CRITICA LETTERARIA

185

PAOLO GIOVANNETTI

I 'centri d'interesse' del Paese di cuccagna *e altre questioni narratologiche*

PAOLO LOFFREDO EDITORE - NAPOLI

III. *Le tecniche e le poetiche*

PAOLO GIOVANNETTI

I 'centri d'interesse' del Paese di cuccagna *e altre questioni narratologiche*

Il saggio argomenta l'importanza, nei romanzi di Matilde Serao, di personaggi focali suscettibili di costituire «centri d'interesse», vale a dire di rafforzare l'istanza etico-ideologica che nelle singole opere si esprime. Ciò, tuttavia, non è sintomo di un primitivismo narrativo, ma è frutto di una scelta strategica. Serao in diverse sue opere sa modulare diversamente le soluzioni enunciative, anticipando moduli pienamente modernisti, per di più venati di sensibilità *gender*.

★

This essay points out the importance in Matilde Serao's novels of focal characters forming «centres of interest», i.e. strengthening the ethical-ideological character expressed by the single works. This does not however betray a narrative primitivism but constitutes instead a strategic choice. In many of her works Serao varies enunciative solutions, proving to be a forerunner of modernist techniques, including a sensibility towards issues of gender.

1. Per entrare con il piede giusto in uno degli aspetti a mio avviso più interessanti e qualificanti della tecnica narrativa di Matilde Serao, è utile usare la nozione di *centro d'interesse*. È stato in particolare Seymour Chatman, in un libro di una trentina d'anni fa, ad aver proposto questo sintagma, che nella forma originale suona come *interest-focus*[1]. L'espressione sostituisce o piuttosto affianca la serie infinita di tecnicismi narratologici legati alla nozione di *punto di vista*: dall'idea jamesiana di un personaggio riflettore, alla focalizzazione di Genette, alla prospettiva di Stanzel, magari passando attraverso l'ocularizzazione del cinema o alle nozioni di *slant* o di *filtro* proposte dallo stesso Chatman. E così via. Il vantaggio metodologico di 'centro d'interesse' consiste nella sua natura qualitativa, valoriale, piuttosto che tecnica in

Paolo Giovannetti: Università IULM, Milano; professore ordinario di Letteratura italiana contemporanea; paolo.giovannetti@iulm.it

[1] Seymour Chatman, *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca-London, Cornwell University Press, 1990, p. 148 e *passim*.

senso stretto: rappresentando esso, con estrema chiarezza, il fulcro, il fuoco non tanto (o comunque non solo) delle percezioni fisiche di un racconto, ma della valutazione – a carico di un personaggio – dei contenuti etici, sociali, politici implicati nella storia. Il dato sensoriale, cioè, è sussunto da una serie di questioni strategiche complessive, che suggeriscono, più che una prospettiva, una *Weltanschauung*, la maniera migliore di cogliere il nocciolo della realtà narrativa, lo *storyworld* in tutta la sua complessità ideale e persino ideologica.

E questo tipo di considerazione vale in particolare per opere, come *Il paese di cuccagna* (prima edizione 1891), in cui è presente una voce narrante di tipo (fortemente) autoriale. Il cosiddetto 'narratore onnisciente', genettianamente non-focalizzato, tende ad appoggiarsi a certi personaggi focali per definire in modo più nitido la propria visione della realtà.

Ma procediamo con ordine. L'incipit del *Paese di cuccagna* ci consente intanto di cogliere una costante della voce di questo narratore (i corsivi sono miei):

> Dopo mezzogiorno il sole *penetrò* nella piazzetta dei Banchi Nuovi, allargandosi dalla litografia Cardone alla farmacia Cappa e di là *si venne allungando*, allungando, risalendo tutta la strada di Santa Chiara, dando una insolita gaiezza di luce a quella via che *conserva* sempre, anche nelle ore di maggior movimento, un gelido aspetto fra claustrale e monastico. Ma il gran movimento mattinale di via Santa Chiara, delle persone che scendono dai quartieri settentrionali della città, Avvocata, Stella, San Carlo all'Arena, San Lorenzo e se ne vanno ai quartieri bassi di Porto, Pendino e Mercato, o viceversa, dopo il mezzogiorno andava lentamente decrescendo; l'andirivieni delle carrozze, dei carri, dei venditori ambulanti cessava; era un continuo scantonare per il chiostro di Santa Chiara, per il vico 1.° Foglia, verso la viuzza di Mezzocannone, verso il Gesù Nuovo, verso San Giovanni Maggiore[2].

Si può parlare, in maniera leggermente provocatoria, di una descrizione *raccontata*, vale a dire di una descrizione che rivela la dominanza di una voce narrante intenzionata a esaurire uno spazio ma attenta anche a evitare ogni effetto di focalizzazione interna. I due predicati verbali iniziali ne sono la prova lampante: *penetrò* e non **penetrava*, *si venne allungando* e non **si veniva allungando*; l'alternativa ogni volta scartata, forse più conforme all'impersonalità naturalista, avrebbe implicato una sorta di coinvolgimento prospettico nei luoghi rap-

[2] Matilde Serao, *Il paese di cuccagna. Romanzo napoletano*, Milano, Treves, 1891, p. 1.

presentati. Un paio d'anni prima, del resto, Verga aveva cominciato *Mastro-don Gesualdo* così (corsivi miei):

> *Suonava* la messa dell'alba a San Giovanni; ma il paesetto *dormiva* ancora della grossa, perché *era piovuto* da tre giorni, e nei seminati ci si affondava fino a mezza gamba. Tutt'a un tratto, nel silenzio, s'udì un rovinìo, la campanella squillante di Sant'Agata che chiamava aiuto, usci e finestre che sbattevano, la gente che scappava fuori in camicia, gridando:
> – Terremoto! San Gregorio Magno!
> Era ancora buio. Lontano, nell'ampia distesa nera dell'Alìa, ammiccava soltanto un lume di carbonai, e più a sinistra la stella del mattino, sopra un nuvolone basso che tagliava l'alba nel lungo altipiano del Paradiso. Per tutta la campagna diffondevasi un uggiolare lugubre di cani. E subito, dal quartiere basso, giunse il suono grave del campanone di San Giovanni che dava l'allarme anch'esso; poi la campana fessa di San Vito […][3].

Imperfetto e trapassato prossimo comportano la definizione di un centro deittico interno al mondo raffigurato, la costruzione di una messa fuoco da parte di un anonimo abitante di Vizzini, alla stregua di un cittadino prototipico che non coincide con nessun personaggio. La visività verghiana è di natura opposta rispetto a quella di Serao: se là coglievamo in azione l'orientamento di un narratore che dirige la descrizione – il *racconto di una descrizione*, appunto –, qui assistiamo al *racconto di una percezione anonima*, in grado a sua volta di veicolare una descrizione.

Resta da spiegare, nel testo di Serao, l'uso del presente, all'inizio rafforzato dall'avverbio di tempo: «conserva *sempre*». Si tratta di un presente che non possiamo che definire descrittivo o atemporale, in grado di nuovo di filtrare la storia attraverso un'istanza disincarnata che comporta un coinvolgimento più intellettuale che sensoriale; semmai, quel tempo verbale suggerisce l'idea che narratore e lettore abbiano qualche familiarità con i contenuti della storia. Se Verga ci invita a far parte di uno spazio sconosciuto attraverso la deissi interna a carico di un essere finzionale 'qualunque', Serao ci mette di fronte a un luogo che lei (in quanto 'voce') padroneggia e che si presume che anche il lettore (per lo meno quello che abbia a che fare con Napoli) sia tenuto a conoscere. Quest'ultimo ragionamento può sembrare un po' arduo, ma credo che alla fine del mio intervento risulterà leggermente più chiara la particolare strategia ottica e conoscitiva di Serao.

---

[3] Giovanni Verga, *Mastro-don Gesualdo 1889*, in appendice l'edizione 1888, a cura di Giancarlo Mazzacurati, Torino, Einaudi, 1992, pp. 5-6.

Ma veniamo al centro d'interesse, alle sue manifestazioni. All'inizio del capitolo II, ecco come vengono presentati Luisa e Cesare Fragalà, il giorno del battesimo della loro figlia Agnesina:

> – Agnesina Fragalà, bella figlia di papà, – diceva il giovane padre, curvo sulla culla di ottone luccicante come oro, tenendo aperte le cortine di merletto tutte annodate da nastri color di rosa, e vezzeggiando con le parole, con lo sguardo, col sorriso, la neonata rosea che dormiva placidamente […].
> – Zitto, Cesare: farai svegliare la bimba, – mormorò sottovoce la madre, dalla *toilette* presso cui era seduta.
> – Tanto si dovrà svegliare più tardi – rispose il padre, abbassando però la voce e socchiudendo le cortine. – Non la dobbiamo mostrare ai nostri invitati?
> […]
> Il lieve edificio dei nerissimi capelli di Luisa Fragalà era stato costruito con sapienza e con leggiadria: qualche ricciolo ombreggiava la breve fronte bruna e il giovanile volto ovale, dalle nere, sottili sopracciglia che sembravano arricciate, dai lunghi occhi d'Oriente di un bigio scintillante, fra dolce e malizioso, dal naso un po' lungo, un po' grosso, ma non goffo, dalla bocca infantile, rossa come un garofano, aveva un fascino di gioventù, di freschezza che faceva sorridere di compiacenza l'ancora innamorato marito. Anche Cesare Fragalà era giovane e bello; un po' feminilmente bello, forse; aveva la pelle bianca come quella di una donna e i capelli castani ricciuti, ricciuti fin sulla fronte, fin sulle tempie, scoprendo, talvolta, la cute bianca della testa; il volto era rotondo, ancora un po' infantile, malgrado i ventotto anni; ma un pallore uguale, caldo, meridionale, tutto virile, era sulle guancie accuratamente rase, ma un paio di mustacchi castani, folti un po' arricciati alle punte, correggevano subito il carattere feminile e infantile di quel volto d'uomo[4].

Una perfetta dinamica autoriale, apparentemente. La descrizione dei due giovani è solo blandamente focalizzata nella prospettiva di lui (cfr. «aveva un fascino […] che faceva sorridere […] l'ancora innamorato marito»), quasi per nulla nella prospettiva di lei. Vero è che dietro lo sguardo del narratore 'al femminile' fa almeno per un attimo capolino la percezione della ragazza che coglie «il carattere feminile» dell'amato. È un dettaglio, quasi un'esca, che prenderà corpo nel corso del romanzo, perché Cesare si rivelerà essere marito debolissimo, privo di forza morale.

Com'è noto, quando si tratta di Napoli, delle sue caratteristiche

---

[4] *Ivi*, pp. 26-27.

sociali e storiche, quella di Serao è invece una procedura fortemente esplicativa, latamente giornalistica, nel senso che tutto della vita partenopea contemporanea, e non solo ciò che riguarda il gioco del lotto, deve essere illustrato e chiosato. Un esempio fra gli infiniti possibili, tratto dal capitolo X:

> Calendimaggio è bello, in Napoli, per il soffio carezzoso dell'aria, per le vivide strisce di cielo azzurro, che finiscono per dar gaiezza alle strade più tetre e più truci: è bello calendimaggio, per le rose che germogliano da tutte le parti, che pare sgorghino finanche dalle mani delle donne e dei fanciulli, per tutti i semplici fiori dei giardini e degli orti: è in calendimaggio, la festa del miracoloso san Gennaro: è in calendimaggio che le reliquie di san Gennaro sono portate dal Duomo, dove sono preziosamente deposte nei sotterranei che portano il nome di Succorpo e Tesoro di San Gennaro, alla chiesa di Santa Chiara, perché il santo si degni, pregato dalla popolazione, di fare il miracolo della ebollizione del sangue[5].

Assai più interessante è appunto cogliere il ruolo strategico di certi personaggi focali, solitamente femminili, che si fanno carico di amplificare al meglio alcuni temi-cardine. Ecco, nel capitolo II, come viene introdotta la figura inquietante dell'*assistito*, lo straccione che millanta la propria capacità di predire i numeri che saranno estratti:

> […] Luisella Fragalà, singolarmente interessata, obbedendo a una voce interna, non poteva staccare gli occhi da quella bizzarra figura immobile.
> Era un uomo fra i trentacinque e i quaranta anni, col pallido volto emaciato di chi ha fatto un lungo e disastroso viaggio: una fitta barba nera un po' riccia, incolta, scendeva dalle guance striate di un rosso malaticcio e nascondeva qualunque traccia di biancheria e di cravatta, al collo di quell'uomo; […]. E tutto l'uomo aveva un aspetto nel medesimo tempo malaticcio e misterioso, miserabile e ignobile nella miseria; e i suoi occhi scuri vagavano, di qua e di là, senza fermarsi mai un minuto sullo stesso punto, avendo la stessa espressione di mistero e d'ignobilità di tutta la sua persona[6].

Il centro d'interesse è il personaggio di Luisella, che è attratta da una persona affatto misteriosa, incomprensibile, poiché la voce narrante almeno all'inizio non la affronta secondo una procedura onnisciente. La sensibilità femminile, anche se ignara dei risvolti fattuali, *deve* insospettirsi di fronte a persone del genere. In questo caso è come

---

[5] *Ivi*, p. 189.
[6] *Ivi*, pp. 44-45.

se il narratore delegasse Luisella a mettere in cattiva luce una certa figura narrativa, pur in assenza – appunto – di una spiegazione dettagliata.

Parallela e complementare a questo percorso prolettico (il lettore attende il momento in cui il narratore fornirà una spiegazione) è la perfetta solidarietà tra sentimento del personaggio e sentimento della voce narrante. Di nuovo, si tratta di una forma di delega, ma senza alcuna *suspense*. Il punto è che in questi casi entra in gioco l'armamentario del romanzo pre-modernista, fatto di psiconarrazione e soprattutto di monologo narrato. Siamo nel cap. V, e protagonista è Carmela la sigaraia:

> Aspettava, lì, a veder passare il suo eterno fidanzato Raffaele detto *Farfariello*, che era in carrozza, con quattro altri compagni, con vestiti e cappelli eguali, ché anzi, per aver questo vestito, ella aveva dovuto rivendere certe casseruole di rame, un cassettone e due rami lunghi di fiori artificiali sotto campana, roba tutta che ella conservava per il suo matrimonio. Come le si era straziata l'anima a vendere quella roba, comperata pezzo a pezzo, a furia di stenti!
> Ma Raffaele le aveva volute, a forza, quaranta lire – sangue di una lumaca! – perché si disperava di far cattiva figura con i compagni ed ella, che impallidiva quando lo udiva bestemmiare, aveva venduto quegli oggetti, all'impazzata […][7].

Tra l'altro si noti che a partire da «Ma Raffaele» il punto di vista del fidanzato si mescola a quello di Carmela. Quasi fossimo di fronte a una percezione nella percezione, secondo un doppio incassamento:

1. La voce narrante *afferma* che	
2.	Carmela *pensa* e *percepisce* sé e
3.	ciò che Raffaele *pensa* e *percepisce*.

L'effetto melodrammatico è fin troppo evidente, e non è il caso di insistervi troppo. Semmai, sarà da registrare una sorta di lapsus del narratore autoriale, che pochissime pagine dopo finisce quasi per condividere la sofferenza del personaggio dietro il quale sino a quel punto si era nascosto. Nello stesso capitolo, dunque, leggiamo:

> In una carrozza era passato don Raffaele, detto *Farfariello*, l'eterno fidanzato dell'appassionata Carmela: egli e i compagni suoi, per farsi veder meglio, avevano pensato di sedersi sul soffietto della carrozza, e

[7] *Ivi*, pp. 109-110.

> salutavano la folla, agitando dei fazzoletti di seta bianca, in punta alle mazze, come bandiere. Ahimè, egli non la vide, la ragazza che lo aspettava da tante ore all'angolo del vico D'Affitto, ed ella che aveva gridato, agitato le braccia, agitato una pezzuola bianca, restò stordita […][8].

A chi dobbiamo attribuire quell'*Ahimè*? Se è vero che siamo di fronte al racconto di un sentimento, quello di Carmela, è però anche vero che in questo caso esso si manifesta in maniera pochissimo focalizzata. Qui, il narratore assiste a un episodio lacrimevole con scarso incremento di 'personalizzazione', cioè di coinvolgimento attivo del personaggio; e finisce perciò per sospirare in prima persona condividendo il dolore del proprio delegato diegetico. Non siamo lontani dal vero o dal verosimile se dichiariamo che si tratta di un difetto di pianificazione rappresentativa, non essendo a ben vedere così frequente, nel *Paese di cuccagna*, che chi racconta la storia si esponga con un'enfasi tanto evidente.

Molto più sintomatico, forse, è il caso (abbastanza raro, e quasi per definizione) in cui il narratore assuma una posizione divergente rispetto alla mediazione narrativa del personaggio-idea. Notevolissimo è il seguente passo, tratto dal cap. IX, in cui il nobile ludopata Carlo Cavalcanti scruta la figlia Bianca Maria addormentata, attendendo che inconsapevolmente gli riveli qualcosa di utile per il gioco del lotto. Che questa fanciulla sia uno dei centri d'interesse privilegiati, quasi non è il caso di dire. La sua alienazione tra le braccia del padre appare pertanto ancor più significativa:

> Adesso, cessato il batter dei denti, col respiro corto che parea le uscisse a stento dalla gola, ella ardeva tutta, il suo alito breve bruciava il collo del padre, dove la sua testa si appoggiava. A questo fiato ardente si univa il batter rapido, rapido dei polsi pieni, e il battito rapido e pieno delle tempie. Ma il marchese Cavalcanti, preso interamente dalla sua follia, nella notte gelida, in quella penombra misteriosa, accanto a quella povera anima addormentata in quell'involucro tormentato, aveva smarrito il senso del reale: e la sua ammalata fantasia assaporava acutamente il dramma di quell'ora, senza intenderne la crudeltà. Egli, anzi, vibrava di gioia, poiché credeva giunto il gran momento della rivelazione dello spirito: la fortuna di casa Cavalcanti, ecco, in quel minuto si decideva. Le ansie, i terrori, le convulsioni, le tronche parole di sua figlia si spiegavano: era l'approssimazione della Grazia. Tanto tempo, tanto tempo era passato nella infelicità e nella miseria: e ora tutto si risolveva: l'indomani, lui e sua figlia sarebbero ricchi a mi-

[8] *Ivi*, p. 115.

> lioni. Oppressa, affannata, Bianca Maria era scivolata dal petto di suo padre sui cuscini e si udiva il sibilo del suo respiro, si vedevano i suoi brillare stranamente[9].

È importante il dettaglio di natura tattile, dal momento che Carlo Cavalcanti *sente* il calore della pelle della figlia, i tremiti del suo corpo. Siamo cioè di fronte (primi due periodi) a una percezione indiretta libera quasi esemplare. Segue un intervento della voce narrante, che va progressivamente sfumando (cfr. in particolare «la fortuna […] si decideva») in un monologo narrato, nella forma appunto dell'indiretto libero: «Le ansie […] a milioni». Dentro di sé il vecchio fantastica febbrilmente il guadagno che potrebbe riscattarlo da anni di rovina.

Il fatto essenziale è che il centro d'interesse, appunto sfigurato dai comportamenti convulsi del padre, esce vincente da una contrapposizione esemplarmente *mélo*. La condizione patetica in cui versa Bianca Maria meglio risplende nella rappresentazione tendenzialmente immediata, non mediata, dei pensieri e delle brame del nobiluomo decaduto. L'*interest-focus* è – ripeto – costituito dalla fanciulla, anche se il centro focale, in senso genettiano, è quello di Carlo Cavalcanti. Alla Serao del *Paese di cuccagna* preme l'efficacia di una rappresentazione in cui le forme del racconto flaubertiano, naturalista-verista, vengano messe al servizio di un a priori tra l'etico e il sentimentale.

2. Una domanda va però fatta. Tutto ciò suggerisce qualcosa di impegnativo quanto al *valore* della nostra scrittrice? È corretto parlare di una sorta di *monologismo*, in ultima analisi ideologico, della sua scrittura narrativa, appunto nel senso che certi a priori vi fanno premio su ogni altra istanza, a partire ovviamente dall'impersonalità? E si tenga presente che 'impersonale' significa innanzi tutto, nella prospettiva più ampia della narrativa modernista, tendenziale *cancellazione* della voce narrante autoriale, e quindi largo protagonismo del personaggio, non più trattato alla stregua di un delegato dell'autore-narratore, cioè, stanzelianamente, del *narratore autoriale*[10]. Se quanto ho argomentato sopra è corretto, la Serao del *Paese di cuccagna* vampirizza i propri personaggi, li tiene sotto controllo e li svuota di valore attraverso un'accorta procedura, gestita dalla voce che dispiega i fatti sotto i nostri occhi.

---

[9] *Ivi*, pp. 177-178.

[10] Cfr. Franz Karl Stanzel, *A Theory of Narrative*, preface by Paul Hernadi, translated by Charlotte Goedsche, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.

Vi sono evidentissimi sintomi della persistenza di questo metodo, in particolare in ambiti che forse avrebbero richiesto tecniche diverse. Propongo tre esempi, in effetti sintomatici. In primo luogo colpisce che, in un libro come *Leggende napoletane* (1881), dall'impostazione almeno in senso lato etnologica, Serao adotti radicali di presentazione che suonano «La quale istoria fu così»[11], per di più all'interno di un esplicito coinvolgimento in prima persona della voce narrante. Vale a dire che, nel raccontare un patrimonio di leggende popolari, l'autrice si presenta attraverso una specie di enunciatore oggettivo, impegnato a veicolare qualcosa che non ha origine dalla 'bocca del popolo'. Serao non riferisce storie udite ma *certifica* l'esistenza di una storia di cui è garante, e quindi è da lei stessa 'incorporata'. Su questo coinvolgimento corporeo dovremo ritornare. Ma per il momento è curioso scoprire che il fenomeno si palesa davanti a qualcosa di molto esterno al soggetto narrativo.

Leggermente diverso quanto a natura narratologica è il secondo esempio, relativo al lungo racconto *All'erta, sentinella!*[12] del 1889. Il figlioletto del capitano Gigli, direttore del carcere di Nisida, si ammala di difterite e sta per morire. Il gioco di focalizzazioni è curioso, anche se credo non infrequente in un certo tipo di racconto popolare ottocentesco. Il narratore fornisce ai lettori tutti gli strumenti, diciamo, diagnostici perché si possa inferire che il bambino sta morendo; non solo, è modulata con chiarezza la percezione che il fanciullo ha dei genitori stretti al suo capezzale. In definitiva, il bimbo sa di essere in punto di morte e si preoccupa per i suoi cari; ma loro non si accorgono di nulla: né della gravità della malattia né – a maggior ragione – del sentimento del figlio. È, a ben vedere, un rafforzamento in direzione – per l'ennesima volta – melodrammatica della strategia connessa all'*interest-focus*: l'inverosimiglianza dell'episodio passa in secondo piano rispetto all'investimento empatico richiesto al lettore, e strenuamente sostenuto dal narratore.

Terzo esempio. Nella silloge *Le amanti* (1894) è contenuto il raccon-

---

[11] Cfr. M. Serao, *Leggende napoletane*, Milano, Ottino, 1881, p. 161: è l'incipit di *Lu munaciello*. Solo nell'introduzione al *Segreto del mago*, pp. 111-112, agisce il paradigma dell'ascolto (la narratrice racconta una storia *udita*); in tutti gli altri casi, la soggettività del popolo è reificata – assunta come dato – e fatta propria dalla voce narrante.

[12] Cfr. M. Serao, *All'erta, sentinella! Terno secco. Trenta per cento. O Giovannino o la morte. Racconti napoletani*, Milano, Treves, 1889, pp. 1-135; l'episodio in questione è raccontato alle pp. 114-117.

to *L'amante sciocca*[13], in cui il gioco dei centri d'interesse e il loro almeno apparente annullamento (nella forma della focalizzazione zero) sono gestiti in modo quasi funambolico. Il protagonista è Paolo Spada, un Andrea Sperelli in trentaduesimo: alla ricerca di un'amante ingenua, priva di vera autonomia, si imbatte in quella che può sembrare la donna perfetta. Nella seconda parte, vediamo il protagonista soprattutto attraverso gli occhi 'sciocchi' della malcapitata, Adele Cima, che peraltro idealizza il proprio seduttore, con atteggiamento affatto inconsapevole. Il finale, secondo un *plotting* appunto programmato, è privo di focalizzazione: e certifica in modo oggettivo l'avvenuta reificazione della malcapitata. Ovviamente, qui il 'patetico', cioè la collusione del lettore con gli affetti messi a tema, prelude a un effetto ironico, novellistico in senso tradizionale, quasi boccacciano. Non per questo la strumentalizzazione del personaggio è meno evidente. Forse, anzi, lo è ancora di più, vista la struttura quasi sillogistica. Sintetizzando: *se* A vede in B la donna sciocca, e *se* B vede in A il grande amore, *allora* B viene asservita sentimentalmente ad A.

3. Ciononostante, sarà il caso di fare un passo oltre, e cercare di cogliere anche altri aspetti del narrare di Serao. Intanto, non dobbiamo dimenticare la tecnica di un romanzo nient'affatto banale come *La conquista di Roma* (di datazione piuttosto alta, 1885). Qui, un lettore poco esperto delle tante maniere della scrittrice potrebbe essere colpito dal rigore con cui è realizzata una narrazione figurale, poiché il romanzo si concentra sull'esperienza del protagonista, nel caso alternandola con quella dei suoi interlocutori o con quella di un percipiente anonimo. Pagine come la seguente sono di fatto la norma:

> Egli restò colpito. Il domino sfilò tra la folla e scomparve. La notizia lo aveva meravigliato, molto: non se l'aspettava. Che ne aveva ricavato dal suo grande discorso? Una discussione lusinghiera col capo della destra, don Mario Tasca, l'oratore freddo, mite ed elegante, il moderato socialista, l'uomo politico che aveva perduto il proprio partito per la nebulosità delle proprie tendenze. E poi saluti, presentazioni, strette di mano. Il ministro, rispondendo, aveva reso omaggio all'avversario, ma aveva insistito sulla proposta, e la Camera aveva votato il bilancio con una forte maggioranza. Chi si occupava più del suo discorso? L'onorevole Dalma glielo aveva detto, con quel suo poetico cinismo parlamentare:
> – In politica tutto si dimentica –[14].

---

[13] Cfr. M. Serao, *L'amante sciocca*, in Ead., *Le amanti*, Milano, Treves, 1894, pp. 217-299.

[14] M. Serao, *La conquista di Roma. Romanzo*, Firenze, Barbèra, 1885, p. 157.

Psiconarrazione e percezione indiretta libera, con inserti di monologo narrato (e cioè discorso indiretto libero), dominano e lasciano in disparte il narratore, riducendone cioè – e di molto – l'azione enunciativa. Qui, con ogni evidenza, è messa a partito la lezione del miglior Flaubert, ma anche quella di Verga; il romanzo che «si fa da sé» prende forma grazie alla cognizione *embodied* del mondo caratteristica della *dramatis persona*, e non attraverso la situazione narrativa ereditata dalla tradizione balzacchiana o manzoniana o, peggio, ohnettiana (*Le maître de forge* è del 1882).

Decisivo però mi sembra un altro modo di procedere, imparentato sì con certe modalità melodrammatiche, ma suscettibile di guardare oltre. Mi riferisco cioè alla capacità che Serao ha di raccontare il *pensiero femminile* assumendo una posizione di omodiegesi paradossale, esibendo cioè un atteggiamento a un tempo distaccato e partecipe. Per cominciare a intenderci, leggiamo un passo del *Romanzo della fanciulla*, tratto da uno dei bozzetti che si intitola *Nella lava*:

> Rideva finanche la povera Enrichetta Brown, che quella sera aveva messo un vestito di broccato rosso nuovo ed un paio di orecchini di rubini, bellissimi; accanto a lei il vecchione geloso aveva una parrucca rossa, nuovissima, e la dentiera luccicava nella sua cornice d'oro […]. Ella sentiva, sì, sentiva in coloro che la incontravano, la pietà, la curiosità fredda, il biasimo, il disprezzo; ella sentiva sovra 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 d'ingordigia, la ritenevano per una venduta del matrimonio[15].

Il personaggio di Enrichetta Brown è molto importante, perché interpreta bene un topos del romanticismo italiano, un suo *plotting* ricorrente: quello della giovane di bassa condizione (si tratta solitamente di una piccola borghesia impoverita) data in sposa a un vecchio, e perciò moralmente legittimata a tradirlo. Qui, tuttavia, si noti come la voce narrante lasci spazio a due livelli di percezione: da un lato a ciò che la gente pensa di Enrichetta, dall'altro a ciò che Enrichetta vede negli sguardi degli altri. La fanciulla si vede vista: e in questo sguardo straniato oggettiva la propria alienazione.

I pensieri, dunque, sono qualcosa che può essere colto dall'esterno.

---

[15] M. Serao, *Il romanzo della fanciulla. La virtù di Checchina*, a cura di Francesco Bruni, Napoli, Liguori, 1985, p. 124.

Nella nota prefazione al *Romanzo della fanciulla*[16] Serao è stata a questo proposito chiarissima, allorché ha cercato di differenziare la propria opera da quella di Edmond de Goncourt, ossia dal romanzo *Chérie*, che giudica fallito. Il punto è che, afferma Serao, le fanciulle non si confessano mai: la loro condizione sociale le costringe a una posizione di *osservatrici* degli altrui comportamenti. «Niuno più della fanciulla sente acutamente la vita, in un contrasto talvolta comico, talvolta doloroso». Il suo essere condannata a una posizione silente fa sì che la capacità «intuitiva» e una «favolosa tenacità di memoria» siano le virtù fondamentali. Paradossalmente, visto il linguaggio usato, la sensibilità femminile sembra propiziare una procedura in senso lato naturalista, se è vero che la ragazza più di un giovane maschio sa gestire attivamente dei *documenti umani*: «quelle belle angelette sognanti debbono, per necessità di difesa, essere implacabili raccoglitrici dei documenti umani».

Ne discende, a me sembra, una poetica dello sguardo narrativo femminile. Nel *Romanzo della fanciulla* in particolare, la voce narrante che l'autrice rivendica come propria (dicendosi «fedele, umile cronista della mia memoria»[17]) coglie nelle persone e negli oggetti contenuti impliciti che solo una sensibilità di genere è in grado di discernere e interpretare. Nello sguardo dunque è già presente qualcosa come un giudizio, una considerazione di valore orientata, tendenziosa, quando non maliziosa (o, per l'ennesima volta, melodrammatica). D'altronde, la fedeltà di Serao a questo tipo di procedura la porta a scrivere pagine come la seguente, che si presta a molte considerazioni (si tratta dell'attacco della terza parte di *Nella lava*):

> Era un grande stanzone quadrato, senza parato, dipinto semplicemente di giallo smorto: sui mattoni grezzi, sempre polverosi, malgrado l'acqua che vi buttava sempre la signora Caputo, 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, un albo di vecchie fotografie, certe scatolette di cartone coperte di conchiglie, certe bomboniere di raso stinto: un tavolino tondo in un canto, coperto di marmo bianco, già tutto macchiato di giallo, senza tappeto sopra, su

[16] Su cui scrive parole interessanti Giorgia Laricchia, *La soggettività femminile nel* Romanzo della fanciulla *di Matilde Serao*, «Status quaestionis», 12 (2017), pp. 210-235.

[17] Le precedenti citazioni sono tratta da M. Serao, *Il romanzo della fanciulla*, cit., pp. 3-5.

> cui erano posati due lumi: un pianoforte verticale, piccolino, con la spalliera di seta rossa tutta tagliuzzata e stinta: una quarantina di sedie di paglia, scompagnate, più basse, più piccole, con la spalliera rossa, con la spalliera nera: ecco tutto il mobilio[18].

Tutto sommato, potremmo invocare una procedura di focalizzazione *esterna*, di cui certo figurano diverse infrazioni ma che sembra costituire, diciamo, il *frame* percettivo dominante. In realtà, aleggia una sorta di pathos implicito: nel senso che chi guarda sta di fatto argomentando la povertà di Enrichetta Caputo e di sua madre, le quali tuttavia hanno avuto l'ardire di organizzare una festa da ballo in uno spazio tanto misero. E infatti dentro tale squallore non potrà che naufragare definitivamente il fidanzamento della bella Enrichetta, che sarà rimpiazzata dalla brutta ma ricca Eugenia.

Cruciale, appunto, è la condizione di eterodiegesi 'interna', corretta cioè da una sorta di implicazione enunciativa di tipo ideologico. La voce narrante di Serao apparentemente eterodiegetica si rivela all'opposto screziata di omodiegesi: la sua natura sessuata la costringe a *stare dentro le cose*, a condividere senza residui i valori femminili che nel racconto si dispiegano. È, quasi, lo stesso paradosso che Dorrit Cohn invoca di fronte alla voce narrante del testo storico[19]. Uno storico, anche nel caso dei resoconti più scientificamente impassibili, non può non essere parte integrante di ciò che rappresenta; la sua voce è quella di qualcuno che appartiene all'umanità rappresentata, e quindi condivide i limiti che caratterizzano la nostra fisicità: e che invece il narratore autoriale non possiede (come l'impossibilità, per esempio, di narrare o restituire i pensieri dei personaggi). La narratrice sessuata è in una posizione simile: è tenuta a mostrare il contenuto *gender* della storia, che un occhio maschile non vedrebbe.

L'iniziale 'onniscienza' è dunque affetta da una strisciante omodiegesi. E appunto questa implicazione se da un lato sembra far saltare le tradizionali categorie narratologiche, da un altro lato apre la strada alle tecniche cosiddette *camera-eye*. L'impassibilità di certi sguardi, di certe narrazioni contiene – di fatto – una soggettività, una forma di partecipazione ai destini morali del mondo.

Intravvedere la figura di Marguerite Duras dietro la melodramma-

---

[18] *Ivi*, pp. 120-121.

[19] Cfr. Dorrit Cohn, *Signposts of Fictionality. A narratological Approach*, in Ead., *The Distinction of Fiction*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1999, pp. 109-31.

tica Matilde Serao può farci sorridere – lo so. Ma una piccola verità in questa osservazione c'è: che la nostra scrittrice aveva molte più frecce al suo arco di quante forse non siamo abituati a vedere; e che un certo suo eclettismo enunciativo era frutto di un atteggiamento sperimentale (in senso, s'intende, zoliano) impegnato a esplorare le procedure narrative più adatte al tipo di rappresentazione via via pianificata. Mi rendo conto che questa conclusione in realtà apre una serie di questioni da dibattere[20]. Ma spero che future ricerche su Serao sondino quelli che, beninteso, *non* sono affatto (solo) tecnicismi.

Paolo Giovannetti
Università IULM - Milano

[20] A partire dalle note obiezioni di Pierluigi Pellini alla poetica verghiana, che potrebbero essere estese a Serao: se in Zola, afferma Pellini, il metodo naturalista è unico e si applica indifferentemente a ogni materia e tema, in Verga (e in Serao) agirebbe ancora una distinzione degli stili, che infatti devono cambiare a seconda delle realtà rappresentate. Cfr. Pierluigi Pellini, *Naturalismo e verismo. Zola, Verga e la poetica del romanzo*, Firenze, Le Monnier, 2010, pp. 128-135.

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

ISSN 0390-0142

www.criticaletteraria.net

ANNO XLVII **FASC. IV** **N. 185/2019**

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

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

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

Redazione: Daniela De Liso, Vincenzo Caputo

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

Direttore responsabile: Raffaele Giglio.

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

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

Versione digitale acquistabile su TORROSSA.IT ISSN e2035-2638

Direttore responsabile: Raffaele Giglio.

La pubblicazione di qualsiasi scritto avviene dopo doppia valutazione anonima.

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

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

Questo fascicolo è stato stampato il 13 novembre 2019.