

Giorgia Laricchia
Università degli Studi di Napoli “Federico II”

La soggettività femminile
nel *Romanzo della fanciulla* di Matilde Serao

Abstract

The analysis of Matilde Serao's *Il romanzo della fanciulla* is intended to detect stylistic and rhetoric choices – impersonality, autobiographical elements, focalizations, free indirect style – through which the author represents the female subjectivity. The comparative study between Serao and Verga highlights what the former borrows from the latter: in *Il romanzo della fanciulla* we recognise the same axiom of the preface to *I Malavoglia*, the struggle for life. But in Serao's work this naturalistic principle inherited by Darwin is applied only to women.

1. “*Il romanzo della fanciulla*”

Le opere di Matilde Serao, caratterizzate da un prevalente protagonismo femminile, descrivono le dinamiche sociali della piccola borghesia e il suo mondo ideologico e morale, rievocando aspetti, ambienti e figure con sicura intuizione della psicologia individuale e soprattutto collettiva dei personaggi.

Le trame dei suoi racconti – *Il paese di cuccagna* (1891), *La ballerina* (1899), *Fantasia* (1883), *La virtù di Checchina* (1884), *Il romanzo della fanciulla* (1886) – manifestano l'interesse della scrittrice per le questioni dell'identità di genere, del rapporto tra i sessi, dell'amicizia fra le donne, del loro lavoro e del ruolo di moglie e madre.

Il romanzo della fanciulla è un campione ottimo per uno studio dei modi e delle forme retoriche attraverso cui l'autrice rappresentò la soggettività delle donne, giacché l'esplicita ambizione dell'opera è quella di offrire un ritratto socio-psicologico della comunità femminile di fine Ottocento.

Le cinque novelle di questa raccolta – pubblicate dapprima su *Nuova Antologia*, a partire dal 1884, e raccolte due anni dopo in volume – furono concepite sin dall'inizio come una serie organica dall'unitaria struttura portante, co-

struita su precisi giochi geometrici atti a scandire il tempo narrato e a inquadrare e delineare la folla delle ragazze che costellano le narrazioni.

L'orchestrazione narrativa è funzionale alla resa della pluralità e della varietà delle figure femminili, ritratte in circoscritti ambienti sociali. Mediante la rappresentazione degli interscambi relazionali, degli affetti trasversali delle sue fanciulle, Serao riproduce squarci di vita piccolo o alto-borghese della società napoletana ottocentesca, non rinunciando alla descrizione di contesti sociali più elevati: è il caso della seconda novella, *Per monaca*, ambientata in interni aristocratici.

Le protagoniste piccolo-borghesi del primo e del penultimo racconto sono rispettivamente le impiegate dei Telegrafi dello Stato e le studentesse della Scuola normale femminile, mentre l'ultima novella, *Non più*, ruota attorno alle due figure emblematiche di una moglie e madre, Rosina Sticco, e di una zitella, Emma Demartino.

Torneremo su questo testo per approfondire il tema dell'aspirazione matrimoniale che governa le azioni delle fanciulle seraiane.

2. *Una lotta per la vita al femminile*

2.1. L'esame ravvicinato del *Romanzo della fanciulla* permette di cogliere ciò che Serao mutua dal modello verghiano dei *Malavoglia* e ciò che rispetto ad esso muta.

Fermiamoci innanzitutto sulla *Prefazione* del *Romanzo*, in cui l'autrice s'impegna in uno sforzo autocritico di singolare lucidità sul tema centrale della sua produzione narrativa, che, come si è detto, è il ritratto della comunità femminile. Definisce «corale» la propria rappresentazione, rinviando così alla cifra stilistica verghiana: il coro di Aci Trezza, intreccio di soggetti plurali percettivi che 'fonda' l'intera narrazione dei *Malavoglia*.

Scriva Serao: «Vi do delle novelle senza protagonisti, o meglio, dove tutti sono protagonisti [...]. Ho fatto delle novelle *corali*, ove il movimento viene tutto dalla massa, ove l'anima è nella moltitudine»¹.

¹ Matilde Serao, *Il romanzo della fanciulla*, a cura di F. Bruni, Napoli, Liguori, 1986, p. 5.

Guido Mazzoni, in una sua recensione, criticò appunto l'assenza, nei racconti, di una protagonista sulla quale s'impennasse l'azione: «In ogni azione drammatica, in ogni racconto, qualche fatto o qualche persona ha da sovrastare, ha da essere come un centro attorno al quale tutto il resto si aggiri»².

Ma la coralità è l'elemento fondante del *Romanzo*, in quanto permette di inquadrare le donne negli ambienti borghesi cittadini e provinciali «grigiamente indifferenziati»³, e di far risaltare al tempo stesso la molteplicità dei tipi, la varietà di atteggiamenti, riflessioni intorno alla vita, destini, aspirazioni.

Martin-Gistucci ha segnalato, nel *Romanzo*, la presenza di ben 977 nomi propri, il che evidenzia il senso anche antifrastico del singolare «fanciulla» del titolo⁴. Questo singolare si riferisce all'ideal-tipo delle molte fanciulle narrate, allude alla condizione sociale di una particolare categoria femminile: le giovani donne in attesa del matrimonio.

La fanciulla è la donna colta in quel particolare momento drammatico della vita in cui è chiamata a lottare per la propria affermazione socio-economica.

2.2. L'aderenza della Serao al modello verghiano non si esaurisce infatti nella coralità.

L'analisi comparativa tra i due autori rileva una comune radice ideologica: nel *Romanzo della fanciulla* si rinviene lo stesso assioma del ciclo dei *Vinti*, la lotta per la vita. Il principio naturalista di ascendenza darwiniana qui però è declinato, in modo esclusivo, al femminile.

Proviamo a confrontare la *Prefazione* di Matilde Serao con la *Prefazione* di Verga ai *Malavoglia*.

Verga avverte che il crudele meccanismo della lotta per la vita investe ogni classe sociale:

Ciascuno, dal più umile al più elevato, ha avuta la sua parte nella lotta per l'esistenza, pel benessere, per l'ambizione - dall'umile pescatore al nuovo arricchito - alla intrusa nelle alte

² Guido Mazzoni, "Il romanzo della fanciulla", in *La domenica del Fracassa* 2: 46 (15 novembre 1885).

³ Francesco Bruni, "Nota introduttiva" a M. Serao, *Il romanzo della fanciulla*, cit., p. XV.

⁴ Cfr. M.G. Martin-Gistucci, *L'Oeuvre romanesque de Matilde Serao*, Grenoble, Presses Universitaires, 1973.

classi – all'uomo dall'ingegno e dalle volontà robuste, il quale si sente la forza di dominare gli altri uomini⁵.

Il movente dell'attività umana «che produce la fiumana del progresso» è la brama del successo. Vista da lontano, dall'altura delle ideologie liberiste – come Verga suggerisce – questa fiumana è una gloria; il cammino «fatale» e «febbrile» dell'umanità, considerato nel suo insieme, produce risultati imponenti. Ma il risvolto negativo si misura nel privato: nella visione verghiana la società, a tutti i livelli, è dominata da un antagonismo spietato, regolata dalle leggi della sopraffazione e dell'interesse individuale.

Da un lato la competizione degli individui, che comporta tanti soprusi e tante sofferenze, trasforma per un meccanismo prodigioso i vizi in virtù, il dolore dei singoli nel benessere crescente della società: «Il risultato umanitario copre quanto c'è di meschino negli interessi particolari che lo producono; li giustifica quasi come mezzi necessari a stimolare l'attività dell'individuo cooperante inconscio a beneficio di tutti»⁶.

D'altro canto è pur vero che da questo continuo *bellum omnium contra omnes* ogni individuo esce perdente, vinto. La funzione critica dello scrittore «osservatore» è quella di rappresentare spassionatamente questa disfatta, mettendosi dalla parte dei vinti, alla loro altezza:

Solo l'osservatore, travolto anch'esso dalla fiumana, guardandosi attorno, ha il diritto di interessarsi ai deboli che restano per via, ai fiacchi che si lasciano sorpassare dall'onda per finire più presto, ai vinti che levano le braccia disperate e piegano il capo sotto il piede brutale dei sopravvegnenti, i vincitori d'oggi, affrettati anch'essi, avidi anch'essi d'arrivare, e che saranno sorpassati domani⁷.

Leggiamo adesso la *Prefazione al Romanzo 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 inconsapevo-

⁵ Giovanni Verga, *I Malavoglia*, in Id., *I grandi romanzi*, a cura di Ferruccio Cecco e Carla Riccardi, Milano, Mondadori, 1972, p. 7.

⁶ Ivi, p. 6.

⁷ Ivi, pp. 6-7.

lezza 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 difficilissime⁸.

La lotta per la vita è, per le fanciulle di Serao, una gara per il matrimonio.

Infatti, se il «meccanismo delle passioni» mette in moto Gesualdo nel campo maschile degli affari, sulle rotte della «roba», l'isotopia, l'interesse vitale, il movente materiale delle fanciulle seraiane è trovare marito: la smania di queste giovani donne è quella di sistemarsi economicamente per contrastare gli effetti di un destino durissimo. Riuscire nel mondo per una donna significa un marito, fosse pure uno straccio di marito.

La «forza d'impulsione» che trascina la fanciulla a «gravitare intorno al sole del matrimonio» fa pensare all'inarrestabile fiumana verghiana che travolge tutti. Ma restare a galla è per la fanciulla un'impresa oltremodo difficile:

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 [...]. In questo dramma interiore, imposto alla fanciulla dalla necessità della nostra vita, ella diventa profonda, pensosa, malinconica spesso, scettica sempre. Nessuno più dalla fanciulla, apprende quotidianamente i dolori e le disfatte della lotta per l'esistenza. Ella vive guardinga, move i passi con precauzione; e la sua anima non si dà facilmente, i misteri del suo spirito restano impenetrabili⁹.

La lotta per la vita declinata al femminile ha caratteri specifici. Il dramma di queste donne si esprime per reticenze e dissimulazioni: così come Gesualdo si impegna in un'estenuante prova di automascheramento per affermarsi, le fanciulle del *Romanzo* adottano la strategia dell'occultamento per sopravvivere alle rigide logiche sociali e del costume.

Non possono essere facilmente svelati i «misteri dello spirito» femminile; è per questo che Serao polemizza con l'Edmond de Goncourt di *Chérie* che, per dare spessore al personaggio della sua fanciulla immaginaria, si è affidato alle confidenze di fanciulle reali: le loro rivelazioni non potevano essere che

⁸ Matilde Serao, *Il romanzo della fanciulla*, cit., p. 3.

⁹ *Ibid.*

un'altra maniera della dissimulazione, una conferma della maschera pubblica che ogni donna indossa¹⁰.

L'interiorità delle fanciulle seraiane, il loro dramma silenzioso, si esprime scenicamente attraverso le azioni, i comportamenti, i minimi indizi che trapezano dal camuffamento: le impiegate dei *Telegrafi dello Stato* si adeguano all'ambiente lavorativo usando codici espressivi innaturali; in *Nella lava* Elvira Brown maschera la sua infelicità, Eugenia Malagrida indossa un corpetto strettissimo per nascondere la grassezza del corpo, le sorelle De Pasquale celano la loro età, madre e figlia Caputo la loro povertà. Le studentesse della *Scuola normale femminile* velano «la paura, l'inquietudine, la tristezza, la nervosità» per l'esame finale, sforzandosi di sembrare disinvolute e indifferenti.

Il talento nel celarsi della fanciulla le consente di nascondere non solo le proprie debolezze, le frustrazioni e le insicurezze, ma anche, con astuzia tattica, i propri punti di forza: la sagacia dello spirito di osservazione, la potenza dell'intuito e della memoria, la pazienza; insomma tutte le armi – usate «per necessità di difesa» – che le permettono di affrontare la sfida dell'esistenza:

Niuno più della fanciulla sente acutamente la vita, in un contrasto talvolta comico, talvolta doloroso: quegli occhi abbassati o distratti hanno sagacità di osservazione insuperabile: quelle testine bionde che a nulla dovrebbero pensare, hanno una intuizione potente, e una favolosa tenacità di memoria: quelle belle angelette sognanti debbono, per necessità di difesa, essere implacabili raccoglitrice di documenti umani. Aspra è la battaglia nella vita femminile, ma il motto sconfortato di Giobbe è fatto per la fanciulla¹¹.

Il motto del paziente Giobbe a cui si allude è: «se da Dio accettiamo il bene, perché non dovremmo accettare il male?». Il paragone biblico significa che se il bene concesso alla fanciulla è rappresentato dalle sue innate capacità, il

¹⁰ Nella severa recensione di *Chérie* (1884) pubblicata sul quotidiano *Capitan Fracassa* il 13 luglio 1884, Serao sottolinea quanto la donna, parlando di sé, volontariamente mistifichi, e suggerisce: «Non è quello che esse vi narrano che dovete raccontare, ma quello che esse fanno ed è talvolta il contrario [...], non sono le loro confidenze, romanzi belli e fatti che dovete scrivere, ma quello che da esse trapela, la parte vera, la parte umana, che ogni tanto ricompare. Lo studio deve essere acuto, profondo, di una sagacia che dà solo la lunga esperienza e la rapida intuizione».

¹¹ Matilde Serao, *Il romanzo della fanciulla*, cit., p. 3.

male che deve accettare con rassegnazione è l'«aspra battaglia» della vita, che non offre nessuna reale possibilità di vittoria.

Infatti, così come in Verga, anche qui i vincitori sono solo apparenti.

Leggiamo un passo di *Per monaca* in cui Eva Muscettola s'informa sulla situazione sentimentale dell'amica Tecla, in lotta con un'altra donna per l'amore di un uomo:

- E Carlo, come va? - domandò sottovoce, con una inflessione affettuosa, Eva.
- Malissimo, naturalmente; egli è ancora partito per Parigi, per seguirla, iersera. E si affibiava uno strano braccialetto di ferro.
- Ma perché ti ostini, Tecla? Carlo ti vuoi bene, ma ella è più forte di te, amore mio.
- Chissà.
- Non vedi che vince sempre? È bella, è bionda, sa piangere, è piena di seduzione, ama Carlo da disperata....
- Anche io amo Carlo.
- Sì, ma le donne maritate sono più forti di noi altre ragazze; - soggiunse Eva, con una filosofia inconscia.
- Sarà, ma io non cedo.
- E che puoi fare?
- Aspettare.

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'aspettazione¹².

La pazienza e la tenacia alla fine premiano Tecla che, sconfitta la rivale, riesce a sposare Carlo:

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, sull'altar maggiore, vestita di bianco come una sposa, tenendo in una mano una candela accesa, nell'altra una croce d'argento, avendo abbandonato i fiori e il libro di preghiera, Eva, la bella e la buona, aveva perduto, era stata vinta; e Tecla, umilmente,

¹² Ivi, p. 50.

ignorando il grande segreto di Eva, ma intuendone lo spasimo, pregava, pregava, per i vinti come per i vincitori¹³.

Eva Muscettola è raffigurata sull'altare, vestita da sposa, per la sua cerimonia di monacazione. Il nome di questo personaggio contiene un'altra allusione biblica, e questa volta è una specie d'ironia. L'archetipo femminile, presente in tanti titoli letterari dell'epoca, ripreso nei nomi di tante eroine romanzesche, simboleggiava di solito l'universale della potenza muliebre, la seduzione pericolosa di cui ogni donna è capace, o le virtù legate al ruolo di madre. L'Eva se-raiana è di tutto ciò, potremmo dire, quasi un rovesciamento parodico: non trova un uomo e diventa monaca, vestendo, insieme all'abito bianco, i panni della vinta.

Ma anche la vittoria «penosa» e «dolorosa» di Tecla, che ha sposato Carlo dopo averlo sottratto a un'altra donna, è in realtà una perdita: Tecla è infatti consapevole che il cuore di lui è restato dell'altra, e intuisce la trappola di un matrimonio infelice. Sembra avere il presentimento che pagherà in quest'altro modo il prezzo dell'aspra battaglia: prega infatti «per i vinti come per i vincitori».

Nella stessa novella un altro esemplare di donna apparentemente vincitrice è Eugenia Vargas d'Aragona, «giovane, esuberante di vitalità, ricchissima, felice, amante di suo marito»¹⁴. La sua fortuna termina però tragicamente e dolorosamente quando muore di parto: «la morte le era parsa una cosa orrenda, nel delirio gridava che non voleva morire, che la salvassero, per carità, quelli che l'amavano, ella si buttava al collo di Giulio, stringendolo da soffocarlo; morì disperata»¹⁵.

2.3. Alcune donne del *Romanzo* incarnano meglio di altre il ruolo delle vinte, ad esempio quelle ricordate nell'elenco di vittime dell'eruzione che conclude *Nella lava*, o le fanciulle morte suicide; ma soprattutto le zitelle.

La zitella è la donna che non è riuscita a realizzare la massima aspirazione della fanciulla, il matrimonio; è dunque la vinta per eccellenza, come evidenzia

¹³ Ivi, pp. 86-87.

¹⁴ Ivi, p. 85.

¹⁵ *Ibid.*

l'opposizione paradigmatica che emerge in *Non più*, dove si stagliano la vincente Rosina Sticco, sposa e madre felice, e la sua triste amica Emma Demartino, destinata a restare nubile:

Emma Demartino [...] era felice, molto felice per Rosina, la sua amica, ma pensava che se Carluccio Scoppa, che studiava a Napoli l'avvocatura, non si fosse fatto bocciare in due materie lei, Emma, si sarebbe maritata prima di Rosina: Carluccio era a Napoli, a prepararsi per gli esami di riparazione, a novembre sarebbe riuscito ad aver la laurea e forse per l'altro agosto si sarebbero sposati. Che peccato, dover perdere così un anno! Lei ne aveva già venticinque, è vero, e 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 tutta una fioritura di rosei colori e di sorrisi. Con quanta grazia Rosina andava intorno, offrendo confetti e vino di Marsala, lieta dei suoi larghi vassoi d'argento, dei suoi bicchierini di Boemia, dei dolci che erano venuti da Napoli, e del vino che Vincenzino aveva fatto venire dalla Sicilia! Se Carluccio avesse avuto miglior sorte agli esami! Ora sarebbe lei, Emma, che regalerebbe alle sue amiche i confetti del matrimonio. E non volle mangiare quelli che Rosina le offrì. Una grande malinconia le era piombata sull'anima¹⁶.

La povera Emma sprofonda nell'angoscia al solo pensiero di restare zitella (ed è ciò che accadrà). Quando immagina, per sé e le sue compagne non ancora maritate, un futuro tetro e malinconico, è offerto un ricco campionario dei rischi imponderabili che minacciano la fanciulla:

le pareva che lei e tutte le sue amiche dovessero invecchiare zitelle, diventare rabbiose e cattive come le due sorelle Crocco, placidamente rassegnate come le due sorelle Caputo, o indifferenti come donna Irene Moscarella. Ecco, forse a una di loro sarebbe morto il fidanzato come a Chiara Caputo, due giorni prima del matrimonio; ad un'altra sarebbe toccato di esser tradita come Marietta Caputo: qualcun'altra sarebbe rimasta zitella per la tremenda avarizia del padre, come Margherita Crocco: qualcuna non si sarebbe maritata per un accesso temporaneo di misticismo come Vincenzella Crocco, e un'altra, chi sa, forse lei, Emma Demartino, sarebbe rimasta zitella, non si sa come, non si sa perché, per capriccio della sorte, come donna Irene Moscarella. 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 cose¹⁷.

¹⁶ Ivi, pp. 190-91.

¹⁷ Ivi, p. 192.

2.4. Quindici anni dopo *Il romanzo della fanciulla* il tema della lotta per la vita al femminile è ancora al centro dell'interesse di Serao. Nel 1901 pubblica un suo *vademecum* di buone maniere, *Saper vivere. Norme di buona creanza*: è un'ulteriore riflessione sulla difficile condizione della donna.

In vesti leggere, in un tono di divertita mondanità, è istruito un tirocinio severo per la sopravvivenza; tra i codici di comportamento più adeguati in determinate situazioni, sono in primo piano quelli consigliati alle donne: dagli obblighi sociali e dai limiti prescritti alle giovanissime ai doveri delle fidanzate; e come regolarsi dai preparativi del matrimonio al viaggio di nozze; e come comportarsi, ancora nubili o sposate, in occasione dei balli, delle cene, nelle feste consacrate, nei giorni di lutto; e gli abiti più convenienti da indossare, i doni più adatti da fare ai parenti, i modi più appropriati coi pari e coi maggiori, con le altre donne e con gli uomini.

Nella sezione *A voi, care fanciulle*, l'autrice elenca le più minuziose regole di *bon ton*, raccomandando ad ogni fanciulla di coltivare le virtù della grazia, della pazienza e della modestia per trovare marito. L'unico scopo è infatti ancora il matrimonio: «Riescire nel mondo, per una signorina, che significa? Maritarsi, maritarsi, in nome di Dio!»¹⁸. E di nuovo emerge a contrasto la figura della «vinta», alla quale è dedicato il paragrafo conclusivo del manuale di buone maniere, *La vecchia zitella*, come Serao chiama la donna dai quarant'anni in su: quella cioè che, per l'età che ha raggiunto, presumibilmente non si sposerà più. La scrittrice elargisce consigli a chi si trova a dover sopportare la triste condizione sociale «che fa orrore a tante donne»:

La vecchia zitella si rammenti, sempre, che gli uomini sono disposti nella loro vanità, a trovarla sempre ridicola: ella faccia in modo da avere tanta serietà, tanto spirito e tanta disinvoltura, da far loro rimangiare la voglia di burlarsi di lei¹⁹.

Tale stato tuttavia «può avere le sue dolcezze»:

¹⁸ Matilde Serao, *Saper vivere. Norme di buona creanza*, Milano, Treves, 1923, p. 240.

¹⁹ Ivi, p. 241.

Una vecchia zitella può farsi accompagnare, per la via, in un teatro, in un ritrovo, da un amico di casa; può fare delle conversazioni, con uomini di spirito e simpatici, anche a lungo; può ballare quanto vuole e con chi vuole; può magari, filare, flirtare sentimentalmente, al solo scopo di passare un'ora graziosa. E tutto ciò senza essere criticata. Oh la vecchia zitellanza, diciamo così, ha i suoi benefici! [...] una vecchia zitella può vestirsi come le pare, purchè rispetti il suo stato e la sua età; può ricevere delle visite quando vuole, naturalmente nei limiti del rispetto [...]²⁰.

In questo paragrafetto si avverte il momento più 'moderno' della riflessione seraiana. Lo *status* di zitella viene quasi rivalutato: una donna senza marito è libera di uscire con amici maschi, di fare tardi la sera, di scegliere autonomamente come impostare la propria vita. A lei non sono certo riservate le torture, i momenti di noia e le amarezze della vita coniugale. Il passo termina infatti con una riflessione insieme paradossale e profonda: «Maritarsi è bene, ma anche male: non maritarsi, è male, ma è anche bene»²¹.

Una costante che percorre la visione del mondo della scrittrice napoletana è infatti la cognizione desolante e veristicamente demistificata del matrimonio, ne quale l'amore della donna deve essere rigidamente controllato, asettizzato, limitato ai meri obblighi del ciclo riproduttivo: «Io so, come tante altre donne sanno, che, come sono composte le leggi nella società moderna, non v'è felicità possibile per la donna, in qualunque condizione essa si trovi: né nel matrimonio, né nell'amore libero, né nell'amore illegale»²².

Nel *Romanzo della fanciulla* erano già emerse, dai destini di alcune delle fanciulle, le amarezze del matrimonio: la donna che è riuscita a sposarsi, apparentemente vincitrice è, al pari della zitella, una vinta, costretta costantemente a scontrarsi con le leggi sociali, inconciliabili con quelle naturali della passione.

Come Verga, Matilde Serao mostra il rovescio di ogni successo: il matrimonio, sole intorno al quale gravitano le vite delle fanciulle, non è un sole glorioso, e riscalda mediocrementemente²³.

²⁰ Ivi, pp. 240-41.

²¹ Ivi, p. 242.

²² Così in una lettera citata da Anna Banti, *Matilde Serao*, Torino, Utet, 1965, p. 262.

²³ La sfiducia di Serao nel sentimento amoroso e nella logica contrattualistica del matrimonio si riversava anche nelle scritture private. In una lettera a Lodi leggiamo ad esempio: «Non mi nominate la passione: io la detesto. È nel suo nome tutto quello di tristo che mi è accaduto»; «Ci è da tremare, ricominciando a voler bene a qualcuno. [...] Ho

3. *Federico De Roberto: altre lotte in amore*

3.1. L'amore, i meccanismi del desiderio, la lotta per la vita come necessità che si ripercuote nel rapporto tra i sessi sono al centro anche dell'opera di De Roberto *L'Amore. Fisiologia, psicologia, morale* (1895): un libro, come l'autore stesso ammise nell'introduzione, che ha «sapore di trattato scientifico e tanfo di manuale filosofico»²⁴. La darwiniana «legge di battaglia», che governa gli accoppiamenti degli animali, vigerebbe anche nel mondo umano:

In qualunque società, in qualunque paese, ci sono molti più uomini cupidi d'amare che non donne disposte ad amare: i primi debbono dunque farsi la concorrenza, cioè lottare più o meno violentemente tra loro. La legge di battaglia che studiammo tra gli animali sussiste tale e quale nell'umanità: il selvaggio australiano che vede una donna con un uomo sfida quest'ultimo e, se lo abbatte, porta via la donna; gli europei inciviliti, invece di lottare coi muscoli, gareggiano di grazia, di seduzione; e alle volte, se non la fanno proprio a pugni, si sfidano a duello. Lo spettacolo della gara, la continua possibilità di vederla mutata in lotta vera e propria non può che eccitare la vanità muliebre. Vincitori, gli uomini sono compensati: ma il compenso, appunto perché tale, non distrugge, anzi conferma il travaglio precedente; vinti, al danno si unisce lo scherno²⁵.

In De Roberto la lotta amorosa è declinata al maschile, ma non è così lontana dall'impianto ideologico del *Romanzo della fanciulla*. Quella rappresentata nelle novelle seraiane, come si è visto, è una gara per il matrimonio. Nella visione derobertiana, la spinta propulsiva del maschio è il desiderio di conquista: anche qui il fine ultimo, lo sappiano o no i contendenti, è il sesso e la riproduzione. Entrambi gli scrittori ricorrono alla metafora del sole, ma mentre Serao l'adopera a significare la centralità del matrimonio nella vita della fanciulla, per

cercato di mettere l'amore nella mia vita: ho dato tutto liberamente. Ho raccolto in ricambio, l'irriverenza, l'ingratitude, l'insulto. Capite, è un animo ferito e non si guarisce facilmente da queste piaghe» (si cita da M. Verde, "Pretesto sopra un breve epistolario inedito di Matilde Serao a Luigi Lodi", in *Matilde Serao: le opere e i giorni*. Atti del Convegno di studi, Napoli, 1-4 dicembre 2004, a cura di A.R. Pupino, Napoli, Liguori, 2006, p. 407.

²⁴ Federico De Roberto, *L'amore. Fisiologia, psicologia, morale*, con pref. di Antonio Di Grado, Sesto Fiorentino, Apice Libri, 2015, p. 4.

²⁵ Ivi, p. 150.

De Roberto il sole è la donna da conquistare: «La vita dell'uomo s'aggira intorno alla donna, ella è il sole del suo sistema sociale»²⁶.

Il corteggiamento nel regno animale è una «lotta lunga e feroce», nel corso della quale si vedono i maschi «battagliare, acciuffarsi, dilaniarsi, uccidersi» nel tentativo di aggiudicarsi il possesso delle femmine. È un'eterna gara, anche in questo caso senza reali vincitori: sconfitta la concorrenza, rimane da vincere la resistenza della «preda». Un'impresa estremamente difficile, visto che non solo tra i maschi in amore ma anche tra i due sessi vige una lotta continua. Tutto ciò avviene, entro i limiti consentiti dalla civiltà, anche nel mondo umano.

La donna, come la femmina animale, per De Roberto ha un ruolo assolutamente passivo nella lotta, mentre l'uomo (come ogni maschio) ne vive l'aspetto bellicoso, il confronto e lo scontro con i rivali. Invece nella rappresentazione seraiana è piuttosto la donna ad attivarsi alacramente nella competizione con le concorrenti. Tecla, la già incontrata competitorice di *Per monaca*, è descritta con tratti lievemente zoomorfi, come fosse una belva in agguato – «la breve fronte pallida», «gli occhi grigi, di metallo lucido e freddo», le «sottili labbra di rosetta smorta», «il mento un po' quadrato» – nell'attesa di sconfiggere la rivale Maria di Miradois e conquistare l'amato Carlo. E si noti come in queste novelle all'uomo più che alla donna spetti il ruolo passivo: Carlo ad esempio sposa Tecla solo perché la sua amante ha deciso di tornare in Spagna, consegnandolo, con la povera vincitrice, ad un futuro triste e senza amore.

3.2. Certo, quando giudicavano le donne, i quasi coetanei Serao e De Roberto avevano posizioni diversissime²⁷. La prima encomia le innate qualità femminili («sagacità di osservazione insuperabile», «intuizione potente», «tenacità di memoria») e tratta con rispetto i drammi delle sue fanciulle, denunciando l'eccessiva rigidità degli schemi sociali cui devono sottostare. Per il secondo, invece, la subordinazione socio-economica della donna è conseguenza del tutto naturale della sua inferiorità:

«Se fossi uomo!...». Queste tre parole che a tutti sarà occorso d'udire dimostrano come le donne sentano la superiorità della condizione mascolina. E non dite che esse esprimono

²⁶ Ivi, p. 112.

²⁷ Serao nasce nel 1856, cinque anni prima di De Roberto (1861).

quest'esclamazione solo perché la condizione mascolina è socialmente, cioè artificialmente, preferibile. In primo luogo, voi udrete esclamare: «Se fossi uomo!» a una donna che ha da superare una difficoltà, che vuol raggiungere una meta alla quale sente che le sue forze fisiche e intellettuali non arrivano [...]. Secondariamente, se la condizione sociale dell'uomo è più vantaggiosa, ciò non è affatto un risultato artificiale, ma naturalissimo²⁸.

Ma in altri sensi Serao e De Roberto convergevano. Dalle pagine di entrambi emerge una visione drammatica e pessimistica dell'amore, in entrambi agiva in modo evidente l'intento (molto naturalista e zoliano) di demistificare i mitologemi romantici: nel caso specifico, quello dell'amore come unione inefabile di due anime.

Per De Roberto, se si aprono bene gli occhi, si vede che «L'amore non è unione, gli amanti non s'uniscono; perché unirsi importa *far uno*, e nell'abbraccio più stretto essi restano due, sempre»²⁹. E non per nulla egli ricorre ne *L'Amore* a costanti parallelismi tra l'orizzonte zoologico della prevaricazione e quello borghese della compravendita³⁰: anche qui, come nelle novelle seraiane, affiora una visione contrattualistica del matrimonio, sottolineata dalle scelte lessicali che attingono alla sfera semantica dell'economia:

Quando si dice che l'amore è tutta la loro vita [delle donne], s'intende dire che se non fossero amate, se non trovassero l'uomo che le amasse, la loro esistenza sarebbe inutile; quindi trovare quest'uomo sarà per esse un bisogno, ma bisogno in generale, non d'amore; esse ameranno questo uomo che le serve, ma non l'ameranno [...] d'amore; gli saranno invece grate come un industriale è grato al capitalista che gli dà i quattrini occorrenti ad esercitare la sua industria. Ciò è visibile a occhio nudo nel matrimonio, il quale è troppo spesso un affare, un contratto di compra-vendita nel quale l'amore entra ordinariamente così poco³¹.

E come Serao – anche lui in analogia con Verga – De Roberto insiste sul rovescio dei trionfi amorosi. Per Verga il «cammino fatale, incessante, spesso faticoso e febbrile che segue l'umanità per raggiungere la conquista del progresso» appare «grandioso nel suo risultato», ma solo se «visto nell'insieme, da

²⁸ Federico De Roberto, *L'Amore*, cit., pp. 95-96.

²⁹ Ivi, p. 72.

³⁰ Cfr. Antonio Di Grado, «Prefazione» a *L'Amore*, cit., pp. VI-VII.

³¹ Federico De Roberto, *L'Amore*, cit., 112.

lontano»³²: analogamente, le battaglie darwiniane dell'amore, secondo De Roberto, sono vantaggiose per il cammino della specie, ma lo scacco (dei vincitori come dei vinti) si misura nel privato:

Se noi consideriamo che le specie si mantengono e che, anche spegnendosi alcune, si mantiene la vita, riconosceremo che la legge di battaglia tra i maschi e la lotta tra i maschi e le femmine non producono nocimento alla specie né alla vita; ma se pensiamo agli individui, dovremo ammettere che queste leggi sono ad essi funeste. I maschi morenti o mutilati nella battaglia, i vinti ed esclusi dall'amore, se formassero giudizi e li esprimessero, ci direbbero senza dubbio che le cose sono disposte molto male; il ragno soffocato dalla sua femmina alla quale andava incontro con spirito d'amore, avrebbe detto, sul punto di morire, che l'amor suo fu ripagato in malo modo, e che è un tristo mondo quello dove un ragno innamorato trova la morte tra le zampe dell'oggetto amato³³.

L'autore aderiva «alla vulgata evoluzionistica, ma non alla sua più diffusa e comoda variante ottimistico-progressista»³⁴. Serao sembra talvolta portare acqua ai mulini ideologici dell'ordine costituito sociale e familiare. Ma le sue visioni dell'amore e del matrimonio, nel *Romanzo della fanciulla* e altrove, sono tutt'altro che conformistiche e confortanti.

4. Rappresentare la «fanciulla»: le tecniche

4.1. Nel *Romanzo della fanciulla* non si ravvisa, da parte dell'autrice, nessun giudizio morale sui comportamenti dei personaggi. Assumendo l'etica dell'impersonalità naturalista, Serao predilige un raccontare asciutto e ricco d'impliciti: le psicologie, i retroscena delle vicende narrate devono essere colti dalla sensibilità del lettore.

Chi osserva e descrive le fanciulle non le esalta o condanna, non distribuisce il torto e la ragione. Come Verga aveva prescritto nella *Prefazione ai Malavoglia*:

³² Giovanni Verga, *I Malavoglia*, cit., p. 6.

³³ Federico De Roberto, *L'amore*, cit., p. 31.

³⁴ Antonio Di Grado, "Prefazione" a *L'Amore*, cit., p. VI.

Chi osserva questo spettacolo [l'autore] non ha il diritto di giudicarlo; è già molto se riesce a trarsi un istante fuori dal campo della lotta per studiarla senza passione, e rendere la scena nettamente, coi colori adatti, tale da dare la rappresentazione della realtà com'è stata, o come avrebbe dovuto essere³⁵.

L'effetto dell'impersonalità, nel testo di Serao, nasce dalla discrezione della voce che narra: il lettore è illusionisticamente trascinato nella finzione scenica, e ha l'impressione ora di immergersi nel vociario confuso dei Telegrafi, ora di ascoltare le lamentele delle studentesse, ora di partecipare alla festa da ballo della nave ammiraglia del porto di Castellammare, ecc. Ma quella voce non si eclissa del tutto; la narrazione procede a scatti, in un'alternanza tra le voci delle fanciulle (dialoghi, monologhi, discorsi pensati), che coinvolgono il lettore nel 'crono-spazio' letterario, e la voce attribuibile all'autrice, che ogni tanto riappare per aiutarlo a seguire l'intreccio di vicende.

Paolo Giovanetti, nella sua indagine sui modi della figuralità verghiana, precisa il ruolo attivo affidato al lettore nella diegesi:

Solo un lettore-spettatore pronto quasi a farsi personaggio fra i personaggi può realizzare una ricomposizione di ciò che, altrimenti, sfugge da tutte le parti. L'impersonalità, che realizza la propria mediacy fingendo di abolirla, reclama un destinatario un po' appassionato, un po' buon loico.

Empatico e dialettico: capace di accettare il cicaleccio indistinto della comunità [...] ma capace anche di ricostruire le molteplici trame che lo abitano³⁶.

Al lettore del *Romanzo della fanciulla* viene richiesta la stessa empatia, la stessa omodiegetica capacità di mescolarsi fra la folla femminile e di collocarsi negli spazi descritti veristicamente (interni domestici, ambienti di studio o di lavoro). Le relazioni e le interazioni di queste donne fra loro (le fanciulle e le loro madri, le amiche, le antagoniste) e con gli uomini piuttosto taciturni che fanno contorno disegnano uno spazio preciso che il lettore è chiamato ad abitare, così come accade nei racconti verghiani:

³⁵ Giovanni Verga, *I malavoglia*, cit., p. 7.

³⁶ Paolo Giovanetti, *Spettatori del romanzo: saggi per una narratologia del lettore*, Milano, Ledizioni, 2015, p. 130.

Bisogna vedere (udire ecc.) ed essere visti (uditi ecc.) per avere diritto a un'esistenza narrativa. Tutto deve essere prospettivizzato, collocato in uno cronotopo che le dramatis personae hanno in comune, ed entro il quale il lettore possa aggirarsi³⁷.

Perché il lettore abbia questa illusione della realtà e gli sembri di entrare nel mondo di cui sta leggendo, Serao ricorre a una strategia supplementare: *mettersi in mezzo ai personaggi*; e in un senso più forte di quello dichiarato una volta da Verga a Felice Cameroni, in risposta alla sua recensione ai *Malavoglia*:

Io mi son messo in pieno, e fin da principio, in mezzo ai miei personaggi e ci ho condotto il lettore, come ei li avesse tutti conosciuti diggià, e già vissuto con loro e in quell'ambiente sempre. Parmi questo il modo migliore per darci completa l'illusione di realtà³⁸.

Serao è più decisa: fra le sue fanciulle ne manda una che le assomiglia moltissimo, un suo doppio, un alter ego; e questa fanciulla ha un corpo che le altre vedono, una voce che le altre odono e a cui rispondono. Quasi un avatar inviato nel mondo virtuale del *Romanzo*, come se fosse un mondo reale, a osservare e a riferire.

4.2. Un aspetto saliente del *Romanzo* è infatti la (lata) autobiografia. L'autobiografismo poteva essere un corollario del metodo naturalista: all'autore, per ritrarre dal vero i suoi mondi, converrà ricorrere, come fosse un documento, al proprio vissuto. Torniamo alla *Prefazione* seraiana: «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. È un sogno amaro e pietoso, fissato sulla carta»³⁹.

E infatti nel libro ritroviamo gli ambienti scolastici e lavorativi frequentati da Serao durante la giovinezza: la Scuola normale, gli uffici dei Telegrafi dello Stato, le strade, i vicoli e le piazze del centro storico di Napoli. Ma le novelle non rispettano la diacronia della vita: *Scuola normale femminile* (la quarta) e *Nella lava* (la terza) stando alla cronologia reale avrebbero dovuto precedere *Telegrafi*

³⁷ Ivi, p. 125.

³⁸ Lettera a Felice Cameroni del 27 febbraio 1881, in Giovanni Verga, *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Roma, Bulzoni, 1979, p. 103.

³⁹ Matilde Serao, *Il romanzo della fanciulla*, cit., p. 6.

dello Stato (la prima), che avrebbe dovuto seguire *Non più* (l'ultima). L'architettura del *Romanzo* riorganizza avvenimenti veri e inventati: l'intento dell'autrice non era quello di rispecchiare le proprie esperienze vissute, ma di usarle come materia prima per fare letteratura.

Il suo alter ego, grazie al quale si mette fantasmaticamente in mezzo ai suoi personaggi, si chiama Caterina Borrelli. Dietro di lei l'autrice si nasconde come in un cameo, e forse questa fanciulla non è presente nella novella *Per monaca* (e in questa soltanto) perché essa descrive un mondo aristocratico estraneo all'autrice⁴⁰.

Dai lineamenti di Caterina si può ricostruire l'immagine che la scrittrice aveva di sé: una giovane poco attraente, dai modi maschili, «dal grosso naso rincagnato, dalle lenti di miope che le davano un'aria fra ironica e sdegnosa», spesso ritratta nel gesto abituale di sistemarsi gli occhiali sul naso. In *Telegrafi*, Caterina è raffigurata con «una gamba incavalcata sull'altra, come un uomo», e in *Nella lava* è ritratta mentre si dondola «maschilmente» sulla sedia⁴¹.

Come ha notato Francesco Bruni, alla fine dell'Ottocento erano poche le donne che avevano ruoli di rilievo nei giornali, sicché la professione praticata, «assieme a qualche peculiarità del fisico o del comportamento, dovette far solidificare intorno alla Serao lo stereotipo della donna-che-sembra-uomo»⁴².

⁴⁰ Che spesso usava firmare le sue lettere con lo pseudonimo di Caterina, o Caterinella; inoltre "Borrelli" instaura un parallelismo allofonico con il cognome della madre, Bonelli; cfr. Francesco Bruni, "Nota introduttiva" a *Il romanzo della fanciulla*, cit.

⁴¹ Matilde Serao, *Il romanzo della fanciulla*, cit., p. 40.

⁴² Francesco Bruni, *Nota introduttiva a Il romanzo della fanciulla*, cit., p. IX; Bruni offre una serie di documenti epistolari a testimonianza dell'aspetto mascolino della scrittrice napoletana. Così Verga in una lettera a Giselda Fojanesi racconta: «Una volta dal mio ritorno a Roma mi disse quasi bruscamente: "Voi che mi prendete davvero per uomo?" In parola d'onore aveva ragione e non glielo negai» (14 dicembre 1883); D'Annunzio così dedicò a Serao il *Giovanni Episcopo*: «A voi, signora, a voi che ricercando il meglio date in Italia l'esempio di un'operosità così virile, dedico dunque un documento pubblicato a indicare il primo sforzo istintivo di un artefice inquieto» (1892). Serao stessa ammetteva il proprio tratto virile; scrisse al Bonavenia: «Ma tu sai che non dò ascolto alle debolezze del mio sesso e tiro avanti per la via come fossi un giovinotto. Qualche risultato l'ho ottenuto» (1878); e al Mariani: «Amico mio, la mia esteriorità si è fatta più femminile [...] ma, dentro, l'anima si è fatta più virile e più arida» (1882). De Roberto trovava virile anche la sua opera, come si deduce dalle parole che usò una volta per lodare il senso poco femminile dell'arte che, a suo vedere, la distingueva dalla maggioranza delle donne scrittrici: «Le vaste tele, i quadri complicati, gli argomenti poderosi sono difficilmente o di raro felicemente tentati dalle donne; suole ad esse mancare la potenza ordinatrice, quel senso in

L'autrice del *Romanzo* sembra voler contribuire a tale stereotipo, e vendicarsene con l'atteggiamento altero e disinvoltato del suo cameo letterario, con la sua intelligenza, con le risposte sprezzanti. In *Scuola normale femminile* si riporta un dialogo tra la studentessa Borrelli e il suo insegnante:

- Borrelli, 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 brano⁴³.

Ma nell'orchestrazione narrativa questa figura non è mai posta al centro, Caterina Borrelli non ha più rilievo delle altre fanciulle, è solo uno dei tanti volti della comunità al femminile: nelle trame c'è un gioco variato di osmosi tra soggettività fittizie che hanno a che fare con la soggettività dell'autrice.

4.3. Varie, nel *Romanzo*, le strategie di avvicinamento alle fanciulle: innanzitutto la psiconarrazione, che permette la descrizione 'radiografica' di pensieri, aspirazioni e propositi; più raro è il ricorso all'indiretto libero, usato principalmente nella rappresentazione della pluralità 'parlata' delle voci femminili, come mezzo efficace della coralità (così era stato adoperato già da Verga per riprodurre il voci e le opinioni dell'umile gente di Aci Trezza).

Questa tecnica richiede il sostegno dell'imperfetto continuo o descrittivo; la focalizzazione interna su un'intera comunità implica uno spostamento deittico nel corso della narrazione: di volta in volta emerge un diverso *foyer* prospettico che registra il mormorio diffuso e trascina il lettore nella storia, tra il chiacchiericcio di voci femminili.

grazia del quale si può dire che arte e scienza si danno la mano, quel che occorre di rigore logico, di precisione quasi geometrica nella composizione dell'opera d'arte», cfr. "I libri. La Ballerina", in *Corriere della Sera* (28-29 agosto 1899).

⁴³ Matilde Serao, *Il romanzo della fanciulla*, cit., p. 156.

Franco Moretti individua due tipologie possibili dell'indiretto libero: la prima è il discorso materiato di pensieri, di *consciousness*, teso a riportare l'interiorità frammentata di uno o più personaggi; la seconda è invece l'*imitatio/aemulatio* delle parole pronunciate che - come si vedrà nei campioni seraiani di seguito riportati - restituisce le voci udibili dell'intero gruppo di personaggi di cui l'autore accetta di assumere l'ottica.

Nella prima novella le impiegate dei Telegrafi si lamentano per la circolare in cui il direttore chiedeva di prestare servizio straordinario durante i giorni delle elezioni:

No, non volevano prestar servizio straordinario. Era un'oppressione, un martirio anche quello ordinario: farne dell'altro? Niente affatto. Perché? Per chi? Le trattavano come tante bestie da soma, con quei tre miserabili 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. Farsi un marito? Ma che, ma che! Chi le avrebbe considerate? Non erano nominate né con decreto regio, né con decreto ministeriale: un semplice decreto del direttore generale, revocabile da un momento all'altro. Se le telegrafiste facevano cattiva prova, le potevan rimandare a casa, tutte, senza che avessero diritto di lagnarsi. L'avvenire? Quale avvenire?⁴⁴

La descrizione dell'avvilente situazione lavorativa fa corpo con la riflessione ('parlata') di un soggetto plurale, socialmente e spazialmente determinato, costituito dalle impiegate dei Telegrafi: è la riflessione di un *quilibet*, un *omnes* o, per riprendere la terminologia stanzeliana, un *everyone*⁴⁵. Ogni enunciato, attribuibile a un singolo, è interpretabile come espressione statisticamente probante di un comune sentire, districata da una matassa di percezioni e voci. L'autrice, riassumendo e trascrivendo le parole e i ragionamenti delle fanciulle, fa proprie le opinioni messe in scena.

Altri due campioni. Nel terzo racconto le fanciulle invitate alla festa si domandano quali doni ci siano nella pignatta:

⁴⁴ Ivi, p. 36.

⁴⁵ Cfr. F.K. Stanzel, *Narrative Situations in the Novel. Tom Jones, Moby-Dick, The Ambassadors, Ulysses*, trans. by J.P. Pusack, Bloomington-London, Indiana University Press, 1971.

Era dunque vero, quello che si diceva, che la pignatta destinata alle donne, conteneva un braccialetto d'oro per colei che la rompeva e una quantità di altri bei regali? Era vero che quella destinata agli uomini, conteneva un berretto da notte per premio e una quantità di doni umoristici al resto della società? Chi metteva la benda alle donne? Federico Pietraroia, quel lezioso, quell'imbecille, che passava la vita fra le De Pasquale a far l'amoroso e la Casale a far l'innamorato sciocco? Chi metteva la benda agli uomini? Gelsomina Antoro, quella civettona, per non dire peggio? Se ne sarebbero viste delle belle!⁴⁶

Le studentesse della *Scuola normale femminile* sono tormentate dal timore di ripetere l'anno scolastico e turbate dall'incertezza per l'avvenire:

Che schianto, la riprovazione! Che fare, dopo? Dove trovare i quattrini, la pazienza, la volontà, la forza per continuare quella vita, un altro anno? Come ricominciare quell'ansietà degli esami, per il telegrafo, per gli asili?⁴⁷

In tutti questi casi si registra il fenomeno linguistico che Leo Spitzer, il primo a parlare di indiretto libero nella prosa italiana, ha definito «promiscuità», ossia la mescolanza e la compenetrazione, nel racconto, della parola dell'autore e di quella dei soggetti plurali. Tale fenomeno è stato così caratterizzato, a proposito del capolavoro verghiano, da Romano Luperini:

La struttura del romanzo è polifonica, con l'intreccio di varie voci, fra cui, raramente, ma non eccezionalmente, anche quella dell'autore. In genere prevale tuttavia il punto di vista impersonale di un narratore culturalmente omogeneo ai personaggi e calato al loro interno, la cui ottica si alterna e si mescola di continuo alla loro⁴⁸.

4.4. Oltre all'indiretto libero corale, nel *Romanzo* ci sono altri modi della soggettivazione, altre strategie di avvicinamento; e si nota, misurando i movimenti 'basculanti' della focalizzazione, che l'autrice, invece di «entrare nella pelle»⁴⁹

⁴⁶ Matilde Serao, *Il romanzo della fanciulla*, cit., p. 134.

⁴⁷ Ivi, p. 174.

⁴⁸ Romano Luperini, commento a Giovanni Verga, *I Malavoglia*, a cura di R. Luperini, Milano, Mondadori, 1988, p. 31.

⁴⁹ Cfr. Federico De Roberto, "Prefazione" a *Documenti umani*, Milano, Treves, 1888; l'espressione indicava l'assunzione da parte dell'autore del punto di vista di un personaggio particolare, conseguita attraverso le tecniche dell'«analisi psicologica». Nell'argomentare

del suo *avatar*, preferisce puntare lo zoom sulle fanciulle che incarnano il ruolo della perdente, della vinta. Non ci è mai mostrata l'interiorità di Caterina, che è vista sempre dall'esterno. Si capisce perché. Caterina è essenzialmente colei che osserva, non quella che è osservata. L'*avatar* della scrittrice è il segno, nel testo, della posizione di chi ce l'ha inviata, dell'osservare di Serao, del suo testimoniare, della *pietas* con cui registra i destini delle fanciulle, ponendosi, come Caterina, alla loro altezza, dalla loro parte; e interessandosi specialmente, con le parole di Verga nella *Prefazione ai Malavoglia*, «ai deboli che restano per via [...], ai vinti che levano le braccia disperate».

Ecco, allora, i pensieri di Maria Vitale, la prima fanciulla che appare davanti al lettore del *Romanzo*. Non disponendo di un orologio, è uscita troppo presto di casa per arrivare puntuale in ufficio:

Un'ora, ci voleva un'ora; ella era uscita un'ora prima [...]. Che avrebbe fatto in quell'ora? Oh come sarebbe volentieri tornata a casa, a ricacciarsi nel suo lettuccio caldo, con la guancia affondata nel cuscino e le braccia piegate alla cintura! Era inutile, oramai: era uscita troppo presto, non avrebbe mai ritrovato quella bella ora di sonno perduta. Dove andare? [...] 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. Andar a prender Assunta Capparelli che abitava ai Ventaglieri? Assunta era di servizio nel pomeriggio, quel giorno non aveva obbligo di levarsi presto: certo, felice lei, dormiva profondamente. Andare a prendere Caterina Borrelli che abitava alla Pignasecca? Che! Caterina Borrelli era una dormigliona impenitente, che si alzava alle sette meno un quarto, si vestiva in sei minuti e arrivava all'ufficio correndo, ridendo, sbadigliando, col cappello di traverso, la treccia che si disfaceva, la cravatta a rovescio, e rispondeva vivamente all'appello: presente! Tutte, tutte dormivano ancora, le fortunate⁵⁰.

Maria Vitale alla fine del racconto muore. E muore anche un'altra giovane donna su cui Serao spesso focalizza riportando pezzetti della sua anima, Elvira Brown, la bellissima maritata con un «vecchione» ricco, noioso e gelosissimo:

Ella chinava il capo, pallida, mortificata, non avendo il coraggio di parlare: e guardava, invidiandoli, suo fratello e Margherita Falco che giovani, belli, innamorati e poveri, si sarebbero

questo «metodo» De Roberto si rifaceva a Guy de Maupassant, “Le roman”, pref. a *Pierre et Jean*, Paris, Ollendorf, 1888.

⁵⁰ Matilde Serao, *Il romanzo della fanciulla*, cit., p. 9.

sposati e sarebbero stati felici. Le salivano le lagrime agli occhi, guardando la faccia arcigna di quel vecchione.

[...] voleva andarsene e non osava dirlo, suo fratello e la sua fidanzata erano così felici! E non volendo guardare intorno, per non dare sospetto a quel vecchione, fissava un punto rosso fra 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 Napoli⁵¹.

Il passo, oltre ad essere un buon campione delle tecniche seraiane d'approccio alla psicologia femminile, è una conferma della visione pessimistica del matrimonio. Questa moglie, come Maria Vitale che non ha fatto in tempo a sposarsi, è una vinta che, travolta dalla «fiumana», annegherà. Lo sguardo triste di Elvira, fisso sulla lava del Vesuvio che rosseggia fra gli alberi, sembra una profezia del suo tragico destino: morirà appunto durante l'eruzione.

⁵¹ Ivi, p. 109.

BIBLIOGRAFIA

Opere:

- DE ROBERTO, F., *Documenti umani*, Milano, Treves, 1888;
ID., *L'amore. Fisiologia, psicologia, morale*, con pref. di A. Di Grado, Sesto Fiorentino, Apice Libri, 2015.
SERAO, M., *Saper vivere. Norme di buona creanza*, Milano, Treves, 1923;
ID., *Il romanzo della fanciulla*, a cura di F. Bruni, Napoli, Liguori, 1986.
VERGA, G., *I Malavoglia*, in Id., *I grandi romanzi*, a cura di F. Cecco e C. Riccardi, Milano, Mondadori, 1972;
ID., *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Roma, Bulzoni, 1979.

Studi:

- BACCOLINI, R., *Critiche femministe e teorie letterarie*, Bologna, CLUEB, 1997.
BANTI, A., *Matilde Serao*, Torino, UTET, 1965.
BIONDI, M., MORETTI, S., *Capriccio e coscienza: scrittrici fra i due secoli*, a cura di M. Biondi e S. Moretti, Cesena, Il ponte vecchio, 1997.
BRUNI, F., *Nota introduttiva a M. Serao, Il romanzo della fanciulla*, Napoli, Liguori, 1986.
CAMPO, V., *Maestrine. Dieci racconti e un ritratto*, a cura di V. Campo, Palermo, Sellerio, 2000.
CARBONE, A., "Matilde Serao nell'interpretazione di Domenico Rea", in *Matilde Serao. Le opere e i giorni: Atti del Convegno di studi (Napoli, 1-4 dicembre 2004)*, a cura di Angelo R. Pupino, Napoli, Liguori, 2006.
CAVARERO, A., *Le filosofie femministe*, Torino, Paravia scriptorum, 1999.
DI GRADO, A., "Prefazione" a De Roberto, *L'Amore. Fisiologia, psicologia, morale*, Sesto Fiorentino, Apice Libri, 2015.
FANNING, U., "Aspetti inaspettati dell'amicizia femminile nel lavoro di Matilde Serao", in *Matilde Serao. Le opere e i giorni: Atti del Convegno di studi (Napoli, 1-4 dicembre 2004)*, a cura di Angelo R. Pupino, Napoli, Liguori, 2006.
GALASSO, G., "Riflessioni su Matilde Serao", in *Matilde Serao. Le opere e i giorni: Atti del Convegno di studi (Napoli, 1-4 dicembre 2004)*, a cura di Angelo R. Pupino, Napoli, Liguori, 2006.

- GHIRELLI, A., *Donna Matilde: una biografia*, con un'introduzione di Miriam Mafai, Venezia, Marsilio, 1995.
- GIOVANNETTI, P., *Spettatori del romanzo: saggi per una narratologia del lettore*, Milano, Ledizioni, 2015.
- INFUSINO G., *Matilde Serao tra giornalismo e letteratura*, a cura di G. Infusino, Napoli, Guida, 1981.
- LUPERINI, R., "Commento" a G. Verga, *I Malavoglia*, a cura di R. Luperini, Milano, Mondadori, 1988.
- MARTIN-GISTUCCI, M.G., *L'œuvre romanesque de Matilde Serao*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1973.
- MAZZONI, G., "Il romanzo della fanciulla", in *La domenica del Fracassa* 2: 46 (15 novembre 1885).
- MELIS, R., *Ci ho lavorato col cuore: 24 lettere di Matilde Serao a Vittorio Bersezio (1878-1885)*, Torino, Centro Studi Piemontesi, 2000.
- PADOVANI, G., VERDIRAME, R., *Tra letti e salotti: norma e trasgressione nella narrativa femminile tra Otto e Novecento*, a cura di G. Padovani e R. Verdirame, Palermo, Sellerio, 2001.
- PALERMO, A., "Il romanzo delle fanciulle", in *Matilde Serao. Le opere e i giorni: Atti del Convegno di studi (Napoli, 1-4 dicembre 2004)*, a cura di Angelo R. Pupino, Napoli, Liguori, 2006.
- PASCALE, V., *Sulla prosa narrativa di Matilde Serao: con un contributo bibliografico, 1977-1990*, Napoli, Liguori, 1989.
- POMPEO, G., *Matilde Serao tra giornalismo e letteratura*, Roma, Nuova Antologia, 1977.
- RIZZO, G., "L'amicizia con Matilde Serao prima e dopo la 'Cavalleria rusticana'", in *Metodo e intelligenza: tre episodi dal barocco al verismo*, Galatina, Congedo, 2000.
- RODA, V., "Simulazioni, dissimulazioni e sdoppiamenti negli scritti di Matilde Serao", in *Matilde Serao. Le opere e i giorni: Atti del Convegno di studi (Napoli, 1-4 dicembre 2004)*, a cura di Angelo R. Pupino, Napoli, Liguori, 2006.
- SAPEGNO, M.S., *Identità e differenze: introduzione agli studi delle donne e di genere*, Roma, Sapienza università di Roma, 2011.
- SARCINA, A., *La signora del Mattino*, con antologia dei *Mosconi* di Matilde Serao, Capri, La Conchiglia, 1995.
- SCAPPATICCI, T., *Introduzione a Serao*, Roma, Laterza, 1995.

STANZEL, F.K., *Narrative Situations in the Novel. Tom Jones, Moby-Dick, The Ambassadors, Ulysses*, trans. by J.P. Pusack, Bloomington-London, Indiana University Press, 1971.

TAGLIAFERRI, A., “Matilde Serao: Lettere inedite a Enrico Nencioni”, in *Nuova Antologia, Rivista di lettere scienze ed arti*, serie trimestrale fondata da Giovanni Spadolini, 2223 (2002), pp. 304-13.

TROTTA, D., *La via della penna e dell'ago. Matilde Serao tra giornalismo e letteratura: con antologia di scritti rari e immagini*, Napoli, Liguori, 2008.

VERDE, M., “Pretesto sopra un breve epistolario inedito di Matilde Serao a Luigi Lodi”, in *Matilde Serao. Le opere e i giorni: Atti del Convegno di studi (Napoli, 1-4 dicembre 2004)*, a cura di Angelo R. Pupino, Napoli, Liguori, 2006.

ZAMBON, P., “La narrativa realista nei romanzi di autrici di fine Ottocento”, in *Problemi, Periodico quadrimestrale di cultura* 108 (1997), pp. 156-77.