericolosa è «l'ufficio», a cui sono collegati donna Gabriella e poi anche Giovannino. Il luogo diviene infatti ben presto l'ambiente d'incontro tra i due. La matrigna e il fidanzato non nominano l'agenzia neppure con il suo nome, ma con il termine più generico di «ufficio». La ragazza è tuttavia ben consapevole del significato di quella parola, verso la quale mostra disprezzo. Chiarina sa infatti che i gioielli, gli abiti di donna Gabriella e finanche le tele regalatele provengono da quell'oscuro ambiente. La protagonista mostra di essere consapevole che tutta quella ricchezza proviene in realtà dal sacrificio e dalla pena di altri. Al contrario l'ufficio per donna Gabriella e per Giovannino rappresenta un luogo importante, in cui è possibile ottenere lucro e guadagno.

Ancora due ragionamenti devono essere compiuti in merito allo spazio. Nell'ultima sequenza si registra infatti la presenza di un elemento scenico, che non si può trascurare. C'è infatti una tenda che maschera la segreta relazione tra i due amanti. Chiarina di ritorno a casa ha il coraggio di alzare il velo di quel tendaggio. L'elemento è impiegato nella narrativa seraiana per nascondere ciò che deve essere occultato alla vista del pubblico per decoro. Ad esempio in *Il romanzo della fanciulla* una tenda nasconde la miseria della stanza da letto di casa Caputo in *Nella lava*, inoltre una persiana verde cela la vecchia zitella Emma Demartino, separandola dall'esterno in *Non più*. Ricorre in questa novella lo stesso elemento scenico, in questo caso usato per celare la segreta relazione di tradimento dei due personaggi. In secondo luogo, occorre anche notare che è sempre attraverso la voce corale degli abitanti del palazzo che si diffonde la notizia della morte di Chiarina:

– Morta o viva?

– Morta! – fece una voce fioca e affannosa.

E da tutte le parti, da su fino giù, nella via, nei vicoli fu un gemito, un pianto, un singhiozzo.

– Morta, morta, morta! (p. 119)

Anche nella scena finale, significativamente non spetta né alla matrigna né al presunto innamorato il compito di riportare la vicenda ultima della protagonista, ma a quegli stessi personaggi che nella narrazione ne hanno condiviso il dolore e poi il gesto

estremo. È rilevante questa scelta d'autrice che sembra affidare agli abitanti del palazzo le stesse funzioni che nel teatro greco venivano assegnate al coro. Come infatti nelle tragedie classiche spettava al coro narrare la conclusione della vicenda proprio attraverso l'epilogo, così in *O Giovannino o la morte* sono gli abitanti del palazzo a gridare la morte della giovane, ripetendo la stessa espressione come una sorta di eco.

Riguardo la figurazione femminile, nella novella s'incontrano varie tipologie di donne, le due più significative e tra loro oppostive sono le figure di Chiarina e di donna Gabriella. Tanto la prima è connessa all'idea di semplicità, di alta moralità e di fedeltà, quanto la seconda si presenta sofisticata, persino provocante nel suo abbigliamento, amante del profitto e dell'inganno. È significativo che di Chiarina nel testo non venga mai specificato l'abbigliamento e solo al suo ingresso sulla scena i suoi indumenti sono connotati da un senso di modestia: «Chiarina era uscita dalla sua stanza, vestita, col cappello in testa, mettendosi un vecchio guanto. Anche il vestito di lana nera era vecchio: e il cappello di castoro nero era stato portato tutto l'inverno» (p. 103). Nessun altro dettaglio viene fornito sull'abbigliamento della ragazza, per quanto Serao assegnasse a questa tematica una certa importanza, come si è visto dall'analisi delle precedenti novelle. L'idea che forse l'autrice voleva suggerire attraverso questa scelta è che Chiarina avesse come habitus stesso la propria semplicità e l'onestà con cui non ricerca articolati indumenti, con cui poter diventare seducente. Viceversa per donna Gabriella l'autrice offre uno sguardo articolato su tutto il raffinato guardaroba della donna, che è in prevalenza costituito da quegli oggetti, che, dati in pegno, non sono mai stati riscattati. La semplicità di Chiarina contrasta con l'ostentata ricchezza della matrigna. La differenza della donna rispetto alla figliastra emerge evidente sin dalla sequenza d'esordio:

Donna Gabriella, che aveva sempre caldo, tanto era forte e grassa, tanto si stringeva per assottigliare un po' la cintura, si soffiava con un ventaglio di raso nero, assai comune, ma attaccato alla persona da un laccetto assai doppio di oro. (pp. 102-103)

L'autrice insiste in particolare sui ricchi gioielli che la donna porta e che per quanto graziosi e raffinati, sulla donna grassa e priva di grazia perdono la loro eleganza. La donna stessa vede in questi oggetti il segno della sua potenza, rimirandoli alle proprie braccia trova infatti consolazione. Una descrizione articolata della donna è offerta proprio mentre essa si trova al centro del suo salotto:

Donna Gabriella, vestita di una vestaglia bianca, carica di merletti [...] stava seduta sul grande divano giallo del salone: quella vestaglia bianca la faceva sembrare enorme, e accendeva anche di più il colorito rosso mattone delle grosse guance. Donna Gabriella portava agli orecchi due magnifici solitari e sulle grosse braccia nude quasi fino al gomito, sulle dita grosse, rosse, quasi gonfie, era tutto uno scintillio di braccialetti e di anelli gemmati. Una grossa catena d'oro si mescolava ai merletti della vestaglia, sul petto: e il ventaglio, metodicamente agitato, non arrivava a mitigare quella viva tinta della grossa faccia. (p. 110)

Dalla descrizione emerge un vivo contrasto tra la finezza dei merletti e dell'abbigliamento e al contrario la rozzezza della donna, la cui grassezza nessun busto

riesce a vincere e il cui rossore di carnagione nessuna cipria o gioiello sono in grado di mitigare. Rispetto alle braccia nude della donna Maryse Jeuland Meynaud compie una riflessione interessante. La donna, se pur vedova, lascia vedere le braccia nude, sin dal primo incontro con Giovannino, riguardo a questo dettaglio scrive la studiosa:

Se la narratrice, in *O Giovannino o la morte*, deride le pretese della matrigna [...] che osa mostrare le braccia nude sino al gomito è perché la triplice condizione di donna vedova, di donna non più giovane e soprattutto di piccola borghese del personaggio non lo consentiva, e avrebbe dovuto riportare la sfacciata alla debita modestia. [...] Nella narrativa dunque, i punti più erogeni del corpo sono specificatamente il viso e, in questo, gli occhi e le labbra, poi il collo, la nuca, le spalle, le mani, braccia e avambraccia³⁶⁷.

Donna Gabriella dunque sin dal primo colloquio con Giovannino rende evidente il suo desiderio di attrarre su di sé l'attenzione del giovane. Inoltre c'è un esplicito richiamo tra il ritratto della donna e la sua camera da letto, «in accordata sintonia con le volgari forme massicce della matura signora»³⁶⁸. La camera della donna è infatti connotata da un arredamento ricco e raffinato: un ampio letto coniugale di ottone, un ampio armadio di mogano e una *toilette* coperta di marmo. Nella stanza è tuttavia ravvisabile «il disordine mattinale delle case napoletane» (p. 102). Sulla *toilette* si possono scorgere molte scatoline aperte e abbandonate che tolgono alla stanza il senso di armonia e di eleganza. Allo stesso modo i gioielli e gli abiti di donna Gabriella sono signorili e di grande pregio, ma, una volta indossati dalla grossa donna sempre rossa in viso, perdono la loro grazia. In particolare la connessione tra il personaggio femminile e l'ambiente in cui esso si colloca è sottolineato da queste parole di Maryse Jeuland Meynaud:

Quel corpo che l'oggetto circuisce e si annette viene spazializzato in un altro modo nel senso che stretti legami s'intessono tra lui e l'ambiente nel quale risiede. A una persona fortemente sofisticata corrisponde un contesto altrettanto elaborato, di modo che il contorno finisce col diventare la cifra del corpo³⁶⁹.

Nel caso della matrigna donna Gabriella corrisponde una dimensione spaziale elaborata, gli oggetti che la descrivono sono elaborati e di qualità, ma questi, connessi al rozzo atteggiamento della donna, perdono come di valore. Inoltre gli abiti ricercati della matrigna possono essere associati alla sua tendenza a voler sembrare più giovane, essa infatti attraverso l'abbigliamento vorrebbe modificare la propria immagine. Stringe molto la cintura, per apparire più magra e in presenza di Giovannino indossa sempre gli abiti più ricchi e vestaglie sempre diverse: «donna Gabriella, ora in vestaglia rosa, ora in vestaglia azzurra, carica di oro, carica di grosse gemme, agitava un grosso ventaglio nero, scintillante di puntini di argento» (p. 111). Giovannino progressivamente si avvicina sempre di più alla donna.

³⁶⁷ Maryse JEULAND MEYNAUD, *Immagini, linguaggio e modelli del corpo nell'opera narrativa di Matilde Serao*, cit., p. 32- 88

³⁶⁸ Ivi, p. 54

³⁶⁹ Ivi, p. 53

Inoltre il profilo di Chiarina si staglia nettamente rispetto altre figure della novella, riguardo alla ragazza Pietro Pancrazi ha infatti notato:

Al centro nettamente disegnata sta una figura sopra le altre, Chiarina. Le altre due persone, Giovannino e la matrigna, sono l'occasione o lo strumento del dramma di lei; ma Chiarina stacca subito su di loro, come quella ch'è d'altro sentimento e statura morale³⁷⁰.

Proprio per la sua moralità e per il suo distacco dalla logica di guadagno la ragazza si presenta diversa dagli altri personaggi che le stanno accanto. In effetti Giovannino e la matrigna mostrano dei tratti abbastanza standardizzati: quello della vecchia usuraia e del giovane uomo seduttore. Questo elemento è rilevato anche da Tommaso Scappaticci: «Al tipo della perfida usuraia, che trasferisce nei rapporti domestici l'egoistica freddezza e l'untuoso formalismo dimostrati negli affari, si affianca così la figura dell'uomo indolente e avido, che antepone all'amore il desiderio di vita comoda e di facile guadagno»³⁷¹.

Passando ad analizzare l'ultima tematica della novella, ci si sofferma sull'amore. L'argomento nella novella è declinato in modo particolare in connessione con la protagonista. Chiarina prova infatti per il fidanzato un amore totalizzante e fiducioso. Tanta è la stima che la ragazza ripone in Giovannino da innalzarlo quasi al pari di un Dio: «egli [Giovannino] aveva su di lei un potere assoluto, lo adorava come un Dio, ma come un Dio che la poteva egualmente far piangere e far ridere. Soffriva per lui, ma non replicava, obbediente, domata» (p. 115). Proprio per l'intensità del sentimento d'amore Tommaso Scappaticci definisce così il personaggio:

Chiarina è, invece, la donna cara alla Serao, che vive d'amore e perciò oscilla in uno stato di continua tensione, fra inquietudine e speranza, finché, sentendosi tradita e offesa nei più profondi sentimenti, decide di uccidersi³⁷².

Come sottolineato dallo studioso, Chiarina è una creatura totalmente devota all'amore, divisa tra i sogni e le speranze che nutre nel matrimonio con Giovannino e le progressive smentite che incontra nella vicenda. L'ingenuo sentimento della ragazza incontra infatti una prima grande delusione di fronte alla volontà con cui il giovane preferisce il profitto economico alle ragioni del cuore. Questo lato del ragazzo emerge sin dal primo dialogo tra i due innamorati. Di fronte alla proposta di Chiarina di fuggire insieme, l'innamorato risponde con un'amara constatazione: «senza denari non si fa nulla» (p. 107). Il fidanzato inizia a frequentare la casa di sera, ma mostra una strana cortesia verso la matrigna. Infatti le parla con un tono di voce suadente.

La voce di Giovannino, che ogni tanto rompeva il silenzio, la carezzava come un soffio amato: e quando egli parlava con quel suo tono basso, seduttore, ella volontariamente si fermava dal lavorare. (p. 111)

³⁷⁰ Pietro PANCRAZI, *Serao*, cit., p. XIV

³⁷¹ Tommaso SCAPPATICCI, *Introduzione a Matilde Serao*, cit., p. 100

³⁷² *Ibidem*

Ben presto emerge infatti il vero carattere di Giovannino: l'uomo si rivela opportunista e tutto volto al guadagno: «Giovannino dallo sguardo ammaliatore, dalla voce così soave, diventava lui così aspro al guadagno, così sottile e rapace accumulatore di soldi, di mezze lire, di lire, che donna Gabriella era in uno stato di beatitudine» (p. 116). Chiarina infatti inizia già a presagire un male, ma di fatto ha già perso il suo amore. A questo proposito Pietro Pancrazi osserva: «la sua naturale pietà [di Chiarina] repugna invincibilmente al mestiere della matrigna impegnatrice [...]. E quando vede che il bel Giovannino a quella vergognosa ricchezza si adatta molto volentieri, [...] la sua solitudine morale si fa più profonda, ella resta fedele al suo amore, ma ha già perso Giovannino»³⁷³. La differenza di vedute tra Giovannino e Chiarina emerge dopo il regalo della matrigna alla ragazza. Se la reazione della fanciulla è di stupore iniziale, ma poi di spregio verso quei beni di cui conosce la provenienza, quella del ragazzo è invece di freddo calcolo. Una progressiva rottura tra i due avviene alla notizia che la coppia, anche una volta sposata, avrebbe continuato a vivere nell'appartamento di donna Gabriella. Svanisce ogni sogno di libertà di Chiarina, ma allo stesso tempo si accorge della falsità di Giovannino, che, pur promettendole di cercare lavoro, finisce per trovare un impiego nell'agenzia di donna Gabriella. In una serata attraverso un'esclamazione della matrigna cade la maschera del ragazzo:

Ma la sera, il segreto del lavoro di Giovannino all'agenzia fu scoperto: poiché, ridendo, la grossa e grassa impegnatrice disse al fidanzato della sua figliastra:

– Vi ricordate, eh, Giovannino, quel tale che voleva impegnare l'orologio di nichelle?–

– Se non ci ero io, ve la faceva– rispose Giovannino, senza sgomentarsi ma senza voltarsi verso Chiarina.

– È vero, ho visto che siete stato assai astuto, siete proprio nato per far l'impegnatore.

La ragazza si alzò, improvvisamente, e uscì dalla stanza. (p. 116)

I dialoghi tra i due ragazzi diventano sempre più brevi, viceversa la frequentazione di Giovannino con donna Gabriella diventa sempre più assidua. La ragazza li scorge innanzitutto tornare insieme, tuttavia sembra non dare inizialmente troppo peso alla situazione. Nel sollevare la tenda dell'ultima scena, scopre il proprio fidanzato proprio a baciare la matrigna. L'amore totale e cieco di Chiarina porta la ragazza all'autodistruzione, essa rimane fedele al suo amore, non accorgendosi del carattere astuto e calcolatore con cui Giovannino la inganna. Chiarina è lo stereotipo della giovane donna che di fronte alla fine della propria storia d'amore si suicida. La tipologia è stata ben rilevata anche da Marie Gracieuse Martin Gistucci, la quale afferma:

Les être jeunes filles surtout, renoncent facilement à la vie. Non seulement la jeunesse résiste mal à la désillusion, mais encore elle répugne moins à accomplir des actes extrêmes.

³⁷³ Pietro PANCRAZI, *Serao*, cit. pp. XIV-XV

Abandonnées, les jeunes filles se tuent: l'heroïne de *Novella Greca* se noie, Chiarina se jette dans un puits, Clementina Scapolatiello se jette par la fenêtr³⁷⁴.

Chiarina appartiene alla categoria di ragazze che di fronte alla delusione d'amore non esitano a compiere gesti estremi, sacrificando la propria gioventù. Il gesto esasperato è compiuto di frequente dai giovani personaggi femminili seraiani. Infatti anche le protagoniste di *Scuola normale* di *Il romanzo della fanciulla* e di *Novella greca*, contenuta in *Fior di passione*, abbandonate dall'amato, non hanno la forza di reagire e preferiscono adottare una soluzione tragica: il suicidio. Inoltre la dimensione drammatica con cui le fanciulle hanno esperienza del dolore d'amore anticipa le tematiche e la tecnica compositiva dell'ultima stagione narrativa dell'autrice, in cui il soggetto principale della scrittura è proprio la diversa fenomenologia della passione d'amore.

³⁷⁴ Marie Gracieuse MARTIN GISTUCCI, *L'oeuvre romanesque de Matilde Serao*, cit. p. 286

CAPITOLO 7. L'ULTIMA FASE DELLA NARRATIVA DI MATILDE SERAO

L'ultimo capitolo di questo lavoro vuole analizzare l'ultimo trentennio esatto della produzione narrativa dell'autrice. In particolare l'arco cronologico che si intende esaminare va dalla raccolta *Donna Paola*, pubblicata nel 1897, fino all'anno di morte di Serao, il 1927. L'obiettivo del presente capitolo consiste nella rilettura e nell'interpretazione dell'ultima stagione narrativa di Serao alla luce delle considerazioni svolte riguardo alle raccolte precedenti, da quella iniziale di *Dal vero* del 1879 fino all'ultima presa in analisi, *All'erta sentinella!* del 1889, con la quale si conclude la stagione centrale, che, secondo la critica, segna l'apice artistico dell'autrice. In particolare la questione che si vuole indagare riguardo l'ultimo periodo narrativo dell'autrice consiste nell'analisi delle eventuali analogie e riprese di temi e di stili che dalla precedente produzione vengono trasferiti in modo continuativo nell'ultima stagione. Inoltre si porrà attenzione all'introduzione di eventuali elementi di vera e propria novità rispetto alle raccolte precedenti. Si passano in rassegna le caratteristiche delle ultime otto raccolte edite dall'autrice, i cui titoli sono i seguenti: *Donna Paola* (Roma, Voghera, 1897), *L'infedele* (Milano, Brigola, 1897), *Lettere d'amore* (Catania, Giannotta, 1901), *Novelle sentimentali* (Livorno, Belforte, 1902), *Cristina* (Roma, Voghera, 1908), *Il pellegrino appassionato* (Napoli, Perrella, 1911) e *La vita è così lunga!* (Milano, Treves, 1918)³⁷⁵.

La sezione che si intende studiare mostra al suo interno indubitabilmente segni di distinzione, in base ai quali si potrebbe dividere l'ultima produzione artistica in molteplici sottocategorie. Tuttavia gli elementi di unità e di somiglianza superano quelli di differenza. Tra le raccolte è intessuta una fitta rete di richiami e di echi interni che connotano tutta la stagione narrativa più tarda. I collegamenti interni, la ripresa degli stessi temi e della stessa tecnica compositiva permettono di accostare tra loro le diverse raccolte, per raggrupparle in un unico insieme, che, per quanto non perfettamente omogeneo, presenta tuttavia al suo interno forti somiglianze.

Questa stagione d'autrice è caratterizzata innanzitutto da diversi elementi di cambiamento rispetto alla produzione degli ultimi decenni dell'Ottocento. Innanzitutto mutano gli orientamenti del gusto del pubblico borghese. Serao si dedica ad «una frenetica produzione che abbraccia varie forme del romanzo (epistolare, mondano, psicologico, avventuroso) e ripropone, con titoli diversi e modesti rimaneggiamenti,

³⁷⁵ Le edizioni prese a riferimento per le citazioni testuali delle novelle sono in ordine le seguenti: Matilde SERAO, *Donna Paola*, Roma, Voghera, 1897. EADEM, *L'infedele*, Teramo, Bel-Ami Edizioni, 2009. EADEM, *Lettere d'amore*, Catania, Giannotta, 1901. EADEM, *Novelle sentimentali*, Livorno, Belforte, 1902. EADEM, *Cristina*, Roma, Voghera, 1908. EADEM, *Il pellegrino appassionato*, Napoli, Perrella, 1911. EADEM, *La vita è così lunga!*, Milano, Treves, 1918.

opere apparse molti anni prima e rimesse in circolazione»³⁷⁶. In particolare la tecnica epistolare è impiegata dall'autrice in molte novelle di questo periodo: l'intera raccolta *Lettere d'amore* contiene epistole scritte da amanti, ma anche la prima novella di *Novelle sentimentali* presenta una lettera, inoltre altre novelle in forma di epistola compaiono in *La vita è così lunga!*. A questo proposito nota Laura Salsini: «Serao's examination of female experience was often played out across a spectrum of diverse genre, including romantic, realistic, and Gothic fiction, as well as journalism pieces, and travel and religious texts. She wrote several works grounded in epistolary fiction»³⁷⁷. Inoltre la narrativa di stampo realistico che ha per soggetto il dramma degli umili appare inadatta ai gusti della borghesia giolittiana, ora più interessata alla narrazione delle emozioni squisite e raffinate del modello decadente³⁷⁸. Nella narrativa breve seraiana vengono dunque prese a soggetto le mitologie sentimentali, ambientate in una società gaudente e cosmopolita. Come ha notato Luigi Russo, si passa dalla «poesia provinciale» alla richiesta di cosmopolitismo e di raffinata mondanità. Il cambiamento di orientamento artistico dell'autrice coincide con il modificarsi del gusto del pubblico della *belle époque*, che, stanco dei temi umili del verismo e preoccupato dei risvolti sociali di una letteratura troppo rivolta al reale, preferisce i sottili turbamenti erotici delle emozioni. A questo proposito Tommaso Scappaticci nota:

L'ambiguo ibridismo della sua poetica, in cui l'impegno documentario e l'esigenza realistica convivono con l'indagine psicologica e la partecipazione sentimentale, le consentono di venire incontro a richieste diversificate e di coinvolgere sia quanti nelle opere letterarie cercavano soprattutto occasioni di conoscere aspetti poco noti della società contemporanea, particolari della degradata realtà meridionale, sia chi, invece, vi cercava un'evasione dalle miserie e delusioni della vita e la possibilità di trovare una compensazione nel vagheggiamento di un mondo di raffinatezza aristocratica e di avventure erotiche³⁷⁹.

Inoltre in questa stagione di scrittura l'autrice mostra la predilezione per il ceto aristocratico, dal quale trae la maggior parte dei personaggi delle novelle. Essi sono colti da un'inquietudine amorosa talvolta ambigua, delineata dall'autrice con brillante psicologismo, nel quale si affrontano soprattutto questioni di eticità. Si dà una maggior attenzione ai drammi intimi dei personaggi e si lascia da parte l'impegno di denuncia sociale, che al contrario aveva caratterizzato la fase iniziale e centrale della produzione seraiana. In aggiunta, l'intenzione complessiva di questa stagione è moralistica e pedagogica, attraverso il racconto delle inquietudini della passione, Serao vuole mostrare al suo pubblico gli effetti pericolosi del tradimento e della trasgressione delle norme. In particolare vuole trasmettere alle sue lettrici un messaggio di fiduciosa obbedienza e di remissione alla propria sorte. Si tratta di novelle ad alto tasso patetico e di ricercata drammatizzazione della vicenda amorosa. Il periodare è alto e sostenuto. L'autrice adotta

³⁷⁶ Tommaso SCAPPATICCI, *Introduzione a Matilde Serao*, cit., p. 147

³⁷⁷ Laura A. SALSINI, *Addressing the Letter. Italian Women Writers' Epistolary Fiction*, Toronto, University of Toronto Press, 2010, pp. 27-28

³⁷⁸ *Ibidem*

³⁷⁹ *Ivi*, p. 136

uno stile elevato con una sintassi e un lessico ricercati. Scompaiono tutti i colloquialismi e dialettalismi che avevano connotato il realismo del primo periodo e di quello centrale.

Il racconto si struttura in forme chiuse e compatte, in schemi rigorosi di progressione drammatica. L'intreccio è delineato nelle sue fasi significative. Tommaso Scappaticci scrive così riguardo a questa stagione dell'autrice:

L'ultima Serao si muove tra pathos e mondanità, sublimità psicologiche e moralismo, contaminando la forte manipolazione retorica funzionale al rafforzamento degli effetti drammatici con la ricerca di una facile fruibilità³⁸⁰.

Inoltre l'ultimo periodo della scrittura seraiana è sicuramente caratterizzato da una dinamica di riciclaggio-assemblaggio di varie pubblicazioni, soprattutto di novelle precedenti. A questo riguardo Tommaso Scappaticci osserva che l'autrice, di fronte alla scelta di disimpegno dalle problematiche realistico-sociali e ad un progressivo esaurirsi dell'ispirazione, avrebbe sentito la necessità di restare comunque come presenza costante sul mercato editoriale. Ripropone allora vecchi lavori presentati come novità. Ad esempio *Cristina* del 1908 era già stata pubblicata con il titolo di *Peppin Fiorillo, Il pellegrino appassionato* del 1911 riprende *L'indifferente* e *L'infedele*. Basti fare alcuni esempi per illustrare l'intricata vicenda editoriale di alcune novelle seraiane di questo periodo. *Il mio segreto* è un testo presente nell'edizione di *Donna Paola* del 1898, ma la novella era già stata pubblicata nel 1892 con il titolo di *La donna dall'abito nero*. Un altro esempio è dato dalla raccolta *Novelle sentimentali* del 1902, nella quale Serao ripropone al pubblico tre novelle, già contenute nella precedente raccolta di *L'infedele* del 1897: *Dissidio*, *Zig zag* e la terza *L'attesa* che in *Novelle sentimentali* diventa *Aspettando*, l'autrice cambia il titolo al testo. Inoltre in *La vita è così lunga!* si ripropone la novella iniziale che dà il nome alla raccolta di *Donna Paola* attraverso una diversa intitolazione: l'ultimo brano di *La vita è così lunga!* è infatti intitolato *Tutti hanno ragione...* Nessun cambiamento tuttavia si nota rispetto al testo già pubblicato nella raccolta del 1897. Il testo era tuttavia stato pubblicato per la prima volta dall'autrice nella raccolta *Fior di passione* nel 1888, con il titolo di *Novella d'amore*. Nell'analisi di questa stagione narrativa occorre considerare queste sovrapposizioni e si sceglie di prendere in esame anche quei testi che vengono riproposti dall'autrice in questa fase.

Se questo è il contesto generale in cui si collocano le singole raccolte di questa stagione, occorre ripercorrere lo sviluppo dei nodi tematici che sono oggetto di studio in questo lavoro, per capire l'eventuale continuità con le precedenti stagioni narrative o per viceversa porre in evidenza i punti di rottura o di modifica.

³⁸⁰ Ivi, p. 148

7.1 L'amore

L'ultima stagione della produzione seraiana è stata identificata dalla critica, in particolare da Benedetto Croce in avanti, con un'etichetta molto precisa: si tratta infatti del "nucleo erotico-mondano" della narrativa di Serao, che, rispetto alla stagione realista dell'autrice, è di solito meno apprezzata dalla critica. Lo stesso giudizio inaugurato da Croce è stato condiviso poi anche dai critici successivi, ad esempio da Renato Serra, da Luigi Russo e da Ettore Caccia. Questa sentenza nel corso del tempo è stata talmente accettata e cristallizzata dalla critica da produrre una netta divisione tra la prima produzione di Serao realista, giudicata come la migliore, e una seconda stagione di decadimento artistico dell'autrice. L'ultima fase di scrittura prende il nome proprio dalla tematica amorosa onnipresente nelle novelle e nei romanzi di questo periodo. Si può riportare a titolo esemplificativo il giudizio molto netto con cui Pietro Pancrazi distingue le due stagioni dell'autrice, l'una felicemente connotata dalla adesione al realismo, l'altra invece caratterizzata dal bisogno di produrre una narrativa alla moda:

Il periodo felice della Serao va dal 1880 al 1905, quando, vicino agli altri tre romanzieri meridionali, anche lei poté considerarsi una voce del naturalismo o verismo italiano. [...] Per la verità, anche in quel ventennio, l'abbondante Serao aveva concesso qualche romanzo e racconto di gusto e lustro più facili alla sua vanità femminile [...] ma queste mondanità erano restate fino ad allora nel margine. Dal 1905 al 1927 [...] venne invece abbondantemente in primo piano quella Serao inferiore; ella fu allora scrittrice alla moda e, come la moda, cangiante; ora spirituale e mistica, ora internazionale e mondana³⁸¹.

Lo studioso all'inizio del commento distingue in modo chiaro fin da subito la produzione migliore del primo periodo e di quello centrale dalla fase successiva, di qualità inferiore. A detta dello studioso, il valore artistico della seconda stagione sarebbe stato intaccato dall'esigenza dell'autrice di soddisfare costantemente le aspettative del pubblico e di porsi come una scrittrice alla moda. La svalutazione dell'ultima stagione di Serao è dovuta al fatto che tale produzione è ritenuta dalla critica molto vicina alla narrativa del romanzo d'appendice. In un recente lavoro Tommaso Scappaticci ha posto tutta l'ultima sezione della scrittura dell'autrice ad una nuova analisi e ad una nuova valutazione, offrendo dei nuovi spunti di riflessione su questa stagione letteraria³⁸². Innanzitutto lo studioso riconosce che i motivi d'appendice sono molto evidenti in tutta la produzione seraiana, ma soprattutto nella sezione definita erotico-mondana. Per Tommaso Scappaticci tale caratteristica non deve però essere giudicata in modo del tutto negativo, attraverso di essa Serao infatti mostra di voler conoscere ed adottare le nuove tendenze letterarie internazionali. L'autrice nella fase finale si preoccupa infatti di aggiornarsi sui nuovi orientamenti della cultura europea, dedica infatti articoli a Flaubert, Dumas, Zola e Bourget e dimostra la sua disponibilità a riprenderne i motivi e ad adeguare la sua narrativa ai mutamenti delle mode: ad esempio sfrutta con abilità le varie tendenze letterarie del periodo, «pronta a passare dal romanzo naturalistico a quello

³⁸¹ Pietro Pancrazi, *Serao*, pp. VII-VIII

³⁸² Tommaso Scappaticci, *Matilde Serao e il romanzo d'appendice*, in «Problemi», XXIX, 108, 1997

psicologismo allo stile liberty»³⁸³. Allo stesso tempo tuttavia si distaccava dalla letteratura appendicistica, ricordandone gli esponenti in una luce negativa.

Tommaso Scappaticci nota inoltre che l'evolversi dell'autrice verso forme antinaturalistiche affonda le radici in premesse già presenti nelle opere precedenti. Il distacco dalla scrittura di tipo realistico non sarebbe dunque netto e improvviso. Lo stesso Pietro Pancrazi nella citazione riportata in precedenza riconosceva, parlando del primo periodo dell'autrice (1880-1905): «per la verità, anche in quel ventennio, l'abbondante Serao aveva concesso qualche romanzo e racconto di gusto e lustro più facili alla sua vanità femminile». Lo studioso ammetteva però che «tali mondanità» erano però rimaste al margine rispetto alla linea tematica principale dell'autrice. Un interesse dell'autrice all'argomento di tipo sentimentale-amoroso si può dunque distinguere sin dal primo periodo della sua scrittura. Questo dato potrebbe rafforzare la proposta di un'interpretazione unitaria della produzione seraiana in luogo della tradizionale lettura proposta dalla critica, la quale distingue nettamente le due fasi opposte nello stile e nella qualità artistica del risultato.

Anche Giuliana Morandini è favorevole a non vedere le due stagioni seraiane identificate da Pietro Pancrazi come due fasi totalmente divise e separate. La studiosa registra nelle due la presenza di una connessione singolare tra fisiologia e psicologia-sensismo. Scorge infatti un punto di unione tra le due stagioni dell'autrice nell'importanza che Serao assegna ai sensi, soprattutto a quello olfattivo, nella descrizione degli ambienti:

Questo realismo scarno, di povere cose, contemplate con lume scientifico, si cambia però d'improvviso in un godimento barocco: scintillio di gemme, fiori, nudità, profumi inebrianti. L'accordo tra toni così disparati è garantito proprio dal primato rivendicato ai sensi e agli istinti. Si pensi alla funzione dell'olfatto: domina sia quando esplora gli odori acri e nauseanti dei bassi sia quando si immerge nei boudoir delle dame o tra gli arredi di lussuria dannunziana³⁸⁴.

Non da ultimo si può riportare anche l'opinione di Patricia Bianchi, che trova l'etichetta di produzione erotico-mondana fuorviante³⁸⁵. La studiosa nota infatti una grande vicinanza dell'ultima produzione di Serao alla sua stagione artistica precedente degli anni '80-'90. In particolare sussistono molte somiglianze tra la trilogia di *Fior di Passione*, di *Gli amanti* e di *Le amanti* e la fase finale. Le tre opere sono state riportate di recente all'attenzione della critica grazie a un saggio della stessa studiosa³⁸⁶. Per la produzione degli anni '90 e per quella dei primi due decenni del secolo successivo si possono cogliere delle importanti analogie: nelle raccolte la tematica principale è infatti il

³⁸³ Ivi, p. 135

³⁸⁴ Giuliana MORANDINI, *Dal romanzo sentimentale al romanzo nazional-popolare*, in *Album Serao*, cit., p. 22

³⁸⁵ Patricia BIANCHI, *Introduzione*, in Matilde Serao, *L'infedele*, Teramo, La bel-Ami edizioni, 2009, p. V

³⁸⁶ EADEM, «*Fior di passione*», «*Gli amanti*», «*Le amanti*»: *linguaggio e narrazione delle passioni*, in Aa. vv., *Matilde Serao. Le opere e i giorni*, cit., pp. 21-37

racconto del florilegio delle passioni, con il quale si costituisce «un inventario della casistica amorosa riguardante la donna»³⁸⁷. Si descrivono allora le pulsioni legate all'infedeltà e al distacco dall'amato, alla gelosia e all'adulterio. Queste opere consistono in una sorta di album in cui si rappresentano dei ritratti di psicologia «tutta ottocentesca fatta di caratteri quasi biologicamente determinati alla maniera positivista»³⁸⁸. L'abilità narrativa dell'autrice consiste nella capacità di approfondire le dinamiche emozionali e sentimentali dei personaggi. Un altro punto in comune tra le novelle sta nel fatto che l'autrice preferisce non più costruire il “romanzo della fanciulla”, ma prendere come soggetto di narrazione la vicenda della donna adulta.

Inoltre Patricia Bianchi sottolinea come sia opportuno considerare l'etichetta di questa presunta “fase erotico-mondana” certamente restrittiva rispetto all'ampia produzione dell'autrice³⁸⁹. Occorre infatti porre attenzione alla polimorfia e alla grande produttività con cui Serao continua a scrivere opere nuove e a riproporne di antecedenti grazie alle continue riedizioni. L'autrice è infatti abituata a muoversi simultaneamente su diversi piani di scrittura, assorbendo i nuovi gusti e le tendenze letterarie internazionali. Serao conosce un momento di polarizzazione verso il versante mondano, impiegando «la forma della novella sino a creare dal suo interno un vero e proprio genere di consumo a larga diffusione, amplificato anche grazie al continuo riciclaggio e assemblaggio delle pubblicazioni, promosso dagli editori e dall'autrice stessa»³⁹⁰. Secondo Patricia Bianchi da una rilettura complessiva e non pregiudiziale dell'intera produzione seraiana di novelle sarebbe possibile un superamento della dicotomia tra «la Serao migliore» e «Serao peggiore», per cogliere nell'autrice la specificità e l'unitarietà che pongono questa fase di scrittura «in un quadro europeo del racconto delle passioni»³⁹¹.

A corroborare la proposta di reinterpretazione in senso unitario della produzione novellistica seraiana si aggiunge un altro dato, ovvero il fatto che il tema dell'amore è costantemente presente in tutta la produzione dell'autrice. Sono soggetto della sua scrittura le donne ritratte con la tecnica del realismo e quelle descritte nell'ultima stagione letteraria, delle quali si segue la tortuosa psicologia d'amore. Anche Marie Gracieuse Martin Gistucci riporta come Serao abbia sempre continuato a scrivere d'amore soprattutto nella seconda parte della sua produzione. Il tema amoroso è centrale nella produzione dell'autrice: «D'aucuns l'en ont raillée, Matilde Serao a donné dans son oeuvre une place prépondérante au point de sembler tout envahir»³⁹².

Come ha avuto modo di notare Tommaso Scappaticci, non solo la tematica ricorre costante in tutta la produzione, ma, sin dalla prima opera dell'autrice, *Opale*, s'indagano le dimensioni della passione estrema e delle raffinate inquietudini

³⁸⁷ Patricia BIANCHI, *Introduzione*, cit., p. VII

³⁸⁸ Ibidem

³⁸⁹ Ivi, p. V

³⁹⁰ Ibidem

³⁹¹ Ivi, p. VI

³⁹² Marie Gracieuse MARTIN GISTUCCI, *L'oeuvre romanesque de Matilde Serao*, cit., p. 263

sentimentali³⁹³. Gli stessi argomenti si trovano anche nei primi due romanzi che l'autrice pubblica, *Fantasia* e *Cuore infermo*. Tommaso Scappaticci associa infatti *Cuore infermo* all'indagine naturalistica di un processo patologico e alla tematica romantica di amore. In *Fantasia* è visibile il ricercato contrasto tra affetti sinceri e la finzione vanitosa. L'autrice avrebbe poi continuato lo studio della dinamica della passione nel ciclo di novelle *Gli amanti* e *Le amanti*, in cui si raggiunge la dimensione del «panerotismo squisito e inquieto»³⁹⁴ e in cui s'intrecciano impegno realistico, indagine psicologica e giudizio moralistico. Pare dunque possibile scorgere nella tematica dell'amore un punto di continuità e di unione dell'ultima stagione produttiva di Serao con tutto il periodo precedente. In particolare si potrebbe cogliere nella specifica prospettiva con cui l'autrice tratta la tematica amorosa della passione un elemento di forte somiglianza con i primissimi romanzi dell'autrice. In altre parole, l'indagine sulla dimensione problematica e inquietante della passione e lo studio delle sue conseguenze moralmente negative compaiono sin dalle prime opere prodotte dall'autrice che ritorna sulle medesime tematiche nella stagione finale della sua scrittura: *Opale*, *Fantasia* e *Cuore infermo* presentano temi molto simili a quelli trattati in *Donna Paola*, in *L'infedele*, in *Lettere d'amore*, in *Novelle sentimentali*, in *Il pellegrino appassionato* e in *La vita è così lunga!*. L'autrice continua infatti l'indagine sulla tematica amorosa anche nelle raccolte del periodo successivo da *Fior di passione* del 1888 fino a *Preghiere* del 1921. È significativo che ancora nell'ultima raccolta pubblicata dall'autrice si registri una forte presenza della tematica erotico-sentimentale. L'opera è infatti composta da molte e diverse preghiere, invocazioni adatte a diversi contesti e pronunciate da personaggi eterogenei. *Preghiere* non può essere propriamente definita una raccolta di novelle, ma è interessante notare la presenza della tematica anche in quest'opera. Un nutrito gruppo di questi testi presenta una voce femminile che chiede l'aiuto di Dio, per non cedere al pericolo della passione. Se ne possono riportare alcuni titoli come esempio: *Preghiera di una maritata pericolante per i sensi*, *Preghiera di una maritata pericolante per sentimento*, *Preghiera di una maritata peccatrice per protervia*, *Preghiera di una maritata peccatrice per vanità e per ozio* e *Preghiera di una maritata peccatrice nel pensiero*.

Un altro aspetto caratterizzante di queste novelle a soggetto sentimentale sta nel fatto di riproporre uno schema narrativo tradizionale e ben collaudato in cui si oppongono le forze della virtù e dell'onestà contro quelle della tentazione e del tradimento. A questo proposito Tommaso Scappaticci osserva: «si tratta in genere di contrasti ricercati tra bene e male, in cui la drammatizzazione della vita sentimentale e la convenzionalità di certi personaggi si congiungono al senso dell'intreccio e alla tendenza a creare “scene madri” di forte carica patetica, con il sottinteso invito al lettore a [...] parteggiare con i buoni»³⁹⁵. In ogni vicenda è sempre individuabile chiaramente la distinzione tra personaggi che

³⁹³ Tommaso SCAPPATICCI, *Il pubblico della Serao*, in «Problemi», XXVII, 103, 1995, p. 290

³⁹⁴ Ibidem

³⁹⁵ Tommaso SCAPPATICCI, *Matilde Serao e il romanzo d'appendice*, cit., pp. 142-143

rispettano e ripropongono la morale tradizionale, anche a costo di sacrifici personali, e quanti, al contrario, trasgrediscono le norme e sono dunque condannati al fallimento.

Su questa linea si può articolare un'altra caratteristica operante nelle novelle di questo periodo: tutti i personaggi femminili vanno incontro al medesimo destino di infelicità. Riguardo alle loro sorti, sembra di assistere alla riproposizione della tragedia sofoclea di Antigone, le donne di Serao sentono su di sé l'inconciliabilità del conflitto tra leggi sociali e naturali. Una stessa dimensione di sconfitta e di fallimento le caratterizzano, al di là delle loro distinzioni sociali. Questa è un'altra analogia che accomuna il primo periodo della produzione seraiana a quello dell'ultima stagione. Un senso di amara delusione attraversa tutte le figurazioni di donna narrate da Serao. Quest'osservazione è proposta da Isabella Pezzini, che scrive:

Le eroine della Serao vanno incontro ad uno stesso destino di infelicità, che le rende «classe fra le classi», non a causa della loro intima conformazione, ma proprio per il rapporto di inconciliabilità che la Serao sembra avvertire fra le leggi sociali e quelle naturali. Queste ultime sono identificate con quelle della «passione»: le donne, creature deboli, in perenne stato di minorità, non riescono a sopportare il contrasto tra queste e le «altre» leggi, quelle che sono opera esclusiva dell'uomo³⁹⁶.

La stessa tonalità di sconfitta, di silenzioso ripiegamento a cui i personaggi femminili si adattano, è registrata anche da Tommaso Scappaticci, che riguardo all'ultima narrativa seraiana osserva come siano il principale soggetto di scrittura «storie di travimenti e di sconfitta, in cui convivono intenti edificanti e analisi compiaciute di passioni peccaminose, con il duplice intento di eccitare e rassicurare lettori attratti dalle pruriginose vicende passionali e da uno psicologismo spesso accentuato dall'adozione della tecnica epistolare»³⁹⁷.

Inoltre le novelle che hanno per tematica la narrazione della passione amorosa presentano dei blocchi descrittivi ben precisi, una sorta di micronuclei tematici fissi: nei molteplici racconti si descrivono i momenti dell'appuntamento, dell'addio, dell'interno e dell'alcova. Grande attenzione è posta alle occasioni mondane: ai balli, ai vestiti e alle opportunità di viaggio. I racconti offrono una serie di documenti della passione amorosa, che viene stilizzata attraverso la descrizione della socialità dell'alta-borghesia e dell'aristocrazia.

Per di più non vengono presentate ai lettori passioni destabilizzatrici, si tratta infatti per lo più di novelle di formazione, in cui l'autrice vuole fornire al suo pubblico una sorta di "galateo delle passioni", in cui il pubblico di lettori è sempre invitato al rispetto dell'ordine sociale. A questo proposito nota Tommaso Scappaticci: «nella varie tecniche rappresentative e nella molteplicità dei casi si vede l'intento di non mettere in discussione la morale corrente e di non proporre situazioni che suscitino l'imbarazzo

³⁹⁶ Isabella PEZZINI, *Matilde Serao*, in Aa. vv., *Carolina Invernizio, Matilde Serao, Liala*, Firenze, La Nuova Italia, 1979, pp. 66-67

³⁹⁷ Tommaso SCAPPATICCI, *Introduzione a Matilde Serao*, cit., p. 152

delle lettrici»³⁹⁸. L'autrice persegue in queste novelle una funzione didattica nel sociale, per mostrare ai propri lettori come poter convivere con le passioni inquietanti. Isabella Pezzini ha visto in questo intento pedagogico l'impiego da parte dell'autrice di una sorta di tecnica tragica con la quale si otterrebbe «una catarsi grossolana». L'osservazione della studiosa è la seguente:

L'effetto che si desidera suscitare nel lettore con la tecnica «tragica» è quello di una grossolana catarsi: esso deve identificarsi con il protagonista, soffrire con lui provando emozioni proibite o sconosciute a buon mercato e poi, chiuso il libro, tornare alle proprie occupazioni purificato dai cattivi pensieri³⁹⁹.

Anche Tommaso Scappaticci commenta come negativa la pesante sentimentalità dell'ultima stagione di scrittura dell'autrice.

Inoltre i racconti istaurano sin da subito un forte vincolo con il lettore. La novella costituiva infatti un genere dalla grande potenzialità di sviluppo di tematiche d'interesse per i lettori, gradito anche per la sua estensione limitata. Nei testi è inoltre impiegato un sistema lessicale omogeneo, che riprende molti termini del naturalismo degli autori francesi. Nelle novelle di questa stagione si specializza il lessico comune della letteratura di appendice e di consumo. Serao forgia un lessico della passione, con la quale ritrae la patologia nervosa di stampo positivista. Il sistema lessicale impiegato dall'autrice è chiuso ed ottiene un effetto di martellante ripetitività del messaggio educativo che Serao vuole trasmettere al suo pubblico.

Si cerca ora di analizzare la tematica dell'amore, suddividendola in sfere tematiche specifiche, per poter vedere le modalità e le tecniche differenti impiegate dall'autrice nell'attraversare questo argomento nelle otto raccolte di racconti.

7.1.1 La passione

Una delle tematiche trasversali ravvisabile in tutte le raccolte è la descrizione della passione, colta in particolare nel momento del suo declino. La fine della relazione amorosa è analizzata prendendo in considerazione i diversi motivi che portano alla rottura della relazione tra i due innamorati. La prima causa di fine della relazione amorosa è l'infedeltà: *Donna Paola* e *L'infedele* narrano delle vicende in cui la relazione amorosa termina a causa del tradimento dell'uomo o della donna. In *Donna Paola* la protagonista è corteggiata da un altro uomo di cui è segretamente innamorata; anche in *L'infedele*, Paolo Herz, il protagonista, compie un tradimento verso la sua precedente amata. Inoltre il tema del tramonto della passione è trattato anche in *Lettere d'amore, il perché della morte*, in cui si passano in rassegna le differenti ragioni per cui una relazione amorosa può volgere al termine. Come ha notato anche Marie Gracieuse Martin Gistucci, attraverso la forma epistolare, i personaggi scrivono al proprio/a innamorato/a sei motivi

³⁹⁸ IDEM, *Il pubblico della Serao*, cit., p. 281

³⁹⁹ Isabella PEZZINI, *Matilde Serao*, cit., pp. 67-68

di rottura del sentimento e questi rispettivamente sono: la sensualità, la menzogna, l'indifferenza, la povertà, la gelosia e la vecchiaia⁴⁰⁰. La donna della prima lettera dichiara infatti al proprio amante la fine della loro relazione in seguito al suo essersi data completamente a lui. Nel secondo caso è invece l'uomo a scrivere all'amata, rivelando di non sopportare più le menzogne che la donna gli racconta. Per le continue falsità di cui è stato vittima dichiara all'amata la conclusione del loro rapporto. L'indifferenza è invece la causa analizzata nella terza lettera. Un uomo rivela alla donna, di cui è stato segretamente innamorato per due anni la sua passione, la quale si è tuttavia consumata a causa dell'impassibilità di lei. L'uomo nella quarta lettera scrive alla propria amata di aver speso tutta la propria ricchezza, per esaudire ogni desiderio dell'amata. La informa altresì che, non potendo più disporre di nessuna finanza personale, non può seguirla nei suoi viaggi, proprio perché deve svolgere un'attività lavorativa da cui poter aver denaro per vivere. Serao si mostra ancora una volta non sorda alle dinamiche economiche, per quanto l'ambiente che sceglie di ritrarre sia quello dell'alta aristocrazia. Nella quinta epistola è invece la gelosia eccessiva dell'uomo a causare la fine della relazione amorosa e di ogni progetto matrimoniale. Nell'ultima infine è la donna stessa, che, riconoscendo l'avanzamento dell'età decide di troncare ogni relazione con l'uomo più giovane di lei, per non esporlo al rischio di dover mascherare il suo disprezzo di fronte alle piccole corruzioni che il tempo lascia trasparire sull'aspetto della donna. La paura di invecchiare è presente anche in *La vita è così lunga!* in *Una viaggiatrice*. Il motivo narrativo dei due testi è il medesimo. Un uomo molto più giovane s'innamora di un'elegante signora di età avanzata. In entrambi i casi l'amore dei due uomini è respinto dalle due donne proprio per la loro anzianità. Inoltre nella descrizione della protagonista dell'ultima novella citata si intuisce un'eco del ritratto dannunziano di Foscarina contenuto in *Il fuoco*. Di entrambe le donne lo sguardo maschile esalta la caratteristica di aver tanto vissuto, che nel caso di Foscarina deriva dal suo ruolo di attrice che ha saputo attraverso il suo volto e il suo corpo far rivivere i personaggi tragici di Antigone, Cassandra, Medea, Ofelia ed altri ancora. Nel caso di *Una viaggiatrice* il tratto è associato alla sua età avanzata, in cui è ben visibile l'esperienza vitale che ha attraversato negli anni. Si riportano i due passi, poiché la ripresa seraiana del testo dannunziano è quasi identica. Stelio Effrena si trova davanti alla bellezza della città di Venezia e della donna, che descrive così:

Anch'egli tremava nell'intimo cuore, avendo innanzi a sé le due mire verso di cui si tendeva in quella sera la sua forza come un arco: — la città e la donna, entrambe tentatrici e profonde, e stanche d'aver troppo vissuto, e gravi di troppi amori, e troppo da lui magnificate nel sogno, e destinate a deludere la sua aspettazione⁴⁰¹.

Con queste parole il giovane uomo, nel racconto di Serao descrive la donna, da cui è attratto:

⁴⁰⁰ Marie Gracieuse MARTIN GISTUCCI, *L'oeuvre romanesque de Matilde Serao*, cit., p. 278

⁴⁰¹ Gabriele D'ANNUNZIO, *Il fuoco*, Milano, Fratelli Treves, 1900, p. 37

Ella aveva sempre l'aria tranquilla, ma distaccata, oramai, da quanto la circondava, ella era sempre la donna che aveva tanto, tanto, troppo vissuto, che tanto, troppo aveva goduto, che tanto, troppo aveva sofferto: e tutto questo era già passato, era già finito, era già morto, in lei. (p. 19)

Al proposito dell'età avanzata della donna, Marie Gracieuse Martin Gistucci osserva:

Que certaines de ces œuvres soient mauvaises n'empêche pas que nous soyons sensibles à la sincérité de cet effroi devant la vieillesse. C'est peut-être parce qu'elle était femme que Matilde Serao a su traduire cette forme de refus de l'amour, cette hâte qui fait devancer l'issue fatale, précisément parce qu'on la redoute⁴⁰².

Inoltre questa stagione che, ricorrendo alle parole di Patricia Bianchi, si colloca «in un quadro europeo del racconto delle passioni», presenta una descrizione di una vera e propria fenomenologia della passione, che per la studiosa può essere declinata per tipi e per forme: «i tipi sono le grandi dualità (passione-tradimento, passione fedeltà [...]); le forme, invece, sono le incarnazioni della passione nei personaggi, che, soprattutto nelle figure femminili, assumono contorni e movimenti esemplari della casistica delle passioni propria della letteratura europea ottocentesca»⁴⁰³. Si possono passare in rassegna quelli che sono definiti dalla studiosa come i tipi della passione, riportando alcuni esempi delle raccolte prese in considerazione.

La prima dualità attiva in quest'ultima stagione della scrittura seraiana è quella composta dal binomio passione-tradimento. I personaggi delle novelle infatti sono coinvolti in relazioni amorose intense, che tuttavia infrangono il vincolo sacrale del matrimonio o un giuramento di eterna fedeltà fatto ad una donna. Un terribile senso di colpa sconvolge i personaggi aristocratici fedifraghi e il loro rimorso è associato ad un atteggiamento ancora più ignominioso che consiste nell'esser venuto meno ai codici dell'onore e della virtù. L'esempio principale del disprezzo che l'uomo nutre di sé di fronte alla consapevolezza di essere caduto nella tentazione è quello di Paolo Herz in *L'infedele*. L'uomo, nonostante la sua relazione amorosa con la donna precedente, Luisa Cima, sia terminata, resta fedelmente attaccato all'idea di purezza e di castità dell'amore che prova ancora verso di lei. Decide infatti che, per quanto non sia possibile riconquistare il cuore dell'amata, egli avrebbe comunque riservato il suo affetto solo a Luisa, senza cedere ad altre passioni. Tuttavia inevitabilmente il protagonista, incontrando un'altra donna, Chérie, si lascia sedurre. È terribile per Paolo la scoperta del tradimento fatto all'alto ideale di fedeltà che lui stesso si era imposto di osservare. Dialogando con Chérie, egli tenta di farle capire il senso di sconforto in cui si trova:

- Chérie, io sono un infame, un inetto!
- Paolo, Paolo, taci... tu esalti i tuoi nervi...tu aumenti il tuo turbamento...

⁴⁰² Ivi, p. 279

⁴⁰³ Patricia BIANCHI, *Introduzione*, cit., p. VII

– Chi tradisce è un infame, Chérie, non vi può essere pietà, per chi tradisce. Io ho tradito. [...]

– Che vuoi, Chérie, ho tradito, ho commesso un tradimento odioso...io mi sento perduto...

E smorto, sconvolto, egli la fissò, come se non la vedesse, come se non la riconoscesse, come se non fosse stata proprio lei, a essere lo strumento del tradimento. [...]

– Il decoro del mio amore è morto, è morta la sua dignità, è finita la sua forza e la sua saldezza, io ho tradito! (pp. 50-51)

Paolo associa il tradimento da lui eseguito alla dimensione dell'onore e della virtù personale, egli aveva riposto tutto il suo orgoglio nella fedeltà incondizionata e spirituale ad un amore casto e puro verso la donna che amava. Quando egli si accorge di essere venuto meno a quest'ideale, si sente ferito nel suo onore, perché è ceduto alla seduzione di un'altra donna.

Il tradimento nella passione è vissuto anche come un inganno rispetto alla dimensione matrimoniale, due amanti devono infatti mentire ai rispettivi compagni, per poter organizzare i loro incontri. Tutte le falsità, le bugie e gli stratagemmi messi in atto vengono perdonati alla coppia di amanti in virtù del loro amore. Un esempio di ciò si trova in *L'attesa* nella raccolta *L'infedele*. Il protagonista aspetta l'arrivo di una donna già sposata, con la quale ha una relazione extra-matrimoniale. Nell'attesa egli riflette sul tradimento che i due stanno per compiere a danno della loro famiglia e dei loro amici, ma giustifica il loro atto con l'intensità della loro passione:

Per andare, io ingannava un'altra donna, mia madre, mia sorella, i miei amici; io faceva venti ore di viaggio, io rimaneva sei giorni nell'albergo del paesello: per venire ella ingannava un uomo, ingannava suo padre, i suoi fratelli, i suoi cognati, sua suocera, i suoi servi, i suoi amici, si esponeva a viaggiar sola, bella e graziosa, per trenta ore di viaggio, in mezzo ai pericoli, venendo ad un pericolo di morte. Che importava tutto questo? Io l'amava e l'aspettava, ella veniva a me perché m'amava. (p. 67)

Un altro particolare tipo di tradimento è composto dal binomio passione-abbandono. Serao scrive infatti una novella su questa tematica, si tratta di *L'abbandonata* in *Il pellegrino appassionato*, il titolo del racconto rivela il tema centrale del testo. L'autrice prende in considerazione la sorte delle ragazze, abitanti dell'isola di Capri, che in varie circostanze sono state prima sedotte e poi abbandonate dai ricchi turisti che frequentano l'isola. Questo tipo di tradimento consiste in una forma di abbandono. Serao sembra identificare in questo gruppo di ragazze quasi una categoria a sé stante, le chiama infatti: «le abbandonate dell'isola di Capri» (p. 321). Si narra nella novella la sorte di Carmela Somma «una bruna e fine creatura, che non aveva ancora vent'anni», la quale è lasciata dall'ingegnere settentrionale, ripartito all'improvviso. Nel racconto si narra anche la vicenda di Mariuccia Costa:

Mariuccia Costa, la figliuola della panettiera [...] dai folli capelli castani che avean dei riflessi cuprei, dal volto roseo, dalla florida bocca, portava, ogni mattina, il pane fresco, nelle ville prese in fitto da ricchi e bizzarri stranieri: e il segretario del principe russo [...] biondo, pallido, elegante, insinuante, aveva sedotto Mariuccia, promettendole di condurle

seco, in Russia, quando sarebbero tornati a Capri [...]. Ma il capriccio del principe russo aveva cangiato direzione, [...] egli comparve, più mai. [...] Nella vergogna e nel pianto, un piccolo bimbo era nato: ma la madre di Mariuccia, offesa, umiliata, l'aveva costretta a portarlo via, da Capri, a metterlo tra i trovatelli, in Napoli, nella Santa Casa dell'Annunziata. (pp. 322-323)

Alle due precedenti ragazze si aggiunge la vicenda di Giovannina Lauro, la sorella minore della maestrina d'asilo, la quale resiste inizialmente alla corte del pittore ungherese Stefano Tzala, ma alla lunga finisce per acconsentire inizialmente a posare per lui, poi a frequentarlo molto più spesso. Il pittore lascia improvvisamente l'isola, recidendo ogni rapporto con la ragazza. Riguardo a questa novella occorre notare un'analogia tra di essa e la raccolta *Il romanzo della fanciulla*: in entrambi i casi tutti i personaggi femminili sono giovani donne, delle quali è indagata la vicenda personale. La novella costituisce dunque una sorta di eccezione rispetto all'ultima fase narrativa seraiana, nella quale la maggior parte delle protagoniste sono donne mature, alcune già sulla soglia dell'anzianità. Al contrario, in *L'abbandonata* riemerge l'indagine sulle giovani figure femminili, che aveva caratterizzato soprattutto la stagione centrale della scrittura dell'autrice.

La tematica del tradimento appare anche in una preghiera dell'ultima raccolta pubblicata dall'autrice, *Preghiere*, che, nonostante non sia una raccolta di novelle, si riporta qui un esempio testuale, per mostrare come l'autrice continui a trattare questo tema anche nelle opere non solo narrative. Il titolo del testo è significativo: *Preghiera di una donna tradita da suo marito*. Nel testo sono visibili lo sconforto e l'amara delusione con cui il personaggio racconta l'infedeltà del marito:

Questo tradimento infame di mio marito, di quest'uomo che ho adorato, che adoro, a cui mi sono unita per la vita e per la morte, questo uomo a cui sono stata e sarò sempre piissimamente fedele e che ha calpestato tutti i suoi giuramenti, violato tutte le sue promesse, spezzata una fede che Dio e la legge hanno consacrata. (pp. 179-180)

Il punto di vista della donna non considera il tradimento del marito solo dal punto di vista concreto, materiale, "terreno", ma si eleva a riflettere anche sulla infedeltà dell'uomo di fronte al sacro vincolo matrimoniale. La donna invoca la Madonna del Buon Consiglio, proprio per avere da lei un suggerimento su come comportarsi. Essa ha infatti già consultato due amiche, che le hanno indicato due strade diverse e comunque errate: l'una le ha consigliato di tornare nella casa paterna e di dimenticare lo sposo, l'altra di punire il tradimento del marito, commettendo anch'essa un adulterio. Il personaggio tuttavia si rifiuta sia di abbandonare la propria casa sia di intraprendere a sua volta la via del peccato, decide allora di affidarsi totalmente alla Madonna:

Fate che io non smarrisca, davanti a quest'uomo perfido e menzognero, la mia dignità di sposa leale e fida. Datemi, o Maria Vergine, tutte le più modeste ma le più sicure virtù muliebri, l'affetto alle pareti domestiche, la pazienza inesauribile, la serenità immutabile: tutto questo, concedetemi di poter esercitare, in una rigorosa disciplina quotidiana e ciò sarà il miglior balsamo alla mia pena nascosta. (p. 183)

La donna non ha tuttavia smarrito del tutto la speranza di una conversione del marito, che ancora ama e vuole amare: «e forse, l'uomo, più tardi, stanco, esausto, nauseato, proverà il ribrezzo della sua lunga colpa: e si pentirà» (p. 183). Dai vari esempi finora riportati emerge con evidenza come l'autrice indaghi in profondità la tematica della passione amorosa, mettendone a fuoco le diverse sfumature e adoperando tecniche di scrittura differenti: dalla novella lunga di *L'infedele* alla preghiera intima e privata di una donna anonima, che riflette sugli stessi argomenti.

La passione può essere talvolta così intensa da portare il personaggio coinvolto nel sentimento fino alla morte. Come ha sottolineato Marie Gracieuse Martin Gistucci, la passione non è semplice contatto d'epidermide, ma riguarda anche l'orgoglio e l'amor proprio, può distruggere, disperare, portare alla morte⁴⁰⁴. La studiosa introduce a questo proposito la tipologia dell'amore siderale, ovvero:

Si l'on entend par sidéral la persistance d'une obstination morose à se plonger dans une crise insoluble, cet adjectif s'applique aux aventures de bien des héros et de bien des héroïnes.

All'interno di questa tipologia la studiosa colloca l'amore di Paolo Herz, di *L'infedele*, per l'insistenza con cui l'uomo mantiene un atteggiamento d'amore verso la donna e per la sua incapacità di "passare oltre" a questa relazione conclusa. Di fronte alla fine della storia amorosa con Luisa, il personaggio non è in grado di accettare la sconfitta e la delusione, a causa del suo grande amor proprio. I due processi di «cristallitation a posteriori, hypertrophie de la passion» avvengono proprio per l'alto orgoglio personale dell'uomo⁴⁰⁵. Paolo compensa il vuoto creatosi dalla rottura del legame con la donna, non sublimando l'immagine di Luisa Cima, ma mettendo il suo sentimento stesso su un piedistallo, in modo tale che oggetto di ammirazione sia il suo sentimento stesso. Rispetto all'interpretazione offerta da Marie Gracieuse Martin Gistucci, si può fare un'osservazione diversa sul caso di Paolo Herz. Egli non rappresenta la tipologia dell'uomo che, con la fine dell'amore di Luisa, non è più capace di amare nessun'altra donna. Rappresenta piuttosto la vicenda di un personaggio, che, afflitto per la mancanza d'amore, si lascia sedurre dal fascino di una prostituta, Chérie, e che, quando, in un secondo momento, comprende la bassezza del gesto che ha compiuto, ha orrore e disprezzo per sé stesso.

Un'altra novella in cui è ben visibile il binomio passione-morte è *Sul rogo* di *La vita è così lunga!*. Il racconto tratta della vicenda d'amore tra il protagonista Giorgio e l'amata Anna. Nella coppia di innamorati è ben leggibile un'altra opposizione dialettica: quella di salute-malattia. La donna è legata alla dimensione della forza, della salute e della salda volontà, al contrario l'uomo è associato alla malattia e alla fragilità. La narrazione inizia con la dichiarazione da parte della donna della fine della relazione

⁴⁰⁴ Marie Gracieuse MARTIN GISTUCCI, *L'oeuvre romanesque de Matilde Serao*, cit., p. 267

⁴⁰⁵ Ivi, p. 268

amorosa con il protagonista. Anche in questo caso si prende a soggetto di scrittura il declino della passione amorosa. La rottura del rapporto provoca in Giorgio la manifestazione di una malattia nervosa:

Una crisi spaventosa attraversò quel corpo e quell'anima, sconvolgendolo, flagellando, rovinando tutto, come una piena di fiume. Furono le convulsioni in cui la voce umana acquista un carattere straziante di dolore, in cui i singhiozzi sono lacerati, in cui le braccia si contorcono in gesti strani, in cui la forza dei nervi pare centuplicata e le mani spaccano il muro. (pp. 56-57)

Con grande espressività Serao descrive lo stato di totale sconvolgimento in cui cade Giorgio, una crisi nervosa che pare simile a quella di Paolo Herz di *L'infedele*. Infatti in entrambi i casi, alla notizia della fine della relazione amorosa, cadono in uno stato di turbamento a tratti irrazionale. La coppia oppositiva Anna-Giorgio ricorda un'altra coppia in cui è ben visibile la dialettica salute-fragilità: quella di Clara e di Giorgio nel romanzo *Fosca* di Igino Ugo Tarchetti. Inoltre l'esatta corrispondenza del nome dei personaggi maschili può forse non essere casuale. Come nel romanzo scapigliato Clara era l'immagine del benessere fisico, dell'amore forte, ma anche tenero e luminoso, così anche Anna nella novella è lo specchio di una robusta volontà. La descrizione della donna sembra richiamare quella di Clara, in particolare è significativo l'impiego dell'aggettivo «robusta», in cui si concentra l'idea di forza e di salute dei due profili femminili:

Fu allora che Anna lo prese sul suo cuore. Anna era una donna buona, robusta, dal temperamento ricco e felice, dal cuore senza infermità. Era fatta di energia morale e di forza fisica. La sua volontà camminava diritta al suo scopo, come un colpo di spada. (p. 58)

Per attestarne la somiglianza si può riportare anche la descrizione iniziale di Clara nel romanzo *Fosca*:

Clara aveva indole forte, giusta, severa; vi era nulla di fatuo, nulla di fiacco, nulla di puerile nel suo carattere; e pure nessuna donna fu mai più affettuosa, più dolce, più arrendevole, più carezzevole, più eminentemente donna. Aveva venticinque anni; era alta, pura, robusta, serena. Scopersi più tardi il segreto di quel fascino immediato che aveva esercitato sopra di me⁴⁰⁶.

La donna ha verso Giorgio lo stesso effetto rivitalizzante che Clara ha su Giorgio, entrambi gli uomini, colpiti dalla fragilità e da una sorta di infermità nervosa, trovano nell'amore della donna un periodo di rifioritura della salute e della volontà interiore. Anna tuttavia d'un tratto decide di recidere il suo rapporto con l'uomo, il quale è colpito quasi da un senso di morte. Alla notizia il protagonista infatti pensa:

– Dunque, – aveva detto, Anna un giorno fatale – questo amore è morto.

Morto, morto. Tutto era morto. Tutto, con l'amore. Egli solo viveva ancora, eternamente solo, eternamente disperato. (p. 59)

⁴⁰⁶ Igino U. TARCHETTI, *Fosca*, Torino, Einaudi, 1971, p. 14

L'uomo perde la concezione del tempo, tanto è acuto il suo dolore, gli sembra di aver perduto tutto e di non poter accedere più alla dimensione vitale. Ricerca il piacere della relazione con Anna nelle numerose lettere che si inviavano. La lettura di esse tuttavia accresce il suo dolore; decide allora di bruciarle, ma ben presto si accorge che anche i ritratti della donna, sparsi per la casa, gli creano disagio, sceglie allora di mettere sul rogo anche essi. Un istante dopo si avvede anche di tutti i piccoli oggetti di profumeria e di arredo che ricordano all'uomo Anna, decide quindi di eliminare anche quelli. Infine le pareti stesse e la casa stessa rievocano a Giorgio la presenza della donna, il protagonista si risolve allora per l'ultima azione finale:

– Brucerò l'amore sul rogo e fuggirò altrove!

Si guardò allo specchio e là il lume gli travolse la faccia. Guardandosi, gli parve di rivedere lei. Ne aveva l'immagine negli occhi. Nei capelli sentiva la carezza lenta di quelle dita amorose, sentiva sulla faccia l'impronta di quei baci, sentiva sulle labbra il bruciore di quelle labbra, sentiva sulla gota la freschezza di quella gota. [...]

– Dunque, poiché l'amore è morto, brucerò anche me sul rogo dell'amore – egli disse.

E si chiuse in casa: e accese le fiamme del rogo: e vi si lasciò perire, insieme all'amore. (p. 64)

La decisione finale dell'uomo lo porta a sacrificare anche se stesso, perché nella sua stessa immagine allo specchio vede riflessi i gesti di tenerezza che la donna gli dimostrava. In questo caso, la passione conduce l'uomo alla morte, poiché, riponendo tutta la sua dimensione vitale nel sentimento amoroso, alla fine del legame d'amore non trova più ragioni per vivere.

Nelle novelle di questo periodo è possibile rilevare un'altra coppia tematica: è quella espressa dal binomio passione-paura. Marie Gracieuse Martin Gistucci nota che la tristezza e il declino dell'amore possono essere collegati anche alla sua incertezza⁴⁰⁷. Ci sono due novelle in cui è ravvisabile questa tematica: *Dissidio* di *L'infedele* e *La vita è così lunga!* nell'omonimo titolo della raccolta. Nel primo testo il titolo chiarisce anche il soggetto della narrazione: una coppia di innamorati infatti si incontra e dialoga apertamente sul proprio amore. La novella è suddivisa perfettamente in due tempi, nei quali la stessa domanda è ripetuta in due momenti diversi. La narrazione si apre infatti con questa interrogazione diretta da parte dell'amata: «– Dunque, mi amate? – ella domandò» (p. 59). Lo stesso quesito è posto ancora all'inizio della seconda sezione: «– Voi, dunque, mi amate? – ella domandò ancora» (p. 63). La coppia indaga con sincerità sulla propria relazione, arrivando ad ammetterne anche le debolezze. L'uomo confessa infatti di sentire il fascino della donna per la sua bellezza e per la sua intelligenza, ma riconosce anche allo stesso tempo la presenza di alcuni momenti in cui la donna gli appare quasi come odiosa:

Vengono giorni, vengono periodi, in cui non mi piacete punto. Né lo sguardo vostro, né il vostro riso arrivano sino a me: mi sembrano pallidi, smorti, o, forse, io non li sento, sono

⁴⁰⁷ Marie Gracieuse MARTIN GISTUCCI, *L'oeuvre romanesque de Matilde Serao*, cit., p. 271

diventato sordo e cieco alla loro espressione. La vostra persona mi pare quella di un manichino e non la bella forma di una creatura umana. In questi periodo, io potrei stare vicino a voi, voi sola con me, lontani ambedue da ogni rumore [...] e io non vi prenderei una mano per baciarla, non vi direi una parola d'amore. (p. 59)

L'uomo riconosce infatti l'alternarsi di alcuni periodi in cui è interamente travolto dalla passione per la donna e di altri «in cui tutto in voi mi dispiace. Dopo l'indifferenza, un senso di disgusto, d'irritazione tutta fisica» (p. 60). Con sincerità il personaggio ammette di non provare sempre momenti lieti con l'innamorata, ma anche dei periodi in cui la passione viene meno e l'indifferenza prende il suo posto. Anche la donna nella seconda sequenza confessa il proprio amore per l'uomo, ma anche il senso di terrore che prova verso il loro legame. La donna prova verso l'uomo un sentimento ambiguo, fatto di contrasti, essa infatti si sente «attratta [...] continuamente e continuamente respinta» (p. 63):

Sospettavo, temevo una reciproca inguaribile infelicità. Troppo diversi fra noi e troppo eguali in alcuni momenti, io, e certo, troppo esigente, voi: ambedue, spesso, ribelli alle esigenze: innamorati e tanto diffidenti, disdegnosi, chi sa, forse disprezzanti l'uno dell'altro; gelosi e infidi; con un mondo spirituale ora complicato e spaventoso, ora semplice e tormentoso; capaci di ogni sacrificio, ma capaci di rinfacciarlo brutalmente e crudelmente. (p. 63)

I due personaggi, dopo essersi parlati chiaramente, vengono a conoscenza anche di quello che non si erano mai detti prima. Si sono scambiati parole di sincerità, che tuttavia creano tra i due un silenzio di imbarazzo. La donna ripropone all'uomo la domanda con cui era iniziata la novella, ma questa volta la risposta è incerta e titubante. I personaggi, dopo aver conosciuto l'atteggiamento di reciproca insicurezza sulla loro storia d'amore, restano nel dubbio e preferiscono non esporsi al pericolo di amare inutilmente. Il racconto si conclude con uno scambio di battute, dal quale emerge il fatto che, se si vuole amare intensamente, si deve accettare anche una probabilità di incertezza. In questo caso i due personaggi preferiscono non rischiare di intraprendere una relazione che ha un margine di insicurezza e dunque si salutano, dandosi l'addio.

- Voi, mi amate? – ella domandò.
- Egli non rispose: pensava.
- Mi amate? Mi amate? – richiese, ella, subito.
- Non so – egli disse.
- Non potete saperlo?
- Non posso.
- Non potete esser più forte del vostro dubbio?
- No. E voi, mi amate?
- Forse – ella disse – ma non debbo amarvi.
- Non osate?
- Non oso.
- Ancora, il silenzio.
- Addio, dunque, Massimo.
- Addio, Maria. (p. 65)

Un'ultima osservazione deve essere fatta riguardo *Dissidio*: la novella venne pubblicata successivamente anche nella raccolta *La vita è così lunga!* con un titolo che accentua maggiormente il tema centrale di dubbio e di insicurezza della relazione d'amore: il testo è infatti nominato nella raccolta successiva con il titolo *Incertezza mortale*. Inoltre in questa riedizione nel finale della novella viene aggiunta una rapida frase che tuttavia può cambiare l'interpretazione del testo. L'aggiunta in *La vita è così lunga!* è questa: «Eppure, si amavano» (p. 160). Se nella prima edizione il finale distacco tra i due personaggi appare freddo e quasi indifferente, la nota che invece Serao pone alla fine della novella nella seconda edizione cambia la prospettiva. I due amanti infatti sono animati da un autentico sentimento d'amore, che è tuttavia stato ostacolato dalla totale sincerità con cui i due si sono parlati poco prima. Una dimensione simile di tormentato psicologismo riguardo alla tematica amorosa si registra anche nel racconto dal titolo omonimo alla raccolta *La vita è così lunga!*. Il protagonista indirizza infatti alcune lettere ad una donna, di cui si è innamorato, rivelando la sua passione e allo stesso tempo confessando il timore della risposta del personaggio femminile. Quest'aspetto è ben visibile nella prima lettera in cui l'innamorato dichiara alla donna il proprio sentimento d'amore:

Stasera, vi scrivo. Questo mi preoccupa. Sono ammalato, forse, di una febbre sacra e mistica. Oppure, divento bambino. Diventar bambino a trent'anni è vergognoso. [...] Vi confesso, o mia signora, che ho paura. Di che, non saprei dirvi; ma questo ignoto mi spaventa maggiormente. Rassicuratevi dunque. Parlatemi dell'avvenire. (pp. 34-35)

L'uomo è in uno stato d'incertezza, perché scrive alla donna, dichiarando il proprio sentimento, con un po' d'imbarazzo, ammettendo di comportarsi quasi come un bambino. Egli spera nella risposta positiva da parte dell'amata.

Un altro binomio che si può identificare riguardo al tema della passione è quello della passione-memoria. In particolare esso costituisce il nucleo centrale della novella edita in *L'infedele* con il titolo di *Zig zag* e ripubblicata in *La vita è così lunga* con il titolo di *Musei d'amore* che pone ancora più in evidenza il tema centrale della memoria. Nella narrazione si racconta la vicenda del protagonista, il quale conserva tutti gli oggetti che gli ricordano la sua esperienza d'amore in due cassetti, che costituiscono, come suggerisce il titolo, degli autentici musei d'amore. La voce narrante specifica sin dall'inizio la peculiarità del personaggio:

Io conosco un curioso signore che possiede, in un cassetto sempre chiuso di una sua scrivania, un piccolo museo amoroso, vale a dire quella tale raccolta di oggettini insignificanti per sé, ma espressivi per la persona che li riuni, a testimonianza e a ricordo dei suoi fatti d'amore. (p. 73)

In circostanze di grande solitudine e di tristezza l'uomo apre i cassetti, per confortarsi e quasi per provare a sé stesso di aver amato. Gli oggetti sono adorati dall'uomo quasi con un sentimento di mania e sono ben distinti in due cassetti: nel primo si trovano i ricordi delle donne che sono state amate dal personaggio, nel secondo invece

quelli delle donne che lo hanno amato. Attraverso la descrizione degli oggetti vengono mostrati al lettore piccoli nastri, ritratti sbiaditi e forbici da cucito che per l'uomo costituiscono la memoria di una precedente storia d'amore, si tratta di un ricordare attraverso gli oggetti. Si può riportare l'esempio del primo accessorio rappresentato da Serao. Si tratta di una vecchia cintura di seta, che apparteneva alla prima donna di cui l'uomo s'innamorò:

Nel primo cassetto stanno i ricordi delle donne che egli ha amate. Vi è una cintura di seta molto scolorita; apparteneva a una bellissima donna quarantenne di cui egli si era innamorato, verso i venti anni. Questa donna era stata molto amica di sua madre e veniva spesso in casa vestita con grande eleganza, un po' imbellettata, moltissimo profumata, con certi fruscii inebrianti di gonne di seta, lasciando vedere i suoi piedini calzati di calze di seta trasparenti e di minute scarpette. (p. 74)

Una dinamica di ricordo dell'amata attraverso alcuni oggetti significativi della donna si ritrova anche nella novella *Il pellegrino innamorato*. Il protagonista Attilio Franco torna a Napoli da New York dopo vent'anni di assenza, per ritrovare la sua antica fiamma, alla quale aveva promesso in gioventù di ritornare. L'uomo, una volta arrivato nella stanza d'albergo, riprende tra le mani i ricordi giovanili di Rosina, ripensando alla sua passione verso la donna. L'uomo ripensa al suo primo amore, guardando con attenzione gli oggetti che lui associa all'antica amata:

Perché cercava quel povero piccolo pacco di cose antiche e obliate, obliato per molti anni, quel pacchetto annodato con un vecchio nastro di velluto nero, incrociato sulla carta e consunto dagli anni? Aveva venti anni, quel pacchetto, l'età di un uomo: due anni dopo di essere giunto a New York, Attilio quietamente ne aveva raccolto le carte, lo aveva formato e chiuso e gittato in un angolo di un cassetto. [...] Sciolse il pacchetto: e la prima cosa che si parò innanzi, sovra le altre, fu una busta aperta: un piccolo ritratto antico, scolorito, il cui cartoncino, intorno, si era ingiallito, mentre pallidissimi sembravano i tratti della delicata figura di fanciulla. (p. 24)

Si ripresenta anche in *Il pellegrino innamorato* la stessa tendenza del personaggio maschile a conservare gli oggetti come simbolo di memoria dell'amata come avviene in *Musei d'amore*. Riguardo questa tematica Maryse Jeuland Meynaud compie un'osservazione interessante:

Gli oggetti appartenenti alla donna sono dall'uomo fatti segno di un culto devozionale con l'assurgere a surrogati della femminilità che egli appetisce. Sopra di essi talora egli si vendica del tradimento o dell'abbandono da parte della donna, esprimendo congiuntamente con il suo accanimento la feticizzazione dell'oggetto, la cosificazione del corpo scomparso e, chi lo sa, la volontà di dimenticare l'infedele grazie a quest'annientamento simbolico⁴⁰⁸.

La studiosa mette in evidenza che gli oggetti di ricordo della donna vengono elevati talvolta dall'uomo quasi al livello di simboli di culto personale. Il rapporto con questi accessori può però essere anche contrastivo, ovvero l'amante può vendicarsi su

⁴⁰⁸ Maryse JEULAND MEYNAUD, *Immagini, linguaggio e modelli del corpo nell'opera narrativa di Matilde Serao*, cit., p. 51

questi oggetti, come se stesse agendo sulla donna. Si tratta della dinamica analizzata in *Sul rogo*, il protagonista, di fronte alla fine dell'amore, decide infatti di incendiare qualsiasi oggetto potesse ricordargli l'amata, finendo con il gettarsi poi lui stesso nell'incendio.

Inoltre la passione può essere collegata all'indifferenza dell'uomo o della donna che si ama. Si può scorgere questa tematica nella terza lettera d'amore della raccolta *Lettere d'amore*. L'amato scrive per la prima volta alla donna di cui è stato innamorato per due anni, senza che tuttavia essa se ne sia mai accorta. Il personaggio confessa nella lettera la sua passione segreta, che non può più nascondere. Il protagonista narra la prima apparizione della donna e il suo graduale desiderio di volerla conoscere meglio. Confessa che per due anni ha seguito la donna nei balli e all'uscita dal teatro e dalle feste, per poterla vedere, mentre saliva sulla carrozza. Racconta anche le sue lunghe passeggiate solitarie sotto la sua finestra, per poter scorgere l'ombra della donna. L'uomo dichiara di essere giunto quasi a uno stato di delirio per la tale passione amorosa:

Questa nascosta tragedia che quanti mi amavano, avevano compresa, ispirando loro una pietà immensa e un immenso rispetto, questa tragedia ove per poco non è rimasta la mia ragione o la mia vita, questa tragedia che ha distrutto la mia giovinezza e la mia salute, versando nelle mie vene fiumi di amarezza, facendo bruciare i miei occhi di lacrime [...] questa tragedia da voi destata, da voi, involontariamente ma fatalmente alimentata, voi sola, non l'avete misurata e apprezzata, voi sola, non ne avete avuto orrore e compassione? (pp. 67-68)

L'autrice nella descrizione del sentimento amoroso impiega un tono sentimentale, raccontando l'eccesso di passione che coglie il giovane uomo, che, a causa dell'indifferenza della donna, perde la salute e la giovinezza. L'uomo interpella la donna, per verificare se essa si sia accorta mai del suo interessamento, ma anche del suo lento consumarsi di passione. Andrea Lieti, il firmatario della lettera, accusa la donna di indifferenza. Egli infatti non ha ottenuto da lei nessun segnale neppure di odio e di disprezzo. Scrive infatti: «ed io non vi sono stato né odioso, né antipatico; non vi ho neanche dato noia. Nulla. Una serena indifferenza: il nulla, cioè» (p. 71). L'uomo nel paragrafo finale rivela alla donna anche la fine della sua passione amorosa, il suo amore si è infatti lentamente consumato, tutto il desiderio della donna, i palpiti e i battiti dell'amore sono infatti passati:

Maria, non vi amo più. Ho una stanchezza mortale addosso: ma non voglio nulla: ma non desidero nulla: ma non spero nulla. Non vi amo, non vi amo! Si sono consumati tutti i fremiti e tutti i palpiti: son sgorgate dal cuore e dagli occhi tutte le lacrime che vi erano.

Nel congedarsi, Andrea giustifica le ragioni della sua scrittura, affermando che la donna doveva sapere che una grande e forte passione si era consumata al suo fianco, sebbene essa non se ne sia mai accorta.

Il binomio passione-malattia è una categoria aggiunta all'esemplificazione fatta da Patricia Bianchi⁴⁰⁹. In molte novelle dell'ultimo periodo l'esperienza amorosa è assimilata e descritta con i termini di una patologia. Ad esempio in *L'infedele* l'amore di Paolo Herz per Luisa Cima resta come una specie di malattia che lentamente e per gradi maggiori consuma l'uomo. Così viene ad esempio descritto l'effetto dell'innamoramento e di seduzione di Luisa Cima sul protagonista:

La sua perversione ha seduzioni latenti, prima, poi, palesi, poi sfrontate: e infine, ella rimane nel sangue di coloro che l'hanno amata, come una infermità corrompitrice. (p. 12)

L'innamoramento dell'uomo è descritto come una progressiva malattia che poco a poco si impadronisce di lui, la passione per Luisa diventa in Paolo una malattia che degenera in follia. Serao nella novella sembra voler descrivere tutto il progresso patologico dell'uomo, dandone una precisa descrizione medica. L'intento sembra quasi quello di voler fornire ai propri lettori un'indagine scientifica e medica della patologia della passione, adottando una tecnica e un lessico specifici. Ad esempio, nell'incontro di Paolo con Chérie i due personaggi si scambiano un dialogo interessante. La donna, vedendo l'uomo debole e pallido, s'informa sull'identità della malattia nervosa di cui soffre:

- Dimmi che hai... dimmelo...
- Tanto male, tanto male... Non puoi sapere, Chérie... che male, qui, dentro di me, che mi soffoca.
- Non puoi dirmi il tuo male? Non posso io consolarti, guarirti?
- Vorrei...vorrei che tu potessi! - egli gridò, non osando più nascondere il suo segreto.
- Ma non posso, è vero? Non posso guarirti? - ella chiese, con un po' di malinconia nella cara voce armoniosa.
- L'ho sperato! L'ho sperato... - e pronunciò la frase, la prima volta con un'aspirazione, la seconda con una delusione immensa. (p. 45)

Paolo confessa a Chérie che, cedendo al legame d'amore con essa, credeva di poter guarire dal sentimento amoroso che ancora provava per Luisa Cima. Tuttavia dopo aver passato la notte con Chérie, egli si ritrova di nuovo malato, sconcolato e abbattuto dal ricordo della precedente passione infelice. Il nuovo rapporto amoroso produce sull'uomo l'effetto contrario, alimenta il senso di sconforto e di svilimento di sé, aumentato dal fatto che l'uomo è venuto meno al suo ideale di amore puro che aveva deciso di continuare ad osservare verso Luisa.

7.1.2 L'erotismo e la sensualità

La dimensione dell'erotismo nelle novelle è presentato da Serao con leggere velature e con brevi e rapidi riferimenti. Il tema è marginale rispetto all'indagine sulla passione che Serao esegue, approfondendo soprattutto il piano sentimentale e psicologico dei suoi personaggi. Questa caratteristica è confermata anche dalle parole di Marie Gracieuse

⁴⁰⁹ Patricia BIANCHI, *Introduzione*, cit., p. VII

Martin Gistucci, la quale riconosce la discrezione con cui l'autrice si accosta alla tematica e cerca di capire la ragione di questo tratto:

Les gestes de l'amour physique sont évoqués avec une grande discrétion. Affaire de mode? Bien sûr, mais pas uniquement; D'Annunzio, Ada Negri, Verga même, [...] ont été plus directs. Question de pudeur? Il se peut. [...] La plupart du temps, le réalisme de l'évocation s'arrête aux émotions qui précèdent l'abandon⁴¹⁰.

Il complesso amoroso non è mai apertamente descritto dall'autrice, si accenna all'argomento solo con qualche rapidissimo riferimento. Ciò a cui invece Serao dedica maggior attenzione è la prospettiva del desiderio e dell'attesa nella quale cresce la voglia di congiungersi con l'amante, pregustando la tenerezza e la bellezza di tale momento. Ad esempio, in *L'infedele* Paolo Herz nelle ore che precedono il suo incontro serale previsto con Chérie è colto da una sorta di ebbrezza, in cui l'uomo fantastica l'imminente incontro con la donna:

Due ore lo dividevano dal convegno con Chérie. Egli aveva già fatto per le vie dei giri rapidi e lieti [...]. Gli pareva di scorgere, a Paolo Herz, nel volto di tutti quanti, come un desiderio intenso e frettoloso, un pallor d'ansietà, la voglia di arrivar presto dove era il proprio amore, il proprio vizio, la propria consuetudine. Egli stesso, ogni tanto, fremeva d'impazienza: ma era una impazienza voluttuosa e tranquilla, insieme; qualche cosa di profondamente desideroso, ma di placido nella certezza dell'imminente soddisfazione. (p. 38)

Inoltre il desiderio è sempre trasposto attraverso un oggetto, ad esempio un mazzo di fiori. Questo era già stato impiegato da Serao in *La virtù di Checchina*, in cui la protagonista prende una posizione trasognata di fronte al mazzo di fiori del marchese, immaginando il suo appuntamento con lui. In *L'infedele* il momento in cui Paolo Herz si innamora di Luisa Cima è presente un fiore di asfodelo, del quale poi Luisa narra all'uomo la leggenda. Il desiderio che l'uomo prova per il profumo del fiore materializza il desiderio d'amore che esso ha per la donna. Il fiore cristallizza il desiderio d'amore anche in un altro testo di *Preghiere: Preghiera di una maritata pericolante per i sensi*. La donna si affida al Cuore di Gesù, al quale rivela la sua peccaminosa passione verso un uomo diverso dal marito, che le ha inviato molti fiori. È proprio attraverso il profumo inebriante di questi che la donna si lascia trasportare al ricordo del primo incontro con l'amante e attraverso di essi è come se rivedesse l'immagine dell'amato:

Ora, se io curvo il mio volto acceso sopra uno di questi fasci di rose, avida della loro frescura, tutto il mio essere è attraversato da un lungo brivido: e io, in una visione dai reali colori di vita, rivedo qualcuno, i suoi occhi divoratori che mi fissano, di lontano e mi attraggono e mi forzano, quasi a fissarli, i suoi appassionati occhi, fissi nei miei. (p. 100)

Anche nella preghiera della donna è il profumo dei fiori a indicare il desiderio che essa prova per l'uomo che le ha mandato il mazzo ed a provocarle quasi uno stato di estasi in cui ripensa all'immagine dell'amato. Riguardo alla sensualità nell'ultima stagione di scrittura seraiana Tommaso Scappaticci nota che la tematica è trattata con una

⁴¹⁰ Marie Gracieuse MARTIN GISTUCCI, *L'oeuvre romanesque de Matilde Serao*, cit., p. 266

modalità «discreta, appena accennata, risolta in lunghe descrizioni delle emozioni ed estasi che precedono o seguono l'amplesso e scandita da una sovrabbondanza spesso retorica e fastidiosa di notazioni sentimentali che vogliono dare un'idea dell'intensità dei fremiti erotici nel momento stesso in cui la preoccupazione moralistica ne esclude la rappresentazione diretta»⁴¹¹.

7.1.3 L'adulterio

L'adulterio è il tema centrale della narrativa moralistico-mondana dell'ultima stagione di Serao. In particolare il fulcro della narrativa diviene la polemica contro di esso, considerato come un male sociale che minaccia l'istituzione matrimoniale e rischia di compromettere la funzione di esemplarità attribuita alle classi elevate. Nelle novelle si descrivono le menzogne, i tradimenti, messi in atto, per evadere dalla triste prigione del matrimonio. La fuga dal vincolo nuziale può essere ricondotto alle ragioni più disparate: per la sensualità come avviene nella prima lettera di *Lettere d'amore*, per tradimento o per pietà come in *Cristina*, infine anche per vanità e per ozio.

Serao nell'insistenza con cui ritorna sullo stesso tema sembra voler avvertire le sue lettrici del pericolo dell'adulterio, analizzandone con precisione tutte le possibili cause. Il messaggio che sottende tutte le novelle con questo soggetto è quello di esortare il pubblico al rispetto della norma sociale e del vincolo matrimoniale, senza lasciarsi sedurre dalle possibili tentazioni. Infatti, come osserva Tommaso Scappaticci, la perdita della virtù coniugale condanna la donna a un senso di vergogna e di sconfitta. In Serao non vengono mai messe in discussione le istituzioni e nell'analisi dell'argomento non si travalica quella soglia di tollerabilità, che riguardava il pubblico delle lettrici. In altre parole, se Serao nell'ultima stagione narrativa si sofferma soprattutto sull'analisi della passione e dell'adulterio che possono talvolta travolgere lo stato d'animo femminile, tuttavia non si spinge a trattare anche della dimensione di scandalo sociale e morale a cui l'intensità delle passioni può portare. Essa resta piuttosto nel margine tollerato del ritratto della sublimità e della forza di queste emozioni, senza indagarne gli aspetti psicologici morbosi e di censura sociale a cui sono pur legati.

Come è emerso dall'analisi della tematica amorosa, il corpo della donna è chiave di comunicazione emozionale. Ossia attraverso di essa si comprende l'intensità oppure l'inquietudine della passione e del desiderio. Vale la pena, dopo aver esaminato la tematica del sentimento d'amore, analizzare nel prossimo paragrafo le figurazioni di donna che sono legate a questa dimensione.

⁴¹¹ Tommaso SCAPPATICCI, *Il pubblico di Serao*, cit., p. 281

7.2 La figurazione di donna

Come già nelle precedenti raccolte, la descrizione dei personaggi femminili è occasione e movente di trama: basti prendere ad esempio alle prime tre sequenze di *L'infedele*, interamente occupate dalla descrizione dei tre personaggi protagonisti della trama di adulterio. Con una certa meccanicità Serao alla fine di ogni ritratto esplicita il ruolo di ciascun personaggio nella vicenda: «In questa istoria d'amore, Paolo Herz è il traditore. [...] Luisa Cima, in questa storia d'amore, è la tradita. [...] Questa Chérie, nella storia d'amore che qui racconto, è la complice necessaria del tradimento fatto da Paolo Herz a Luisa Cima» (pp. 7-16).

L'intreccio delle novelle è molto spesso ridotto, minimo, il testo è per lo più costituito da sequenze descrittive, nelle quali si costruisce la rappresentazione della fenomenologia amorosa, in cui il vero fuoco della narrazione è la descrizione del personaggio femminile che suscita il desiderio. In analogia con le precedenti raccolte, anche per l'ultima stagione di Serao, la descrizione del personaggio femminile è centrale nella narrazione. Tommaso Scappaticci ha infatti notato nell'autrice una «tendenza a fare della descrizione uno strumento narrativo, finalizzando l'accumulo dei dettagli al chiarimento della psicologia e connettendo le qualità morali dei personaggi alle condizioni socio-economiche»⁴¹². È infatti attraverso la descrizione minuziosa degli abiti, dei gioielli che la donna indossa che il lettore è in grado di capire i tratti del carattere e della psicologia. Isabella Pezzini, riportando una citazione di *L'infedele* nota che:

Matilde Serao, che del resto fu amica di Lombroso, ci dice esplicitamente, nel racconto *L'infedele*, che «nella donna bisogna desumere il suo tipo morale specialmente dal suo tipo fisico, dal suo modo di vestire, di camminare, di parlare»⁴¹³.

Continuando ad osservare le caratteristiche delle figure di donna nelle novelle dell'ultima produzione, si può notare come il personaggio femminile a tratti sfiori proprio la trasparenza. La donna infatti «non comunica mai con atti linguistici diretti, salvo nelle scene madri risolutive, ma utilizza soprattutto quella parte indiretta del linguaggio, fino alla «devianza» dell'espressione attraverso la pura corporeità, che consiste nelle frasi oscure o mozze, nelle sospensioni del discorso, nel pianto, nei trasalimenti, nei trascoloramenti, negli svenimenti, nelle malattie»⁴¹⁴. Questa caratteristica accomuna i personaggi femminili dell'ultima stagione seraiana a quelli delle precedenti raccolte, in entrambi i casi infatti la figurazione di donna è legata al silenzio e alla comunicazione attraverso il linguaggio dei gesti. Un esempio che si può fare riguardo la dimensione di non-detto che connota i profili femminili dell'ultima stagione è quello della protagonista di *Donna Paola*. Il personaggio infatti, per quanto invitata dal personaggio amante a confessare in modo sincero la sua emozione d'amore, esita a parlare esplicitamente e solo

⁴¹² Tommaso SCAPPATICCI, *Il pubblico della Serao*, cit., p. 290

⁴¹³ Isabella PEZZINI, *Matilde Serao*, cit., p. 75

⁴¹⁴ Ivi, p. 76

alla fine, nell'ultima scena, riconosce davanti al marito il suo segreto amore verso l'altro uomo. Donna Paola e Fulvio, un uomo innamorato di lei, dialogano sul balcone di casa della donna, d'un tratto una luce si accende nella camera matrimoniale dove sta dormendo il marito di Paola:

Ma una fuggevolissima luce, venuta dalla stanza del marito li colpì entrambi. Un lampo brevissimo, poi un'ombra di nuovo. Fulvio e Paola si guardarono, s'intesero. [...] Sottovoce, orò. Fulvio taceva, aspettando. Ma nessun rumore si fece udire, nessuna luce comparve, nessuno venne. Era stato un inganno. [...]

- Che debbo fare? - egli domandò glacialmente.
- Andarvene - fece lei, con dolcezza imperturbabile. [...]
- Addio, dunque.
- Addio.

Allora solo Paola si volse. Una voce alle spalle le aveva detto:

- Paola, tu ami Fulvio?

Ella rispose al marito:

- Sì.

E le due disperazioni di guardarono in faccia. (p. 10)

Paola che, sebbene in tutta la serata abbia sempre respinto Fulvio che le chiedeva una conferma se anch'essa lo corrispondeva nell'amore, solo alla fine, davanti al marito, non può nascondere di provare un sentimento sincero verso Fulvio.

Serao anche nell'ultima stagione narrativa impiega quella capacità di acuta osservatrice e di attento giudice, che aveva avuto modo di acquisire e di sperimentare nella sua carriera giornalistica. Come cronista mondana di «Il Mattino» e in particolare come autrice della celebre rubrica di «Api, mosconi e vespe», realizza anche nelle ultime novelle una sorta di album di dame alla moda. L'autrice inoltre, in un'altra occasione, mostra un certo interesse nell'illustrare il comportamento che deve essere tenuto nelle varie circostanze e l'abbigliamento consono alle varie occasioni mondane. Si tratta di un manuale di galateo intitolato *Saper vivere*, edito per la prima volta nel 1900, quindi esattamente a cavallo del periodo che si sta prendendo in analisi.

Un'altra importante caratteristica del personaggio femminile nelle ultime novelle è la finzione, la donna è infatti sempre spettatrice-attrice e presuppone dei luoghi di rappresentazione. I soggetti femminili nelle novelle sono spesso raffigurati a teatro, ai balli, alle corse e alle feste di beneficenza, ma esse non prendono parte attiva allo sviluppo dell'intreccio attraverso l'azione, ma al contrario restano immobili in una posa, come se esse stesse fossero parte integrante della scenografia. Le donne non vengono mai descritte ad agire, ma esse sono piuttosto sedute, sdraiate, ferme in una dimensione aperta o chiusa, circondandosi di oggetti che spesso possono illuminare le caratteristiche della loro personalità. La descrizione più frequente è il ritratto della donna nel suo salotto. Chiaramente rispetto a questo tema emergono dei vistosi antecedenti nella produzione dell'autrice: basti ricordare il salotto modesto di Checchina, descritto con l'implacabilità da ufficiale giudiziario o quello altrettanto essenziale di Enrichetta Caputo in *Nella lava*. L'ambiente dichiara ed esplicita alcuni tratti salienti del carattere del personaggio che è

posto al suo interno. Una tecnica simile è seguita da Serao anche nelle ultime raccolte: la donna è infatti raccontata, mentre posa nel suo salotto. Si potrebbe riportare a titolo esemplificativo la prima descrizione con cui è introdotta sulla scena Chérie di *L'infedele*. Si può citare il momento in cui il protagonista maschile della vicenda incontra le donna e la vede per la prima volta seduta nel suo salotto:

Chérie era lunga distesa, sulle pellicce bianche e morbide che coprivano un gran divano basso: e la sua testolina bionda arruffata si affondava nei piccoli e molli cuscini di seta bianca. Una gran vestaglia di mussolina di seta, tutta nera, a piegoline fitte, dal capo ai piedi, la vestiva mollemente e appena lasciava vedere, nelle sue onde nere smorte, i lunghi e sottili piedi, calzati di finissime scarpette nere, quasi senza tacco. (p. 29)

La donna è ritratta dunque nello spazio interno e più intimo della casa, dalla sua rappresentazione si possono cogliere alcune analogie con i precedenti periodi della produzione seraiana. Innanzitutto ricorre anche in questa descrizione una precisa rassegna sull'abbigliamento della donna, si tratta in questo caso di un personaggio benestante, elegantemente vestita di un abito di seta. Un'altra rappresentazione della donna, sempre seduta sul proprio divano, è data poco dopo nel testo, Chérie aspetta infatti Paolo per un convegno d'amore:

Nessuno, nell'immensa anticamera vuota: egli lasciò il cappello e il soprabito e penetrò nel salone, pieno di tenui penombre. Chérie era sdraiata sullo stesso largo divano, come al mattino: era tutta vestita di nero, di una seta molle e opaca, una vestaglia a forma di tunica, le cui ampie maniche si rovesciavano, lasciando le braccia nude sino alle spalle. Non un anello nelle perfette mani. (p. 40)

Chérie è ritratta ancora sdraiata sullo stesso divano della mattina, anche in questo caso vestita elegantemente di seta nera. Si registra nella descrizione un particolare di seduzione: le braccia sono nude fino alle spalle. Si tratta di un segnale di sensualità, registrato anche da Maryse Jeuland Meynaud⁴¹⁵. Nella narrativa tra i punti più erogeni del corpo femminile la studiosa indica anche le braccia nude. Un'altra osservazione sulla descrizione deve essere fatta: la donna sulle mani non ha nessun anello, segno che essa non è legata a nessuna relazione di fedeltà verso altri uomini. È interessante notare come la donna sia descritta sempre come seduta nel suo salotto o sdraiata sul letto, mai in piedi o intenta in un'attività di cucito o di lettura, come altre volte capita per altre figurazioni di donne. Questa caratteristica deve forse essere associata alla condizione della donna, legata alla sua funzione di amica consolatrice e di amante di uomini ricchi e non sempre soli. Chérie sarebbe sempre ritratta seduta in pose di seduzione o di invito ad una relazione più intima e riservata, proprio per il compito che essa svolge con gli uomini.

Rispetto alle raccolte del periodo precedente è visibile una differenza. Se in tutte le precedenti opere Serao ha sempre ritratto profili femminili di tutte le classi sociali, nelle ultime raccolte sceglie figure aristocratiche. Raffigura cioè una socialità alta, che si

⁴¹⁵ Maryse JEULAND MEYNAUD, *Immagini, linguaggio e modelli del corpo nell'opera narrativa di Matilde Serao*, cit., p. 88

pone al di sopra dei problemi materiali ed economici. L'origine e l'appartenenza sociale dei personaggi sono ben marcate. La scelta della nobiltà è funzionale alla rappresentazione di maniere codificate, aderenti a una norma sociale prefissata. Riguardo a questo Tommaso Scappaticci ha notato che nei ceti più elevati la sicurezza e il benessere mettono i personaggi al riparo di preoccupazioni economiche⁴¹⁶. I personaggi aristocratici nella produzione narrativa seraiana non sono solo connotati negativamente, cinici ed egoistici, ma hanno anche aspetti attraenti. Essi infatti danno modo all'autrice di raffigurare ambienti e comportamenti molto raffinati e suggestivi, nei quali è possibile anche esaminare una variegata gamma di complicazioni sentimentali.

Inoltre, come nota Patricia Bianchi per *Gli amanti* e *Le amanti*, Serao sembra servirsi dell'ambiente aristocratico come di un modello ristretto, ma non falsificato, concentrato nei suoi meccanismi essenziali, che può mostrare con grande efficacia il funzionamento e il meccanismo delle passioni⁴¹⁷. Nelle novelle dell'ultimo periodo si trovano dunque donne aristocratiche che costituiscono una ricca casistica di amori inquieti e infelici. Non mancano personaggi di condizione differente, come rappresentano i casi di Nicoletta di *La vita è così lunga!* e dell'omonima protagonista di *Cristina*, appartenente alla media borghesia. Nel primo caso si ritorna alla produzione seraiana di *Piccole anime*: si descrivono infatti l'infanzia, l'adolescenza e la maturità di una piccola popolana, impiegata come servetta. Le tonalità e gli ambienti descritti sono i medesimi di quelli di *Una fioraia* e di *Nebulose*. Nel caso di *Cristina* lo sguardo dell'autrice ritorna invece sul mondo piccolo borghese che già aveva caratterizzato alcune novelle di *Dal vero* e poi di *Il romanzo della fanciulla*. Nell'ultima produzione dell'autrice si possono dunque identificare queste due riprese di specifiche tematiche delle stagioni precedenti; ma a parte queste due eccezioni, la maggior parte delle donne ritratte da Serao nell'ultima stagione sono per lo più aristocratiche.

Inoltre nella narrativa viene assegnata grande importanza all'elegante abbigliamento delle dame e ai preziosi oggetti che le accompagnano, tanto che tutti questi dati sembrano necessari alla socializzazione. A questo proposito si può riportare l'esempio della descrizione di una catena *satoir* di *art nouveau*, dettagliatamente ritratta da Serao nella sesta lettera d'amore di *Lettere d'amore*. Il testo inizia così:

Datevi la pena di andare [...] da Marchesini, il gioielliere e dirgli che io non voglio più sapere di quella catena *satoir*, in cui l'elegantissimo *art nouveau* trionfava, nei delicati fiori di mughetto e in quei fiori di lilla, smaltati deliziosamente, in tutte le loro tinte più soavi: specialmente il *pendentif*, in mezzo, un ramoscello di mughetti e un ramoscello di lilla, aveva fatto trasalire di entusiasmo il mio gusto moderno. Rinunzio a questo *satoir* che avrebbe fatto così bella figura, fra i merletti antichi delle mie vesti nuziali di cerimonia, col suo finissimo, poetico *motif* centrale: e che intravisto, fra i lembi di una pelliccia di zibellino, avrebbe fatto morire d'invidia le altre spose, che hanno meno gusto di me. (p. 130)

⁴¹⁶ Tommaso SCAPPATICCI, *Il pubblico della Serao*, cit., p. 281

⁴¹⁷ Patricia BIANCHI, «*Fior di passione*», «*Gli amanti*», «*Le amanti*»: *linguaggio e narrazione delle passioni*, cit. p. 36

Dalla rappresentazione si colgono la ricchezza e la preziosità dell'oggetto che l'autrice descrive con abbondanza di particolari e che associa alla figura femminile. La scelta degli ambienti mondani e salottieri ha un duplice scopo: quello di trattare degli aspetti suggestivi e affascinanti dell'alta società a cui il pubblico medio borghese era maggiormente interessato e quello di allontanarsi dalla rappresentazione realistica degli ambienti piccoli borghesi e popolari, per esorcizzare le inquietudini politico-sociali. Preferendo infatti ritrarre l'alta socialità, Serao non si trova a doversi occupare delle tensioni sociali che agitavano la vita italiana di quegli anni. Riguardo a questo aspetto è chiarificante l'osservazione di Tommaso Scappaticci:

Gli anni dell'affermazione della Serao coincidono con la grande paura borghese di un rapido dilagare del socialismo, che a Parigi aveva portato all'esperienza della Comune e in Italia produceva manifestazioni popolari e moti contadini alimentati dal disagio di ceti subalterni che si sentivano emarginati dalle scelte governative e incominciavano ad organizzarsi in sindacati e partiti di opposizione⁴¹⁸.

Non si deve inoltre dimenticare che attraverso queste novelle Serao desiderava perseguire una funzione didattica, essa mostrava attraverso i suoi personaggi gli effetti delle passioni più accese e deleterie, proprio per ottenere nel suo pubblico una risposta di rifiuto e condanna di tali atteggiamenti.

Insomma ciò che Serao realizza nella produzione finale riguardo soprattutto la figurazione di donna potrebbe essere definito come un grande album di profili femminili aristocratici, del quale nei prossimi paragrafi si cerca di fornire una esemplificazione attraverso i personaggi di alcune novelle.

7.2.1 La donna mantenuta

L'esempio più rappresentativo di questa categoria è Chérie di *L'infedele*, di cui si è già accennato in precedenza. Come nota Marie Gracieuse Martin Gistucci, si tratta di una donna impegnata a sedurre uomini danarosi, ma allo stesso tempo ad assolvere una «missione di consolatrice universale»⁴¹⁹. Il suo ritratto è significativo e centrale nella novella, dalla sua figura e dai suoi abiti emergono i tratti di fascino e di seduzione femminile con cui fa innamorare gli uomini:

Chérie non è più tanto giovane, ha circa trent'anni. Ma come a venti anni, ella ha sempre la medesima foresta arruffata di capelli biondi dove, qua e là, una scintilla di oro si accende; nei suoi begli occhi glauchi fregiati di biondo, è sempre un perenne riso di giovinezza, e la bocca tagliata classicamente, simile a quella di una olimpica Diana, ha una freschezza umida incantevole. Non invecchierà tanto presto, Chérie, poiché il segreto della sua gioventù è nel genere della sua beltà, un po' confuso, un po' originale, in certi lineamenti squisito, in alcuni tratti molto scorretto. (p. 13)

⁴¹⁸ Tommaso SCAPPATICCI, *Il pubblico della Serao*, cit., p. 272

⁴¹⁹ Marie Gracieuse MARTIN GISTUCCI, *L'oeuvre romanesque de Matilde Serao*, cit., p. 276

Chérie rappresenta dunque quel tipo di donna che nell'esperienza d'amore trova la fonte della propria giovinezza. Oltre all'aspetto fisico, il vero elemento di seduzione della donna è la sua voce: «la voce di Chérie è insinuante, è toccante, è candida, è amorosa» (p. 14). Il fascino che la voce esercita ricorda la medesima modalità seduttiva del marchese d'Aragona in *La virtù di Checchina* o del fidanzato di Chiarina in *O Giovannino o la morte*. Entrambi i personaggi conquistano i personaggi femminili grazie alla bellezza e alla dolcezza della loro voce. Riguardo alla funzione ammaliatrice della voce nota Maryse Jeuland Meynaud:

Al magnetismo dell'occhio si accompagna quello della voce, precisa e capitale emanazione del corpo, come non hanno mancato di osservare gli psicologi addetti a questi problemi, ma che donna Matilde dal canto suo non ignorò. Ne *La virtù di Checchina* ci vien detto che la voce del seduttore, marchese d'Aragona, accarezza la giovane donna «come una musica». [...] Il fidanzato spergiuro di *O Giovannino o la morte* ha «voce di seduttore» dalle «cadenze così attraenti»⁴²⁰.

Di Chérie, al pari di Luisa Cima, Serao vuole trarre anche il tipo morale, per questo l'autrice descrive con una certa ironia il suo comportamento “onesto”, che contrasta con la professione di prostituta esercitata dalla donna: «Chérie è relativamente onesta. Non ha mai due amanti, nello stesso tempo; non ha mai preso, solo per denaro, un amante brutto, vecchio o ladro» (pp. 14-15). Quasi a completamento del ritratto della donna, è descritto anche lo spazio interno in cui essa si colloca e subito dopo il ricco abbigliamento che indossa. Da questi due ulteriori elementi si ricava il senso di eleganza e di raffinatezza della donna e il suo desiderio di sedurre le sue visite maschili. I grandi spazi che la donna ama corrispondono al suo bisogno di poter disporre di larghe stanze, allo stesso modo la preziosità del suo vestiario connotano la ricchezza della donna e la sua volontà di porsi all'attenzione maschile.

La sua casa d'altra parte è elegantissima: ella ama le grandi serre, i grandi saloni, i mobili larghi e scolpiti [...] i quadri antichi. I salottini, i mobilucci, i gingillettini, le statuine le sono antipatici. È troppo alta, per poterli amare. Porta sempre dei vestiti o neri o bianchi: bianco sul nero, talvolta, e nero sul bianco: ha delle scarpette nere senza tacco, con grandi fibbie di argento, di strass: porta dei mantelli ampi, foderati di magnifiche e nobili pellicce e dei fili di perle, in tutte le grandezze e in tutte le ore, al collo. (p. 15)

Chérie dunque rappresenta la tipologia della donna attraente, ricca, elegantemente vestita, «ma anche un po' sciocca» (p. 15). Alcuni uomini hanno infatti creduto di poter scorgere in lei un amore puro e ideale, capace di trasformare e di redimere la leggerezza della donna. Tuttavia nessun cambiamento è mai avvenuto nella donna, come dice la voce narrante:

Bisogna pensare sovra ogni altra cosa che ella è una donna fatta per amore, che ella è buonina, ma che è anche un poco stupida. (p. 16)

⁴²⁰ Maryse JEULAND MEYNAUD, *Immagini, linguaggio e modelli del corpo nell'opera narrativa di Matilde Serao*, cit., pp. 91-92

7.2.2 La donna malvagia e seducente

La tipologia della donna attraente, ma mossa da intenzioni malvagie, è ben rappresentata da Luisa Cima di *L'infedele*. Il personaggio è ritratto come una donna esile, pallida e per questo seducente nella sua fragilità. Una tale categoria di donna è ritratta da Serao anche in altre novelle precedenti: in *Dal vero* ad esempio in *Apparenze*, o *Donna Romita* in *Donna Albina, Donna Romita e Donna Regina* e la protagonista di *Barchetta fantasma* in *Leggende napoletane*. Inoltre nella narrativa seraiana si trovano raffigurazioni di ragazze malate seriamente, come Angelica Cantelmo di *Per monaca* o il ritratto della fanciulla malata di tisi Lidia Santaniello o la compagna Isabella Diaz in *Scuola normale femminile* di *Romanzo della fanciulla*. Nella donna seducente l'infermità è tuttavia solo apparente. Nella realtà il personaggio dispone di una grande salute, nonostante la quale mostra un'apparenza debole e inferma, solo per attirare l'attenzione di un uomo e per spogliarlo della sua forza. C'è dunque un grande contrasto tra l'aspetto debole della donna e al contrario il suo stato di benessere. La vicenda di Luisa Cima ricorda quella della protagonista di *Tristia* di *Dal vero*. Anche in quel racconto la donna è colpita da una grande infermità di tipo nervoso; Andrea, l'uomo che s'innamora di lei, spende tutta la sua salute e la sua forza nello starle accanto. La fanciulla non si cura della preoccupazione del ragazzo, resta fredda e indifferente al suo sentimento. Sull'uomo finisce per agire la forza quasi funerea della ragazza: la sua continua compagnia lo porta infatti alla morte. Luisa Cima pare molto simile alla giovane: entrambe sono portatrici di una dimensione di malattia che le rende apparentemente deboli, ma dotate in realtà della forza di far innamorare un uomo e di sfruttarlo a loro piacimento. Luisa Cima si rivela infatti essere una donna perfida e perversa, che contiene in sé tanta salute e che lascia morire il proprio innamorato di inquietudine. Tale schema tra malattia apparente e salute reale è funzionale anche in un'altra novella di Serao di *Dal vero*, *Apparenze*. Nel racconto analogamente un uomo, pur sposato ad una donna giovane e bella, sente il fascino di un'altra figura femminile, connotata dallo stesso senso di fragilità e malattia di Luisa Cima. È la donna in apparenza fragile a ottenere l'amore e il controllo sull'uomo. Inoltre i sentimenti di questa tipologia femminile sono sempre connotati da un senso di egoismo:

Così, desumendo sempre da quello che essa fa, quello che Luisa è, si forma la figura morale di una donnina perfida. La parola perfida non basta: si può arrivare a perversa. Questa donna, sopra tutto, non ama che se stessa, così follemente, che quasi mai l'egoismo fu spinto a tale estremo segno. [...] Quando pare che ella ami follemente qualcuno, è per qualche segreta soddisfazione crudele del suo egoismo. (p. 12)

Dalla citazione emerge in modo chiaro come Serao stia proprio attuando uno studio del suo personaggio, quasi seguendo la teoria naturalista, cercando di desumere dal suo comportamento il tratto morale e psicologico della donna. Infatti Serao, nel dipingere il ritratto di Luisa Cima, annota questo periodo quasi a premessa dell'indagine che sta per condurre sulla donna:

Poiché nella donna bisogna desumere il suo tipo morale specialmente dal suo tipo fisico, dal suo modo di vestire, di camminare, di parlare: da quanto si è detto, Luisa Cima pare una di quelle creature deboli, gracili, che traggono, per contrasto, vivacità nella loro debolezza [...]. Ella pare anche delicatissima come se uscisse allora da un'infermità. (p. 14)

L'insistenza con cui ritorna il verbo parere è significativa, poiché dimostra il contrasto esistente tra l'apparenza fragile e malata della donna e in realtà il suo stato di salute e il suo carattere egoista. L'egoismo e l'indifferenza di Luisa Cima riducono Paolo Herz quasi a una presenza spettrale. A questo proposito Marie Gracieuse Martin Gistucci ha notato, non solo per questo personaggio, ma nel complesso per tutta questa tipologia di donna:

Les faibles s'accrochent aux forts. Ces femmes sont malfaisantes parce qu'elles usent les forces des autres, parce qu'elles pénètrent dans les imaginations saines avec leur charme maladif et entraînent dans leur inconsequence des êtres nés pour un univers solide et cohérent. Ensuite elles ne supportent pas en autrui l'image de leur propre faiblesse, et elles rejettent impitoyablement ceux qui se sont dépouillés de leur force. C'est le sort des héros de *L'infedele*, de *Il rogo*, de *Apparenze*, d'autres nouvelles encore⁴²¹.

La donna fragile e seducente si appoggia alla forza dell'uomo innamorato di lei fino a trasferire la sua stessa dimensione di debolezza e di malattia sull'amante. Tuttavia una volta che vede riflessa l'immagine della propria infermità sull'uomo, essa non sopportando tale visione, ripudia l'innamorato, che, per amarla, si è spogliato della propria forza, per vestire la loro stessa fragilità.

7.2.3 La femmina mostro

La categoria della "femmina mostro" è una definizione coniata da Marie Gracieuse Martin Gistucci per la novella *Incantesimo* di *La vita è così lunga!*, un racconto che mostra alcune caratteristiche che si possono ricondurre al gusto del tardo-gotico, sin dal titolo evocante una dimensione magico-surreale. Nel racconto si ritrae infatti una donna seducente e sicura del proprio fascino, ma anche egoistica e opportunistica, che la studiosa ha ritenuto nella descrizione inverosimile:

Au bout de cette tendance générale à l'égoïsme nous trouvons les femmes-mostres. *Incantesimo*, dans *La vita è così lunga!*, en est l'extrême exemple; une certaine Delfina s'y montre cruelle au-delà de la vraisemblance. Mais elle n'est pas la seule.⁴²²

Altri esempi simili secondo la studiosa si trovano nelle novelle *Un suicidio*, *Il convegno* e in *Addio, amore!*, le prime due sono novelle di *Gli amanti*, il secondo è un romanzo. Tutte le opere sono scritte negli anni '90, nella stessa stagione letteraria, che si presenta molto contigua nelle tematiche e nello stile all'ultima stagione di scrittura seraiana. In particolare la donna descritta in *Incantesimo* costituisce il profilo di «una femmina bella e malvagia», come si dice nel testo.

⁴²¹ Marie Gracieuse MARTIN GISTUCCI, *L'oeuvre romanesque de Matilde Serao*, cit., p. 193

⁴²² Ibidem

Il racconto inizia con una piccola nota della voce narrante, di gusto tardo-gotico, che avvisa il lettore di aver visto fisicamente il cuore dell'uomo, conservato in una boccia di cristallo. Il narratore afferma che si tratta di un cuore robusto, dalla fibra tenace.

Questo cuore io l'ho visto. Era un cuore di uomo, forte, completo, nelle sue parti, senza traccia di malattia. Galleggiava nel liquido conservatore di cui Efisio Marini conosceva e non rivelava il segreto, in una boccia di cristallo, sopra una scansia alta. (p. 161)

L'organo appartiene al protagonista maschile della vicenda, che fatalmente si appassiona di una donna, Delfina, egoista e perfida; se ne riporta la descrizione e il momento di innamoramento dell'uomo:

Ella era vestita di raso e di lana azzurra, con un grande capello *Empire*, foderato di raso azzurro dove si profilava la sua testina di vipera schiacciata, con un'ombra di nasino, una bocca piccola e rotonda, dalle labbra troppo grosse e scarlatte di pittura, con gli occhi chiari, con le sopracciglia dipinte in un arco sottile cinese ed i capelli color giallo vivo, ondulati, lucenti come l'oro. Ella lo guardò, fece un moto fiero e sprezzante con la bocca: e si portò via quell'uomo. (pp. 162-163)

Nella descrizione di Delfina si può ravvisare la consueta attenzione all'abbigliamento elegante della donna e alla moda *Empire* del capello foderato di raso che essa indossa, tuttavia nel suo ritratto si colgono anche dei dettagli che la associano al tratto mostruoso rilevato da Marie Gracieuse Martin Gistucci: la donna ha infatti una testa «di vipera schiacciata», le sue labbra sono troppo pronunciate, segno anche di seduzione femminile. Infine le stesse labbra fanno un moto fiero e sprezzante, con il quale Luciano viene fatalmente attratto dalla donna. Sembra verificarsi quasi un sortilegio, una sorta di incantesimo, come suggerisce il titolo della novella, che la donna esegue sull'uomo. I due personaggi iniziano a frequentarsi, ma se Luciano è preso da un atteggiamento di autentica adorazione verso la donna, lo stesso non si può dire per Delfina, la quale invece non nasconde all'uomo la sua indifferenza verso di lui. La donna resta tuttavia legata a Luciano per un opportunismo di tipo economico: l'uomo infatti la mantiene, senza chiederle nulla e anzi felice del patrimonio che dilapida per l'amore verso Delfina:

Ella non lo amava punto, glielo diceva, lealmente, mordendosi un poco le labbra grosse. Che importava, questo? Luciano le apparteneva, fatalmente, per un incantesimo. Ella gli cercava il denaro, sempre, senza freno, come se naturalmente egli non ne avesse che per lei, e quando lo aveva, lo gittava sopra un divano, dentro un tiretto [...]. Ella folleggiava sulle spese e Luciano sorrideva, era felice, nella rovina d'ogni sua fortuna. (pp. 164-165)

La donna frequenta altri amanti e Luciano non può dirle nulla. L'amore verso di lei non solo gli toglie la ricchezza di cui godeva, ma anche l'onore e l'amicizia dei familiari e dei conoscenti. Egli resta solo e povero. Delfina torna come di consueto da Luciano a chiedere soldi, ma l'uomo ormai non ne possiede più. Nell'ultimo incontro tra i due, dopo mesi di liti nervose e rabbiose, Luciano è in partenza per l'America, ma un attimo prima di andarsene, la donna, delusa, amareggiata e terribilmente offesa dal fatto

di non poter più disporre del denaro di Luciano, si slancia verso di lui e lo pugnala al cuore.

Delfina raggiunse Luciano nelle scale, feroce, immane, balzando su lui come una tigre... Egli non dette che un grido solo. Forse di gioia.

Il cuore galleggiava nel liquido fatto rosso del sangue ed era traversato, da parte a parte, da un colpo di pugnale. (p. 167)

La donna si presenta dunque autenticamente con lo stereotipo della donna malvagia che rovina l'uomo innamorato di lei non solo economicamente e sconvolgendolo sentimentalmente, ma arriva ad ucciderlo, pugnalandolo.

Come è emerso dall'analisi delle figurazioni di donna, la descrizione del genere femminile costituisce un tema centrale per l'ultima stagione narrativa di Serao. Oltre ai ritratti di donna appare fondamentale anche la rappresentazione dello spazio, che si prenderà in esame nel prossimo paragrafo.

7.3 Lo spazio

Nell'ultima fase narrativa di Serao come la raffigurazione di donna anche i luoghi hanno una forte valenza descrittiva. Lo spazio ha sempre avuto sin dalle prime raccolte una certa rilevanza, dal momento che non costituisce solo lo scenario dell'azione, ma assume spesso un ruolo di comprimario del racconto. A maggior ragione, l'importanza di questo elemento cresce se, come avviene nell'ultima stagione d'autrice, la trama della novella sta proprio nella descrizione dell'ambiente. A questo proposito osserva Tommaso Scappaticci: «accanto alle compiaciute indagini di complesse psicologie, nelle opere penetrarono dosi sempre più sostanziose di decadentismo, connesse alla frequentazione dei raffinati ambienti mondano-letterari della Roma bizantina e all'intento di proporre un'immagine estetizzante del mondo aristocratico»⁴²³. Inoltre le ambientazioni aristocratiche e raffinate servono per distogliere lo sguardo dalle preoccupazioni quotidiane, per permettere al pubblico interessato ad una dimensione evasiva di volgere il pensiero e l'attenzione a luoghi lontani dalla normalità.

Inoltre nelle opere psicologico-mondane, composte sulla scia del successo internazionale di Burget, si lasciano gli interni piccolo-borghesi di *Nella lava*, i grandi caseggiati e vicoli napoletani pulsanti di vita di *Leggende napoletane* o di *O Giovannino o la morte*, si volge l'attenzione alla rappresentazione di palazzi e di salotti, di feste e di balli. Cresce la tendenza dell'autrice alla descrizione di gioielli, vestiti, fiori, congeniali allo snobismo e ai complicati casi psicologici dei nobili protagonisti, di cui si raccontano passioni estreme, spasimi sublimi, l'estetizzazione dei sentimenti con una forte tensione patetica e drammatica. Tommaso Scappaticci specifica in modo ancora più preciso i luoghi di frequentazione dei personaggi aristocratici dell'autrice: «sono sempre

⁴²³ Tommaso SCAPPATICCI, *Il pubblico della Serao*, cit., p. 290

personaggi aristocratici, più adatti a incarnare le complicazioni squisite e morbose dell'erotismo, che agiscono gli ambienti di lusso e di mondanità: la Roma dei quartieri alti cara alla Serao, ruotante fra Piazza Navona e Trinità dei Monti»⁴²⁴. Inoltre Serao descrive per lo più uno spazio extraterritoriale, ovvero luoghi che non hanno mai precise connotazioni spaziali e non offre mai al pubblico coordinate di riferimento specifiche. L'autrice, quando cita il nome di grandi città turistiche internazionali, ha il solo interesse di evocare delle località che possano suscitare un certo fascino sul proprio pubblico. In questa caratteristica l'impiego della dimensione spaziale è ben diversa dalle raccolte precedenti e in particolare da *Leggende napoletane*. In essa l'autrice esegue quasi una mappatura topografica di Napoli basata sulle leggende d'amore intorno ai principali monumenti cittadini. La categoria spaziale in *Leggende napoletane* è dunque significativa e costituisce l'ossatura con cui si intrecciano le varie novelle della raccolta, nell'ultima fase di scrittura lo spazio è invece impiegato dall'autrice semplicemente per evocare luoghi lontani ed esotici, che sappiano affascinare il pubblico di lettori.

7.3.1 Gli esterni

Gli spazi esterni nell'ultima stagione di scrittura di Serao non costituiscono lo scenario privilegiato della narrazione. Si tratta per lo più di brevi e rapidi squarci di paesaggio sempre riconducibili alla realtà urbana. Si tratta dell'ambiente mondano e cosmopolita che frequentano i ricchi personaggi delle novelle: raffinati caffè ed eleganti teatri, nei quali la buona società alto-borghese e aristocratica si dà appuntamento. Ad esempio si trova la descrizione dello spazio della grande socialità *Hotel de Paris* in *La vita è così lunga!*. Si può riportare a titolo esemplificativo la descrizione iniziale del salone principale presente in *Una viaggiatrice*:

Erano le due, una delle ore più vivaci, più brillanti, più singolarmente fervide per il maestoso cortile del *Grand Hôtel* di Parigi: nel grande salone che ne occupa il lato principale, nel fondo, e che si apre, per sei porte-finestre sul peristilio di marmo, il quale è un altro salone all'aria aperta fra le piante alte, fra le poltrone profonde di paglia colorata, dentro, fuori, vi era ancora una folla di viaggiatori, di loro amici, di loro conoscenze, di semplici curiosi che, dopo colazione, prendevano ancora il caffè, fumavano, chiacchieravano, contemplavano chi veniva, chi andava, chi si dirigeva verso le due grandi sale, a diritta, a sinistra del peristilio, ove i due ascensori non si fermavano mai un minuto secondo. (pp. 3-4)

È descritto così l'ambiente di accoglienza dell'hotel, in cui si fermano anche i viaggiatori a prendere il caffè o a fumare, si vede infatti anche un rapido ritratto della buona società che frequenta l'ambiente. Un'altra descrizione di raffinato hotel, in questo caso di Napoli, si trova in *Il pellegrino appassionato* che risulta in forte contrasto con l'interno semplice di Rosina, l'amata del protagonista. Si riporta allora la descrizione del salone del Bertolini's Hotel, in cui alloggia il protagonista della novella, Attilio Franco e di seguito il ritratto dell'abitazione ben più modesta di Rosina:

⁴²⁴ IDEM, *Introduzione a Matilde Serao*, cit., pp. 152-153

Ma, nel salone bianco dipinto a fiori chiari e delicati del Bertolini's, ove le piccole mense erano adorne di svelti vaselli pieni di fiori e di minuscole lampade, coperte da vezzosi paralumi di seta, ove, intorno alle piccole mense, era una gente straniera, che, pranzando, parlava inglese, francese, tedesco, fra quei volti dai caratteri assolutamente esotici, ove solo il suo volto diceva la sua patria, l'ironica amarezza di Attilio Franco crebbe a dismisura. (p. 17)

Il protagonista si trova in un altro hotel frequentato da ricchi turisti europei, in cui tuttavia resta smarrito, scorgendo nei volti degli altri ospiti dei tratti esotici. All'insegna della semplicità e della modestia si pone invece l'abitazione di Rosina, collocata sul piano più alto di un palazzo popolare:

Attilio Franco salì tre piani della grande scalea; poi, trovò una scala più modesta e, infine, una scaletta erta e stretta, che conduceva a una loggetta, sul quinto piano, e a una stretta porta, sulla loggetta. Appena ebbe toccato il campanello, che dette un suono fievole, la porta si schiuse [...]. Rosina Sticco era in mezzo al salottino. (p. 74)

Infine riguardo allo spazio esterno dell'ultima stagione seraiana, Tommaso Scappaticci osserva che gli scenari esterni più frequenti sono «balli, feste, ricevimenti, veglioni, teatri, partite di tennis, escursioni in montagna, passeggiate nei parchi, ville, palazzi, salotti»⁴²⁵.

7.3.2 Gli spazi interni

Nell'ultima stagione di Serao prevalgono sugli spazi aperti gli ambienti chiusi. In analogia con la precedenza produzione, l'autrice sceglie di descrivere minuziosamente i raffinati ambienti delle case aristocratiche, in cui è possibile ritrarre le figure femminili, che paiono come in posa per un quadro, tanto dettagliate sono le descrizioni dello spazio e della donna. Inoltre la scelta della prevalenza del luogo chiuso non è casuale: la scelta della prevalenza dello spazio interno vorrebbe infatti rispecchiare la dimensione dell'interiorità dell'individuo. L'ambiente chiuso della stanza rifletterebbe infatti meglio l'interiorità dei personaggi, sembra di poter scorgere una sorta di coincidenza tra spazio e stato d'animo della figura, della quale si analizza la psicologia amorosa. Si passano dunque in rassegna i principali locali della casa in cui Serao descrive i propri personaggi.

Il salotto è uno degli spazi che l'autrice predilige per la collocazione dei propri personaggi, specialmente quelli femminili. Questo dato accomuna l'ultima stagione di scrittura ai periodi precedenti. Nella variegata produzione seraiana si potrebbe distinguere una sorta di categoria che ha per soggetto proprio il ritratto femminile in salotto. I primi esempi si possono ricavare in *Dal vero: in Un intervento*, in *Commedie di salone in Silvia* e in *Idillio di Pulcinella*. Altrettante se ne potrebbero trovare in *Leggende napoletane*, ad esempio nella novella *Donna Albina, Donna Romita e Donna Regina*. Si è inoltre messo in evidenza l'importanza che riveste la descrizione del salotto sia in *La virtù di Checchina* sia nelle novelle del *Romanzo della fanciulla*. L'autrice dunque anche nell'ultimo periodo assegna a questo ambiente un ruolo importante, attraverso di esso rivela il gusto e il rango

⁴²⁵ Tommaso SCAPPATICCI, *Matilde Serao e il romanzo d'appendice*, cit., p. 153

sociale dei personaggi che vi si trovano. Una differenza deve però essere registrata, ovvero in questa stagione di scrittura l'autrice raffigura ambienti molto eleganti, si tratta di uno spazio di lusso aristocratico, talvolta quasi surreale. Secondo Marie Gracieuse Martin Gistucci l'appartamento ben arredato è meglio di quello povero, rivela di più la personalità di chi lo abita. Salotti, dimore eleganti, arredi in stile *liberty* mostrano con maggior chiarezza aspetti inerenti i personaggi. Le descrizioni di questi spazi risultano talvolta dei piccoli affreschi di realismo:

Reste que bibelots, appartements et mobiliers inspiraient la verve descriptive de Matilde Serao; tres souvent elle décrit «pour le plaisir», en dehors de toute signification sociale et psychologique [...]. Ces descriptions, secondaires sinon totalement gratuites, peuvent être de petits chefs-d'œuvre de fraîcheur et de réalisme⁴²⁶.

Le descrizioni sono così precise che la studiosa è giunta a definire questa tecnica «cronachismo della cosa per la cosa» per la grande attenzione data ai dettagli minuziosi dello spazio. Gli arredi sono così precisamente descritti che il simbolismo degli oggetti risulta decifrabile senza neppure che si espliciti. Si può riportare ad esempio l'interno del salotto di Chérie di *L'infedele*. Emerge con chiarezza lo stile *liberty* in cui è arredata la sala, tutto in essa è volto a costruire un'atmosfera di intimità seducente:

Quando fu solo, fra le piante verdi dalle larghe foglie, di quel salone che era anche una serra, fra quelle sete ricamate di fiori esotici e di animali favolosi, fra quei vasi alti e sottili ove si elevavano dei fiori dal lungo stelo, fra quei mobili molli e profondi, dove pareva così soave sdraiarsi e non pensare, sognare e non dormire, in una luce temperata, ma limpida, coi rumori della città che giungevano assordati. (p. 46)

7.3.3 Luoghi di turismo internazionale e aristocratico

Un altro spazio che si incontra con una certa frequenza in questa stagione narrativa dell'autrice è quello frequentato dai turisti aristocratici ricchi e internazionali. Sono passate in rassegna le principali città turistiche italiane, conosciute anche dall'autrice: Roma e in particolare il quartiere del Pincio. Anche Venezia è spesso descritta dall'autrice, se ne parla da un lato come di una città di turismo, dall'altro anche come di un ambiente dal fascino decadente. Gli itinerari turistici sono ripercorsi nella quarta lettera di *Lettere d'amore*, l'amante ricostruisce il percorso di viaggio estivo e autunnale, fatto con l'amata.

Dopo tutto il vagabondaggio estivo e autunnale, in cui vi ho seguita costantemente, da Aix les Bains a Lucerna, da Lucerna, in Germania, a Dresda poiché vi era venuto in mente di voler rivedere il Museo magnifico, io credeva che saremmo restati a Roma, un po' quieti, un po' soli, molto soli, in questo novembre, con Roma ancora deserta: ma voi avete voluto andare a passare due settimane a Venezia, perché ci mancavate da un anno e mezzo, avete detto voi. (p. 83)

⁴²⁶ Marie Gracieuse MARTIN GISTUCCI, *L'oeuvre romanesque de Matilde Serao*, cit., p. 157

Anche in *L'infedele* Chérie parla di un suo recente soggiorno a Saint-Moritz e in Austria.

- Dove siete stata voi Chérie?
- A Saint-Moritz.
- Bella, è vero? Ci manco da tre anni. (p. 30)

Serao prende a soggetto di narrazione quella privilegiata porzione di società che poteva nel primo decennio del 1900 distrarsi dalla noia quotidiana, intraprendendo viaggi raffinati in località di lusso.

7.3.4 Il teatro

Il teatro è un altro spazio che ricopre un ruolo significativo nell'ultima stagione narrativa seraiana. È infatti il luogo per eccellenza della finzione. Eppure è proprio in questo luogo che la figura femminile può abbandonare la maschera sociale che di solito indossa in famiglia e negli appuntamenti mondani, per mostrare il suo lato autentico. È nel palco teatrale che la donna riesce a parlare in modo spontaneo e senza artifici con gli altri personaggi femminili. Il significato diventa chiaro se si prende ad esempio un passo di *L'infedele*, nel quale una moglie si reca coperta da una maschera nel palco di Chérie, vuole infatti conoscere la donna che ha fatto innamorare il proprio marito.

Una signora della grande società, il cui marito era folle di Chérie, si è mascherata per trovare la sua rivale, per parlarle, per ingiuriarla, forse, per fare uno scandalo, certamente. La dama è entrata nel palco di Chérie e sono rimaste insieme mezz'ora, parlando a bassa voce, sul davanti del palco, guardandosi attraverso i buchi delle mascherine: lo scandalo non vi è stato, giacché, a un certo momento, la dama si è levata, ha salutato quietamente ed è uscita. Dopo, interrogata, ha detto: «mio marito ha ragione». [...] Chérie, pare, le abbia risposto con molta dolcezza e con molta umiltà. (p. 14)

Il dialogo tra le due donne, per quanto mascherate, si svolge a tu per tu, in modo spontaneo e rispettoso. I due personaggi al di fuori di ogni convenzione sociale hanno modo di parlarsi apertamente, senza aver bisogno di ricorrere a nessun artificio. Certamente resta la maschera che una delle due interlocutrici indossa, per celare la propria identità. In questo caso è possibile credere che la maschera abbia la funzione non di nascondere la donna che parla, che peraltro si palesa fin da subito come la moglie dell'amante di Chérie, ma piuttosto serva come espediente, per poter avvicinarsi indisturbata all'altro personaggio. Il teatro è presente in tutta la narrazione breve seraiana, è lo sfondo principale di un'importante novella della prima raccolta *Idillio di Pulcinella*, in cui si consuma ancora una volta il conflitto tra l'allegria scena d'amore recitata, sempre a lieto fine, e la dura realtà che non permette al protagonista di realizzare il suo sogno d'amore. Il teatro è rappresentato poi sia in *Dal vero* sia in *Il romanzo della fanciulla* come un luogo di ritrovo e di incontro della piccola e medio-alta borghesia e della nobiltà.

Oltre al luogo fisico del teatro, nella narrazione seraiana si trovano anche elementi scenici, dei quali il più usato è la tenda. Essa è impiegata dall'autrice per nascondere, dissimulare ciò che si vuole resti celato. La tenda può rappresentare un grande tendaggio con il quale in casa Caputo di *Nella lava* si vuole mascherare la povertà della camera da letto, o può all'evenienza diventare una persiana verde, collegata alla finestra, dietro la quale si nascondono i personaggi protagonisti di *Silvia* di *Dal vero* e di Emma Demartino di *Non più in Il romanzo della fanciulla*.

7.3.5 La provincia

Nell'ultima stagione narrativa seraiana è ben operante anche un'altra dialettica: quella tra città e provincia. In particolare se la prima è il fulcro vitale di tutti i ritrovi mondani e degli appuntamenti della buona società, la provincia è il luogo viceversa dello spegnimento vitale. Il luogo periferico alla città è connotato dalla monotonia grigia e di noia, in cui i ricchi protagonisti delle ultime novelle seraiane non trovano nessuna attività di svago interessante. La provincia costituisce lo scenario di una scena di *L'infedele*: Paolo Herz infatti, di fronte all'abbandono dell'amata, decide di intraprendere un viaggio in provincia, per riuscire a dimenticare la donna. Tuttavia l'effetto che ottiene è l'esatto contrario: il suo male nervoso diventa più acuto e lo costringe a una vita in completa solitudine dalla società umana. Si consola con il solo profumo inebriante dei fiori, che un servo gli porta. Tutta la connotazione di grigio squallore della provincia emerge dal primo arrivo dell'uomo nel piccolo paese, di cui non si specifica il nome:

Egli andò via, una mattina, recandosi in un lontano e brutto paese di provincia, dove aveva una casa, dei beni e dei coloni. Intendiamoci, non era in campagna, non era in una villa, non era in una fattoria: ma proprio in una casa provinciale fredda, nuda e polverosa: in un paese pieno di gente meschina e goffa: in un ambiente così assolutamente diverso, così contrario a ogni poesia, a ogni estetica, a ogni eleganza, che Paolo Herz potette veramente credere di essere lontano seimila miglia di cammino e cento anni di tempo, dall'ambiente dove aveva amato Luisa. (p. 25)

Lo spazio si connota esattamente all'opposto degli eleganti ambienti cittadini vitali che l'uomo è abituato a frequentare. Il trascorrere la maggior parte del tempo da solo crea in lui un'esaltazione della sua passione amorosa, portandolo quasi ad uno stato di follia. Nella novella è visibile dunque quella opposizione tra città-provincia, nella quale, se la prima rappresenta il fulcro vitale dell'alta socialità aristocratica, la seconda è connotata da un senso di spegnimento vitale e di grigiore.

In conclusione si può osservare che gli scenari dell'ultima stagione seraiana sono diversi dai precedenti: sono più ricchi e aristocratici. Ma la tecnica fotografica con cui sono descritti tali ambienti resta la medesima e anche il ruolo dello spazio è il medesimo: rivela infatti le caratteristiche dei personaggi che vi sono contenuti e istaura un dialogo significativo con la loro interiorità.

CAPITOLO 8. MATILDE SERAO E I SUOI CRITICI

A conclusione dell'intero percorso di analisi dei testi, occorre tirare le somme complessive dello studio, poiché, utilizzando un'espressione manzoniana, è infatti giunto il momento opportuno per presentare «il sugo di tutta la storia»; in particolare si prenderanno in esame gli apporti critici più significativi.

Ricostruire il quadro completo ed esaustivo dei numerosi saggi e delle opere che sono state dedicate nel corso degli anni a questa scrittrice risulterebbe difficile, se non impossibile, poiché un alto numero di commentatori si è interessato alla copiosa produzione dell'autrice. Serao ha scritto, oltre alle tredici raccolte di novelle, analizzate in questa tesi, altre dieci raccolte. Ha inoltre composto diciotto romanzi, oltre a due opere teatrali ed a numerosi scritti giornalistici, lettere e opere di altro genere. Si tratta dunque di una produzione molto ampia e complessa. Inoltre, nel presente lavoro si sceglie di limitarsi ad un periodo circoscritto nel tempo, per evitare di perdersi nei meandri della critica pregressa, seppur sempre valida in quanto ne costituisce i pilastri; ci si sofferma sulla critica che abbraccia l'arco cronologico che partendo dagli anni Settanta arriva ai giorni nostri. Si sceglie inoltre di concentrare l'attenzione sulla produzione critica che si è dedicata al commento e all'interpretazione delle raccolte di novelle, prese in esame in questo lavoro. In particolare ci si limita a passare in rassegna i contributi critici che hanno esaminato le tre tematiche che si è scelto di approfondire in questo lavoro: la figurazione della donna, dello spazio e dell'amore.

In questo capitolo conclusivo si vogliono mettere in dialogo le voci più autorevoli della critica con i risultati emersi dal lavoro di analisi testuale. Non si ripeteranno dunque tutte le osservazioni che la critica ha svolto sulla produzione seraiana, che, del resto, sono state già poste in evidenza nella disamina testuale dei capitoli precedenti. Inoltre si sceglie di riportare gli esempi narrativi ritenuti più significativi e rappresentativi, per l'esemplificazione della tendenza letterarie dell'autrice. Per la trattazione di una tematica specifica all'interno di una particolare opera si rimanda all'analisi dei capitoli precedenti.

Rileggendo i contributi della critica, ci si accorge di quanto le tre tematiche risultino tra loro legate e quasi esplorate insieme da parte degli studiosi.

Il fulcro che costituisce il nucleo centrale di questo lavoro è rappresentato dallo studio della figura femminile, la tematica attraversa infatti tutta la produzione dell'autrice ed è interessante delinearne l'evoluzione nel tempo. Inoltre intorno alla figurazione di donna ruotano anche gli altri due temi che si è scelto di approfondire: lo spazio e l'amore. La femminilità è infatti sempre posta in relazione al luogo interno od esterno, cittadino o di provincia, in cui è collocata. In particolare, l'ambiente con le sue specifiche

caratteristiche si pone sempre in dialogo con l'interiorità femminile, ne esplicita la dimensione di limitatezza e di chiusura e il desiderio di maggior libertà. Già il titolo che si è scelto per questo lavoro suggerisce una chiave interpretativa, attraverso la quale è possibile analizzare la figurazione del femminile in Serao. La donna infatti risulta spesso rappresentata: «chiusa come un baco da seta in un bozzolo filato»⁴²⁷. Si cercherà di dimostrare questa tesi nel ripercorrere i risultati di questo lavoro. In aggiunta, Serao analizza l'esperienza sentimentale ed amorosa di ciascuna raffigurazione di donna, ripercorrendo ad esempio le tematiche del matrimonio, della vita coniugale e dell'adulterio. Anche il piano sentimentale della donna va spesso incontro ad una sconfitta determinata da ragioni di diversa natura: economiche, sociali o familiari. Tutte queste, spesso anche insieme, costituiscono degli ostacoli alla realizzazione dei progetti e dei sogni dei personaggi femminili seraiani.

Il primo lavoro significativo dal quale occorre partire per l'analisi delle figure femminili è il corposo volume di Marie Gracieuse Martin Gistucci, intitolato: *L'oeuvre romanesque de Matilde Serao*. La studiosa dedica all'autrice un complessivo lavoro di lettura ed interpretazione sistematica di tutta la produzione seraiana. Di questo lavoro è importante segnalare un'osservazione che la critica compie nella prefazione al testo:

Pour la connaître, il faut tout lire de son œuvre romanesque. Tout, tout ce qu'elle a jugé digne d'échapper à la vie éphémère du papier journal. Elle n'est pas l'auteur d'un ou deux chefs-d'œuvre, elle est l'auteur d'un ensemble irrégulier, varié, où le meilleure et le pire se côtoient sans cesse et souvent dans la même œuvre; un ensemble qui seul a une signification et où l'irrégularité est éclairante. Ne lire que le meilleur, c'est méconnaître l'œuvre et encore plus Matilde⁴²⁸.

Da questa prima osservazione della studiosa, si pone in evidenza innanzitutto l'importanza di affrontare una lettura complessiva della produzione seraiana, non limitandosi dunque soltanto alle raccolte che hanno avuto maggior successo di critica e di pubblico. La considerazione è stata tenuta in conto anche in questo lavoro, in cui si è scelto di ripercorrere per intero le tre stagioni della scrittura dell'autrice, non concentrandosi solo sul suo periodo di maggior apprezzamento. Il lavoro di Marie Gracieuse Martin Gistucci propone dei percorsi tematici in grado di attraversare e di raggruppare in modo uniforme diverse opere di Matilde Serao. Per questo lavoro è stata significativa la consultazione dei capitoli inerenti lo spazio, la donna e l'amore. Si cercherà in questo capitolo finale di tirare le somme di tutto il lavoro di analisi testuale, mettendo in evidenza i motivi ricorrenti nella narrativa seraiana che rendono uniforme la sua produzione o viceversa i dati di differenza tra le tre stagioni prese in considerazione.

⁴²⁷ Matilde SERAO, *Il romanzo della fanciulla*, cit., p. 3

⁴²⁸ Marie Gracieuse MARTIN GISTUCCI, *L'oeuvre romanesque de Matilde Serao*, cit., p. 9

8.1 Il paesaggio naturale e lo spazio dell'interiorità

In primo luogo risulta interessante la prima considerazione che l'autrice compie riguardo la natura ed il paesaggio. Dalla lettura delle novelle seraiane si ricava infatti una prima impressione di assenza della natura, ma, come afferma la studiosa Marie Gracieuse Martin Gistucci, «le décor restera donc à sa place, il sera l'orchestration et le cadre d'un conflit, mais jamais l'essentiel du récit»⁴²⁹. Lo spazio si articola dunque come sfondo, cornice dell'azione, senza risultare motore dell'intreccio. Nonostante ciò, l'ambiente esterno o interno, aperto o chiuso «s'intègre à l'action, il fait partie de la contingence, il influe sur le héros ou est une projection de son état d'âme, il est déterminant ou révélateur»⁴³⁰. Questa caratteristica attraversa tutte le tre stagioni narrative studiate in questo lavoro. In particolare, il paesaggio descritto spesso istaura un dialogo con l'interiorità del personaggio femminile e spesso ne rivela l'inquietudine e la delusione o al contrario il senso di attesa o di speranza. Anche Maryse Jeuland Meynaud ha sottolineato il legame presente tra la figura femminile e lo spazio nella narrativa seraiana nel suo volume intitolato *Immagini, linguaggio e modelli del corpo nell'opera narrativa di Matilde Serao*. La studiosa, focalizzandosi sull'analisi del corpo nella narrativa dell'autrice, in particolare ha osservato questo:

Quel corpo che l'oggetto circuisce e si annette viene spazializzato in un altro modo nel senso che stretti legami s'intessono tra lui e l'ambiente nel quale risiede. A una persona fortemente sofisticata corrisponde un contesto altrettanto elaborato, di modo che il confronto finisce col diventare la cifra del corpo. In tal caso, gli oggetti mediano questa relazione⁴³¹.

La studiosa osserva dunque che non solo si istaura una particolare relazione tra la figura femminile e lo spazio, ma anche i singoli oggetti dell'arredo dialogano con l'interiorità femminile. Questa riflessione è stata messa in evidenza anche da un più recente lavoro di Antonia Arslan che studia la connessione esistente tra lo spazio e la figura di donna in particolare nella produzione di due autrici di fine Ottocento-primo Novecento: Neera e Matilde Serao. La studiosa coglie una chiara relazione tra lo spazio in cui è posta la figura femminile e la sfera più intima ed emozionale della donna stessa. Antonia Arslan osserva:

Lo sfondo è nicchia, è scrigno prezioso dove si staglia, per contrasto o per intima corrispondenza, l'immagine femminile; qualche volta in contrasto [...] la maggior parte delle volte in armonia. Lo sfondo riprende ed enfatizza le parti del corpo descritto, e può essere naturalmente una descrizione di interni ed esterni. Le tipologie, gli esempi sono impressionanti e persuasivi⁴³².

⁴²⁹ Ivi, p. 57

⁴³⁰ Ibidem

⁴³¹ Maryse JEULAND MEYNAUD, *Immagini, linguaggio e modelli del corpo nell'opera narrativa di Matilde Serao*, cit., p. 53

⁴³² Antonia ARSLAN, *Corpi di bambine, corpi di donne nell'Italia dopo l'Unità: Neera e Matilde Serao*, cit., p. 38

Si può prendere spunto dall'ultima considerazione avanzata da Arslan per annotare un'ulteriore osservazione: nel rapporto che si instaura tra personaggio femminile e ambiente nella narrativa seraiana sono operanti alcune dialettiche oppostive significative. Le antitesi principali che si possono scorgere nella lettura delle novelle sono le seguenti antitesi: spazio aperto/chiuso, città/provincia, ambiente povero/ricco e cosmopolita. Si cercherà di analizzare con esempi testuali ciascuna di queste sequenze.

8.1.1 «Chiusa come un baco da seta in un bozzolo filato»

Lo spazio chiuso denota spesso un senso claustrofobico, a cui la figura femminile è costretta e condannata. Spesso è lo spazio domestico il perimetro limitato in cui la donna ha la possibilità di muoversi e di agire. La casa diventa tuttavia in alcuni casi una sorta di prigione. Essa può infatti costituire uno spazio positivo di ordine e di cura domestica, che tuttavia si può rovesciare anche nel suo opposto. A questo riguardo, Paola Blelloch compie questa osservazione:

Ognuno di questi aspetti della vita femminile è positivo in quanto aggiunge una dimensione e presenta un punto di vista diverso della realtà, ma può pericolosamente rovesciarsi nel suo contrario. [...] La predilezione per gli ambienti chiusi visti come proiezione di una misura e di un ordine interiori può divenire claustrofobia e solitudine forzata⁴³³.

Nella prima raccolta, *Dal vero*, il senso di chiusura è ravvisabile in *Silvia*. La donna trascorre la sua esistenza, consumando il periodo vitale della sua giovinezza, dedicandosi interamente agli affari domestici e amministrativi, affidati dal padre. La donna vive in un paese di provincia grigio e monotono, lontano dalla città, che nella narrativa seraiana rappresenta il cuore pulsante di energia e di vitalità. Conduce una vita abitudinaria, fatta di piccole consuetudini che rendono la sua esistenza opaca e monotona. La freschezza dei suoi anni giovanili si sciupa in una casa triste e vecchia.

Era venuta là per abitudine, senza noia, senza diletto, per la medesima ragione che la faceva alzare alle sei di mattina e coricarsi alle undici di sera. Da trentadue anni, nel pomeriggio, stava seduta dietro i vetri del balcone – e tutta la sua vita era rappresentata da una fredda e indifferente abitudine. Pure essa era stata bambina, adolescente, giovinetta; la sua parte di sorriso e di gioia aveva dovuto averla; invece se rivolgeva lo sguardo indietro, sugli anni fuggiti, non iscorgeva che una superficie bigia e uniforme. (pp. 175-176)

In *Silvia* si può scorgere la vicenda simile a quelle «vite disattese sfiorite e inadeguate» che popolano la narrativa d'autrice di fine Ottocento⁴³⁴. La sorte di Silvia non è diversa da quella di altre protagoniste delle novelle di Negri, di Messina e di Prospero. La chiusura della figura femminile dipende dalla rigida volontà paterna che inibisce alla figlia la possibilità di apertura verso l'esterno. In *Silvia* il padre è sempre descritto come freddo e distaccato, indifferente ai bisogni della donna. Nel finale della novella, l'uomo, trafitto dal dolore di perdere la figlia e dal rimorso per la sua totale

⁴³³ Paola BLELLOCH, *Quel mondo dei guanti e delle stoffe...*, cit., pp. 125-126

⁴³⁴ Patrizia ZAMBON, *Il filo del racconto. Studi di letteratura in prosa dell'Ottocento/Novecento*, cit., p. 28

noncuranza verso di lei, è descritto quasi come il responsabile della morte stessa della donna:

Egli impallidiva e tremava, pensando per quanto tempo aveva trascurata la figlia, egli si chiedeva la misura del dolore che le aveva inflitto con la sua indifferenza; non le aveva mai dato un bacio, mai detto una parola buona, era stato per lei un estraneo. Ora essa, avvelenata da quella crudele noncuranza, moriva. (p. 187)

In un'altra novella di *Dal vero*, la figura femminile è rinchiusa nello spazio domestico limitato a causa della volontà paterna. Si tratta di *In provincia*, due giovani di due famiglie rivali si innamorano, suscitando la collera dei loro familiari. I due giovani riescono tuttavia a trovare un espediente per potersi parlare la sera: la donna comunica con l'uomo appostato sulla strada attraverso la finestra delle scale. Una notte, Maria, la donna, è colta di sorpresa a dialogare con l'amato dal fratello, che la rimprovera e riferisce tutto al padre, che decide di far murare la finestra. Alla notizia dell'innamoramento dei due giovani, da entrambi i padri vengono prese delle soluzioni restrittive, per evitare che i due giovani si vedano nuovamente:

Furono visti, spiati, le novelle giunsero ai relativi papà e tutti i fulmini delle ire paterne, inasprite da undici processi, caddero sulle teste dei poveri amanti. Si chiusero i balconi, fu messo il catenaccio alla porta del terrazzo, si contarono i garofani sulla pianta, le passeggiate furono proibite, o almeno fatte senza annunzio, l'ora della messa fu cambiata ogni domenica – ma quei due continuarono ad amarsi. (p. 128)

La dimensione della donna è collegata ancora una volta all'idea di chiusura: non solo la finestra dalla quale parlava con il suo innamorato viene murata, ma tutte le uscite sono strettamente poste sotto il controllo paterno, per evitare che i due giovani possano incontrarsi. La possibilità di apertura della donna allo spazio esterno è dunque controllata e sottoposta in questi due casi alla rigida volontà paterna.

È possibile rintracciare la dialettica dello spazio aperto/chiuso anche in un'altra novella della stessa raccolta, in *Tristia*. Gemma, la protagonista, è affetta da una patologia di tipo nervoso, che la costringe a passare la maggior parte del proprio tempo a letto, chiusa nella propria stanza. In questo caso non è la volontà paterna a costringere la donna all'isolamento e al "confinò" in uno spazio chiuso, ma la malattia. Nel caso di Gemma, la sua stanza da letto si trasforma in una sorta di prigione: come afferma Paola Blelloch, «stanze, soffitte, case, giardini, celle diventano metafore di una situazione bloccata e statica»⁴³⁵. Tale è la condizione della protagonista della novella. Se asfittico e limitato è l'orizzonte della ragazza, perennemente costretta a letto, la dimensione di apertura è legata all'uomo che si innamora di Gemma, Andrea. Egli raffigura l'esatto opposto della donna: gode di uno stato di florida salute ed è solito muoversi per gli spazi aperti della città e per quelli sterminati della campagna. L'amore verso Gemma conduce tuttavia il

⁴³⁵ Ivi, p. 142

ragazzo a trascorrere la maggior parte del suo tempo nella stanza della malata e quasi a respirare l'aria insana presente in quel luogo chiuso.

Egli [Andrea] avrebbe dovuto vivere all'aria aperta, in mezzo alla luce: eppure nelle lunghe nevralgie di Gemma passava le giornate intere in una camera chiusa, nella penombra, non osando muoversi dalla sua sedia per timore di disturbare, non osando parlare, respirando un'aria carica del sottile odore di etere, soffocando anche i sospiri. (p. 72)

Dalla descrizione del luogo emerge chiaramente il tratto di chiusura e di malattia che caratterizza la stanza di Gemma. Nel finale della novella è Andrea ad ammalarsi e a morire, Gemma trova la morte l'anno successivo. È interessante il fatto che, anche in questa novella, la donna sia costantemente legata allo spazio chiuso, a sua volta associato all'idea di malattia e di spegnimento vitale della ragazza. In particolare la donna, in una delle sue crisi nervose, lega il proprio destino allo spazio che racchiude in sé il senso di chiusura e di morte per eccellenza: il sepolcro.

Una sera, una brutta sera, essa [Gemma] arrivò fino a dirgli che aveva il presentimento di essere seppellita viva, in uno dei suoi prolungati deliqui: egli sognò per tre notti questo caso orribile. (p. 73)

Anche nella seconda raccolta di Serao, *Leggende napoletane*, è ravvisabile la dialettica esistente tra spazio aperto/chiuso in relazione ai personaggi femminili. In *Donna Albina, Donna Romita e Donna Regina* si può rilevare una nuova declinazione di spazio chiuso collegato alle protagoniste: si tratta infatti della cella claustrale. In questa novella lo spazio chiuso e limitato dell'orizzonte femminile si trasforma concretamente, nel finale del racconto, in una cella di clausura, nella quale le tre sorelle scelgono di passare il resto della loro esistenza. La vita quotidiana delle tre donne, prima della decisione di monacazione, era tuttavia scandita da un ritmo simile a quello della vita conventuale:

Pure le tre sorelle menavano placida vita. Erano regolate le ore dell'abbigliamento, della preghiera, del lavoro, dell'asciolvere e della cella; erano stabilite equamente le occupazioni di ogni settimana, di ogni mese. (p. 99)

Come già è emerso dall'analisi testuale della novella, le tre sorelle per una vicenda d'amore decidono di consacrarsi alla vita monacale. Il racconto termina con una descrizione del monastero e con un elenco di oggetti che descrivono la quotidianità limitata e chiusa delle celle in cui le tre donne trascorrono la loro esistenza:

Non han parole le brune volte dei monasteri, la pallida luce dei ceri trasparenti, il profumo eccessivo e pesante dell'incenso, la profonda voce dell'organo, le bigie pietre sepolcrali; non han parola le fredde celle, il nudo e duro letto dove è scarso il sonno, il cilicio sanguinoso, le pagine distrutte dalle lacrime, i crocefissi distrutti dai baci; non han parola i volti ingialliti, gli occhi cerchiati di nero, i corpi consunti, ma rianimati sempre da una fiamma rinascente; non han parola le convulsioni spasmodiche, le allucinazioni, le estasi dolorose. (p. 109)

Tutta la raffigurazione dello spazio è caratterizzata da un'idea di freddezza e di gelo funereo. La luce è infatti pallida, l'incenso eccessivo e tutto l'arredamento interno della cella sono connotati da un'idea di rigidità: il letto è nudo e duro, si osservano all'interno della stanza solo dei libri sacri e i crocefissi. Lo spazio anticipa e riflette l'immagine invecchiata, consunta e mortuaria delle tre sorelle: i corpi sono infatti consumati, i volti ingialliti e gli occhi cerchiati di nero.

Un altro riferimento alla chiusura in convento di un personaggio femminile si trova in un'altra novella della raccolta: *Il palazzo Donn'Anna*. La protagonista del testo, «Donna Anna Carafa, moglie del duca di Medina Coeli», costringe la nipote, Donna Mercedes, a consacrarsi alla vita monacale, per una vicenda di gelosia d'amore (p. 66). La giovane donna, obbligata a lasciare il palazzo, scompare improvvisamente e nessuno ha più sue notizie. Donna Anna ha probabilmente progettato nel dettaglio il viaggio e la destinazione della nipote. Tutto ciò che si dice della ragazza è questo:

Fino a che ella [Donna Mercedes] scomparve d'un tratto dal palazzo Medina-Coeli e fu detto che presa da improvvisa vocazione religiosa, avesse desiderato la pace del convento e fu narrato del misticismo ond'era stata presa quell'anima, e delle lunghe giornate, passate in ginocchio davanti al sacramento, e del fervore della preghiera e delle lacrime ardenti: ma non fu detto né il convento, né il paese, né il regno dove era il convento. (p. 71)

Anche in questo caso la sorte di Donna Mercedes coincide con lo spazio chiuso e limitato di una cella conventuale, in cui la zia per gelosia la fa rinchiodere.

La cella conventuale fredda e chiusa è l'orizzonte anche di un altro importante personaggio seraiano: Eva Muscettola, una delle protagoniste di *Per monaca in Il romanzo della fanciulla*. Come suggerisce il titolo, la donna, di fronte al tradimento del fidanzato con la propria madre, decide di consacrarsi alla vita monacale. L'ultima scena della novella è interamente occupata dalla precisa descrizione della cerimonia monacale di Eva. Nella narrazione si può cogliere un particolare legame tra l'ambiente scuro e in penombra della chiesa di Santa Chiara e l'atteggiamento di infelice rassegnazione della donna. La chiesa elegantemente stuccata, piena di luce, diviene per la celebrazione un luogo lugubre:

Nella chiesa tutta stucchi e oro, ornata come un salone, simpatica e allegra, per mitigare la luce avevano abbassate le tendine rosse innanzi ai vetri dei finestroni. (p. 84)

Al pari del luogo che pur potrebbe risultare allegro, ma assume al contrario un connotato funereo, anche Emma attraversa la navata, vestita interamente di bianco, come una sposa. Tuttavia sul suo volto è ben visibile non il senso della gioia, ma di uno spegnimento vitale, sulle labbra della donna non si scorge più quel sorriso di felicità che la caratterizza nella narrazione:

Alle undici in punto la novizia entrò nella chiesa, l'attraversò in tutta la sua lunghezza per recarsi sull'altare maggiore. Ella era vestita di un lunghissimo abito di broccato

bianco; sui riccioli castani un velo bianco amplissimo. [...] Ella era tutta candida, da capo a piedi, candido il bel volto giovanile. Teneva abbassati gli occhi, quasi chiusi, ma senza serenità: una pace suprema era dipinta su quella faccia. Pace: non serenità. Non sorrideva, per cui non era serena. Le labbra pareva avessero respinto indietro il sorriso, per sempre. (pp. 85-86)

Eva si affida con rassegnazione alla vita consacrata. La cerimonia di monacazione assume i connotati di una celebrazione funebre. La donna dopo l'amara delusione amorosa sembra infatti andare incontro ad una morte volontaria, ad un intenzionale spegnimento della sua bellezza e della sua spensieratezza giovanile. Ritorna come in *Tristia* di *Dal vero* un collegamento tra figura femminile, spazio chiuso e l'idea della morte. Nel finale infatti la figura della donna scompare dietro la porta del convento e tutte le amiche e i parenti la piangono, quasi come morta:

La porticina fu richiusa, mentre la monaca, con le altre, orava: *ego sum resurrectio et vita...* Tutte le donne, reclinato il capo, piangevano su quella monaca. (p. 92)

La dimensione dello spazio chiuso è ravvisabile anche in *Piccole anime*, in questo caso lo spazio limitato e circoscritto è legato al senso di protezione che le bambine protagoniste delle novelle ricercano in un angolo della strada o in un cantuccio del cortile. In *Una fioraia* la piccola mendica ricorda il piccolo spazio squallido in cui dormiva con la madre, prima che essa morisse: «mangiavano spesso del pane e dormivano in un sottoscala, sulla paglia, la figlia col capo in grembo alla madre» (p. 16). La bambina associa lo spazio in cui dormiva con la madre all'idea di cura e di affetto con cui ricorda anche la propria mamma. Anche in *Canituccia*, la protagonista avverte il bisogno di avere uno spazio di raccoglimento e di riflessione di fronte alla sconvolgente notizia dell'uccisione del maialino, suo amico Ciccotto. Nonostante la gioia festosa con cui i contadini preparano e predispongono tutto il necessario per l'uccisione del maiale, la bimba si ritira in un angolo del cortile, isolandosi e ricercando nel cantuccio un senso fisico di protezione che nessun personaggio nella novella assicura alla bambina:

«È venuto Natale, Canitù. Ammaziamo Ciccotto».

Allora, traballando un poco, Canituccia andò ad accovacciarsi in un angolo del cortile per vedere ammazzare Ciccotto. Vide al vagante lume che lo trascinavano in cortile, che Nicola Passaretti e Crescenzo lo tenevano. Udì i grugniti disperati di Ciccotto che non voleva morire, vide il coltello di Sabatino che lo ferì nella gola. Vide che gli tagliavano la testa, in tondo in tondo, al collo, e che la deponevano sopra un piatto con un sostrato di lauro fresco. Poi vide squartarne il corpo in due parti e pesarle sulla stadera; udì le esclamazioni di gioia al risultato: un cantaio e sessanta rotoli. Ella rimase all'oscuro, nel cortile, nell'angolo. (pp. 39-40)

Canituccia rispetto al clima festante con cui i contadini uccidono il maiale, vedendo morire il suo amico, si isola in un angolo del cortile, assistendo a tutta la scena in silenzio. E rifiuta il pezzetto di sangue fritto che le viene offerto, nonostante la bimba morisse di fame.

La particolare capacità con cui l'autrice declina nella narrazione il legame esistente tra la figura femminile e lo spazio, in modo abbozzato nella prima stagione, acquista piena maturazione nella stagione centrale: nella fase di maggior successo dell'autrice, si può rilevare un vero e proprio dialogo tra la descrizione spaziale e quella femminile. In *La virtù di Checchina*, si ha la descrizione dell'interno modesto ed essenziale del salotto dell'abitazione di Toto Primicerio e della moglie.

Isolina si era buttata sul divano di *cretonne* giallina, a fiori rossi, molto duro, dalla spalliera diritta: guardava distrattamente il salotto. Vi erano quattro poltroncine coperte di stoffa simile a quella del divano, coi quadrati all'uncinetto per ripararne la spalliera contro la pomata delle teste; stavano attorno a una tavola rotonda, dal marmo bianco. Sul marmo, senza tappeto, un sottolume di guttaperca rossastra e un lume di antico modello, a olio, senza paralume. Poi: sei sedie di legno nero, dal colore smorto, che sembravano sempre impolverate – una mensola coperta di marmo bigio, su cui stavano sei tazze di porcellana bianca, la caffettiera e la zuccheriera; due scatole di confetti, vuote, vecchie, una di raso verde pallido, l'altra di paglia, a nappine; un piattino di frutta artificiali, anche queste in marmo, dipinte vivacemente, il fico, il pomo, la pesca, la pera e un grappoletto di ciliegie – un tavolino da giuoco, coperto di panno verde, coi pezzi laterali abbassati – all'unica finestra le tendine di velo ricamato, molto trasparenti, molto strette, con le bende di *cretonne*. Innanzi al divano un piccolo tappeto. Era tutto. (pp. 211-212)

Come si può notare dalle parole di Antonio Palermo, vi è un'associazione tra il modesto arredamento della casa e altrettanto dimesso abbigliamento della donna:

Questa ordinata sagra naturalistica, che è la casa di Checchina, è anche la sua dimensione. S'intende perciò come questo personaggio sia un esempio, se non proprio unico certo molto infrequente nelle pagine di Serao, di compiuta interiorizzazione dei dati⁴³⁶.

La descrizione iniziale nella novella del salotto di Checchina descrive la dimensione spaziale della donna e tutti quegli oggetti dell'arredo, registrati con «l'implacabilità da ufficiale giudiziario», sono il compiuto ritratto anche del personaggio di Checchina. Gli oggetti dell'arredo servono infatti nella descrizione a denotare lo stato sociale del personaggio femminile e in parte a farne emergere le peculiarità. Dalla raffigurazione del salotto di Checchina, si ricava la sua appartenenza piccolo-borghese e la sua cura nella pulizia giornaliera della stanza modesta. Il salotto rispecchia dunque la dimensione vitale della donna. Checchina infatti non viene mai raffigurata nell'ambiente esterno, resta principalmente nel chiuso della casa che costituisce il perimetro della sua azione. Essa esce di casa due volte: nel primo caso è accompagnata dalla serva Susanna, nel secondo caso esce sola con l'intenzione di recarsi all'appuntamento con il marchese, ma la donna è presa da numerose preoccupazioni, sin dal primo momento in cui si avventura all'esterno:

- Arrivederci, Susanna.
- Arrivederla – disse l'altra, duramente.

E non aggiunse, Dio l'accompagni, come faceva sempre. Checchina era di nuovo spaventata nelle scale, ma la luce, la via libera l'incoraggiarono e se ne salì per il Nazareno,

⁴³⁶ Antonio PALERMO, *Da Mastriani a Viviani*, cit., p. 53

adagio adagio [...]. Ma quando fu innanzi al cartolaio di piazza Trevi, si agghiacciò dallo spavento. Aveva lasciata la lettera del marchese di Aragona nella tasca del vestito di casa. [...] Le parve un secolo per tornare. (p. 251)

A Checchina è offerta la possibilità di un altro spazio che nelle caratteristiche si oppone alla quotidiana abitazione in cui essa vive abitualmente. Le parole del marchese lasciano immaginare alla donna un luogo caldo e accogliente, diverso dalla spazio freddo e poco arredato della sua casa, in cui emerge fortissimo l'odore di acido fenico del marito. Il nobile descrive così il suo appartamento, invitando la donna ad andare visitarlo:

Il quartierino ha le triplici tende di seta gialla, di merletto bianco, e di broccato che lo difendono dalla soverchia luce. Io amo molto la penombra, in cui si può sonnecchiare. Vi sono dei tappeti dappertutto, e la casa tutta quanta è un po' foderata, un po' imbottita contro il freddo: il caminetto del salotto ha sempre una fiamma viva. Io sono molto freddoloso: nel calduccio mi sento felice. Sono sempre solo, in quella casa: per divertirmi, abbrucio una pastiglia orientale che profuma la stanza, fumo una sigaretta e aspetto che venga... chi? (p. 222)

La descrizione del salotto del marchese, tutto foderato da cuscini e tappeti contro il freddo, si presenta all'esatto opposto della casa di Checchina. Tuttavia anche la casa del marchese è associata di nuovo ad una dimensione di chiusura e di maggior isolamento rispetto all'esterno. Le finestre sono coperte da triplici tende, è poca la luce che entra nell'abitazione. Paola Azzolini ha messo in evidenza questo senso di chiusura che caratterizza anche lo spazio del marchese, facendo notare che l'accettare da parte di Checchina l'invito del nobile consisterebbe per la donna in un «addomesticamento di lusso».

L'amore del nobile marchese d'Aragona promette insomma un addomesticamento di lusso. La povera casa del dottor Primicerio manca anche di questi conforti elementari: una poltrona comoda, il caffè fatto senza i fondi, l'ombrello⁴³⁷.

La donna dunque, recandosi all'appuntamento del marchese, va di nuovo incontro alla medesima situazione di chiusura che caratterizza anche la sua vita coniugale, l'unica differenza consisterebbe nell'arredo più raffinato e confortevole dell'abitazione rispetto alla modesta casa di Toto Primicerio.

Anche in *Il romanzo della fanciulla* si registra una significativa alternanza tra spazi chiusi e aperti, in particolare è sempre lo spazio interno a delimitare e circoscrivere l'orizzonte femminile. Nel caso di *Telegrafi dello Stato* si descrivono le ragazze obbligate a ritmi di lavoro lunghi ed estenuanti all'interno del grigio e antico Palazzo Gravina:

Erano innanzi al palazzo Gravina: severo palazzo bigio, di vecchio travertino, di architettura molto semplice. Pareva, ed era molto antico: certo aveva visto succedersi, dietro le sue muraglie profonde, casi lieti e casi truci, feste di amore e congiure di ambizione, dolci affetti umani e feroci passioni umane. Ora le sue stanze, sbarrate ermeticamente sulla via, si aprivano al pubblico, sotto il portico, nell'interno del cortile e servivano da uffici postali:

⁴³⁷ Paola AZZOLINI, *Matilde, l'inaddomesticata*, cit., p. 65

intorno ai suoi finestroni larghi e alti, sugli spigoli dei suoi muri oscuri era una fioritura verticale di funghi bianchi, gli isolatori telegrafici di porcellana, da cui partivan tutti quei fili sottilissimi. (pp. 11-12)

Il palazzo storico in cui si colloca l'ufficio telegrafi è connotato da un senso di oppressione e di chiusura: ha pareti molto profonde, le stanze sulla via sono sbarrate, l'unica entrata è quella dal cortile. Ci sono delle finestre ma sono collocate in alto. La descrizione dello spazio chiuso continua nella raffigurazione del salone di lavoro delle impiegate. Il luogo buio e umido rispecchia le dure condizioni di lavoro delle ausiliarie, le quali non hanno neppure la possibilità di rivolgere lo sguardo verso l'esterno. La stanza di lavoro non ha infatti che una finestra aperta verso un vicolo.

Lo stanzone era cupo ed esse sbassavan la voce, per istinto. L'unica finestra dava sullo stretto vicolo dei Carrozzeri; l'oscurità dell'anticamera era aumentata dal grande armadione diviso in tanti armadietti, dove le ausiliarie riponevano i cappelli, gli ombrellini, i mantelli: quelle più poverine, la colazione portata da casa: quelle meno povere, il ricamo o l'uncinetto: le più studiose o le più romantiche, i quaderni. In mezzo allo stanzone, un grande tavolino di mogano: a una parete un divano di tela russa: nessun altro mobile. Negli spazi liberi delle pareti, chiusi in sottili cornici di legno nero, senza cristallo, pendevano l'indice alfabetico delle ausiliarie e delle giornalieri, il regolamento interno, l'ultimo editto direttoriale, una carta geografica e telegrafica dell'Italia. (p. 13)

Lo spazio di lavoro delle impiegate è immerso nella penombra oscura, scarse sono le aperture verso l'esterno: vi è una sola finestra che dà sufficiente luce all'ampia stanza. I mobili sono grandi: l'armadio suddiviso in varie parti, ciascuna delle quali assegnata ad un'ausiliaria. Inoltre l'arredamento è piuttosto spartano ed è composto da un tavolo e da un divano, alle pareti sono affissi documenti del direttore, diventati vecchi e polverosi.

La stessa prevalenza di luoghi chiusi si trova anche nella successiva novella *Scuola normale femminile*, le ragazze sono ritratte infatti nelle stanze di lezione, connotate dagli stessi tratti di grigiore e di usura di Palazzo Gravina. Il primo ambiente ristretto, in cui tutte le studentesse sono ammassate all'inizio della scuola, è un corridoio connotato, come Palazzo Gravina, dall'oscurità e da un senso di ristrettezza. Le ragazze nell'ingresso della scuola entrano infatti «in un budello umido di corridoio».

Mentre suonava la campana delle otto, nel corridoio lunghissimo, stretto, molto buio, cominciarono a penetrare le alunne. Dalla porta che dava sulla scala, incorniciata da una raggiera di ferro, per dare un po' più di luce a quel budello umido di corridoio, venivano le alunne esterne; dalla parte opposta, piccola e socchiusa, che dava sul convitto, comparivano le convittrici, a due, a due. E subito, nel senso della lunghezza, due immense file si formarono: lungo la muraglia sinistra, chiusa, eguale, senza una porta, tutte le esterne; lungo la muraglia destra, tagliata da quattro porte, le tre stanze dei corsi e la direzione, quattro porte chiuse, si misero le convittrici. (p. 146)

Fin dal primo ingresso le studentesse sono poste in un luogo chiuso e cupo, per il canto mattutino. La descrizione dello spazio data da Serao è caratterizzata da un senso di ristrettezza e di scarsità di luce. Terminato il canto, ciascuna ragazza entra nella propria

classe, Serao offre una rapida raffigurazione della biblioteca e delle stanze della scuola, caratterizzate ancora da un senso di trascuratezza e di freddezza:

Dopo il canto, un grande movimento era accaduto, come nella formazione dei ranghi militari: ottantacinque ragazze, tutto il primo corso, erano scomparse nella biblioteca, un vastissimo salone, tutto a scaffali di legno di quercia, scaffali vuoti di libri, neri, tarlati, polverosi; le quarantadue del secondo corso erano entrate nella loro classe, un camerone bianco e freddo, imbiancato alla calce, adorno elegantemente da due carte geografiche; e le trentuno del terzo corso erano andate a malincuore nella stanzuccia umida e bassa che era la loro classe. (p. 151)

Serao annota i particolari che caratterizzano le stanze delle lezioni: la prima è molto ampia, arredata con grandi scaffali di legno che sono tuttavia polverosi e tarlati, nessun libro è custodito sui ripiani. La seconda stanza è stata recentemente imbiancata, ma è fredda, infine la terza è «umida e bassa». I luoghi di lezione sono dunque poco confortevoli per le alunne. Lo spazio esterno non è mai associato alle studentesse della scuola, che evocano solo nei loro progetti estivi l'ipotesi delle passeggiate serali e dei bagni al mare:

Parlavano dei bagni di mare, a Santa Lucia, al Chiatamone, alla Riviera di Chiaia, a Posillipo, combinavano delle comitive per spendere meno e per divertirsi di più: ogni camerino costa un franco: diviso per quattro, si tratta di cinque soldi al giorno, per ognuna, e si va a piedi, che importa? Parlavano del grande divertimento estivo, serotino ed economico, che è il desiderio delle fanciulle borghesi napoletane, la Villa, la Villa col gas, con la musica, con la folla delle ragazze e dei giovanotti, con le sedie di ferro che costano un soldo, e il mare e la luna che non costano niente. (p. 171)

Le ragazze dell'ultimo anno parlano del divertimento estivo che le aspetta dopo l'esame, ma il loro vero pensiero è la prova d'esame che le attende. I progetti estivi del bagno al mare e della passeggiata alla Villa sono proprio il soggetto di scrittura dell'altra novella della raccolta, *Nella lava*. In questa novella si registra un perfetto bilanciamento tra spazi esterni ed interni: il testo si struttura infatti in quattro sequenze in cui si alternano rispettivamente ambienti aperti e chiusi. Nel testo si rileva una specifica corrispondenza tra lo spazio interno e la figura femminile nella descrizione del salotto di Enrichetta Caputo e nella rappresentazione della casa della nuova arricchita donna Franceschina. Si riporta ad esempio il primo caso. Il ritratto d'interno è così preciso e analitico da poter essere accostato per la tecnica compositiva alla descrizione del salotto di Checchina:

Era un grande stanzone quadrato, senza parato, dipinto semplicemente di giallo smorto: sui mattoni grezzi, sempre polverosi, [...] non vi era tappeto. Lungo la parete un divano di lana cremisi, sfiancato, le due poltrone anche di lana cremisi, coperte di pezzi di merletto all'uncinetto, lavoro speciale di Enrichetta: due o tre scaffaletti di legno nero dipinto, vecchio, scrostato, su cui giacevano dei gingilli antichi e brutti, [...] certe bomboniere di raso stinte: un tavolino tondo in un canto, coperto di marmo bianco, già tutto macchiato di giallo, senza tappeto sopra, [...] un pianoforte verticale, piccolino, con la spalliera di seta rossa tutta tagliuzzata e stinta: una quarantina di sedie di paglia, scompagnate [...] ecco tutto il mobilio. (pp. 120-121)

Si può iniziare a commentare questa pittura d'interno con le parole di Antonio Palermo che, riferendosi al salotto di Checchina, nota come quello sia «uno dei più begli inventari di oggetti di cui la Serao sia mai stata capace. [...] Con una implacabilità da ufficiale giudiziario, non c'è pentola, tappeto, abito, oltreché tavolo, sedia, ecc. che le sia sfuggito da questa smisurata “natura morta”»⁴³⁸. Queste osservazioni potrebbero valere anche per il salotto di casa Caputo, in cui sono passati in rassegna tutti gli oggetti del mobilio, sui quali è ben visibile il segno del passaggio del tempo e dell'usura, l'insieme dell'interno denota infatti uno stato di povertà e di trascuratezza. Di ogni elemento è indicato il logoramento: la stanza senza parati, di un giallo smorto, fatto di mattoni polverosi. Tutti i gingilli sono antichi, stinti e macchiati. Come Checchina nel momento in cui i personaggi passano, dopo cena, in salotto, è presa dallo sconforto per la povertà e la freddezza della stanza, così anche Enrichetta Caputo mostra una sorta di simbiosi con l'interno in cui è collocata. In particolare nel momento in cui la ragazza vede il fidanzato ballare con un'amica più ricca, essa sente su di sé tutta la miseria del suo salotto e della sua condizione:

Rimase ritta, guardando quelli che ballavano; le Galanti tanto carine coi loro vestiti nuovi di lana verde cupo, Margherita Falco seducente nella sua tolettina semplice di lana bianca, Annina Casale che faceva svolazzare il suo breve strascico di seta nera, [...] finanche Eugenia diventava sopportabile col suo busto di Parigi [...] tutte quante felici di ballare con la persona che amavano o che piaceva loro: ella sentì tutta la vergogna della sua vecchia gonnella di lana crema, del suo vecchio corpetto di raso rosso, delle sue trine lavate; sentì tutta la vergogna di quello stanzone vuoto, sporco, male illuminato, il tetto che è concesso per elemosina; sentì tutto l'isolamento, l'abbandono della miseria quotidiana, incessante, invincibile – un'onda di amarezza le sconvolse il sangue. (p. 127)

L'espressione «rimase ritta» non casualmente è anche impiegata per Checchina in *La virtù di Checchina* ed è riferita alla rigida postura che la donna mantiene, seduta sul divano, intenta a conversare con il marchese. Serao indica, attraverso la posa non rilassata di entrambi i personaggi, l'ansia, ma anche lo sconforto della loro situazione.

La dimensione claustrofobica dello spazio chiuso ritorna anche nell'ultima novella di *Il romanzo della fanciulla: Non più*. Nell'ultima scena si descrive infatti la protagonista, invecchiata e rimasta zitella. La donna assiste ad un dialogo tra due innamorati, in particolare la donna è la madrina di battesimo della ragazza che parla al suo innamorato. La donna si rinchiude dietro ad una persiana verde per tutto il tempo della conversazione dei due giovani. La tenda isola la donna dal mondo esterno, del quale tuttavia sente il dialogo dei due ragazzi, che la deridono per la sua condizione di vecchia zitella. Di fronte alla loro ironia la donna non sceglie di intervenire, ma di restare chiusa nella propria stanza, dalla quale tuttavia ode le risa dei due ragazzi.

Si può rilevare la dimensione di spazio chiuso anche per la protagonista di *O Giovannino o la morte*: nella prima scena la protagonista Chiarina è infatti chiusa letteralmente a chiave nella sua stanza dalla matrigna. La ragazza è infatti costretta a

⁴³⁸ Antonio PALERMO, *Da Mastriani a Viviani*, cit., p. 52

passare la sua esistenza chiusa nell'abitazione con la matrigna. La ragazza pone tutti i suoi progetti di futura autonomia e libertà nel suo matrimonio con Giovannino, il suo innamorato. I suoi sogni si infrangono alla scoperta del tradimento del proprio fidanzato con la matrigna. Quel luogo chiuso in cui Chiarina era dunque costretta a trascorrere il suo tempo diventa anche lo spazio di seduzione e di tradimento del suo affetto più caro, quello verso l'uomo che intendeva sposare. Di fronte allo schianto di tutte le attese di Chiarina, la donna non ha la forza di reagire e si abbandona alla scelta tragica del suicidio. È interessante rilevare come la ragazza nell'uccidersi scelga ancora uno spazio chiuso: un pozzo, dal quale viene riportata in superficie grazie all'intervento di un pozzaro.

Dalla rassegna testuale fatta, il rapporto esistente tra la figura femminile e lo spazio chiuso appare significativo. Le bambine, le fanciulle, le donne ritratte da Serao, nella molteplicità e nella varietà della sua produzione, paiono essere intimamente legate ad uno spazio limitato che assume il doppio significato di intimità e di protezione, ma allo stesso tempo anche di pesante oppressione claustrofobica. Sono le bimbe di *Piccole anime* a mostrare una particolare predilezione verso lo spazio chiuso, perché associato al ricordo materno, come in *Una fioraia*, o perché cercano, in un angolo, un rifugio limitato che possa dar loro sicurezza e protezione di fronte alla brutalità a cui stanno per assistere, come in *Canituccia*. Nella narrativa seraiana si moltiplicano dunque gli spazi chiusi ai quali i personaggi femminili sembrano essere destinati: il limite in cui le donne sono poste può essere rappresentato delle loro abitazioni private, come Checchina o come Chiarina in *O Giovannino o la morte*, in alcuni casi dalla cella monacale come in *Donna Albina*, *Donna Regina e Donna Romita* e in *Per monaca*. In alcune novelle, dalla vicenda più tragica, lo spazio chiuso si riferisce al luogo di morte della donna: la tomba per Gemma di *Tristia*, il pozzo per Chiarina. Per esprimere in conclusione una riflessione tra la figura femminile seraiana e lo spazio chiuso si potrebbero impiegare queste parole, impiegate da Giovanni Macchia per Pirandello, ma che già Mariella Muscariello ha adattato anche alla narrativa di Maria Messina:

Il luogo [...] non può essere cancellato. Esso deve imporre la sua densità, il suo spessore, deve resistere più del personaggio che dentro è richiuso⁴³⁹.

Lo spazio chiuso nella narrativa seraiana acquista un significato pregnante, circoscrive l'orizzonte stretto e limitato in cui è posta la figura femminile e talvolta ne segna il destino di morte. La sorte dei personaggi seraiani è spesso molto simile a quella delle protagoniste della narrativa di Messina. Le fanciulle e le donne sono infatti intrappolate, rinchiusse dalle rigide convenzioni sociali. Si potrebbero ancora riportare le parole di Mariella Muscariello su Messina, per descrivere l'abilità compositiva con cui anche Serao utilizza in modo analogo la dimensione spaziale:

⁴³⁹ Mariella MUSCARIELLO, *Vicoli, gorghi e case: reclusione e/o identità nella narrativa di Maria Messina*, cit., p. 329

Sempre la Messina affolla la pagina di luoghi e di oggetti che raccontano, più degli stessi personaggi e delle loro storie, l'ambiguo ed irrisolto rapporto di maschere affette dalle sindromi contrarie della claustrofobia e della claustrofilia con l'ordine e con la libertà. E non solo. Qui [...] lo spazio racconta le emozioni, sostanzia i punti di vista, funziona, in una costellazione di cronotopi, da "centro organizzativo dei principali eventi dell'intreccio", è, in definitiva, la lingua scelta perché un "quadro del mondo" trovi la sua compiuta realizzazione⁴⁴⁰.

Nella citazione riportata, di Mariella Muscariello su Maria Messina, senza difficoltà di potrebbe sostituire il nome dell'autrice siciliana con quello di Serao. Certamente delle evidenti differenze emergono dalle due narrative, ma l'impiego della dimensione spaziale nella narrativa appare abbastanza simile. Al pari di Messina, anche Serao affolla le sue pagine di descrizioni dettagliate di interni, e sono per lo più gli oggetti, gli arredi, gli abbigliamenti a raccontare le personalità femminili. Basti ricordare ad esempio la descrizione del salotto di Checchina, quelle relative a Enrichetta Caputo e a Donna Franceschina in *Nella lava* e le minuziose rappresentazioni di interni *liberty*, presenti nell'ultima fase narrativa seraiana. Come nelle novelle e nei romanzi di Messina, anche in Serao si registra a presenza di personaggi affetti da claustrofobia e da claustrofilia. Gemma di *Tristia in Dal vero* e le tre protagoniste di *Donna Albina, Donna Romita e Donna Regina* sono infatti caratterizzate da una ricerca dello spazio chiuso, che diventa quasi maniacale: la ragazza nella prima novella, costretta a letto dalla malattia nevrotica, immagina con un piacere eccessivo e preoccupante il proprio luogo di sepoltura. Allo stesso modo, le sorelle del secondo racconto citato scelgono di trascorrere la propria vita nella cella claustrale, diventano esse stesse delle presenze funeree. Si rafforza dunque l'idea già espressa dal titolo, nella quale la donna è presentata «come un baco da seta in un bozzolo filato», come afferma Serao nella *Prefazione a Il romanzo della fanciulla*. La donna è infatti avvolta dal velo delle consuetudini sociali e morali che le impongono una moda e uno stile di comportamento difficili, che si oppongono alle naturali domande vitali della donna. Forse è meglio in questo lasciare la parola direttamente all'autrice, la quale spiega così le difficili condizioni di esistenza della fanciulla:

Chiusa come un baco da seta in un bozzolo filato dal rispetto umano, dalla educazione strana e variabile, dalla modestia obbligatoria, dalla ignoranza imposta, dalla inconsapevolezza ad ogni costo, e trascinata poi da una forza contraria d'impulsione a gravitare intorno al sole del matrimonio, la fanciulla si sviluppa in condizioni morali difficilissime. Ella deve vivere a contatto con gli uomini, senza che tra essi e lei s'apra una corrente di comunione; deve indovinare tutto, dopo aver tutto sospettato, e sembrare ignorante. (p. 4)

Cosa non potrebbe apparire più vicino alle raffigurazioni di donna della narrativa di Maria Messina? Le protagoniste delle due autrici vivono il dissidio interiore, rappresentato dal contrasto tra il rispetto delle regole e delle consuetudini sociali e la domanda di vitalità che esse provano e confessano nella loro interiorità. Le donne di

⁴⁴⁰ Ivi, p. 333

Messina, come quelle seraiane, sono alimentate da un desiderio d'amore che spesso si oppone alle regole sociali che impongono un comportamento distaccato e possibilmente disinteressato. Serao mette in scena il pensiero dominante della società, in *Per monaca*, Elfrida Kapnist, straniera, non si vergogna a parlare coi ragazzi e ad avere un atteggiamento molto esuberante, suscitando la riprovazione di tutti gli altri personaggi.

La semiotica statica degli interni racconta in prima istanza le nevrosi domestiche e coniugali, perché il filo rosso che lega tra di loro le novelle della Messina e queste agli affreschi distesi dei romanzi, è proprio il tema della famiglia e del matrimonio. Istituzioni demandate alla conservazione di un ordine sociale, esse braccano, con i ritmi ed i ruoli coatti che impongono, il soggetto, costringendolo di continuo a ridurre e contrarre l'espansione del proprio essere nel mondo⁴⁴¹.

Ancora si usano delle parole impiegate per Messina, per spiegare Serao. Lo spazio chiuso, le figurazioni di donna che vi si trovano all'interno raccontano infatti i ruoli che per consuetudine sociale o per l'istituzione matrimoniale la donna deve assumere: tali regole entrano però in conflitto con i veri desideri dell'interiorità femminile. Rispetto alla citazione bisogna tuttavia fare una modifica: il legame che attraversa tutte le novelle seraiane non è dato, come da Messina, dal tema della famiglia e dal matrimonio, in Serao si trova declinato l'argomento più generico dell'amore, nel quale vengono trattate anche le tematiche della famiglia e del matrimonio. Il filo rosso dunque che collega le novelle seraiane è proprio l'aperto dialogo che si crea tra la donna, lo spazio che racconta il personaggio e, per terzo elemento, la vicenda d'amore che enuclea la stessa esistenza femminile.

8.1.2 La donna e il mare: il dialogo dell'interiorità

Nella narrativa seraiana una particolare relazione s'instaura anche tra la figura femminile e la descrizione dello spazio esterno. La rappresentazione del paesaggio naturalistico evoca infatti i sentimenti della figura femminile, se ne fa portavoce. In particolare si possono passare in rassegna le scene nelle quali si raffigura l'intimo dialogo che alcuni personaggi femminili instaurano con il paesaggio marino. Il primo caso che si riporta è *Parthenope*, la prima novella di *Leggende napoletane*. Il racconto narra la leggenda dell'arrivo della fanciulla con il suo amato nel territorio dove sarebbe poi stata fondata la città greca di Napoli. La donna è raffigurata dall'autrice assorta nell'osservazione del mare, quasi in conversazione con esso.

Ella godeva sedere sull'altissima roccia, fissando il fiero sguardo sul mare, perdendosi nella contemplazione delle glauche lontananze dello Ionio. Non si curava del vento marino che le faceva sbattere il peplo, come ala di uccello spaventato; non udiva il sordo rumore delle onde che s'incavernavano sotto la roccia, scavandola poco a poco. L'anima cominciava per immergersi in un pensiero; oltre quel mare, lontano lontano, dove l'orizzonte si curva, altre regioni, altri paesi, l'ignoto, il mirabile, l'indefinibile. In questo pensiero la fantasia si allargava, si allargava in un sogno senza confine, la fanciulla sentiva

⁴⁴¹ Ivi, p. 334

ingrandire la potenza del suo spirito e, sollevata in piedi, le pareva di toccare il cielo col capo e di potere stringere nel suo immenso amplesso tutto il mondo. (p. 31)

L'immagine rappresenta certamente dei tratti di romanticismo, si descrive infatti una fanciulla intenta ad osservare il paesaggio naturale, davanti al quale si immerge totalmente nei pensieri della propria interiorità. Con il pensiero tende all'ideale, all'indefinito, assumendo quasi un atteggiamento di estasi verso l'orizzonte marino.

Un appello al mare si trova anche nella novella *Per monaca* di *Il romanzo della fanciulla*. Nella seconda scena si racconta la festa di inaugurazione di una nave, alla quale è invitata a partecipare tutta la buona società napoletana. Alcune ragazze, turbate dalla propria situazione, si isolano dal gruppo e cercando un luogo tranquillo, salgono sul ponte della nave. Un personaggio della novella, la futura sposa di Massimo Daun, guarda dalla nave il mare: nel suo sguardo si concentrano le paure e le preoccupazioni che essa nutre verso il proprio fidanzato:

Olga Bariatine che si affacciava al bordo, guardando verso Castellamare. La biondina russa, aspettava da due ore Massimo Daun, il suo fidanzato, che le aveva promesso di venir presto, per ballar con lei: e con la sua aria di uomo strano se n'era andato via dalla spiaggia, con Luigi Muscettola [...]. E non era più venuto; ella non aveva voglia né di ridere, né di ballare, era inquieta e nervosa, non si sapeva togliere dalla ringhiera, guardando sempre verso Castellamare, scrutando tutte le barchette che si appressavano alla *Roma*, agitata da un sospetto solo, l'infedeltà, non immaginando mai che cosa facessero, da due ore, quei giovanotti, in una stanza di albergo, intorno a un tavolino, giuocando, smorti nella loro passione. (p. 69)

Lo sguardo della ragazza resta fisso sul mare e su ogni vascello che si accosta alla barca, per verificare l'arrivo del suo fidanzato. Nella contemplazione del paesaggio marino, emerge l'inquietudine con cui Olga teme l'infedeltà del proprio amato. Nella stessa scena si registrano altri due sguardi femminili che interrogano il mare, quasi per avere da esso una risposta. Nel primo caso si tratta di Angiolina Cantelmo, la ragazza era stata promessa sposa ad un uomo, che aveva iniziato ad amare. Purtroppo l'accordo di matrimonio per ragioni economiche era poi stato sciolto, l'uomo era partito su un piccolo yacht, indifferente alla rottura degli accordi, spezzando il cuore di Angiolina. La ragazza è ritratta al margine della festa, estremamente fragile nell'aspetto, con lo sguardo puntato verso il mare, quasi a voler scorgere il piccolo yacht, sul quale il suo innamorato era partito un giorno:

Ella stava ritta presso l'albero inchinato di prora a cui si attacca la bandiera, tutta avvolta nelle pieghe bianche di uno scialle di crespò e appoggiata la mano all'albero, ficcava gli occhioni azzurri per l'oscurità, come se volesse viaggiare, con la corazzata, per mari orientali, ricercando il piccolo yacht dove egli fuggiva. E malgrado il vestito bianco, sembrava più magra, più alta, più trasparente che mai, come se una fiaccola fosse stata accesa in un vaso di porcellana. (p. 69)

Dalla descrizione emerge il contrasto vivo tra la forte volontà della ragazza di ricercare lo yacht dell'innamorato e la fragilità del suo fisico debole e scarno. Un'altra

coppia di amiche indirizza lo sguardo verso il mare, si tratta tuttavia non di due sguardi tesi a scrutare l'orizzonte, le due ragazze infatti di fronte al vasto paesaggio marino tengono gli occhi abbassati, concentrante sul dolore della loro interiorità:

Appoggiata alla ringhiera, come a un balcone, voltando le spalle alla gente, Felicetta Filomarino e Giovannella Sersale piegavano le teste nell'ombra, guardando la fosforescenza del mare. E dal piccolo movimento nervoso delle spalle di Giovannella, da certi sussulti, dalla curva del collo s'intendeva che egli singhiozzava, mentre Felicetta Filomarino accanto a lei, stava immobile, non osando confidare il suo segreto, neppure alle stelle del cielo e alle onde del mare. (p. 69)

Dagli esempi citati si può notare il fatto che la solitudine e il paesaggio naturale predispongono i personaggi al dialogo con la propria interiorità, all'interrogazione del proprio "io". Le donne tendono infatti a riflettere sulla propria vicenda sentimentale, a prendere in esame i motivi di preoccupazione.

Il paesaggio naturale non solo favorisce l'avvicinamento dei personaggi alla propria interiorità, ma anticipa talvolta anche l'esito della vicenda narrativa. Si può in questo caso riportare l'esempio di *Barchetta fantasma*. Il mare nero, lo strano silenzio dell'atmosfera predicono la tragica fine della coppia di amanti, che trascinati su un'imbarcazione in mare, sono colti di sorpresa e uccisi dal marito della donna:

– Aldo, il mare è troppo nero. [...] Perché quel barcaiolo tace?
– Sempre, Aldo, quella fiaccola gitta una luce sanguigna sui nostri volti e sul mare. Pare che illumini due cadaveri e una tomba, amore.
– Che temi tu della morte?
– Dividermi da te.
– Giammai. Dio deve castigarci egualmente –. Un silenzio si prolungò. Si guardavano, mentre allo loro passione si univa la dolce nota di una tenerezza grave come un presentimento. [...]
– Perché quel barcaiolo non parla?
– C'è invidia forse, Tecla. È giovane, amerà senza speranza. [...]
D'un tratto il barcaiolo si volse. Era Bruno. Era la figura dell'odio. Aldo e Tecla si baciaron. E la barca si capovolse sul bacio degli amanti, sul grido di furore di Bruno. (pp. 80-81)

8.1.3 Il centro vitale della città e l'orizzonte grigio della provincia

Un'altra importante dialettica operante nella narrativa seraiana è data dall'opposizione città-provincia. La prima, nelle novelle esaminate, è sempre ritratta come centro pulsante di energia e di vitalità, al contrario la provincia è dipinta sotto una luce negativa. Essa rappresenta il grigiore e la monotonia dei luoghi lontani dal centro, in cui le esistenze si consumano nella noia e nello spegnimento della vitalità. La dialettica tra città e provincia è inoltre una tematica trattata di frequente nella letteratura di fine Ottocento, in particolare nella produzione d'autrice. Quest'opposizione è stata rilevata infatti anche nei romanzi: *Un matrimonio in provincia* di Maria Torriani, *Teresa* di Anna Zuccari e *Il paese di Cuccagna* di Matilde Serao. Riguardo questa tematica nei romanzi Patrizia Zambon osserva che:

La relazione, la dialettica e/o l'antinomia città-provincia appare in tutti e tre i romanzi perno narrativo importante, se sulla prima si strutturano/sognano le opportunità vitali che invece la seconda racchiude e realizza; oppure se, come avviene nel romanzo seariano per il personaggio di Bianca Maria Cavalcanti, il percorso dell'esclusione si definisce al contrario nella perimetrazione cittadina di uno spazio claustrofobico, al quale invano si contrappone la serenità salvifica della arcadia campestre. Ma comunque sia – e più significativamente, semmai, nella varietà degli ambienti, degli usi, delle appartenenze sociali – la forza oppositiva dello spazio aperto-chiuso, tumultuante-spenso, attivo-immobile, agito-bloccato, enunciato nel tramite nell'interpretazione e nella raffigurazione della provincia, racconta significativamente e con intensità una variabile di un tema principe della letteratura ottocentesca, riflesso qui in identità femminile⁴⁴².

Nelle novelle dell'autrice si possono rilevare le stesse opposizioni segnalate da Patrizia Zambon riguardo all'importante tematica ottocentesca. Nelle novelle Serao tende a mantenere sempre chiare le associazioni di città-vitalità e di provincia-grigiore. Tuttavia non mancano alcuni casi, nei quali i due significati di vitalità e di grigiore si invertono, come avviene anche per la vicenda di Bianca Maria Cavalcanti di *Il paese di cuccagna*. In alcuni casi è la provincia a diventare centro positivo di una vitalità genuina, semplice e spontanea e in questo si contrappone all'esistenza artefatta della città. Serao tocca questa tematica in relazione all'educazione infantile. Dalla lettura di *Piccole anime* infatti emerge chiaramente il fatto che il bambino di città è esposto ad un destino infelice, perché è influenzato dal comportamento rigidamente impostato delle convenzioni sociali dei genitori, poco attenti alla sua educazione. Al contrario è la campagna il luogo ideale in cui i bambini crescono spensierati e in salute. In *Giunchi* Serao offre uno scorcio, in parte autobiografico, del divertimento pomeridiano dei bambini, che hanno la possibilità di muoversi e di giocare senza limiti. La novella è collocata nel paese di Ventaroli, nella campagna napoletana, dove l'autrice aveva vissuto la sua infanzia. Serao descrive innanzitutto la spaziosità della casa di provincia, annotando anche il vecchio arredamento dell'abitazione, si tratta infatti di un'antica casa padronale con annessi tutti gli ambienti necessari per la produzione agricola. La raffigurazione dell'ambiente ampio e luminoso si oppone alla rappresentazione degli spazi cittadini scuri e claustrofobici visti nel paragrafo sugli spazi chiusi.

Era una grande casa di provincia, con un portone sempre chiuso, quello nobile, pei signori, che vi davano un forte picchio sul battente – e un portone sempre spalancato, quello dove passavano i carri di grano, di vino, di carbone, di pasta. Sopra, gli stanzoni vasti, alti di soffitto, con le travi foderate di carta fiorata, coi muri dipinti di giallo chiaro o di lilla pallido. Alle finestre larghe e profonde, invece delle portiere di merletto, quelle strette tendine di mussola bianca, attaccate ai vetri. Mobili antichi e anneriti: scrivanie larghe, coperte di incerata nera, dai cassetti profondi. (p. 23)

L'autrice poco più avanti racconta così il momento pomeridiano in cui i bambini in campagna hanno la massima libertà di sfogo:

⁴⁴² Patrizia ZAMBON, *La provincia nel romanzo realista di fine Ottocento: Torriani, Zuccari, Serao*, cit., p. 220

Dalle otto del mattino alle due del pomeriggio, la casa era tranquilla e silenziosa, perché i bimbi erano a scuola. A tavola il pispiglio era dominato da un appetito formidabile, appetito di bambini sani, grassi, forti: dopo, a dormire sino alle quattro, siesta obbligatoria di provincia. Dalle quattro alle cinque studiavamo quelle poche lezioni per il domani: alle cinque...

Alle cinque era la rottura delle file, la libertà. Lo scoppio, la rivoluzione, i diavoli scatenati per la casa. Erano inutili le ammonizioni, le minacce, gli schiaffi. [...] Le mamme, le nonne, le zie si disperavano, si chiudevano in cucina, si rifugiavano nella cappella. [...] Diventavamo un piccolo popolo di creature bionde o brune, insolenti di salute, dalle gambe grassotte, e nude, dalle guance dure e colorite, dai polmoni fortissimi. (pp. 23-24)

La vivace pagina autobiografica dell'autrice offre una testimonianza della vita di giochi e di libertà di cui godono i bambini in campagna, al contrario la città in *Piccole anime* diventa il luogo di indifferenza e di sfruttamento infantile: è lo spazio delle ingiustizie sociali, in cui bambini mendichi sono ignorati dai passanti, come *Una fioraia*, e in cui sono impiegati in pesanti lavori, come la sartina di *Nebulose*. La città è anche lo sfondo in cui sono ambientate le novelle *Perdizione* e *Gli spostati* dai titoli pregnanti ed evocativi, dai quali si ricava la luce negativa sotto la quale Serao vuole porre l'ambiente cittadino. I bambini nelle città diventano a tutti gli effetti degli "Spostati" o delle "Nebulose", come dicono i titoli delle novelle: sono, a partire dall'ultimo caso, delle creature della cui presenza nessuno si cura o che al contrario subiscono l'influenza negativa di una vita familiare complessa, nella quale soffrono per la mancanza d'amore e di unità tra i genitori. Sono ad esempio i bambini di *Perdizione* e di *Gli spostati* ad avere una situazione familiare difficile, nella quale si è persa l'unità familiare basata sull'affetto della coppia coniugale.

Al di là di questi esempi, la dialettica tra città e provincia resta impostata principalmente sull'associazione della città allo spazio-centro di vitalità e la provincia al contrario connotata dal grigiore e dalla monotonia della periferia lontana dal fulcro vitale. Si possono in particolare vedere due esempi in cui la provincia è rappresentata come un luogo di tedio e di spegnimento vitale. Nel primo caso si tratta della raffigurazione della provincia contenuta in *Silvia* in *Dal vero*, il secondo esempio è invece tratto dall'ultima stagione narrativa di Serao, da *L'infedele*.

In *Silvia* lo spegnimento vitale e la piattezza dell'esistenza della donna si rispecchiano nel paesaggio grigio e monotono del piccolo paese che la donna osserva abitualmente dalla sua finestra durante l'ora del riposo pomeridiano in cui tutto il paese è assopito.

La cittaduzza era silenziosa e deserta in quel lunghissimo pomeriggio estivo; nelle sue strade grigie e rettammente allineate non appariva un viandante: i balconi delle sue case, alti, dal sesto antico, dalla incurvatura profonda, erano tutti chiusi; le porte brune, massicce, costellate di chiodi, dal pesante martello di ferro, erano anche esse sbarrate. Invano il cielo si serenava, impallidendo; invano si apprezzavano chetamente le dolcezze del tramonto, invano giungeva il misterioso e malinconico momento della giornata, tanto somigliante all'autunno, tanto somigliante al declinare della vita; i buoni provinciali non si curano di tutto ciò, nulla sanno di tramonti e preferiscono dormire in quelle ore [...]. Solo Silvia rimaneva seduta

dietro i vetri del suo balcone [...] ed immobile, le mani incrociate sulle ginocchia, la testa appoggiata allo sportello di legno attendeva con pazienza che le ore trascorressero. Ma in quel posto non l'aveva attirata lusinga di gaio o di mesto spettacolo; Silvia non guardava per la strada. [...] Era venuta là per abitudine, senza noia e senza diletto, per la medesima ragione che la faceva alzare alle sei del mattino e coricarsi alle undici di sera. (p. 175)

I toni che prevalgono nella descrizione sono proprio quelli del grigiore e del silenzio in cui è immerso il paesaggio della provincia nell'ora del riposo pomeridiano. Le strade sono deserte e gli infissi delle case sono tutti serrati. In particolare Serao descrive il paesaggio provinciale al tramonto e afferma che invano il paesaggio si rasserenava, poiché gli abitanti della provincia, riposando, non possono ammirarne la bellezza. Si registra in questo caso un'esatta corrispondenza tra il paesaggio e lo stato d'animo femminile. Il grigiore del paesaggio naturale si riflette anche sulla vita grigia e monotona di Silvia. Tutta la sua giovinezza appare infatti essersi consumata nello squallore dell'ambiente provinciale, lontano dai luoghi vitali della città. La donna, riguardando al proprio passato, scorge infatti «una superficie bigia ed uniforme» (p. 176). L'elemento su cui la donna proietta la sua speranza fiduciosa di futuro è di nuovo di natura spaziale: si tratta di un treno, a cui la protagonista associa un'idea di vitalità e di svago rispetto alla monotonia dell'ambiente provinciale:

Nella stagione estiva vi era un treno che giungeva da Roma alle sette meno un quarto, ed ella abitava abbastanza vicino alla stazione per udirne tutti i rumori; prima un fischio della campagna, debole, lontanissimo, ed in risposta sulla stazione tre squilli argentini della campanella; indi un fragore cupo, sotterraneo come il colossale respiro di un mostro [...]. La campanella salutava coi suoi tre squilli vibrati il treno se ne andava, esso diceva addio con un fischio rauco, quasi disperato, l'affannoso soffio ricominciava, cresceva e si allontanava; il treno era partito, la stazione deserta. Nell'inverno anche questo mancava, cambiandosi l'orario. (pp. 179-180)

Serao dedica una descrizione dettagliata all'arrivo del treno in stazione ed alla sua partenza. L'arrivo del treno scandisce per Silvia il susseguirsi delle stagioni e sottolinea l'idea del ripetersi sempre uguale e monotono dei giorni in un lungo, ma costante consumarsi della freschezza della donna.

Le stagioni buone o cattive si susseguivano, la pioggia ed il sole si alternavano con dignitosa equità, i treni arrivavano, si rifornivano d'acqua, lasciavano scendere qualche viaggiatore e ripartivano. Silvia lasciava scorrere le giornate, i mesi, gli anni come i granelli del suo rosario fra le dita, quando ne mormorava le avemmaria. (p. 180)

Lo spegnimento vitale della donna è lento, ma continuo, in perfetto accordo con l'ambiente monotono della provincia. Le stesse tonalità di grigiore e di squallore della provincia si trovano anche nella novella *L'infedele* dell'omonima raccolta. Il protagonista Paolo Herz, non riuscendo a dimenticare la passione amorosa per Luisa Cima, la quale tuttavia ha posto termine alla loro relazione, si reca in un paese di provincia, che viene così descritto:

Egli andò via, una mattina, recandosi in un lontano e brutto paese di provincia, dove aveva una casa, dei beni e dei coloni. Intendiamoci, non era in campagna, non era in una villa, non era in una fattoria: ma proprio in una casa provinciale fredda, nuda e polverosa: in un paese pieno di gente meschina e goffa: in un ambiente così assolutamente diverso, così contrario a ogni poesia, a ogni estetica, a ogni eleganza, che Paolo Herz potette veramente credere di essere lontano seimila miglia di cammino e cento anni di tempo, dall'ambiente dove aveva amato Luisa. (p. 25)

Paolo si reca in un paese di provincia con l'intento di allontanarsi da Luisa, pensando così di dimenticarsi più facilmente anche della relazione amorosa avuta con la donna. L'ambiente è connotato ancora da un senso di monotonia e di freddezza. Rispetto al raffinato gusto estetico del giovane uomo, il luogo si presenta spoglio e privo di attrattiva, appunto «contrario a ogni poesia, a ogni estetica, a ogni eleganza».

È interessante analizzare anche un'altra novella di *Dal vero* dal titolo esemplificativo: *In provincia*. Il racconto ha per soggetto la narrazione di una vicenda d'amore di due giovani, le cui famiglie sono in grande rivalità. Nel testo Serao tratta la tematica della collocazione provinciale con ironia. Parlando ad esempio degli amori che nascono in provincia, ne mette in luce gli aspetti più scherzosi:

Gli amori delle piccole città non hanno molta varietà: per lo più sono relazioni che cominciano con l'infanzia, seguitano nelle partite di mosca cieca, si manifestano solitamente nei ballonzoli famigliari, continuano nel giuoco della tombola e si completano sempre davanti al parroco e al sindaco. Sono amori risaputi, sorvegliati, stabiliti, registrati nelle entrate e nelle uscite di casa; protetti dai nonni brontoloni, dagli zii preti, conosciuti da tutta la città; amori senza nervi, senza lagrime, senza tenerumi, senza fantasticherie; qualche cosa di molto calmo, di molto lento, la cristallizzazione dell'amore. (p. 128)

Il sentimento d'amore in provincia dunque "si cristallizza", non arde del fuoco della passione, ma si sviluppa lentamente, sotto gli sguardi attenti dei familiari. Gli amori in provincia nascono, insomma, giocando a mosca cieca e perdono così i connotati romantici di grande passionalità e di desiderio che invece contraddistinguono l'atteggiamento degli innamorati.

La provincia dunque nella narrativa seraiana si presenta come il luogo grigio e monotono dello spegnimento vitale e della lontananza dal cuore pulsante della città. Si può riportare come ulteriore esempio anche quello di *Scuola normale femminile*. Nel finale della novella sono infatti annotati, proprio su un taccuino, le vicende finali dei personaggi protagonisti del racconto. In particolare, le studentesse che si sono recate ad esercitare la professione di insegnamento in provincia vanno incontro ad un destino di infelicità e di sventura. Rispetto alle ragazze che sono rimaste ad insegnare in città, le condizioni di lavoro e di vita in provincia appaiono più dure. Le giovani donne hanno infatti una retribuzione inferiore e delle sistemazioni misere e poco confortevoli. Giulia Pessenda «ha subito accettato il posto di maestra rurale, comune di Olevano, nel Cilento» (p. 180). La donna si trova in difficoltà, per il freddo della stagione invernale e per la mancanza di mezzi. Essa non può avere uno spazio per il fuoco in casa. Chiede più volte

l'intervento dell'ispettore scolastico e del provveditore, i quali tuttavia non le danno risposta. La prima ad ammalarsi è la madre della donna, la stessa maestra è colpita dal tifo petecchiale, mal curato dal medico condotto. La malattia conduce la donna alla morte. Un altro caso simile è quello di Carmela Fiorillo, la quale si reca a fare la maestra nell'Alta Savoia. La donna, un inverno, nel ritorno verso casa, è colta da una tempesta di neve, che la fa morire per il freddo. La provincia in questi due casi si connota non solo da un senso di tedio e di grigia monotonia, ma può talvolta farsi portatore di morte, come nel caso delle due maestre di *Scuola normale femminile*.

L'ambiente cittadino è molto presente nella narrativa seraiana, a partire dai numerosi affreschi che l'autrice compie della sua città. In alcune novelle è molto chiaro l'intento di Serao di esplicitare l'ambientazione napoletana della vicenda. Napoli costituisce lo sfondo centrale di gran parte della sua narrativa. A questo proposito Marie Gracieuse Martin Gistucci nota:

Matilde Serao a tant parlé de Naples que d'aucun s'étonnent qu'elle ait parlé d'autre chose. Plus que le simple cadre d'une action, Naples est l'explication et la justification du comportement des personages; c'est une orchestration et un fond sonore, mais aussi une entité agissante, un héros, si ce n'est le héros⁴⁴³.

Napoli costituisce il luogo in cui l'autrice ambienta la maggior parte delle novelle, Serao mette in evidenza gli aspetti più caratteristici e vitali della sua città. Sin dalla prima raccolta presa in analisi, *Dal vero*, è riscontrabile questa caratteristica dell'autrice: in particolare essa dipinge un affresco vivace e colorito del popolo napoletano in *Alla decima musa*. L'autrice descrive l'ambiente folcloristico del mercato napoletano nel periodo natalizio, in mezzo al quale conduce, quasi per mano, il lettore. La descrizione parte dalla stanza «quieta e silenziosa» di un ambiente domestico, nel quale tuttavia penetra il rumore della folla in strada.

L'urto di una folla ritta, continua sempre rinnovantesi, che parla, ride, grida, schiamazza, canta, urla; – quindi un vocio che percorre tutta la gamma, dai toni più alti ai più bassi, coi salti più bizzarri, diventando ora un clamore acutissimo, ora un grave rombo di tuono.

Chi sta chiuso nella propria abitazione è come richiamato dal vocio della strada, dalla vitalità dinamica ed eterogenea che si muove nelle piazze e sui marciapiedi. Serao inizia allora a descrivere l'atmosfera vivace ed allegra del mercato napoletano, a partire dai banconi della carne:

Sulle piazze, nelle vie, gittate, profuse tutte le ricchezze vegetali ed animali. Qui è il trionfo della carne: sono le file di polli sospesi per le gambe, dalla pelle gialletta, soda, leggermente punteggiata di bruno [...] sono i tacchini dalle forme grasse e rotonde, dondolantisi gravemente allo scirocco con la serietà di quando erano vivi. [...] Si cammina sempre e non si vede che carne. (p. 172)

⁴⁴³ Marie Gracieuse MARTIN GISTUCCI, *L'oeuvre romanesque de Matilde Serao*, cit., p. 93

Il cammino in mezzo alla folla prosegue, guardando «gli erbaggi, le verdure, i frutti, la dolcezza vegetale, il tributo della campagna, l'offerta delle pianure e dei boschi» (p. 172). I tratti con cui l'autrice descrive lo scorcio cittadino acquista toni fantastici, quasi surreali, quando, camminando tra gli ortaggi, si può addirittura perdere il senso della realtà.

L'ondulazione dei lumi, il passaggio delle persone e dei carri, il getto improvviso di un razzo, l'ombra che sopraggiunge, danno a questo spettacolo qualcosa di fantastico: le proporzioni si ingrandiscono, il senso della realtà si perde e vi sembra di camminare in mezzo ai prati di maggiorana e di trifoglio, fra due siepi di verdura, mentre in fondo, come orizzonte, si accende la fiamma gialla di una piramide di aranci, ricordo dei tramonti siciliani. (p. 172)

Dopo la sezione della frutta e della verdura, si passa alla «dominazione del mare», Serao descrive le alghe, le triglie rosse, le ostriche e tutti gli altri pesci esposti sulle bancarelle. «Ed è un continuo spruzzare di acqua salata, un gridare di voci robuste, uscite dai petti che hanno combattuto la tempesta; sono pescatori nervosi e bruni dalle gambe e dalle braccia denudate, che vi offrono allegramente la loro mercanzia» (p. 173). Infine Serao passa in rassegna anche la zona in cui sono venduti i dolciumi, l'autrice afferma che si tratta di «una tavolozza di tinte sfumate e gradevoli all'occhio», utilizzando una metafora pittorica.

Sono i dolci con le loro forme brevi, leggiadre, aggraziate, che sembrano fiori, frutta, cuori, farfalle; coi loro colori delicati, molli; il cristallino roseo, il verde-opalino, il bianco-grigio, il violetto pallido, che si fondono, si armonizzano in una tavolozza di tinte sfumate e gradevoli all'occhio. Sono le spume morbide e fiocose che pare si debbano dileguare in un soffio; le creme tremule, candide. (p. 173)

Con la descrizione della vendita dei dolci finisce la passeggiata con la quale Serao conduce il suo lettore a spasso per il mercato natalizio. È interessante l'associazione che l'autrice compie nel finale nel paragonare l'arte gastronomica a tutte le altre forme artistiche, è proprio in essa anzi che si ottiene il «*summum* dell'arte» (p. 174).

Insomma la riunione di quanto vi è di più gentile, di più fine, di più elegante; le carezze della vista, del gusto e dell'odorato; il raffinato e lo squisito nella più completa loro manifestazione, il punto culminante di ogni più strano desiderio, la poesia più alta e più pura delle sensazioni, la fantasia diventata vita, l'ideale artistico realizzato, il *summum* dell'arte. (p. 174)

Procedendo nell'esemplificazione, in *Leggende napoletane* la descrizione della città di Napoli è fondamentale, costituisce l'ossatura centrale sulla quale si struttura la raccolta. I testi infatti prendono in esame il grande patrimonio leggendario inerente i luoghi naturali e artificiali che sono emblemi della città. Un interesse eziologico è presente in tutta l'opera, ma più in generale si può rilevare il fatto che l'autrice tende sempre a specificare i luoghi, le vie, le principali opere artistiche in cui si muovono i suoi personaggi. In particolare, come si è già messo in evidenza nell'analisi testuale della

raccolta, le leggende riguardano la tematica amorosa e le indicazioni spaziali sono fondamentali, perché, come ha notato Patrizia Di Meglio:

Una precisa individuazione dei luoghi (quartieri elencati più volte, nomi di strade) tende a costruire una vera e propria mappatura della mitologia dell'amore a Napoli⁴⁴⁴.

Fin nella premessa intitolata *La storia della Leggenda*, che Serao scrive per la seconda edizione di *Leggende napoletane*, l'autrice descrive con precisione alcuni quartieri della sua città: quelli della Scuola Normale e della Madonna dell'Aiuto, dove si trovava la sua casa, nella quale aveva iniziato a comporre la raccolta. Nell'opera l'autrice offre una mappa precisa del perimetro cittadino, narrando le diverse leggende d'amore intorno ai monumenti e agli ambienti naturali di Napoli. Si sceglie di analizzare una novella in particolare, per evidenziare la modalità con cui l'autrice descrive lo spazio cittadino, mettendone in luce la vitalità e la dinamicità. Ad esempio in *Il mare*, l'autrice descrive le diverse zone marine della città, evidenziando di ciascuna la storia, l'utilizzo e le caratteristiche. Il mare del Carmine è l'antico porto della città, è anche il luogo in cui trovarono la morte Corradino e Masaniello. «È il mare grandioso e triste degli antichi, che sgomenta le coscienze piccine dei moderni. La sola voce del lutto rompe il silenzio che vi regna e qualche coraggioso, solitario e meditabondo spirito, vi passeggia, curvando il capo sotto il peso dei ricordi, fissando l'occhio sulla vita di quelli che furono» (p. 50). Allegro e vivace è invece il mare di Santa Lucia, il mare «del popolo e pel popolo» (p. 51).

Una numerosa e brulicante colonia di popolani, vive su quella riva. Le donne vendono lo spassatempo, l'acqua sulfurea, i polipi cotti nell'acqua marina; gli uomini intrecciano nasse, fanno reti, pescano, fumano la pipa, guidano le barchette, vendono i frutti di mare, cantano e dormono. [...] Si sente un profumo misto di alga, di zolfo e di spezierie fritte. I bimbi seminudi e bruni si rotolano nella via, cascano nell'acqua, risalgono alla superficie, scuotendo il capo ricciuto e gridando di gioia. (p. 52)

Serao descrive in particolare la dinamicità delle donne e degli uomini del quartiere di Santa Lucia, i quali fanno attività di mercanzia e si godono anche il mare. Sulle stesse spiagge nel periodo estivo arriva «una folla borghese e provinciale» (p. 53). L'ambiente di turismo marittimo si rivela di grande dinamicità, risuonano nell'aria canti di chitarra, strilli di bambini, esclamazioni di facchini, i rumori dei tram. Serao nella stessa novella descrive anche il mare di Chiatamone e la zona di Mergellina, anch'esso caratterizzato da una grande vitalità:

Invece ride il mare di Mergellina; ride nella luce rosea delle giornate stupende. [...] Uno stabilimento di bagni, piccolo e aristocratico, si congiunge alla riva per una breve viottola, sulla viottola passano le belle fanciulle vestite di bianco, coi grandi cappelli di paglia coperti da una primavera di fiori, cogli ombrellini dai colori splendidi [...]; passano le sposine giovanette, gaie e fresche, attaccate al braccio dello sposo innamorato; i bimbi graziosi, dai volti ridenti e arrossati dal caldo. (p. 55)

⁴⁴⁴ Patrizia DI MEGLIO, *Introduzione*, cit., p 12

Napoli è lo scenario privilegiato anche di *Piccole anime*: in particolare in *Una fioraia*, si descrive l'ambiente più sordido e oscuro della città, fatto dai vicoli in cui si muove la piccola mendica. Poi, nell'ultima sezione, si raffigura il quartiere più alto e ricco della città, in cui la bambina si sposta, nel finale, a chiedere l'elemosina. Nella prima parte della novella sembra di ritrovarsi negli stessi spazi che l'autrice descriverà attentamente anche in *Il ventre di Napoli*. L'autrice delinea con esattezza topografica il tragitto che la bimba svolge ripetutamente nel chiedere la carità:

La strada dei Mercanti, lungo budello contorto, era la sua casa, ed ella ne conosceva tutte le viuzze, i vicoli ciechi, gli angiporti paurosi, le botteghe nere, i ruscelli fetidi, i portoncini angusti e bruni, illuminati da una luce fioca e grigia, le scalette smussate. Andava e veniva senza posa, dalla Piazzetta di Portanova, donde era il suo punto di partenza, sino alla cappella del Cerriglio, dove era il suo punto di arrivo. (p. 16)

L'autrice descrive i quartieri più poveri e malfamati della città ottocentesca, li rappresenta come l'orizzonte vitale in cui è abituata a muoversi la bambina:

Quelle viuzze nere, quella strettezza, quella miseria, quelle case stillanti di 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 ebeti di male femmine, quella merce grezza, impolverata, avariata, erano tutto il suo mondo. (p. 17)

La via che segna il limite vitale della bambina è quella che continua dopo Santa Barbara, la protagonista sente l'esistenza di un mondo diverso al di là di quel confine, che preferisce non attraversare. La profonda distinzione tra le due zone della città emerge nello stupore con il quale la bambina vede per la prima volta la pulizia e l'ordine dei quartieri al di sopra della strada dei Mercanti:

Fu stupefatta: vedeva quello che non aveva mai visto, la strada larga, i magazzini puliti, i palazzi bianchi, i giardini, il cielo. Dimenticava la sua fame davanti a così mirabile spettacolo. [...] Lassù tutto era bello. (p. 19)

Le novelle *Canituccia* e *Giuochi* non sono d'ambientazione cittadina, in esse Serao descrive l'ambiente di campagna nel quale essa aveva trascorso la sua infanzia, Ventaroli. Infine anche in *Perdizione* l'autrice fa riferimento ai luoghi di passeggiata più noti della città. Il bambino infatti nel rivelare la relazione adulterina della madre, confessa al padre di essere stato con la madre e l'amante in passeggiata a Villa Pamphily.

La virtù di Checchina è ambientata nell'altra grande città in cui Serao è vissuta a partire dagli anni '80. Nella novella Serao descrive pochissimo gli ambienti cittadini, vi è appena qualche cenno all'uscita di casa di Checchina, intenzionata ad andare dal marchese: vi è un breve cenno al cartolaio di Piazza Trevi, davanti al quale la donna si accorge di aver lasciato la lettera del marchese nella gonna a casa e al quartiere di San Vincenzo, in cui una vecchia conoscenza del marito la ferma. Ogni riferimento ad una piazza o ad un quartiere cittadino è descritto in funzione della preoccupazione che prende l'animo della protagonista nel tragitto dalla propria casa all'abitazione del marchese.

Inoltre in *Il romanzo della fanciulla* si possono trovare ampi squarci della vita cittadina napoletana: si possono citare ad esempio il risveglio di Maria Vitale e il suo percorso mattinale fino a Palazzo Gravina in *Telegrafi dello Stato*. La ragazza, svegliatasi molto presto, per arrivare in ufficio puntuale secondo gli orari di lavoro, incontra una città ancora avvolta dal torpore mattiniero, non vi è nessuno per le strade, solo i venditori di frutta si muovono con i loro pesanti carri, dai giardini alle vie centrali per il mercato:

Nella piazzetta dei Bianchi non passava un'anima: la bottega del fabbro era ancora chiusa, la tipografia del Pungolo era sbarrata: per i vicoli di Montesanto, di Latilla, dei Pellegrini, dello Spirito Santo che sbucavano nella piazzetta, non compariva nessuno. Una nitida luce bigia si diffondeva sulle vecchie case, sui vetri bagnati di brina, sui chiassuoli sudici: e il cielo aveva la chiarezza fredda, la tinta metallica e finissima delle albe invernali. [...] Il venticello gelido la infastidiva, mandandole in faccia la polvere di via Toledo, non ancora spazzata: non poteva passeggiare a quell'ora, sola, come una pazza, fra i venditori di frutta che scendevano dai giardini alle vie centrali di Napoli, e fra i carri dello spazzamento che trabalzavano cupamente sul selciato. (pp. 7-9)

È interessante notare i precisi riferimenti topografici con cui l'autrice descrive con molta cura il nome di ciascuna piazza, di ciascun quartiere e via. Inoltre è opportuno osservare come non manchi sulla tavolozza dell'autrice la rappresentazione dell'alba nella sua città. In aggiunta, nella stessa raccolta in *Per monaca* si ha la descrizione dell'ampio chiostro di Santa Chiara, chiesa nella quale si svolge la monacazione della protagonista Eva Muscettola. Si raffigura l'entrata delle eleganti carrozze nel chiostro e l'interno della chiesa. L'autrice vuole rendere al lettore l'immagine visiva del chiostro e dell'interno dell'edificio, che dipinge con tinte cromatiche precise:

Le carrozze signorili entravano nell'ampio chiostro di Santa Chiara, tutto pieno di sole invernale, dal portone spalancato sulla via del Gesù Nuovo; deponavano gli invitati alla porta della chiesa, innanzi al coltrone sollevato, donde si vedeva un fulgore di ceri; poi andavano a prender posto per aspettare, laggiù, in un angolo del grande piazzale deserto, presso l'altro portone sbarrato che dava sulla via della Rotonda. [...] Nella chiesa tutti stucchi e oro, ornata come un salone, simpatica e allegra, per mitigare la luce avevano abbassate le tendine rosse innanzi ai vetri dei finestroni; e a destra, dalla cappella dove Maria Cristina di Savoia, la buona, la santa, dorme, sino alla porta, erano raccolti gli uomini: a sinistra della cappellina dove la Madonna di Giotto guarda la folla coi suoi pallidi occhi di un azzurro latteo, sino alla popolare cappella dove si venera l'Eterno Padre, [...] erano raccolte le signore. (pp. 83-84)

I ritratti che l'autrice offre del quadro della cappella e dell'interno della chiesa sembrano delle autentiche riproduzioni in prosa delle opere artistiche dei pittori. Del resto l'autrice aveva già sperimentato una tecnica simile, nella descrizione in prosa di un'altra opera sempre pittorica: *Il Cristo di Saverio Altamura in Dal vero*.

In *Nella lava* le descrizioni degli spazi cittadini si moltiplicano: dall'iniziale ritratto della stazione balneare del signor Canavacciuolo all'ampia rappresentazione serale della Villa nella terza sequenza. Questi luoghi sono raffigurati come spazi di vitalità e di svago. Nella prima sequenza le fanciulle della piccola borghesia in vacanza dallo studio si recano giornalmente alla spiaggia, per trascorrere il periodo estivo. Allo

stesso modo la buona società napoletana nelle sere di settembre si reca a passeggiare nel grande parco della Villa. Si può riportare una breve citazione di *Nella lava* riguardo alla passeggiata serale delle ragazze napoletane, Serao realizza un affresco collettivo della folla di napoletani che, la sera, approfittando della frescura, si recano alla Villa:

E dalle otto, per le vie di Toledo, di Chiaia, del Chiatamone, fra le vetrine tutte fulgide di gioielli, di ventagli piumati, di cappellini eleganti o lungo la riva del mare poetico su cui sfrusciano i platani del Chiatamone, era un lento movimento di gente che si avviava alla Villa. Due file di carrozze scendevano in giù, come due fiotti rotolanti; il tram carico, ogni minuto passava correndo e fischiando attraverso piazza San Ferdinando, portando sempre gente alla Villa; ma i marciapiedi erano fitti fitti di pedoni che mollemente, in quella sera di domenica, se ne andavano al grande ritrovo serotino napoletano. (pp. 105-106)

Nella citazione ancora una volta l'ambiente cittadino è caratterizzato da un senso di vitalità, la città e in particolare gli ambienti frequentati dalla buona società raffigurano i centri di svago e di ritrovo della borghesia e dell'aristocrazia napoletane. Dall'analisi testuale finora presentata, Serao sembra realizzare ampi squarci della vita della città, eseguendo dei precisi ritratti del popolo napoletano, raffigurato nei vari atteggiamenti di vita quotidiana: dal mercato natalizio, alla fila nello stabilimento balneare e infine nello svago serotino alla Villa. Anche in *Non più* si descrive la cerimonia della festa dell'Assunzione di Maria, celebrata in un paese della provincia napoletana. Dell'evento si ritraggono le peculiarità e la vitalità della folla che assiste allo spettacolo.

La piazza del Mercato, grandissima, riboccava di gente. La folla si accalcava non solo nel suo vasto quadrilatero, addossandosi alle baracche dei saltimbanchi, alle tende ambulanti dei venditori di sorbetti, al piccolo carosello giallo e rosso: ma si addensava lungo il corso Garibaldi, verso l'Anfiteatro e verso il tribunale, straripava su molti balconi e su tutte le terrazze prospicienti nella piazza. Non erano soltanto i ventimila abitanti di Santa Maria che avevano lasciato le loro case, in quella sera di mezz'agosto, per assistere al grande fuoco d'artificio in onore dell'Assunzione di Maria Vergine: ma anche dai villaggi e dalle città vicine erano accorsi, per devozione e per curiosità. Nella folla minuta si mescolavano ai samaritani conciatori di cuoio, gli ortolani di San Nicola la Strada, i setaiuoli di San Leucio, i fabbricanti di torroni di Casapulla, gli agricoltori di Maddaloni e di Anversa, le pallide maceratrici della canape che languiscono un'intera stagione sulle sponde dei lagni: sui balconi illuminati a palloncini colorati, la borghesia e l'aristocrazia. (p. 186)

Serao realizza ancora un affresco collettivo, raffigurando la folla di spettatori, giunti per ammirare lo spettacolo della festa per l'Assunta. Nella scena sono distinti tuttavia i diversi livelli sociali: il popolo nella piazza e la borghesia ed l'aristocrazia si trovano invece sui terrazzi, in posizione privilegiata.

In *O Giovannino o la morte* si ritrae una scena simile, nella sequenza iniziale l'autrice descrive l'accorrere dei fedeli alla cerimonia di Pentecoste. Serao descrive con precisione il comportamento del sacrestano e dei fedeli. In seguito, la narrazione si concentra sulla rappresentazione degli avvenimenti del Palazzo numero due di piazza SS. Apostoli.

Alle dieci e mezzo di quella domenica, il sagrestano della parrocchia dei SS. Apostoli uscì sulla porta dell'antica chiesa napoletana e cominciò ad agitare vivacemente un grosso e stridulo campanello d'argento. Il sagrestano, appoggiato allo stipite della pesante vecchia porta di quercia, scrollava il campanello a trilli, a distesa, continuamente: serviva per avvertire i fedeli di via Gerolomini, del vico Grotta della Marra in Vertecoeli, della Piazza SS. Apostoli, delle Gradelle, che fra poco sarebbe cominciata nella chiesa dei SS. Apostoli la messa cantata, la funzione grande di Pentecoste. [...] Pure le bottegaie che passavano e ripassavano innanzi agli sportelli socchiusi delle loro botteghe, le massaie che andavano a dare ancora un'occhiata alla cucina, dove il grosso pezzo di carne bolliva nel sugo di pomodoro, le signore borghesi che ancora erano nelle mani della pettinatrice, non si affrettavano ancora: perché uscisse la messa cantata, il sagrestano doveva aver suonato tre volte. Solo qualche popolana giungeva, col nuovo vestito di percallo e la pettinatura di argento ficcata nel lucido mazzocchio dei capelli, tirandosi dietro dei bambini. Il sagrestano assai sdegnoso di questa minuta gente, andava ripetendo, agli echi della piazza, monotonamente:

– Avanzate il piede, che ora esce la messa. (p. 101)

Nella scena compare ancora l'accorrere dei fedeli alla celebrazione religiosa, come in *Non più*. Rispetto a *Il romanzo della fanciulla* il sagrestano in *O Giovannino o la morte* suona per tre volte le campane, per avvertire i fedeli dell'inizio della funzione. L'autrice, come in *Non più*, offre una descrizione delle donne che accorrono alla messa, distinte per gradi sociali: vi sono le popolane che giungono in anticipo, accompagnate dai figli, le bottegaie, che tardano ad arrivare, per chiudere le imposte dei negozi, le massaie che ancora controllano la cottura del ragù e infine le borghesi che si stanno ancora acconciando e ornando coi loro gioielli.

Lo scenario vitale e caratteristico di Napoli scompare quasi del tutto nell'ultima fase narrativa di Serao. Nella stagione finale, come si è visto dall'analisi delle novelle di questo periodo, si privilegia infatti la descrizione di uno spazio extra-territoriale. Si raffigurano luoghi che non hanno mai precise connotazioni spaziali e che non offrono mai al pubblico coordinate di riferimento specifiche. Si tratta di luoghi connotati dallo sfarzo e dalla ricercatezza: gli ambienti di ritrovo dell'alta socialità aristocratica. Nelle ultime novelle si possono trovare minuziose descrizioni di eleganti caffè, di teatri e di raffinati luoghi di villeggiatura. Si descrivono infatti ricche mete turistiche dalle tonalità esotiche. O viceversa si sceglie la rappresentazione di ambienti interni, di case e palazzi arredati in stile *liberty* o *Empire*. A questo proposito si può riportare la citazione testuale di un passo di *Lettere d'amore*. Nella quarta lettera l'innamorato confessa all'amata di dover porre fine alla loro relazione amorosa, perché l'uomo non dispone più dei mezzi finanziari, per accontentare i desideri della donna e per seguirla nei suoi lussuosi viaggi turistici. In un passaggio l'uomo descrive in modo preciso lo stile di arredamento con cui la donna ha fatto ammobiliare per tre volte l'interno del loro appartamento:

Tre volte, vi rammentate, non avete voi desiderato di cambiare da cima a fondo tutto l'ammobigliamento del nostro appartamento, del nostro caro, povero, piccolo armoire? La prima volta in stile Luigi XVI, con quei mobili autentici e quei pastelli, e quelle statuine? La seconda volta in stile Impero, con tre mesi di ricerche, per trovare tutto intonato, le stoffe, i mobili, le porte, i tappeti, i ninnoli nelle vetrine? E la terza volta, poi, questa primavera scorsa, in modern style, con le carte da parati, persino venute dall'Inghilterra, coi i mobili di Mapple e i quadri di Mucha? (p. 97)

Dal passo testuale emerge con chiarezza l'eleganza e la raffinatezza del mobilio interno dell'abitazione, Serao crea dei riferimenti culturali precisi, rifacendosi alla moda del tempo: cita lo stile Luigi XVI, lo stile Impero e infine il modern style, ovvero il gusto estetico dell'Art Nouveau.

Nell'ultima stagione narrativa la raffigurazione della città napoletana ritorna nella novella *Il pellegrino appassionato*: il protagonista, Attilio Franco, torna, dopo venti anni d'assenza a Napoli, la sua città d'origine. È interessante notare che, nella novella, Napoli non è più il centro vitale di energia e di azione, ma la città è ritenuta quasi periferica, rispetto alla New York, in cui Attilio vive e lavora come ingegnere. Napoli è certamente la città natale di Attilio, ma non è caratterizzata dalla stessa vitalità e dalla stessa energia dei nuovi centri economici del continente americano. Nella novella Serao affronta nello sfondo anche una questione storico-economica: la progressiva crescita della potenza economica della nascente forza americana rispetto all'inesorabile declino e la perdita di centralità economica della zona mediterranea. Attilio porta nel racconto il punto di vista di chi, emigrando in America, ha conseguito la via del successo e della ricchezza. L'uomo torna in Italia infatti come un "pellegrino appassionato", per riscoprire il legame che lo tiene unito ad un suo vecchio amore. Tornando a Napoli, trova la città come un paese periferico, profondamente mutato a causa dei recenti interventi edilizi, messi in evidenza da Serao anche in *Il ventre di Napoli*. Facendosi accompagnare in carrozza, egli scorge tutti i mutamenti che la città ha subito nel tempo della sua assenza. In un primo tempo, il viaggiatore è preso da un fremito di grande entusiasmo, il riconoscere i luoghi della sua gioventù lo mette di buon umore:

Nel silenzio e nell'ombra, con un fremito quasi puerile di allegrezza, Attilio Franco si chinava, per riconoscere dai profili oscuri, dalle fila dei lumi, dalla sua memoria sentimentale, le regioni e le vie napoletane. Ecco, lassù, a dritta, sul colle non lontano, quei pochi lumi fra la campagna, indicano, ove comincia il colle di Posillipo, i cipressi neri fra cui si delinea, chiara, la villa Patrizii, e quella sinuosa e breve fila di lumi, più in là, è il villaggio di Sant'Antonio, donde discende in città, ogni anno, la gran processione. [...] Guarda Attilio Franco e ogni amarezza si è dileguata dalla sua anima, e un palpito di gioia lo agita, poiché egli tutto ritrova, tutto riconosce, e sente rinascere tutta la sua ebbrezza di riso, tutta la sua ebbrezza di lacrime (p. 20)

La gioia con cui Attilio rivede i luoghi della sua infanzia e della sua giovinezza si stempera di fronte alla scoperta dei cambiamenti che la città ha subito con la distruzione della via dei Mercanti e con la costruzione del Rettifilo. Il conducente della carrozza lo avvisa infatti dei mutamenti. È descritta da Serao la grande attesa con cui il pellegrino spera di trovare tutto invariato al suo ritorno. Tale speranza è tuttavia disattesa, perché il paesaggio cittadino si presenta mutato e privato proprio delle caratteristiche che rendevano unica la città. Questi elementi emergono in modo chiaro nella scoperta da parte del protagonista delle variazioni topografiche della città:

Così il pellegrino appassionato e dolente, che era giunto dalle Americhe, per ritemprarsi nelle cose della sua fuggita giovinezza, egli aveva creduto, in una strana illusione,

alla immobilità delle cose e delle persone, andò a ricercare l'antichissima via dei suoi amori e delle sue speranze. Antichissima, invero, strettissima, tortuosa, nerastra, ondulante come un budello fra le alte case oscure. [...]

– Qua stava, la via Mercanti, – indicò il cocchiere, con un cenno vago.

– Dove, dove? – chiese l'altro, levandosi.

Vedeva intorno a sé una vastissima piazza, adorna, nel mezzo di una grandiosa fontana: e convergevano, discendevano alla piazza, due larghissime vie, come i due rami di una ispilonne: ne partiva una via anche più larga, diritta, lunga, lontana, dall'orizzonte che si perdeva, quasi, in una caligine. E si ergevano, sulle due strade discendenti, si ergevano, sulla piazza, si ergevano per il Rettifilo, colossali palazzi, negozi delle mille finestre, dai mille balconi. (p. 39)

Il pellegrino non riesce a riconoscere nella piazza il luogo in cui andava a trovare di sera l'amata. Profondamente deluso, ordina al cocchiere di recarsi nella via dove si trovava la vecchia casa della sua famiglia. Inizia così un pellegrinaggio per le vie di Napoli, che l'uomo associa ai propri personali ricordi e che tuttavia nel tempo hanno subito una profonda trasformazione. Nella vecchia casa di famiglia abitano dei nuovi inquilini, la portinaia avvisa inoltre Attilio che anche quella zona sarà abbattuta per la costruzione di nuovi edifici.

– Tutta questa via deve cadere a terra, con tutte le sue case: se ne deve fare un'altra, larga, con le case nuove. (p. 44)

Napoli nella novella costituisce lo sfondo del racconto, ma essa non appare più come centro pulsante di vita e dell'azione. L'autrice descrive le trasformazioni fatte all'impianto urbanistico in seguito alla distruzione di quartieri caratteristici e alle costruzioni di strade più larghe con nuove abitazioni. Napoli per l'ingegnere Attilio Franco di New York non è più centro vitale, resta tuttavia un riferimento importante per i suoi ricordi personali, i quali tuttavia si aggrappano a degli spazi fisici, che in alcuni casi non esistono più o che stanno per essere abbattuti.

È ravvisabile dunque anche nell'ultima stagione dell'autrice una descrizione della città di Napoli, eseguita in questo caso, non con la funzione di opporre alla città, centro vitale, l'orizzonte grigio e monotono della periferia. La raffigurazione della città all'arrivo di Attilio Franco è funzionale a mostrare il cambiamento tra la vecchia città dai quartieri stretti e storici e la nuova, basata su un impianto urbanistico più ampio, con strade più spaziose.

8.1.4 Vicoli bui, palazzi storici e hotel di lusso

Nella narrativa seraiana convivono spazi molto diversi che descrivono i luoghi di frequentazione delle differenti classi sociali prese a soggetto di scrittura: quelle più povere del popolo, quelle più pulite ed eleganti della piccolo-media borghesia e delle classi più benestanti. L'ambiente popolare è presente in *Serao* sin dalla prima raccolta, *Dal vero*, si ritrae una portineria polverosa di un grande condominio in *Mosaico di fanciulle*. Anche in *Idillio di Pulcinella* si raffigura l'ambiente popolare del teatro San Carlo, in particolare gli ambienti frequentati dagli attori delle commedie: i camerini e il

palco. Tra gli spazi descritti da Serao si può annotare anche la descrizione dei quartieri più bui e più sporchi della città, di cui l'autrice fornisce una descrizione minuziosa, non trascurando i dettagli meno piacevoli. Sin da *La storia della Leggenda*, contenuta in *Leggende napoletane*, l'autrice raffigura il quartiere sporco in cui lei viveva e in cui aveva iniziato a comporre la raccolta:

Abitavamo in quella singolare regione popolana di Napoli, che è limitata da Santa Maria la Nova, dal vico Mezzocannone, dal Gesù e dai Mercanti: bizzarra regione, niente fantastica, niente romantica che contiene le piazze della Madonna dell'Aiuto, dei Banchi Nuovi e di San Giovanni Maggiore, e i cupi vicoli di Donnalbina, dell'Ecce Homo, di San Girolamo alle Monache, e la bizzarrissima discesa di Santa Barbara e la via di Santa Chiara, fra claustrale e borghese. [...] Regione popolana e pure mistica con le sue dodici chiese, con le sue sette cappelle, [...] regione di grandi palazzi antichi, stemmati e di piccole, ignobili case moderne, pienissime di gente, da soffocare: regione anche poveramente e malinconicamente turpe, verso la Posta, verso i Mercanti, verso Mezzocannone: regione sporca, sporchissima, ant'igienica, senz'aria, senza sole.

Serao nella descrizione insiste sul tratto di sporcizia che caratterizza le vie dove abitava. La strada dei Mercanti, la zona dell'Ecce Homo, oltre ad essere descritte in *Il ventre di Napoli* è raffigurata anche in *Una fioraia* di *Piccole anime*. Più volte dunque l'autrice prende a soggetto questa zona di spazio. In questa novella Serao sottolinea la ristrettezza del luogo e ancora una volta la sporcizia. La bambina è solita fare il tragitto proprio nella strada dei Mercanti:

La strada dei Mercanti, lungo budello contorto, era la sua casa, ed ella ne conosceva tutte le viuzze, i vicoli ciechi, gli angiporti paurosi, le botteghe nere, i ruscelli fetidi, i portoncini angusti e bruni, illuminati da una luce fioca e grigia, le scalette smussate. Andava e veniva, senza posa, dalla piazzetta di Portanova, donde era il suo punto di partenza, sino alla cappella del Cerriglio, dove era il suo punto di arrivo. (p. 16)

Nella narrativa seraiana si descrivono non solo i vicoli bui e sporchi della strada dei Mercanti, ma un altro importante sfondo delle novelle sono i palazzi della città. Si tratta di grandi costruzioni, in cui l'abitazione strutturata su diversi piani rispetta le stesse distinzioni in classi sociali: al primo piano risiedono infatti il proprietario del palazzo e le figure altolocate, ricchi borghesi o aristocratici, ai piani superiori invece abitano i piccoli borghesi, infine nelle mansarde i più poveri. Il palazzo rispecchia dunque la gerarchia sociale nella sua struttura. È interessante notare che quando Hérelle traduce *O Giovannino o la morte*, novella in cui il palazzo ha un'importanza significativa, ha bisogno di specificare il termine «palazzo», che non equivale semplicemente al corrispondente termine francese «palais». A tal proposito, Marie Gracieuse Martin Gistucci ha osservato:

Le palazzo, dit Hérelle, à propos de sa traduction de *O Giovannino o la morte*, n'est certes pas un palais: «En Italie et surtout à Naples on donne le nome de palazzi à de grandes maisons particulières que nous appellerions hôtel, et souvent même à de simples maison de rapport». C'est vrai, mais ce qu'il ne dit pas, c'est quelle longue décadence nobiliaire explique comment ces «simples maison de rapport» ont bien souvent été d'authentiques palais. De vaste maison réservée à une seul famille, le palazzo est peu à peu devenu l'abri

d'une petite communauté, assemblée peut-être par le hasard, mais qui s'est organisée vaille que vaille en une cellule sociale, nécessaire élément de transition entre la foule de la rue et l'individu replié sur soi dans la solitude de son appartement⁴⁴⁵.

La studiosa compie un'osservazione storica sull'evoluzione dei palazzi a Napoli, prima riservato all'abitazione di nobili famiglie, poi occupato da comunità di famiglie, in relazione tra di loro. Si mette in evidenza anche l'efficacia con cui attraverso l'elemento spaziale del palazzo si possa passare dal ritratto collettivo della folla alla vicenda del singolo individuo. Questa tecnica è molto spesso seguita da Serao.

Inoltre spesso il palazzo raffigura anche la comunità di personaggi che assistono alle vicende principali, come avviene per il palazzo numero due di Piazza SS. Apostoli in *O Giovannino o la morte*. Inoltre riguardo la descrizione della città Mirella Galdenzi ha sollevato un'osservazione di natura storica:

La ricerca dell'identità locale, un'istanza forte del realismo e in particolare del regionalismo verista, muove a Napoli dal senso di una perdita, dal sentimento di una frustrazione profonda, che dal piano storico, nella presa d'atto del declassamento dal ruolo di capitale e nella progressiva distanza da una possibile autonomia, avvertita nella piemontesizzazione delle forme istituzionali e nello scadimento della vita economica, si proietta impercettibilmente sul piano del privato, imponendo una revisione degli usi e dei costumi degli attori sociali della vita quotidiana⁴⁴⁶.

La studiosa mette in evidenza un problema storico che colpì la città di Napoli al tempo di Serao. All'indomani dell'unità di Italia, la città si trovava infatti in un periodo di transizione, essa aveva perso il ruolo di capitale e diventava un luogo di periferia che doveva adeguarsi alle nuove direttive del governo. In una dialettica tra vecchio e nuovo, la città e i suoi abitanti dovevano trovare un nuovo equilibrio. L'autrice narra proprio la faticosa ricerca di questo nuovo equilibrio ed il senso di perdita e di frustrazione dei cittadini napoletani: «quella umanità minuta e quotidiana che brulica nei vicoli, che sopravvive nei palazzi di una città che ha perduto il suo ruolo e vede disgregarsi il suo centro»⁴⁴⁷. Il vicolo e il palazzo costituiscono le due unità spaziali in cui l'autrice pone in evidenza l'atteggiamento di rottura e di novità rispetto al passato. Sono i due luoghi che rappresentano la memoria cittadina e che tuttavia sono violati dalle nuove normative urbanistiche imposte dallo Stato.

Il vicolo e il palazzo costituiscono gli ambienti di una tassonomia urbana a partire dal sentimento di una frattura profonda: l'identità restituita dalla città contemporanea è quindi frutto di una composizione instabile fra due realtà opposte e contrarie, dove la memoria storica appare destinata a risolversi in un improbabile culto delle rovine e il nuovo è costretto a confrontarsi con il vicolo, la città senza luce, segnata dall'incuria e dal degrado⁴⁴⁸.

⁴⁴⁵ Marie Gracieuse MARTIN GISTUCCI, *L'oeuvre romanesque de Matilde Serao*, cit. p. 125

⁴⁴⁶ Mirella GALDENZI, *Misteri, vicoli e palazzi nella Napoli "fin de siècle" di Matilde Serao*, cit., pp. 323-324

⁴⁴⁷ Ivi, pp. 325-326

⁴⁴⁸ Ivi, pp. 326-327

Nelle pagine di Serao si alternano descrizioni di spazi chiusi e stretti di vicoli, di palazzi storici, ma anche di raffinati Hotel. Già in *Piccole anime* l'autrice descrive la situazione di una bambina, unica figlia del proprietario dell'albergo, rimasto vedovo. Essa tuttavia, pur godendo di una situazione privilegiata, vede tutti i giorni gli intrighi e le falsità che riguardano gli ospiti dell'albergo: gli appuntamenti segreti e le relazioni nascoste. Assiste anche alle discussioni in famiglia, nelle quali si tratta di soli affari di interesse economico, mettendo da parte gli affetti spontanei delle relazioni umane.

Ella vede e sente una quantità di cose, dagli usci socchiusi, passando pei corridoi, entrando improvvisamente nel salone, alla fine del pranzo o di notte: disordini equivoci di camere, signore in camiciola che si pettinano, signori in maniche di camicia che si tingono i mustacchi, [...] signori arzilli, scricchiolii di porte, sbagli di numero [...]. Lei china gli occhi, impallidisce e sorride. Quando si sta in famiglia, col padre, con lo zio, coi cugini, ella sente i discorsi brutali di interesse, i progetti avidi di guadagno, le combinazioni migliori per scorticare la gente, e tutto l'odio, il disprezzo che ha l'albergatore pel viaggiatore. (p. 74)

L'ambiente dell'albergo è presentato sotto una luce negativa, perché la bambina assiste alle scene di tradimento e di relazioni amorose, inappropriate per la sua età. Inoltre anche all'interno della famiglia della bambina, non si dà spazio alle relazioni d'affetto umano, ma si tende a trattare con maggior facilità di questioni economiche. Lussuosi hotel sono descritti dall'autrice nella sua ultima stagione narrativa. Gli ambienti più descritti sono i luoghi di frequentazione dell'alta socialità aristocratica. Si possono ad esempio citare la descrizione del *Grand Hôtel* in *Una viaggiatrice* di *La vita è così lunga!* e il Bertolini's Hotel di *Il pellegrino appassionato*. Si riporta la citazione testuale della prima novella, per mostrare il lusso e la raffinatezza degli ambienti descritti da Serao nell'ultima stagione narrativa:

Erano le due, una delle ore più vivaci, più brillanti, più singolarmente fervide per il maestoso cortile del *Grand Hôtel* di Parigi: nel grande salone che ne occupa il lato principale, nel fondo, e che si apre, per sei porte-finestre sul peristilio di marmo, il quale è un altro salone all'aria aperta fra le piante alte, fra le poltrone profonde di paglia colorata, dentro, fuori, vi era ancora una folla di viaggiatori, di loro amici, di loro conoscenze, di semplici curiosi che, dopo colazione, prendevano ancora il caffè, fumavano, chiacchieravano, contemplavano chi veniva, chi andava, chi si dirigeva verso le due grandi sale, a diritta, a sinistra del peristilio, ove i due ascensori non si fermavano mai un minuto secondo. (pp. 3-4)

8.1.5 Lo spazio pubblico e privato

Un'altra categoria spaziale operante nelle novelle esaminate è la dialettica tra spazio pubblico e privato. È interessante analizzare la tematica soprattutto in relazione alla figura femminile. La donna in pubblico sembra infatti dover tenere un atteggiamento ben preciso e codificato dalle norme sociali e imposto dalle aspettative che i personaggi nutrono sulla figura stessa. Allo spazio pubblico in cui la donna si trova in un ruolo e sotto controllo si oppone lo spazio dell'interiorità, nella quale le donne manifestano senza filtri e senza artifici le loro emozioni. L'antinomia tra pubblico e privato si collega in particolare all'opposizione esistente anche tra finzione e naturalezza. La donna infatti in

società, agli appuntamenti mondani è come costretta a indossare una maschera sociale, che vela le sue reali emozioni, occultandole. Serao descrive e fa cogliere al lettore la simulazione e dissimulazione dei personaggi femminili. Molteplici sono gli esempi che potrebbero essere fatti. Partendo dalla *Prefazione* a *Il romanzo della fanciulla*, Serao descrive così la duplicità della figura femminile:

Ella deve vivere a contatto con gli uomini, senza che tra essi e lei s'apra una corrente di comunione; deve indovinare tutto, dopo aver tutto sospettato, e sembrare ignorante; deve avere un'ambizione cocente e consumatrice, un desiderio gigantesco, una volontà infrenabile di aggrapparsi a un uomo, e deve essere fredda e deve essere indifferente. (p. 3)

Dalla citazione emerge con chiarezza la dimensione di finzione a cui è costretta la fanciulla, il suo «essere uno e bino»⁴⁴⁹. Sono stati due recenti lavori rispettivamente di Ursula Fanning e di Vittorio Roda a studiare la dimensione della finzione nella narrativa seraiana. Spetta alla studiosa il merito di aver posto in evidenza, in un articolo intitolato *Angel vs. Monster: Serao's Use of the Female Double*, l'importanza della tematica, declinata soprattutto attraverso lo sguardo di donna dell'autrice⁴⁵⁰. La studiosa ha posto in evidenza la prospettiva riduttiva di Harry Tucker riguardo lo studio del doppio. La tematica, a detta di Tucker, riguarderebbe solo i personaggi maschili. Ursula Fanning ha smentito questa posizione, affermando l'esistenza del tema del doppio anche in relazione alle figure femminili. Essa ha inoltre ripreso una riflessione di Guérard, il quale ha osservato il forte sentimento di simpatia e di auto-riconoscimento che legano, nella letteratura, i doppi. Nella scrittura delle autrici, osserva Ursula Fanning, spesso un personaggio femminile incontra un'altra figura per la quale prova un'inspiegabile simpatia. La studiosa spiega così l'uso del doppio da parte delle autrici:

It seems to me that nineteenth-century women writers may have felt an even greater desire to utilize this theme than their male counterparts, because of the behavioural constraints imposed on them by society. In using the double device, women writers found a way to portray the complete female character, by splitting it into two very different characters, one socially acceptable, the other unacceptable.

La studiosa mette in evidenza, a differenza dei precedenti critici, come i soggetti femminili siano più predisposti alla tematica del doppio proprio per la rigida imposizione delle regole sociali a cui devono sottostare.

Vittorio Roda ha proseguito lo studio, soffermandosi in particolare sulla raccolta che offre maggiori spunti di riflessione riguardo alla simulazione femminile, *Il romanzo della fanciulla*. Il saggio dell'autore parte da un collegamento tra Serao e Pirandello: in entrambi gli autori il concetto di lotta per la vita è alimentato dalla pratica del fingere. Anche l'autrice collega infatti il concetto darwiniano alla difficile condizione morale in cui vive la fanciulla moderna. Lasciando la parola allo studioso, Vittorio Roda scrive:

⁴⁴⁹ Vittorio RODA, *Simulazioni, dissimulazioni e sdoppiamenti negli scritti di Matilde Serao*, cit., p. 320

⁴⁵⁰ Ursula FANNING, *Angel vs. Monster: Serao's Use of the Female Double*, in «The Italianist», VII, 7, 1987

Non c'è particolare, nel ritratto della ragazza moderna fornito dalla scrittrice, che non rimandi ad un nodo centrale: l'obbligo di occultare ciò che si ha dentro, di trattenere dentro di sé i propri pensieri, i propri affetti, le proprie aspirazioni, che sono soprattutto aspirazioni matrimoniali. Popolana, borghese od aristocratica che sia, la fanciulla adotta una precisa strategia, quella di occultarsi, del mascherarsi, del rendere «impenetrabili», sono parole della scrittrice, «i misteri del suo spirito». [...] La fenomenologia dell'autoccultamento e dello sdoppiamento abbonda nelle pagine del *Romanzo della fanciulla*; ed a dare il la sono proprio le pagine della *Prefazione*, che fissato il teorema della duplicità femminile ne inseguono le multiple manifestazioni con un'acribia non comune⁴⁵¹.

Nella prefazione all'opera è infatti utilizzata quell'espressione con la quale si è scelto di intitolare questo elaborato, perché la fanciulla, ma più genericamente, la donna, nella narrativa seraiana risulta «chiusa come un baco da seta in bozzolo filato» (p. 4). Nel titolo ritorna l'idea di chiusura e di costrizione a cui la donna è sottoposta. Al senso di limite spaziale si aggiunge anche la dimensione della simulazione con la quale il personaggio deve chiudersi in metaforiche trincee e fortezze, ma essere attentissima a quel che accade al di fuori. Leggendo la *Prefazione*, si ripete chiara la stessa idea dell'«essere quella femminile una condizione divisa e contraddittoria»⁴⁵².

Gli elementi di simulazione sono stati segnalati nell'analisi di ogni novella, occorre forse in questa sede compiere delle riflessioni di carattere generale. Innanzitutto la tematica della finzione è legata all'ambiente del teatro, luogo molto frequente nella narrativa seraiana. Si prendano ad esempio alcune novelle della prima raccolta, in cui già nei titoli sono impiegati dei nomi teatrali: *Monologo*, *Palco borghese*, *Commedie di salone*, *Commedie borghesi* e *Idillio di Pulcinella*. Lo sfondo teatrale è presente solo in *Palco borghese* e in *Idillio di Pulcinella*. Nel resto delle novelle l'impiego del titolo «*Commedie*» si riferisce al tono ironico, con il quale l'autrice racconta la novella. Il teatro è presente anche in *Nella lava*, poiché si trova la descrizione di alcune fanciulle che si dedicano alla recitazione.

Inoltre l'opposizione tra spazio pubblico e privato si scorge in un'altra tematica che attraversa tutta la produzione seraiana: la descrizione della figura femminile nel salotto della propria abitazione. Il salotto è infatti a sua volta uno spazio “doppio”, in quanto nella casa rappresenta sia lo spazio intimo, in cui la figura femminile passa la maggior parte del tempo, sia il luogo pubblico di ricevimento degli ospiti. Nella descrizione di tale ambiente si può rilevare la duplicità di significati che il luogo veicola, soprattutto in relazione alla donna che in esso è raffigurata. Il ritratto di donna nel salotto è un motivo ricorrente nella scrittura dell'autrice, tanto che si potrebbe definire questo soggetto, utilizzando un'espressione delle arti figurative, come “interno con figure”, proprio per la descrizione minuta dello spazio e per la sua rilevanza nel testo. Nella molteplicità e varietà degli esempi possibili, si registra sempre un'intima corrispondenza tra il salotto e la figura femminile. Si può ricordare il primo caso di *Fulvia* in *Dal vero*. Il

⁴⁵¹ Vittorio RODA, *Simulazioni, dissimulazioni e sdoppiamenti negli scritti di Matilde Serao*, cit., p. 319

⁴⁵² Ivi, pp. 319-320

disordine degli oggetti nel salotto, rovinati e messi alla rinfusa sono un chiaro segno della malattia nervosa della donna:

Anche d'attorno nel salotto, negli oggetti muti e immobili, era passato il soffio di quell'esistenza convulsa: nell'aria dove il sottile odore dell'etere cercava stravincere quello grave e pesante delle magnolie; nelle poltroncine sbandate, disperse da una mano irrequieta; nelle corde infrante di un mandolino che si trascinava sotto una tavola [...]: insomma tutto quell'ambiente ribelle, disordinato, contraddittorio. (p. 112)

Altre descrizioni di salotti, in cui si trovano figurazioni di donna sono quello di Checchina, del quale si è già parlato, il salone di Enrichetta Caputo e la casa di Donna Franceschina in *Nella lava*, dei quali si sono già sottolineate le coincidenze tra luogo e personaggio femminile. Si può ricordare infine l'esempio del salotto di Chérie, per quanto riguarda l'ultima stagione della produzione seraiana.

In conclusione si potrebbe finire questa sezione sul legame tra la figura femminile e lo spazio, riportando le parole di Isabella Pezzini, nel suo saggio dedicato a Serao, che sintetizzano i ragionamenti fin qui presentati:

Il ruolo sociale della donna è infatti definito nella sua doppia funzione di spettatrice-attrice, che presume sempre luoghi di rappresentazione. A teatro, ai balli, alle corse, alle feste di beneficenza, la donna assume un ruolo attivo soprattutto in quanto parte della coreografia, nella quale essa può rispecchiarsi. [...] La donna dunque posa, anche quando cerca una definizione di sé circondandosi di oggetti.

Le figure femminili seraiane posano, sottostanno alle regole sociali, sono chiuse nella loro interiorità come "dei bachi" «da seta, in un bozzolo filato» dal rispetto di quelle consuetudini sociali che bloccano la donna e allo stesso tempo la velano (p. 4). Nell'immagine impiegata dall'autrice l'idea della chiusura si sovrappone a quella dell'occultamento.

8.2 Un album di figure femminili

La figura femminile costituisce il soggetto narrativo principale delle novelle che sono state prese in esame. L'autrice realizza una galleria assortita e variegata di donne, distinte per fascia d'età, per classe sociale e per caratteristiche personali. Nell'analisi dei testi, si è potuto raccogliere un numero davvero cospicuo di ritratti femminili, tanto da poterne costituire una sorta di album. Paola Belloch conferma questa considerazione:

È vastissima la tipologia femminile nei romanzi della Serao: la borghesuccia, la popolana, l'aristocratica, la ragazza da marito, la madre angosciata, la dama delusa sono colte nel loro diverso essere e con le loro differenti manifestazioni rituali e cerimoniali⁴⁵³.

In particolare l'attenzione dell'autrice si concentra maggiormente sulla descrizione dell'abbigliamento femminile. Questo dato è distintivo in tutta la sua

⁴⁵³ Paola Belloch, *Quel mondo dei guanti e delle stoffe...*, cit., p. 279

produzione, basti ricordare in *Dal vero* il racconto *Per i bagni*, in cui si passano in rassegna tutti i vestiti che la fanciulla deve avere per la villeggiatura al mare:

Infine, quando tu sei partita per Castellamare, la tua, diciam così, attrezzatura, era completa. [...] Abbiamo fatto insieme uno dei nostri allegri inventari: nulla mancava. L'abito di percallo a pallottoline verdi mi fece ricordare l'ingenuo desiderio di Heine. [...] quello crema a fioretti rossi, col suo perfido e provocante volantino rosso all'orlo, coi suoi sbuffi di merletto bianco sarà irresistibile nella luce del sole mattinale. Quello di mussolina d'India bianca, lieve, gentile, trasparente, col suo paltoncino di stoffa turca, dove bruciano insieme il rosso, il marrone e l'oro, nel lungo tramonto estivo, potrebbe dar luogo ad un quadro: Castellamare, caduta del sole, con effetto... di bella fanciulla. (p. 122)

La citazione pare davvero poter essere tratta da una delle cronache mondane che Serao scriveva per i giornali e le riviste. L'autrice inoltre, descrivendo i colori di un vestito, compie una metafora pittorica, nella quale immagina di assegnare al vestito un titolo di un quadro, quasi per ricordare la stretta connessione che si instaura molto spesso tra la scrittura seraiana e l'arte figurativa. Riguardo ai primi testi sulla moda scritti dall'autrice, Rossana Melis afferma: «le prime prove in cui si cimentò erano di carattere letterario, raccontini, brevi pezzi di costume, insomma quei frammenti narrativi che prendevano il nome di “bozzetti”, o “profili”, esplicitamente ispirati “dal vero” (per disegnare i quali, tuttavia, avrebbe talvolta attinto al lessico della moda)»⁴⁵⁴.

Moda si intitola anche una novella di *Piccole anime*. Nel testo Serao, l'autrice di celebri cronache di moda, fornisce dei consigli sull'abbigliamento infantile maschile e femminile; si può riportare una breve citazione del testo:

Così, io credo la più facile, la più deliziosa cosa per una madre, vestire il proprio bambino. Vi deve essere una gioia minuta, ma molto acuta, nel presentare le leggiadre ed eleganti cose che renderanno più bella la propria creatura; credo debba essere una delle contentezze più intense della maternità [...]. La tunica liscia, lievemente assettata, abbottonata sul dorso, che cade sopra un gonnellino rotondo, a pieghe larghe e profonde, è sempre l'abito più bello per le fanciullette. [...] Per i bimbi nulla di meglio di questa tunica che cade sui calzoncini assettati e abbottonati al ginocchio: è per loro un orgoglio, la cintura di cuoio giallo, con la fibbia di acciaio, messa molto giù. (pp. 59-61)

Serao riflette inizialmente sulla bellezza, da parte della madre, di vestire e adornare la propria creatura in modo da farla apparire curata e graziosa. In seguito, fornisce una precisa rassegna sull'abbigliamento più comodo e più consona per la moda infantile, soffermandosi sui dettagli degli oggetti: la fibbia della cintura, le mantelline e i colletti di tela.

L'abbigliamento è un dato essenziale che l'autrice non manca mai di descrivere riguardo a tutti i suoi personaggi femminili: siano esse delle umili mendicanti della strada dei Mercanti come in *Una fioraia* o viceversa le eleganti dame aristocratiche della sua ultima stagione narrativa. Anche la critica ha messo in evidenza la centralità

⁴⁵⁴ Rossana MELIS, *Matilde Serao tra piume, strascichi e maschere*, in AA. VV., *Un tremore di foglie. Scritti e studi in ricordo di Anna Panicali*, Udine, Forum, 2011, p. 275

dell'abbigliamento nelle descrizioni femminili di Serao. Il primo lavoro significativo che pone in evidenza la centralità di questa tematica è il già citato *Immagini, linguaggio e modelli del corpo nell'opera narrativa di Matilde Serao* di Maryse Jeuland Meynaud, che annota:

Sin dall'età più tenera, i bambini si piegano anch'essi alla regola che esige la socializzazione precoce del loro corpicino. [...] In tal senso, il bozzetto *Moda* sembra ricalcato su un *Saper vivere ad usum delphini*. Come per l'adulto, i codici del vestiario infantile dissolvono i corpi fino a farne vere e proprie insegne sociali⁴⁵⁵.

La studiosa mette in evidenza la funzione sociale dell'abbigliamento, è attraverso di esso che il lettore comprende immediatamente a che classe sociale ricondurre il personaggio e in alcuni casi da esso è possibile desumerne la professione e la caratterizzazione. Ciò avviene di frequente per i personaggi femminili seraiani, come si è avuto modo di precisare per ogni stagione di scrittura dell'autrice analizzata.

La precisa associazione in Serao tra figura femminile e abbigliamento è stata studiata anche in un recente lavoro di Antonia Arslan, *Corpi di bambine, corpi di donne nell'Italia dopo l'Unità: Neera e Matilde Serao*, nel quale la studiosa osserva:

Ma come sono poi queste figurazioni, questi ritratti di essenze femminili? Vogliono essere descrizioni di anime attraverso i corpi; però attenzione: molto spesso il corpo è descritto fisicamente in modo sommario o generico, secondo stereotipi immediatamente comprensibili dal lettore, mentre è invece puntualizzato con somma cura l'abbigliamento. Ed è l'abbigliamento che ci dà l'idea del luogo, dei tempi, della classe sociale, e anche del carattere. Osservando la veste, si ricava l'immagine interiore del personaggio. La lettrice dell'epoca (o il lettore) visualizzava immediatamente il carattere rivelatore di quell'abbigliamento⁴⁵⁶.

Arslan afferma dunque che è attraverso l'abbigliamento esterno e superficiale che è possibile cogliere le intime corrispondenze del personaggio. Attraverso l'osservazione del vestiario sono desumibili una serie di elementi quali il luogo, il tempo, la classe sociale ed il carattere. Con l'abbigliamento emerge in superficie «l'immagine interiore del personaggio». Quest'osservazione è valida per tutte le riflessioni fatte a proposito dello spazio in cui è posta la figura femminile: lo spazio aperto/chiuso, di città/di periferia, ricco/povero e pubblico/privato. Non da ultimo l'abbigliamento e la moda collegano ancora una volta la figura femminile alla dimensione della finzione, della simulazione, che si è visto essere una caratteristica costante delle figurazioni di donna nella narrativa seraiana. Attraverso la scelta dell'abbigliamento i personaggi hanno infatti la possibilità di adornare la propria immagine, migliorarla, ma anche di mascherarla, come si è notato per qualche caso femminile nella disamina testuale dei capitoli precedenti. Rossana Melis, analizzando le recensioni di moda scritte dall'autrice, mette in

⁴⁵⁵ Maryse JEULAND MEYNAUD, *Immagini, linguaggio e modelli del corpo nell'opera narrativa di Matilde Serao*, cit., pp. 36-37

⁴⁵⁶ Antonia ARSLAN, *Corpi di bambine, corpi di donne nell'Italia dopo l'Unità: Neera e Matilde Serao*, cit., pp. 36-37

evidenza il collegamento tra l'abbigliamento femminile e la necessità della donna di mascherarsi, ricorrendo proprio alla moda. Evinca dall'analisi delle cronache di moda, scritte da Serao, una riflessione che è valida anche per la produzione narrativa analizzata in questo lavoro:

Dai passi che ho citato [...] emerge una costante, che è in tutte queste descrizioni di abiti e acconciature, e che Serao non smette mai di rilevare: l'abito è visto come mezzo per aspirare al bello, all'arte, e anche come mezzo di seduzione. Da qui il travestimento, la mascherata, per desiderio di altro, e dell'altro. Insieme però Serao ne sottolinea il potere di sviamento, di occultamento dei sentimenti, per difesa dall'altro. [...] Non a caso qualche anno dopo – ma sempre nei cruciali anni romani – nella prefazione a una delle sue opere più belle, *Il romanzo della fanciulla*, avrebbe formulato esplicitamente la necessità, per lo meno per le ragazze, di nascondere se stesse al mondo, con le parole che esprimevano il continuo, insanabile dissidio esistente, per loro, tra l'essere e apparire⁴⁵⁷.

Rossana Melis sembra inoltre rilevare nell'iniziale pseudonimo che l'autrice sceglie per sé, per la pubblicazione della sua prima opera *Opale*, una maschera dietro la quale Serao stessa si sarebbe nascosta. Si riporta per esteso la riflessione della studiosa, perché pare possibile cogliere non solo nei suoi personaggi letterari, ma nella sua stessa vicenda autobiografica quel tratto di simulazione, presente in tutta la sua scrittura:

Approfittando di una consuetudine molto seguita ai tempi della sua giovinezza nel mondo del giornalismo (e in particolare nel mondo delle giornaliste) aveva subito adottato uno pseudonimo, *Tuffolina*, il primo degli innumerevoli che avrebbe utilizzato nella sua intensa carriera giornalistica [...]. Quello pseudonimo rimase anche nella prima novella che pubblicò in volume, *Opale*, del 1878 [...]. *Tuffolina* era il nome di una statuetta che aveva allora composto un artista di successo, Edoardo Tabacchi, una esile, filiforme immagine di adolescente seminuda nell'atto di tuffarsi in acqua. Immediatamente, guardando quell'immagine, ci viene in mente la tozza, breve figura di Serao, la quale, parlando di sé stessa in quegli anni giovanili, si descriveva con un grosso naso rincagnato e pose da scimmia. *Tuffolina* era dunque la maschera letteraria che alludeva a tutto quello che Serao – il suo corpo – nella realtà non avrebbe mai potuto essere, ma che conquistava nella finzione. Uno pseudonimo antinomico dunque, di facile lettura. Pensiamo però alla novella *Opale*, storia di una ragazza che rifiuta l'amore perché ne sente tutto il fascino distruttivo, che poi cede alla passione, non resiste alla delusione della sua fine – lo schema della vicenda sarà continuamente ripreso nell'opera di Serao – e si suicida tuffandosi nelle acque del lago. Le ultime righe ripetono, nella descrizione di quel tuffo, l'atto della adolescente Tuffolina fissato per sempre nella statua: allora la maschera della giovinezza felice e dello splendore del corpo nasconde forse un altro messaggio, all'inizio – per la scrittrice – di un gioco interminato di finzioni e di verità che le avrebbe restituito, nella scrittura, la possibilità di essere libera⁴⁵⁸.

La scelta dello pseudonimo dell'autrice non solo costituisce un riferimento a un'opera artistica, rafforzando il forte legame che si è cercato di mettere in evidenza tra la scrittura seraiana e le altre forme artistiche, ma l'ultima scena di *Opale* raffigura una descrizione della statua di Edoardo Tabacchi. Lo pseudonimo adottato dall'autrice le offre la libertà di assumere nella scrittura una forma diversa da quella reale e di istituire

⁴⁵⁷ Rossana MELIS, *Matilde Serao tra piume, strascichi e maschere*, cit., p. 282

⁴⁵⁸ Ivi, p. 288

quel grande specchio di rimandi, di occultamenti e di corrispondenze simulate che stanno alla base della sua scrittura.

8.2.1 Le fanciulle

Le fanciulle sono il soggetto a cui Serao si dedica sin dalla prima opera. La tematica è stata trattata con grande cura nella disamina testuale dei capitoli precedenti, si preferisce in questa sede, ripercorrere solo i tratti essenziali dell'argomento. In *Dal vero*, come si è già messo in evidenza, costituisce dei bozzetti, quasi degli schizzi impressionistici, per la semplicità e l'essenzialità dei tratti. Si possono ricordare i titoli di *Per le fanciulle*, *Mosaico di fanciulle*, *Mosaico* e *Apparenze*, nei quali fin dal nome del testo emerge la centralità data al personaggio femminile. Lo studio sulla figurazione della donna incontra in *Leggende napoletane* e in *Piccole anime* un'analisi più specifica: nella prima raccolta Serao indaga i profili femminili in relazione al patrimonio leggendario napoletano, nel secondo caso invece l'autrice prende in esame la descrizione fisica e psicologica di bambine.

In *Il romanzo della fanciulla*, lo studio dell'aspetto fisico e della psicologia delle giovani donne costituiscono il perno dell'opera. Nelle cinque novelle che compongono la raccolta, è proprio la figurazione femminile a offrire la materia della narrazione, con la particolare tecnica della coralità impiegata dall'autrice. Non è infatti privilegiata la vicenda di un singolo personaggio, ma di un coro di personaggi. Con questa modalità l'autrice riesce a descrivere tutte le sfumature e gli aspetti più diversi che riguardano le giovani donne.

L'analisi dello stato d'animo di giovani donne si trova ancora in una novella dell'ultimo periodo, in *L'abbandonata* di *Il pellegrino abbandonato*. Nel testo si può individuare la vicenda di una protagonista, che è tuttavia affiancata dalla narrazione delle storie di altre sue coetanee. La trama delle storie di queste ragazze è spesso messa in relazione ai loro sogni, alle speranze d'amore che nutrono per il loro futuro, ma che vengono puntualmente infranti di fronte ad ostacoli di tipo sociale, economico o familiare.

8.2.2 Le donne maritate e zitelle

Nella grande galleria variegata di figure femminili di Serao si possono trovare molti esempi di donne maritate, ma anche di donne rimaste nubili. Riguardo le donne più mature, la tematica con cui esse si confrontano è il loro rapporto con il matrimonio e con il loro essere madri. Per le figure zitelle, è trattata in primo piano la questione della maternità. Si può citare ad esempio il personaggio di Pasqualina in *Canituccia*, della quale si ripercorre la vicenda vitale. La donna non ha potuto sposarsi in mancanza di dote e mostra nei riguardi del fratello un attaccamento ossessivo, quasi morboso. È stato notato da Katharine Mitchell che la scontroosità che la donna mostra verso il fatto che il fratello abbia acquistato per un'altra donna un anello possa non solo essere legato alla

spesa economica di don Crescenzo, ma anche da un personale attaccamento di Pasqualina al fratello:

Although Pasqualina's objection to this relationship seemingly derives from expenses incurred by Crescenzo's purchase of a gold ring, it is not unreasonable to suspect that her avarice is primarily of a sentimental nature, and that she is tortured less by financial concerns than by the realisation that her brother is venturing into a romantic territory from which she remains excluded⁴⁵⁹.

Anche in *Non più*, Serao indaga la personalità di Emma De Martino, rimasta zitella, al contrario della sua amica Rosina Sticco. Dalla descrizione fisica che l'autrice fornisce delle due donne si comprende come la zitella sia ritratta priva di bellezza e del fascino femminile che caratterizza invece la donna maritata. In *Non più* la raffigurazione di Emma diventa simile a quella di un cadavere. La donna sotto gli occhi ha due borse di pelle floscia «già tinte dei colori della corruzione e della decomposizione» (p. 200).

8.3 L'amore

L'amore è onnipresente nella narrativa seraiana, l'autrice lo definisce come la grande esperienza della raffigurazione femminile. È la tematica intorno alla quale le giovani donne costruiscono i propri progetti per il futuro, è la realtà quotidiana con cui le donne maritate si relazionano ed è anche il criterio con il quale le zitelle sono emarginate e considerate negativamente dalla società.

8.3.1 Il matrimonio

Il matrimonio è il grande evento intorno al quale si costituisce la vita femminile. È l'avvenimento in preparazione del quale le fanciulle nutrono le proprie attese e i propri progetti, è la realtà che segna poi l'orizzonte femminile. Nella narrativa seraiana, il matrimonio è un argomento trattato di frequente, in relazione alle aspettative delle giovani donne e alle delusioni di quelle maritate. La tematica si interseca tuttavia con questioni che possono costituire motivi di ostacolo al compimento dello stesso: più di frequente si tratta di ragioni economiche, ma sono presenti anche ostacoli di tipo sociale e familiare. Nelle classi sociali della borghesia e dell'aristocrazia è fondamentale per le giovani donne la presenza della dote, senza la quale la donna non può accedere al matrimonio. È proprio la motivazione per la quale Pasqualina resta zitella, come specifica l'autrice nel testo:

Pasqualina, zitella, casta, magra, dalle mani nodose e rosse, dai denti gialli, dagli occhi neri di carbone, che non si era maritata perché Crescenzo le aveva negato la dote, fremeva di terrore isterico, pensando alle follie amorose di Maria la *rossa*, e diffidava della piccola bastarda. (p. 36)

⁴⁵⁹ Ibidem

Nella prima raccolta, *Dal vero*, la tematica è trattata con una certa ironia, Serao infatti pone l'attenzione su come il matrimonio nella classe borghese sia interpretato come un affare di tipo economico. Le unioni coniugali delle figlie di ricchi commercianti sono infatti stabilite con la funzione di conservare e, se mai, di aumentare le risorse della famiglia. In *Palco borghese* ad esempio Serao descrive l'uscita a teatro di una famiglia borghese, le tre figlie sono accompagnate dai loro pretendenti, dei quali, di tutti, si specificano la professione e la famiglia di provenienza:

In terza linea il soprabito nuovo di don Giovanbattista Fasanaro, negoziante di pannine e segretario della sua Congregazione, con dentro la rispettabile persona del proprietario; insieme tre giovinotti, il primo commesso del negozio, il figlio del droghiere ed il nipote dell'orefice. Tutti tre serrati nel soprabito delle domeniche, rossi nei coletti troppo alti e troppo duri, fieri della dritta scriminatura del fiore che adornava i rispettivi occhielli; tutti tre pretendenti delle figlie di don Giovanbattista. (p. 104)

Con la stessa ironia, in *Commedie borghesi*, si descrive l'innamoramento per lo stesso ragazzo, Arturo Pietranoia, figlio di un commerciante di chincaglieria, di due fanciulle borghesi, apparentemente amiche, ma in verità rivali. Il ragazzo mostra infatti un'aria distinta, di disprezzo «pei commercianti di olio come il padre di Pasqualina, per quelli di cuoio come il padre di Mariuccia» (p. 154). Le due ragazze, in competizione per l'amore di Arturo, ricorrono a una serie di stratagemmi, nonostante i quali tuttavia l'uomo non prende una scelta definitiva. Le due giovani donne allora chiedono a due donne di fiducia di informarsi sulle intenzioni di Arturo. Dall'indagine emerge il fatto che gli affari di chincaglieria del padre di Arturo non hanno un buon andamento, per questo la famiglia spera che il figlio riesca a fare un matrimonio di convenienza, riuscendo a sedurre qualche ricca fanciulla, in modo da poter investire la dote della donna negli affari del negozio. Questo ragionamento di tipo economico porta Pasqualina e Mariuccia a disprezzare Arturo e a non voler più interessarsi dell'uomo, per quanto entrambe ne fossero molto innamorate. Il motivo che spinge le due giovani donne a desistere dalla loro passione è di sola natura economica. Le donne che si sono informate sulla situazione di Arturo, sconsigliano alle ragazze un matrimonio con l'uomo, proprio per la ricchezza della loro dote. A Pasqualina la donna consiglia: «il partito è un bel giovane, conosce le intenzioni dei suoi genitori e le approva. Se voi, figlia mia, volete mettere la vostra dote nella chincaglieria, se vi pare un buon impiego del denaro fate voi. [...] Se no, ci sarebbe un altro solido partito, un giovane orefice, Vicenzino Scotti... »; e a Mariuccia è detto: «non è partito per voi: con questa bella faccia, con la dote che portate, vi meritate miglior fortuna. Don Leonardo, il primo commesso di papà, ha avuto sempre un pensiero per voi» (pp. 158-159). Nel conversare, entrambe le ragazze infatti si vantano l'una con l'altra della solidità delle risorse dei loro rispettivi nuovi pretendenti:

– Cara mia, la chincaglieria non è un commercio sicuro. Si arrischia, si arrischia... e poi! Ci si rimette il proprio.

Seguì un silenzio. Mariuccia, si fece coraggio e buttò giù la grande frase.

– Poi quell'Arturo è uno scapestrato.

– A chi ne parli! Un bellimbusto sfaccendato.

- Va dietro ad ogni gonnella. [...]
- Una povera ragazza, oltre al portargli la dote, che sarebbe sempre in pericolo, dovrebbe anche temere...
- Figurati, bella mia! Per me compatisco la poverina che ci capiterà. [...]
- E... dimmi, per te ci è niente? – chiese Mariuccia, sorridendo.
- Eh!... chi sa... forse... non ci è nulla di deciso.
- Speriamo. Roba solida, eh?
- Orefice e gioielliere, e tu?
- Nel cuoio, come papà. (p. 160)

Le ragazze della novella rinunciano al loro interesse verso Arturo, perché nello sposarlo avrebbero messo a rischio la ricchezza delle loro dote. Preferiscono al contrario un'unione coniugale nella quale i loro beni materiali si conservino in modo solido.

L'importanza del fattore economico è rilevante nelle vicende delle protagoniste di *Nella lava*, di *Per monaca* e di *Non più* in *Il romanzo della fanciulla*. Nei ritratti di ciascun personaggio è specificato sempre, oltre alla descrizione fisica della donna, anche l'ammontare della dote, come se quest'elemento costituisse un tratto significativo per la rappresentazione del profilo femminile. Il dato costituisce un elemento importante nella narrazione. Tra i personaggi seraiani vi sono fanciulle molto ricche, che, addirittura a causa della loro ricchezza, faticano a trovare pretendenti, come le Galanti e le sorelle Cafaro in *Nella lava*: «correva voce che avessero pretensioni enormi, niuno osava presentarsi: esse si maturavano, [...] ma il vederle tutte e tre insieme zitelle un po' emancipate, che amministravano la propria fortuna, che avevano un certo fare virile, che si accentuavano in certe acconciature esagerate, che sfoggiavano brillanti, i fidanzati sparivano» (p. 103). Altre ragazze sono invece senza dote, si appoggiano allora alla benevolenza di qualche amica, per partecipare agli eventi mondani, come Enrichetta Caputo in *Nella lava*. Altre figure sono poco desiderabili sul mercato matrimoniale, proprio per via di un difetto fisico, è il caso della zoppina Maria Jovine, in *Nella lava*, della quale l'autrice riporta il segreto dolore di non essere desiderata da nessuno. Altre ragazze ancora sono preferite proprio per la loro ricca dote, nonostante la loro scarsa bellezza, è il caso di Eugenia Malagrida: ricca, ma goffa è preferita per via della sua dote alla coetanea Enrichetta più bella, ma povera. Altre donne ancora scelgono volontariamente di sposarsi con un uomo molto ricco, ma già di età avanzata, verso il quale dimostrano una totale soggezione: è il caso di Elvira Brown, nella stessa novella. La donna acconsente alle nozze con un uomo molto più vecchio di lei, per sgravare la propria famiglia dal peso di doverla mantenere e di provvedere alle sue nozze. Le ragioni dell'interiorità di Elvira sono esplicitate dall'autrice:

Ella sapeva bene che lo aveva fatto per pietà della propria famiglia, immersa in una decente ma crescente miseria, pei suoi genitori vecchi e stanchi dalle privazioni, pei suoi fratelli buoni e pieni d'ingegno che avevano bisogno di danaro per prendere le professioni onorevoli e lucrose: ma a chi raccontare tutto questo? E anche, perché raccontarlo? Lasciava che la gente la tenesse per la più veniale delle donne, datasi ad un cadavere, per i gioielli e le stoffe di cui la copriva; e il nobile sacrificio della sua vita lo compiva in silenzio, nel giudizio ingiusto del pubblico. (pp. 124-125)

Tutti gli elementi rilevati per la novella *Nella lava* valgono anche per *Non più*. Sin dalla prima scena, infatti, si distinguono sulle diverse terrazze le esponenti ricche della borghesia, che possono contare su una ricca dote, da quelle invece che godono di una situazione intermedia come Emma, la protagonista. Distanziate dagli altri, su un balcone isolato, sono emarginate le vecchie zitelle del paese, che nessuno ormai più considera. La tematica del matrimonio costituisce il nucleo importante anche di *Per monaca*, in cui si nota essere presenti anche nella società dell'aristocrazia le stesse problematiche che si sono riscontrate anche nelle altre novelle della raccolta in cui si trova la descrizione della società borghese. Nel racconto vi è infatti Giulia Capece, che, in seguito alla crescente miseria della famiglia, spera di fare un matrimonio di convenienza. Vi è il caso, come in *Nella lava*, dell'infelice unione matrimoniale di Olga Bariantine e Massimo Daun, il quale sposa la donna non per amore, ma per il denaro. Si scorge in Anna Doria il profilo della donna zitella trentenne che ha nel rapporto con la madre un atteggiamento vendicativo e di forte contrasto. Si trova nella novella anche la vicenda della donna, fragile di salute, afflitta dall'abbandono del fidanzato, si tratta del caso di Angiolina Cantelmo.

Inoltre anche questioni di natura sociale possono costituire dei motivi di ostacolo alla realizzazione dell'accordo matrimoniale. In *Idillio di Pulcinella*, l'amore tra il giovane Gaetano Starace e Sofia è ostacolato dalla loro appartenenza a due classi sociali diverse, la donna discende infatti da una famiglia nobile, ma impoverita. L'uomo è invece un popolano, che finge davanti alla donna di essere un impiegato bancario. Alla scoperta della reale professione svolta dall'uomo, ovvero quella di attore comico al teatro San Carlo, la donna si rifiuta di vedere ancora l'uomo, finisce letteralmente l'idillio di Pulcinella.

Altri motivi di ostacolo all'unione matrimoniale riguardano ragioni di tipo familiare: giovani amori sono ostacolati dalla volontà contraria del padre e dei fratelli dell'innamorata. Si possono riportare in questo caso due esempi: il primo è la novella *In provincia* di *Dal vero*, il secondo *Lu munaciello* di *Leggende napoletane*. Nel primo esempio s'innamorano due giovani appartenenti a due famiglie in grande rivalità, l'amore della coppia è dunque fortemente osteggiato dai famigliari per motivi personali. Nel secondo caso «Caterina Frezza, figlia di un mercatante di panni, s'innamorò di un nobile garzone, Stefano Mariconda» (p. 111). Lo schema della novella è di tipo boccacciano, la figlia di un ricco mercante s'innamora del garzone. Nasce tra i due giovani un amore appassionato e sincero, che tuttavia è ostacolato soprattutto dalla famiglia della donna. La vicenda finisce in tragedia, quando i fratelli di Caterina colgono di sorpresa i due amanti in un loro incontro amoroso e uccidono l'uomo, gettandolo dal balcone.

8.3.2 L'adulterio e il tradimento

Un altro nucleo tematico importante nella narrazione seraiana è l'adulterio, compiuto all'interno della relazione matrimoniale. Allo stesso modo il tradimento costituisce

un'altra tematica rilevante, prendendo in esame soprattutto il tradimento fatto dalla madre o dalla matrigna alla figlia. Entrambe le tematiche attraversano l'intera narrativa seraiana.

L'adulterio è mostrato dall'autrice da due racconti della prima raccolta *Dal vero*: in *La moglie di un grand'uomo* e in *Apparenze*. Nel primo caso con tono ironico Serao parla di una vicenda, in cui si possono scorgere dei lievi riferimenti autobiografici. La protagonista infatti credeva di essersi innamorata di un uomo di alto valore morale ed artistico. La vita quotidiana le rivela che in realtà il carattere del marito non spicca in nessuna eccellenza, ma è semplicemente pieno di vanità e d'orgoglio personale. Il marito inizia a tradire la moglie, frequentando altre donne. La protagonista cerca di discutere con lui, ma il marito le dà una risposta comica, che suscita il riso nel lettore. Nel racconto è dato all'uomo il nome di Guglielmo:

Sono furiosa. Guglielmo riceve delle lettere d'amore da signore incognite, che lo amano pei suoi libri; quando gli ho fatta una scena, mi ha risposto, con la sua solita freddezza: «Cara mia, sposandomi, dovevate saperlo, sono gli incerti della posizione!». Me li chiama incerti! Una di queste sfrontate gli scrive: «Sono sicura che vostra moglie non comprende la vostra grandezza». Vorrei che questa signorina lo vedesse col suo berretto da notte! [...] Guglielmo fa una corte assidua alla moglie dell'ambasciatore. Se gli dite nulla, vi risponde che è per ragion politica; anzi l'altro giorno mi raccomandò di lasciarmela fare dall'ambasciatore marito: così le potenze rimangono in equilibrio e la pace europea è assicurata. (p. 48)

In *Apparenze* Serao non impiega più la tonalità ironica, che ha utilizzato per il precedente racconto autobiografico, ma descrive l'autentico dramma della rivalità tra due donne che si contendono lo stesso uomo. La tematica è in questo caso declinata in accordo alle tradizionali conoscenze mediche della fisiologia positivista. Una donna è la moglie, l'altra è l'amante, del quale l'uomo si è innamorato e da cui non riesce più a separarsi. Le due figure femminili costituiscono due profili del tutto opposti: l'una connotata dai tratti della bellezza seducente dell'eleganza e della salute, l'altra è invece caratterizzata dal fascino della fragilità e della debolezza della malattia. Nel racconto l'autrice descrive queste due tipologie opposte, narrando il tradizionale fascino della donna debole e colpita da una patologia nervosa sull'uomo, che dona la propria salute alla donna fragile.

Una storia di adulterio compare anche in *Barchetta fantasma di Leggende napoletane*, in cui la trama ha un esito tragico e violento. Tecla è infatti sposa di Bruno, essa tuttavia vive con l'uomo, senza amarlo. Bruno a sua volta è mosso da un sincero affetto e passione verso la donna e si rattrista di non essere ricambiato. Tecla nella monotonia della vita matrimoniale si innamora di un altro uomo, Aldo, connotato dalla stessa grandezza fisica e morale della donna. Tra i due nasce una vera e propria storia d'amore che dona a Tecla quell'energia vitale che invece la donna non trova nella relazione coniugale. Bruno sorprende però i due amanti in uno dei loro incontri serali e li uccide. La novella è strutturata sulla tradizionale trama del tradimento fatto dalla moglie al marito e della successiva vendetta dello stesso sulla coppia di amanti fedifraghi. Il

racconto è narrato con l'atmosfera leggendaria, quasi favolosa, che caratterizza tutta la raccolta di *Leggende napoletane*.

Altre storie di adulterio si trovano anche in *Piccole anime*. I piccoli protagonisti della raccolta sono infatti turbati dalla vista e dal pensiero di rapporti matrimoniali falliti e da intrighi amorosi intrattenuti dalla coppia di genitori. I bambini di fronte al dramma della fine dell'amore tra i propri genitori perdono l'innocenza e la spensieratezza dell'età infantile, vengono infatti gettati senza filtri nelle problematiche più gravi e serie del mondo degli adulti. Questo ragionamento emerge dalla lettura di *Profili*, *Perdizione*, *Gli spostati* e *Salvazione*. I titoli sono infatti eloquenti delle vicende che narrano.

La storia di un tentato adulterio è quella narrata in *La virtù di Checchina*. Nell'analisi della novella si è messo in evidenza il fatto che l'autrice riprenda il classico intreccio della donna maritata della piccola borghesia, che sopporta la noia e la monotonia della grigia vita matrimoniale, ma che si lascia sedurre dalle lusinghe e dall'eleganza di un nobile personaggio ammaliatore. L'autrice riprende questo plot narrativo, rovesciandolo completamente, dal momento che Serao impiega nella novella la tecnica dell'ironia. Le scene mostrano il tradizionale intreccio che scandisce il momento di seduzione della donna, dell'invito ad un appuntamento e poi del successivo invio di un mazzo di fiori alla donna. Numerosi sono gli ostacoli che con ironia l'autrice dissemina per impedire a Checchina di recarsi all'appuntamento del marchese: il rigido controllo della serva e del marito, la pioggia, l'arrivo della lavandaia, l'incontro con un conoscente del marito per strada e infine l'arcigno portinaio che sbarra l'entrata al palazzo del marchese. La storia di adulterio si traduce in questo caso in una vicenda dai tratti quasi comici.

L'adulterio è infine presente nell'ultima stagione dell'autrice e, come si è visto nel capitolo dedicato all'ultimo periodo di scrittura, la tematica costituisce il nerbo centrale della narrazione.

Il tradimento, che esula invece dai rapporti di tipo matrimoniale, coinvolge figure di amiche, di sorelle e parenti. L'innamorarsi dello stesso uomo è un motivo abbastanza frequente nella narrativa seraiana e colpisce soprattutto personaggi legati da vincoli di parentela e di amicizia. L'autrice vuole scandagliare in profondità la psicologia e i desideri di figure vicine che sono colte da un sentimento d'affetto verso lo stesso personaggio. La delicata e spiacevole situazione è talvolta affrontata dall'autrice con ironia, come avviene in *Il trionfo di Lulù*, in cui la protagonista, accorgendosi che il proprio fidanzato si è innamorato della sorella maggiore, accetta con sorriso l'accaduto ed anzi organizza le nozze della sorella. Un senso di aspra rivalità e di conseguente forte rimorso è ravvisabile in *Donna Albina*, *Donna Romita*, *Donna Regina*. Le tre sorelle aristocratiche s'innamorano infatti dello stesso cavaliere, che è destinato in matrimonio alla maggiore. Le due minori scelgono, per espiare il proprio peccato, di compiere il voto di monacazione. Tuttavia anche la sorte della maggiore non è diversa, poiché, respinta dal

fidanzato, anch'essa sceglie di intraprendere la vita monacale. Anche in *Il palazzo Donn'Anna* si può scorgere una storia simile: la donna, moglie del duca di Medina Coeli, è ancora innamorata del precedente amante, Gaetano di Casapesenna. L'uomo tuttavia ha iniziato una relazione con la nipote della duchessa, Donna Mercede de las Torres. Un'esplicita rivalità nasce tra le due donne parenti, fino a che è la duchessa a prevalere, facendo rinchiudere Donna Mercede in un monastero.

Storie di tradimento si scorgono anche in *Il romanzo della fanciulla*. In *Per monaca* si narra il tradimento fatto dalla madre della protagonista, Eva Muscettola, con il fidanzato della ragazza. La tonalità della novella non è più ironica, come quella in *Moglie di un grand'uomo*, né dal sapore mitico-leggendario come quello impiegato in *Leggende napoletane*. S'indagano l'intimità e la psicologia della donna, che capisce l'avvenimento. Eva sente dentro di sé tutto il dolore e l'amarezza di tale dramma e intraprende in seguito la scelta di vita monacale, che nella narrazione è presentata, più che come una sincera vocazione religiosa, come una volontaria decisione di spegnimento vitale di fronte alla profonda delusione della giovane.

Il motivo poi delle sorelle innamorate dello stesso uomo si ripresenta in *Il romanzo della fanciulla* per ben due volte. La vicenda è la medesima: la sorella minore si innamora del fidanzato destinato tuttavia alla sorella più grande. In *Scuola normale femminile*, la tematica è associata a una delle tante figure che compongono la classe dell'ultimo anno, prese a soggetto della narrazione, Clementina Scapolatiello. La vicenda non costituisce il focus della narrazione, nella quale si tengono insieme le fila delle diverse storie dei personaggi, tuttavia l'autrice è capace di far emergere il dolore e la drammaticità della situazione della ragazza. Essa infatti prova un'autentica sofferenza per la passione che nutre verso l'uomo destinato alla sorella. La giovane donna percepisce su di sé il contrasto fra la forte passione e il senso di pentimento che deriva da tale sentimento. La ragazza non è in grado di sopportare il peso di questo dissidio interiore ed è nella disperazione che decide di uccidersi. L'altro caso simile si trova in *Per monaca*. Giovannella Sersale avrebbe dovuto sposare il proprio fidanzato Francesco Montemileto, ma l'uomo, dopo aver corteggiato per due anni la ragazza, sposa la sorella maggiore. La situazione reca alla giovane donna un senso di dolore e di sconforto, «Giovannella non si era mai data pace di questo tradimento, ella portava fieramente questo lutto, non aveva mai voluto sentir parlare di altri fidanzati, non si sarebbe mai maritata» (p. 60). Il dolore della donna è confermato dal suo silenzio e dalla sua solitudine rispetto al gruppo delle altre ragazze; del personaggio si registra tuttavia un'evoluzione. Infatti nelle prime scene la ragazza è raffigurata come triste e silenziosa, come se ripensasse sempre al torto subito dal suo primo fidanzato e poi cognato. Nella terza scena un sorriso misterioso compare sulle labbra della ragazza, che non è più stretta in amicizia con Felicetta Filomarino, ma prende ad uscire spesso in compagnia della sorella e del cognato. Lo scandalo, anche in questo caso, come per Eva, non è gridato, è pacatamente suggerito nell'ultima scena,

nella quale Giovannella è presa da un terribile senso di colpa e l'orrore del suo peccato le impedisce di avvicinarsi alla preghiera:

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 dinnanzi a Dio, giammai la misericordia divina poteva perdonarle: oh Eva, lassù, che aveva appoggiato il crocifisso d'argento al petto, [...] era in salvo, aveva rinunciato, ma lei, Giovannella non poteva, no, doveva perdersi, doveva morire nel peccato. (p. 87)

Questi sono i risultati emersi dal presente lavoro, in questo capitolo si è scelto di ripercorrere a grandi linee le tematiche che l'autrice ha toccato nelle tre stagioni della sua produzione che sono state analizzate. Dalle riflessioni fatte si può evincere la possibilità di considerare la produzione seraiana sotto una luce unitaria ed uniforme. Al contrario della tradizionale critica crociana, è stato verificato che nella scrittura dell'autrice sono maggiori i punti di continuità e di ulteriore approfondimento rispetto a quelli di rottura.

In conclusione, Serao infatti sembra disporre di una tastiera artistica polifonica in grado di muoversi simultaneamente su più livelli e su diverse tonalità, che non esita ad impiegare a seconda delle circostanze. Si dimostra una scrittrice poliedrica, pronta a sfruttare tutte le possibilità artistiche e letterarie del suo tempo e proprio questo resta forse il tratto per il quale vale la pena approfondire maggiormente la sua lettura e la sua conoscenza.

CONCLUSIONI

Giunti al termine del percorso enunciato sin dall'inizio, è d'obbligo tirare le somme sugli argomenti affrontati.

L'obiettivo di questo lavoro consisteva nel passare in rassegna le tre stagioni significative della narrativa breve di Matilde Serao: quella giovanile, quella della maturità ed infine l'ultima fase della sua scrittura. Nella prima sezione di questo lavoro, si sono analizzate le tre raccolte del periodo iniziale della scrittura seraiana: *Dal vero*, *Leggende napoletane* e *Piccole anime*. Ciascuna raccolta dimostra essere una sorta di "grande laboratorio sperimentale", nel quale l'autrice pone all'attenzione del lettore quelle tematiche e quelle tecniche narrative che avrebbe poi affinato e perfezionato nelle stagioni successive.

In *Dal vero* sono già visibili quei bozzetti femminili che costituiscono degli schizzi preparatori per lo studio che porterà l'autrice all'elaborazione di ritratti più complessi di *Il romanzo della fanciulla*. Le figurazioni della donna paiono, sin dal primo periodo, instaurare uno specifico dialogo con lo spazio in cui sono collocate. Il luogo dove le fanciulle sono ritratte risulta essere a tutti gli effetti lo specchio della loro interiorità. In aggiunta, Serao tratta la tematica dell'amore, soffermandosi soprattutto sull'argomento del matrimonio. Con ironia prende a soggetto della narrazione quella prospettiva tutta affaristica ed economica con la quale le famiglie della piccola borghesia napoletana predispongono gli accordi matrimoniali delle giovani donne.

Nel secondo capitolo si è esaminata la raccolta *Leggende napoletane*, che presenta, come si è evidenziato, delle caratteristiche di peculiarità rispetto alle altre raccolte. L'opera ha infatti tutti gli ingredienti necessari per appartenere al genere del fantastico. Nella raccolta l'autrice ripercorre le leggende del patrimonio mitico della propria città. L'autrice costituisce: «una sorta di fenomenologia dell'amore, che ripercorre il mito [...], la storia antica [...], il medioevo [...], le favole popolari»⁴⁶⁰. Chiaro è l'intento eziologico con il quale l'autrice vuole illustrare al lettore specifiche vicende storico-leggendarie della propria città.

La raccolta che è stata invece analizzata nel terzo capitolo è *Piccole anime*, il cui soggetto principale è la narrazione dell'infanzia. Si tratta di un'opera di denuncia sociale. Si narrano le vicende di bambini poveri, orfani o trascurati dai propri genitori. La scrittrice, nella *Prefazione* all'opera, dichiara infatti che il bambino moderno è un oggetto di studio interessante, poiché è coinvolto in infelici dinamiche familiari che spesso trasformano quella che dovrebbe essere l'età più spensierata in un dramma esistenziale,

⁴⁶⁰ Patrizia DI MEGLIO, *Introduzione*, in *Leggende Napoletane*, cit., pp. 11-12

se non apertamente in tragedia. Nella raccolta chiaro è l'intento dell'autrice da un lato di evidenziare delle «novelle-inchiesta, di invenzione e di mimesi, di partecipazione e di denuncia»⁴⁶¹, dall'altro però anche di non trascurare l'indagine dell'aspetto psicologico dei piccoli protagonisti della raccolta, a cui Serao si accosta con sentimento di *pietas*.

Nei capitoli centrali di questo lavoro sono state analizzate le opere di maggior successo di Serao. Sono state comprese in questa sezione le novelle intitolate: *La virtù di Checchina*, quelle comprese in *Il romanzo della fanciulla* e *O Giovannino o la morte*, edita nella raccolta *All'erta sentinella!*. In queste opere lo studio del soggetto femminile è perfezionato e presenta dei tratti più elaborati. I semplici bozzetti impressionistici della prima stagione narrativa sono sostituiti da una vera e propria indagine dell'interiorità femminile, accompagnata da precise descrizioni fisiche dell'abbigliamento e dello spazio. È proprio attraverso i dati dell'osservazione che è possibile ricavare i tratti principali dei personaggi. Serao sembra in questa stagione seguire una tecnica non più impressionista, ma fotografica. I ritratti non sono più semplici schizzi essenziali, ma veri e propri studi di soggetto. Ciascun dettaglio dell'abbigliamento e dello spazio è descritto con una precisione tale da poter ricavare dal ritratto esteriore della donna le coordinate della sua interiorità.

Le stesse tematiche della donna, dello spazio e dell'amore sono presenti anche nell'ultima stagione narrativa dell'autrice, che è stata analizzata nel settimo capitolo. Le peculiarità di questa fase consistono in una crescente influenza dei gusti del pubblico sull'autrice, che sceglie di seguire gli argomenti di maggior interesse per i suoi lettori. Serao si allontana dalla prima stagione realista della sua scrittura, per intraprendere la descrizione di raffinati ambienti aristocratici e mondani. Caffè, teatri, hotel sono i luoghi che fanno da sfondo alle novelle di questo periodo. Inoltre anche la variegata gamma sociale descritta dall'autrice nelle opere precedenti si riduce al ritratto di una sola classe sociale: l'alta aristocrazia. Serao sceglie di rappresentare personaggi soltanto di questo ceto, per prenderlo come punto di riferimento per la trattazione delle squisite e raffinate emozioni della passione che costituiscono il nodo centrale dell'ultima stagione narrativa.

In conclusione, dalla rassegna testuale dei capitoli precedenti emerge con maggior chiarezza l'idea che si è voluto porre in evidenza nella scelta del titolo di questo elaborato. La condizione della donna nella narrativa breve di Matilde Serao appare infatti descrivibile con l'espressione impiegata dall'autrice nella *Prefazione a Il romanzo della fanciulla*: «chiusa come un baco da seta in un bozzolo filato» (p. 4). Si è infatti messa in evidenza, nel corso di questo lavoro, la stretta associazione della condizione della donna ad una dimensione spaziale chiusa, quasi claustrofobica. La donna, oltre a essere posta in un luogo fisico ristretto e limitato, è condizionata anche dalle rigide norme sociali, che le impongono il silenzio e l'obbedienza. La donna seraiana è spesso chiusa nella propria interiorità, comunica con il non-detto ed è per questo che il suo silenzio diventa ancora

⁴⁶¹ L'espressione è stata presa da Wanda DE NUNZIO SCHILARDI, *L'invenzione del reale. Studi su Matilde Serao*, cit., p. 159, ma adattata alla produzione breve.

più pregnante di significati. Lo sguardo attento di Serao descrive queste rigide condizioni di chiusura, ma lascia che, a svelare l'intimità della donna, siano l'abbigliamento, gli oggetti che la circondano, il luogo in cui essa si trova. Sono la collocazione spaziale della donna e il suo aspetto fisico a portare in superficie quel magma, celato e dissimulato, che costituisce l'interiorità femminile. Questo è il significato che si è cercato di far emergere dall'analisi delle tre stagioni narrative seraiane.

Inoltre, le vicende femminili che costituiscono il ricco, variegato e multiforme album seraiano di profili di donne sono spesso legate alla dimensione della sconfitta e del fallimento dei progetti e delle attese che hanno alimentato la loro gioventù. C'è chi ha parlato di un "ciclo di vinte" anche per Serao⁴⁶². Credo che la definizione sia impropria. È infatti inadeguato leggere ed interpretare il percorso artistico-letterario, ma anche umano dell'autrice alla luce del percorso di un altro scrittore, in questo caso Verga, per quanto sia indiscussa la grandezza dell'autore. Serao, senza dubbio, costituisce il suo personale percorso, nel quale ha interagito con altri autori significativi del periodo, ma che resta di per sé altro e distinto rispetto al percorso verghiano. Assimilare la voce dell'autrice a quella dello scrittore significa in quale modo omologarla a quella voce e dunque perderla. L'intento di questo lavoro parte invece da questo assunto principale, rilevato da Patrizia Zambon:

Che ormai questa storia [una produzione letteraria di mano d'autrice] ci sia è ormai fuori dubbio, questi ultimi trent'anni [...] di ricerca letteraria hanno agito con una tale messe di scandagli, di ricerche, nei fondi bibliotecari e negli archivi, [...] un'affermazione complessiva è comunque evocabile, ed è questa: una produzione letteraria di mano d'autrice percorre tutta intera la storia della letteratura italiana, così significativa e rilevante da rendere davvero inadeguate le storie letterarie che lo ignorano. Inadeguate non tanto, non solo, anzi, perché provviste di importanti lacune [...], ma perché il risultato di queste assenze è di averci consegnato una storia letteraria come monologante, ad una voce sola: alta, autorevole [...], ma sempre necessariamente dimidiata. Metà. È impossibile che la letteratura sia voce dell'identità umana e della nostra lunga civiltà senza l'altra metà. Forse è davvero ora che la nostra attività di scrittura della storia letteraria assuma il tema delle due voci, inglobi il concetto di relazione e dialogo, espliciti il fatto che l'unità [...] è data dalla somma, non dall'assorbimento, delle due individualità di genere⁴⁶³.

Essendo la nostra storia letteraria il dialogo di due voci, non si deve dunque tacitare, omologare, dimenticare la voce delle autrici in rapporto a quelle maschili. Alla fine di questo lavoro, si può dunque concludere che "la passeggiata letteraria" attraverso le novelle dell'autrice ha costituito l'occasione di recuperare un "classico sommerso", qual è Serao ai nostri giorni, ma anche l'opportunità di ridare voce ad un'autrice che è stata troppo assimilata, omologata al pensiero di altri scrittori ed alla quale è opportuno invece riconoscere una sua specificità.

⁴⁶² Francesco BRUNI, *La scrittura della città nel «Ventre di Napoli»*, *Album Serao*, cit., p. 92

⁴⁶³ Patrizia ZAMBON, *Scrittrici: Scrittori. Saggi di letteratura contemporanea*, Padova, Il Poligrafo, 2011, pp. 4-5

Si vuole concludere il lavoro, riportando la citazione di una studiosa che si è occupata dell'autrice, ma che allo stesso tempo riassume in sé anche la caratteristica di essere stata a sua volta autrice di romanzi, nei quali, come Serao, ha offerto la propria penna e la propria scrittura alla vicenda di alcuni "vinti". Si tratta di Antonia Arslan, che in un intervento per «La Repubblica» il 26 gennaio 2005 scrive così, parlando delle novelle seraiane:

Sono storie universali, disegnate dalla mano ferma dell'autrice con coloriture e timbri narrativi ogni volta diversi. Sono storie perfette, dove il racconto combacia esattamente con l'ambientazione e lo stile asciutto e mimetico; e sono anche, infine, storie inedite di donne, che introducono il lettore a tutto quel piccolo mondo italiano vivido e palpitante che si rifletteva nei racconti e nelle novelle pubblicate sui giornali, molto più che nei romanzi scritti con i linguaggi rarefatti e forbiti, e con il sogno vanesio dell'immortalità⁴⁶⁴.

Due sguardi di donne dunque sono quelli che raccontano le vicende «di vite senza storia, quotidiane, oscure, soffocante anche, qualche volta violentemente, o copertamente, ferite [...] vite disattese, sfiorite, e inadeguate anche»⁴⁶⁵. Storie appunto «universali» nelle quali forse il valore artistico risale nel più alto significato umano che queste storie raccontano, prima che nel loro ulteriore valore estetico. In entrambi i casi uno sguardo di *pietas* tocca e accarezza le esistenze umiliate e soffocate dagli eventi e dalla storia quasi a indicare come sia proprio dello sguardo femminile avere la capacità di cogliere e di capire l'infinita pregnanza di significato che può avere il silenzio delle "vinte" dipinte nella narrativa delle due autrici.

⁴⁶⁴ Antonia ARSLAN, *Un destino femminile. Matilde Serao tra genio, tenerezza e dissipazione*, cit., p. 6

⁴⁶⁵ Patrizia ZAMBON, *Il filo del racconto. Studi di letteratura in prosa dell'Otto/Novecento*, cit., p. 29

BIBLIOGRAFIA

Opere di Matilde Serao

Dal vero, [1879], a cura di Patricia Bianchi, Napoli, Libreria Dante e Descartes, 2000

Leggende napoletane, [1881], a cura di Patrizia Di Meglio, Ischia, Imagaenaria, 2010

Piccole anime, [1883], Napoli, Albus, 2010

La virtù di Checchina, [1884], a cura di Francesco Bruni, Napoli, Liguori, 1985

Il romanzo della fanciulla, [1886], a cura di Francesco Bruni, Napoli, Liguori, 1985

All'erta sentinella!, Milano, Treves, 1889

Donna Paola, Roma, Voghera, 1897

L'infedele, [1897], Teramo, Bel-Ami Edizioni, 2009

Lettere d'amore, Catania, Giannotta, 1901

Novelle sentimentali, Livorno, Belforte, 1902

Cristina, Roma, Voghera, 1908

Il pellegrino appassionato, Napoli, Perrella, 1911

La vita è così lunga!, Milano, Treves, 1918

Bibliografia critica

AMOIA Alba, *Twentieth-Century Italian Women Writers: the Feminine Experience*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1996

ARSLAN Antonia, *Corpi di bambine, corpi di donne nell'Italia dopo l'Unità: Neera e Matilde Serao*, in AA. VV., *Corpi di identità. Codici e immagini del corpo femminile nella cultura e nella società*, Padova, Il Poligrafo, 2005

ARSLAN Antonia, *Un destino femminile. Matilde Serao tra genio, tenerezza e dissipazione*, in «La Repubblica», 26 gennaio 2005

AZZOLINI Paola, *Matilde, l'inadomesticata*, in AA. VV., *L'insegnante, il testo, l'allieva*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1992

AZZOLINI Paola, *Le parole del silenzio*, in *Di silenzio e d'ombra. Scrittura e identità femminile nel Novecento italiano*, Padova, Il poligrafo, 2012

BENUSSI Cristina, *Il romanzo italiano di consumo nel primo ventennio del Novecento*, in «Problemi», XIII, 61, 1981

- BIANCHI Patricia, *La riscoperta di «Tuffolina»: le prime prove narrative di Matilde Serao*, in «Filologia e Critica», XXXIII, 3, 1998
- Patricia BIANCHI, «*Fior di passione*», «*Gli amanti*», «*Le amanti*»: *linguaggio e narrazione delle passioni*, in AA. VV., *Matilde Serao. Le opere e i giorni*, Napoli, Liguori, 2006
- BLELLOCH Paola, *Quel mondo dei guanti e delle stoffe...*, Verona, Essedue, 1987
- BORRELLI Clara, *L'aggettivo nei romanzi di Matilde Serao*, in AA. VV., *Letteratura e cultura a Napoli tra Otto e Novecento*, Napoli, Liguori, 2003
- BRIGANTI Alessandra, *Matilde Serao: un profilo*, in AA. VV., *Svelamento. Sibilla Aleramo: una biografia intellettuale*, Milano, Feltrinelli, 1988
- BRUNI Francesco, *La scrittura della città nel «Ventre di Napoli»*, *Album Serao*, a cura di Donatella Trotta, Napoli, Fiorentino, 1991
- CANDELA Elena, *Matilde Serao: «a furia d'urti, di gomitate» verso la modernità*, in AA. VV., *Matilde Serao. Le opere e i giorni*, Napoli, Liguori, 2006
- CANDELA Elena, *Amor di Parthenope. Tasso, Arabia, De Sanctis, Fucini, Serao, Di Giacomo, Croce, Alvaro*, Pisa, Ets, 2008
- CARPENTIERI Angela, *Elementi di modernità nella scrittura femminile: Matilde Serao*, in AA. VV., *Moderno e modernità: la letteratura italiana*, Roma, Dipartimento di Italianistica e Spettacolo Sapienza Università di Roma, 2009
- CARPENTIERI Angela, *Tra racconto, rappresentazione mitica e realtà, i volti della Napoli di fine Ottocento*, in AA. VV., *La città e l'esperienza del moderno*, Pisa, Ets, 2012
- CODA Elena, *La cultura medica ottocentesca nella "Fosca" di Igino Ugo Tarchetti*, in «Lettere italiane», L, 3, 2000
- DE CAPRIO Caterina, *Tuffolina al «Novelliere»: gli esordi di Matilde Serao*, in «Annali dell'Istituto Universitario Orientale», XXXVIII, 1, 1996
- DE NUNZIO SCHILARDI Wanda, *L'antifemminismo di Matilde Serao*, in AA. VV. *La parabola della donna nella letteratura italiana dell'Ottocento*, Bari, Adriatica Editrice, 1983
- DE NUNZIO SCHILARDI Wanda, *Le «Piccole anime» della Serao*, in AA. VV., *Tracce d'infanzia nella letteratura italiana fra Ottocento e Novecento*, Napoli, Liguori, 2000
- DE NUNZIO SCHILARDI Wanda, *L'invenzione del reale. Studi su Matilde Serao*, Bari, Palomar 2004
- DE NUNZIO SCHILARDI Wanda, *La Napoli di Matilde Serao tra realtà e invenzione*, in AA. VV., *Napoli nell'immaginario letterario dell'Italia unita*, Napoli, Liguori, 2008
- FANNING Ursula, *Angel vs. Monster: Serao's Use of the Female Double*, in «The Italianist», VII, 7, 1987

- FANNING Ursula, *Sentimental Subversion: Representations of Female Friendship in the Work of Matilde Serao*, in «Annali d'Italianistica», VII, 7, 1989
- FANNING Ursula, *Writing Women's Work: the Ambivalence of Matilde Serao*, in «Italian Studies», XLVIII, 48, 1993
- FANNING Ursula, *Gender Meets Genre: Woman as Subject in the Fictional Universe of Matilde Serao*, Dublin–Portland Oreg., Irish Academic Press, 2002
- FANNING Ursula, *La figura femminile nel lavoro di Matilde Serao*, in AA. VV., *Letteratura e cultura a Napoli tra Otto e Novecento*, Napoli, Liguori, 2003
- FEDI Roberto, *Aspetti della vita sociale nella narrativa del II Ottocento*, in *Album Serao*, a cura di Donatella Trotta, Napoli, Fiorentino, 1991
- GALDENZI Mirella, *Misteri, vicoli e palazzi nella Napoli "fin de siècle" di Matilde Serao*, in AA. VV., *Letteratura e cultura a Napoli tra Otto e Novecento*, Napoli, Liguori, 2003
- HALLAMORE CAESAR Ann, *Proper Behaviour: Women, the Novel, and Conduct Books in Nineteenth-Century Italy*, in AA. VV., *With a Pen in her Hand. Women and Writing in Italy in the Nineteenth Century and Beyond*, Leeds, The Society for Italian Studies, 2000
- HALLAMORE CAESAR Ann, *About Town: the City and the Female Reader, 1860-1900*, in «Modern Italy», VII, 2, 2002
- IERMANO Toni, *Esploratori delle nuove Italie. Identità regionali e spazio narrativo nella letteratura del secondo Ottocento*, Napoli, Liguori, 2002
- HARROWITZ Nancy, *Antisemitism, Misogyny, and the Logic of Cultural Difference: Cesare Lombroso and Matilde Serao*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 1994
- JEFFREY HOWARD Judith, *The Feminine Vision of Matilde Serao*, in «Italian Quarterly», XVIII, 71, 1975
- JEULAND MEYNAUD Maryse, *Immagini, linguaggio e modelli del corpo nell'opera narrativa di Matilde Serao*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1986
- KROHA Lucienne, *Matilde Serao, «Il romanzo della fanciulla»*, in «Quaderni d'Italianistica», XI, 1, 1990
- KROHA Lucienne, *The Woman Writer in Late-Nineteenth-Century Italy*, Lewiston-Queenston-Lampeter, Mellen, 1992
- MADRIGNANI Carlo A., *Ideologia e narrativa dopo l'Unificazione*, Roma, Savelli, 1974
- MADRIGNANI Carlo A., *L'ultima Serao e il «romanzo popolare»*, in AA. VV., *Livelli e linguaggi letterari nella società delle masse*, Trieste, Lint, 1985
- MARTIN GISTUCCI Marie Gracieuse, *L'oeuvre romanesque de Matilde Serao*, Grenoble, Presses Universitaires, 1973

- MELIS Rossana, *Una "novella ignobile": «La virtù di Checchina»*, AA. VV., *Matilde Serao. Le opere e i giorni*, Napoli, Liguori, 2006
- MELIS Rossana, *Matilde Serao tra piume, strascichi e maschere*, in AA. VV., *Un tremore di foglie. Scritti e studi in ricordo di Anna Panicali*, Udine, Forum, 2011
- MILLEFIORINI Federica, *Onomastica infantile nelle «Piccole anime» di Matilde Serao. Canituccia, Aloe e Rosso Malpelo: l'essere e l'apparire*, in «Rivista di Letteratura italiana», XXV, 3, 2007
- MITCHELL Katharine, SANSON Helena, *Women and Gender in Post-Unification Italy between Private and Public Spheres*, Oxford, Peter Lang, 2013
- MITCHELL Katharine, *Italian Women Writers, Gender and Everyday Life in Fiction and Journalism 1870- 1910*, London, University of Toronto press, 2015
- MOMIGLIANO Attilio, *Le novelle della Serao*, in «L'Opinione», Torino, 22 marzo 1946
- MORANDINI Giuliana, *Dal romanzo sentimentale al romanzo nazional-popolare*, in *Album Serao*, a cura di Donatella Trotta, Napoli, Fiorentino, 1991
- MUSCARIELLO Mariella, *Vicoli, Gorgi e case: reclusione e/o identità nella narrativa di Maria Messina*, in «Chroniques italiennes», XV, 39/40, 1994
- PAGLIANO Graziella, *Tra le pieghe degli stereotipi*, in *Album Serao*, a cura di Donatella Trotta, Napoli, Fiorentino, 1991
- PALERMO Antonio, *Da Mastriani a Viviani*, Napoli, Liguori, 1974
- PALERMO Antonio, *Lo spessore dell'opaco e altro Otto-Novecento*, Palermo, Flaccovio, 1979
- PALERMO Antonio, *Diorama letterario*, in *Album Serao*, a cura di Donatella Trotta, Napoli, Fiorentino, 1991
- PALERMO Antonio, *Il vero, il reale, l'ideale*, Napoli, Liguori, 1995
- PALERMO Antonio, *Il romanzo delle fanciulle*, in AA. VV., *Matilde Serao. Le opere e i giorni*, Napoli, Liguori, 2006
- PANCRAZI Pietro, *Introduzione*, in *Serao*, a cura di P. Pancrazi, Milano, Garzanti, 1944
- PEZZINI Isabella, *Matilde Serao*, in AA. VV., *Carolina Invernizio, Matilde Serao, Liala*, Firenze, La Nuova Italia, 1979
- PICONE PETRUSA Marianonietta, *La vita artistica a Napoli fra Ottocento e Novecento* in AA. VV., *Letteratura e cultura a Napoli fra Otto e Novecento*, Napoli, Liguori, 2003.
- PUPINO Angelo R., *“Chi piange acconsente” Ragguagli di Matilde Serao con alcune congetture sopra il suo successo, Notizie del Reame. Accetto, Capuana, Serao, d'Annunzio, Croce, Pirandello*, Napoli, Liguori, 2004
- RASY Elisabetta, *Ritratti di signora*, Milano, Rizzoli, 1995

- RODA Vittorio, *Letteratura fra due secoli. Studi pascoliani e altri studi fra Otto e Novecento*, Bologna, Clueb, 2007
- RODA Vittorio, *Studi sul fantastico*, Bologna, Clueb, 2009
- SALSINI Laura A., *Gendered Genres: Female Experiences and Narrative Patterns in the Works of Matilde Serao*, Cranbury, Associated University Presses, 1999
- SALSINI Laura A., *Addressing the Letter. Italian Women Writers' Epistolary Fiction*, Toronto, University of Toronto Press, 2010
- SCAPPATICCI Tommaso, *Introduzione a Serao*, Roma-Bari, Laterza, 1995
- SCAPPATICCI Tommaso, *Il pubblico della Serao*, in «Problemi», XXVII, 103, 1995
- SCAPPATICCI Tommaso, *Matilde Serao e il romanzo d'appendice*, in «Problemi», XXIX, 108, 1997
- SCAPPATICCI Tommaso, *Matilde Serao e il teatro*, in «Ariel», XII, 2, 1997
- TAGLIALATELA Rosaria, *Il fantastico "umano" delle «Leggende napoletane» di Matilde Serao*, in AA. VV., «Italia magica». *Letteratura fantastica e surreale dell'Ottocento e del Novecento*, Cagliari, AM&D Edizioni, 2008
- TROTTA Donatella, *La via della penna e dell'ago. Matilde Serao tra giornalismo e letteratura (Con antologia di scritti rari e immagini)*, Napoli, Liguori, 2008
- ZAMBON Patrizia, *Il filo del racconto. Studi di letteratura in prosa dell'Otto/Novecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004
- ZAMBON Patrizia, *Introduzione*, in Paola Drigo, *Fine d'anno*, Lanciano, Carabba, 2005
- ZAMBON Patrizia, *Scrittrici: Scrittori. Saggi di letteratura contemporanea*, Padova, Il Poligrafo, 2011
- ZAMBON Patrizia, *La provincia nel romanzo realista di fine Ottocento: Torriani, Zuccari, Serao*, in AA. VV., *Letteratura e oltre. Studi in onore di Giorgio Baroni*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2012
- Patrizia ZAMBON, *Grazia Deledda*, in *Scrittrici italiane dell'Otto e Novecento*, Pontedera (Pisa), Bibliografia e Informazione, 2013