

## GEORGINA TORELLO, **A misura di donna. L'uomo nella scrittura femminile di fine Ottocento**

– «Che cosa avete fatto?» disse lei.

– «Ho letto tutti i quaranta volumi del Vasari sulle vite dei pittori» rispose Henry Pierre.

– «Cielo! Siete pazzo? Volete rovinarvi? Corrugarvi la fronte colla riflessione? Arrossarvi le palpebre colla lettura?»<sup>1</sup>.

Annie Vivanti adopera un aperto e giocoso rovesciamento di genere per creare Henry Pierre Van den Heuvel, l'uomo oggetto che passa di mano (femminile) in mano, in una gustosa giostra: dalla contessa che lo piazza nel suo salotto come «decorazione e per far rabbia alle sue amiche», alla poetessa che lo chiede in prestito come 'musa' perché ha offerto «un ciclo di dodici sonetti alla *Revue Litteraire*» e siccome «da mesi» non è innamorata non li può scrivere; passando per la pittrice che gli consiglia, come figura nell'epigrafe, di non rovinarsi i lineamenti per colpa del Vasari<sup>2</sup>. Per crearlo, la scrittrice impiega con *nonchalance* il repertorio di luoghi comuni che definirono e condizionarono la donna per secoli. Uno fra tanti, appunto, quello della lettura che guasta menti e corpi, e per fare questo riproduce anche il tono paternalistico e rigido – in questo caso dalla bocca della pittrice, cioè di colei che detiene il potere – per regolare questo pericolo. L'uomo oggetto – che soffre per la sua condizione e vorrebbe «essere amato unicamente per le sue qualità mentali e morali»<sup>3</sup> – deve rimanere tale, e le

---

<sup>1</sup> Vivanti (1918), p. 164. Nelle citazioni d'epoca si è mantenuta la grafia originale.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> *Ivi*, p. 160.

diverse donne che lo 'usano' glielo rammentano apertamente. Una reificazione accettata, diretta, non problematizzata nella diegesi del racconto, come d'altronde, fuori da essa, è spesso accettata, diretta, non problematizzata quella della donna.

La costruzione dell'uomo oggetto interessa qui non solo per l'umoristico capovolgimento proposto dalla Vivanti, ma specialmente per il meccanismo di scatole cinesi in cui viene inserita la storia e per gli intrighi metaletterari che comporta: Van den Heuvel si trova nella novella *Il cieco amore* che, a sua volta, fa parte della novella *La scelta dell'argomento*, pubblicata sulla terza pagina del «Corriere della Sera», il 15 ottobre 1911<sup>4</sup>, e riproposta nel volume *Zingaresca*, del 1918. *La scelta dell'argomento* è la storia della giornalista/scrittrice esordiente che nella ricerca di storie per il suo articolo, scrive e scarta diverse possibilità e testi (una critica letteraria, la biografia di una scrittrice sconosciuta, *gossip* su Eleonora Duse, la storia di un bambino prodigo, inclusa la novella *Il cieco amore*), finché il suo editore decide di 'salvarli' tutti e, degli scarti 'fare' un testo unico: «L'indomani, sulla terza pagina c'era il mio articolo: *La scelta dell'argomento*. E se v'interessa leggerlo – non avete che a tornare indietro e ricominciare da capo»<sup>5</sup>. Si tratta di un «sarcastic meta-commentary on the editorial world»<sup>6</sup>, come afferma Erica Moretti, ma anche dell'occasione per una riflessione sui processi di scrittura e, nel caso preciso de *Il cieco amore*, di una costruzione che 'usa' il personaggio maschile per parlare carnevalescamente della condizione femminile di oggetto, nella letteratura e nell'arte. Un sovvertimento complesso, costruito per strati e passaggi: in definitiva, alla schiera di donne che 'utilizzano' Henry Pierre Van den Heuvel per i propri discorsi, si aggiungono sia la narratrice onnisciente del racconto sia, già fuori dalla diegesi, la stessa Vivanti. Il

---

<sup>4</sup> Moretti (2016), p. 142.

<sup>5</sup> Vivanti (1918), p. 170.

<sup>6</sup> Moretti (2016), p. 135.

rovesciamento vivantino, e ancora di più l'uso dell'uomo per una riflessione sullo *status quo* e la letteratura, e dunque il discorrere su di lui per denunciare altro –ennesimo 'impiego' – può essere letto come una versione tarda, non velata, e in un certo senso leggera, di quelle «complex strategies» implementate dalle scrittrici di fine Ottocento, non solo per burlare i «constraints of a representational system conterminuous with patriarchy»<sup>7</sup>, ma soprattutto per affermarsi nel campo letterario. In questo senso si possono analizzare le costruzioni maschili messe in opera dalle esordienti Carolina Invernizio e Matilde Serao, entrambe protagoniste chiave del momento di consolidamento femminile nel campo della scrittura durante le ultime decadi dell'Ottocento, soprattutto attorno al 1870 quando, come afferma Patrizia Zambon, si dà una «specificità storico culturale»<sup>8</sup>, un'esplosione di riviste specialistiche e culturali e di case editrici che danno spazio al femminile come mai era successo prima. Scrittrici che, pur nella disparità stilistica e qualitativa che le distingue, costruiscono delle ur-versioni del Henry Pierre Van den Heuvel vivantino.

Pensare l'uomo nella letteratura femminile suppone pensare in parallelo ai romanzi, racconti e poesie che lo concepiscono e costruiscono, ma anche alla critica femminista che, dagli anni '60 del Novecento in poi, ha lavorato incessantemente per dare visibilità a scrittrici spesso dimenticate e che in quel lavoro ha puntato principalmente sulla rappresentazione della donna, per una sacrosanta questione di urgenze soprattutto in adesione agli interessi che le stesse scrittrici avevano manifestato nelle loro opere. Perché è indubbio che quando la donna cominciò come gruppo distinto, verso la fine dell'Ottocento, a conquistare uno spazio 'tutto per sé' nel panorama letterario ed editoriale italiano, dovette confrontarsi non solo con un ambiente intellettuale ostile, ma anche con una

---

<sup>7</sup> Schor (1989), p. 114.

<sup>8</sup> Zambon (1994), p. 273.

lunga tradizione di rappresentazioni femminili problematiche, una vera e propria legione, per dirla con Bram Dijkstra, di «evil sisters»<sup>9</sup>, con donne di carta cioè che quasi mai coincidevano con le 'donne letterarie' che queste scrittrici avevano in mente. Dovettero, in sintesi, costruire altre donne di carta, alternative, nonché costruirsi come scrittrici. La critica femminista ha spesso saputo svelare, da punti di vista diversi, le strategie impiegate in questa direzione da molte autrici, mentre poca attenzione (per minor impellenza) hanno meritato i personaggi maschili messi in scena dalle intellettuali. Un gesto partigiano. Bisognava attendere alle necessità che *quella* letteratura femminile aveva palesato, ma anche fissare combattivamente delle priorità (ascoltare, finalmente, le voci delle donne) e degli obiettivi precisi (creare un dialogo intergenerazionale fra le scrittrici e le studiose, senza interferenze). Una posizione indispensabile che è servita a costruire una solida e necessaria riflessione sulla letteratura delle donne, e a ricostruire un robusto corpus letterario femminile, attraverso le ricerche bibliografiche e le innumerevoli (ri)scoperte. Ma, naturalmente, analizzare i personaggi maschili messi in scena dalle autrici di quel periodo si può rivelare altrettanto fruttifero e significativo.

«What strategies do women writers enlist to represent men? Are they different from those at work in men's writings about women? Do they cut across National boundaries and constitute a specificity of women's fiction?» si (e ci) domandava nel 1989 Naomi Schor nel suo saggio *The Portrait of a Gentleman: Representing Men in (French) Women's Writing*<sup>10</sup>, citando come (complesso) precedente in questo campo solo *Women Writing About Men* di Jane Miller<sup>11</sup>. Lo stesso che citano, pure discutendone i risultati, Joanne Ella Parsons e Ruth Heholt nell'introduzione al recentissimo dossier dedicato all'argomento sulla rivista «Women's Writing»

---

<sup>9</sup> Dijkstra (1996).

<sup>10</sup> Schor (1989), p. 114.

<sup>11</sup> Miller (1986).

(2021, Vol. 28)<sup>12</sup>. Un salto temporale eloquente nel (disin)teresse per la rappresentazione femminile dell'uomo che, anche in sede italiana, sembra concretarsi davvero solo adesso, nel dossier che ci ospita.

Rispondendo in parte alle ancora valide domande di Schor, il presente articolo prende in considerazione la costruzione del personaggio maschile – che non di rado si potrebbe intendere come 'l'uomo' *tout court* – non già nella variante dell'uomo oggetto vivantiano, sorta di *unicum* dell'epoca, ma in quella dello scrittore, 'utilizzato', appunto vivantianamente, come vettore per una riflessione sulla letteratura come istituzione, sulla propria scrittura, sulla questione della donna intellettuale. Si focalizzerà, quindi e specialmente, su pratiche, quando non propriamente metafinzionali, sì centrate sul «tema letterario»<sup>13</sup> presente in molte scrittrici dell'epoca e non sufficientemente trattato dalla critica.

Come nel caso di Vivanti, per quelli di Invernizio e Serao si può pensare ad una scrittura obliqua. Se spesso la letteratura femminile del periodo si legge – si vuole leggere – come finestra prettamente realistica e genuina sul mondo, in questo caso bisogna pensarla, talvolta manganellianamente, come costruzione menzognera, camuffata, sbieca<sup>14</sup>.

### **La morte dell'autore, la nascita dell'autrice: *Un autore drammatico. Bozzetto sociale* di Carolina Invernizio**

Prima di pubblicare centinaia di volumi, di essere tradotta in diverse lingue, di apparire sui giornali di tutto il mondo e di sapere che sarebbe stata

---

<sup>12</sup> Parsons e Heholt (2021).

<sup>13</sup> Turi (2007), p. 37.

<sup>14</sup> Alla base di questa 'menzogna' c'è la divergenza fra ciò che alcune scrittrici dichiarano, specialmente attorno alla questione femminile, e ciò che informa alcune delle loro opere. Sullo scarto, ad esempio, fra le dichiarazioni antifemministe e la narrativa 'di denuncia' di varie autrici dell'Ottocento (Neera, Serao, Marchesa Colombi) si veda: Mitchell (2014), pp. 54-58.

impunemente derisa da filosofi e critici letterari, l'amante delle trame *pulp* esordisce con un mite racconto tutto incentrato sul mestiere dello scrittore, sulla ricerca creativa, sul genio, sulle sconfitte intellettuali.

*Un autore drammatico. Bozzetto sociale* esce a Milano nel 1876, da Barbini, in fondo al secondo volume del romanzo storico *I Macellaj di Parigi. Episodii del secolo XV*, di Luigi Enrico Tettoni, zio materno dell'Invernizio<sup>15</sup>. Subito dopo una descrizione formulistica del contesto – in un vicolo oscuro del centro di Firenze, dentro una «cameretta modestamente arredata» – la lettrice<sup>16</sup> incontra lo scrittore e sua moglie in piena attività: lui scrive, lei ricama e dondola col piede una culla. In poche frasi, Invernizio conferma la tradizionale divisione dei ruoli sociali e sceglie per entrambi pochi ma eloquenti attributi, «rivelatori della natura psicologica e comportamentale dei personaggi», come segnala Federzoni, un'esemplarità che è perfettamente in sintonia con il paradigma criminologico lombrosiano, proprio della scrittrice nonché della letteratura d'appendice *tout court*<sup>17</sup>. Attributi fisici che, in questo caso, rafforzano la costruzione del «tema letterario». Lui, «un uomo sui venticinque anni, scriveva al *languido* chiarore di una lucernetta, che rischiarando i suoi *nobili* e *delicati* lineamenti, insinuavasi nella sua dorata capigliatura, che rilucevagli intorno alla fronte come un'aureola»; lei, «uno di quei tipi ideali che poeti e pittori immaginano talvolta, ma che di rado s'incontrano sulla terra»<sup>18</sup>. Di entrambi è possibile interpretare

---

<sup>15</sup> L'ubicazione in chiusura del racconto all'interno del libro non deve però ingannare. Non di uno spazio 'di favore' concesso alla nipote debuttante si tratta, ma di uno di pregio a giudicare dalla dedica, con data 1876, che apre il primo volume di Tettoni: "A Carolina Invernizio. Omaggio d'affetto. Cara nipote, Ti dedico e di cuore questo libriccino. È cosa di poco conto. Il tuo bel nome, noto nella palestra letteraria, vi aggiunga quel valore che assolutamente gli manca. Amami".

<sup>16</sup> D'ora in avanti userò il termine 'lettrice' in senso generico – comprendente cioè lettori e lettrici – per via della predominanza femminile del pubblico di Invernizio, Serao e in generale delle scrittrici dell'epoca.

<sup>17</sup> Federzoni (1979), p. 37.

<sup>18</sup> Invernizio (1876), p. 87 e 88.

certe qualità personali, enuncia Invernizio, puntando lombrosianamente sulla possibilità di decodificare il corpo come un inequivocabile testo: «Sulla di lei fronte bianchissima, contornata da ricciute ciocche di neri capelli leggevasi la bontà dell'animo, il pudor verginale, l'amore materno, negli occhi azzurri, dolci limpidi come quelli di un fanciullo, scorgevasi un incanto degno del cielo»; mentre su di lui si «leggeva un ingegno precoce ed una nobile inclinazione per la letteratura»<sup>19</sup>.

L'azione vera e propria però comincia con un «sospiro pieno di indicibile affanno» che rompe il silenzio: «L'uomo che stava scrivendo aveva lasciato cadere la penna e portate con impeto le mani alla fronte, quasi per *comprimerne l'intensità del pensiero...*»<sup>20</sup>, in un gesto che solo pochi anni dopo fisserà Leonid Osipov Pasternak nel suo quadro *Tormenti* (1892). Questo primo capitolo condensa tutto il lavoro letterario del protagonista che implica la «... lotta contro me stesso, contro gli altri, lotta contro la indifferenza degli spettatori; l'invidia dei colleghi, la penna dei critici, lotta sublime, ma che talvolta fiacca l'anima, avvelena la vita, fa maledire allo studio. Oh! credilo, amor mio, triste assai triste è la sorte degli autori drammatici italiani»<sup>21</sup>. Ma apre anche una possibilità: la scena si svolge un'ora prima che lo scrittore finisca il suo dramma. Ciò che è stato interrotto è un lavoro *in progress*. I capitoli che seguono completano la storia dello scrittore, tranne il III – centro del racconto, sia in senso concreto che figurato – giacché sospende lo sguardo sul personaggio per introdurre un'altra prospettiva.

Il capitolo III è dunque fondamentale: colloca la lettrice 'in mezzo alla strada', cioè in un angolo preciso, quello dello storico caffè Doney, dove due personaggi, completamente estranei alla vicenda fin qui sviluppata, disquisiscono – con il pretesto del nuovo spettacolo al Teatro Niccolini, e cioè della imminente

---

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 88 e 95.

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 88.

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 90.

rappresentazione della *pièce* scritta dal personaggio del primo capitolo – sulla scena drammatica contemporanea del paese. Attraverso una certa dinamicità, affidata sia al movimento fisico di questi personaggi – che a un certo punto si incamminano verso il teatro Niccolini – che alla forma tutta dialogistica, l'autrice inscena due posizioni contrapposte. Da una parte, quella classica, che concepisce lo spettacolo come contemplazione «del bello» e ritiene valide «le buone commedie italiane» e «le rappresentazioni domestiche»<sup>22</sup>. Dall'altra, la posizione moderna che invece si chiede:

*come si può aver la pazienza di ascoltare per tre o quattro ore le nenie di uno stesso argomento! Che importa a noi che una moglie saggia salvi un marito vizioso; che una donna libertina diventi un'onesta matrona - sono cose che accadono tutti i giorni, nè possono produrre alcuna sensazione. Ma un marito che ammazzi la moglie infedele; la donna che, tradita, si dà in braccio ad un rivale, scuotono le fibre sensibili. Oh! in quanto agli intrecci dei drammi, bisogna lasciare il vanto ai francesi - che inesauribile immaginazione!*<sup>23</sup>.

Il modello francese, dunque. Come per il romanzo, anche per il teatro – quello realista e, specialmente, naturalista che cominciava, proprio nel 1875, ad essere teorizzato da Emile Zola – la sperimentazione aveva la Francia come centro<sup>24</sup>. La discussione fra questi sconosciuti serve da cornice per pensare l'opera di questo scrittore:

*Il dramma di Enrico era la storia del cuore di una donna, che infedele al proprio marito, viene tremendamente punita dai rimorsi, dal pubblico disprezzo, dalle conseguenze dei disordini di famiglia, dalla vergogna di un processo scandaloso, dall'idea di doversi separare dai proprii figli. Ma il pubblico che non poneva mente a certe sfuggevoli idee, a mille gradazioni di pensieri e di sentimenti, di cui sovrabbondava il dramma; ma il pubblico che aveva sognato pugnali e veleni, indispettito di non scorgere che nobili e delicate idee, gli strazii dolorosi, si chiuse in un glaciale silenzio*<sup>25</sup>.

Invernizio costruisce così questo autore drammatico – suo coetaneo, la descrizione dice che è intorno ai 25 anni, gli stessi che nel 1876, anno della

---

<sup>22</sup> Invernizio (1876), p. 101.

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 102.

<sup>24</sup> Santovetti (2021), p. 59.

<sup>25</sup> Invernizio (1876), p. 115.

pubblicazione del racconto, aveva la stessa scrittrice – come modello del vecchio teatro e della vecchia scrittura, incapace di capire il pubblico moderno. Forse per questo motivo, per Enrico non ci sono che due opzioni: quel vecchio teatro che non interessa più o una vita dedicata agli affari, come gli suggerisce un amico e alla quale, alla fine, cederà. Non esiste nel suo orizzonte la possibilità di considerare la nuova scrittura, vale a dire la scrittura francese: Invernizio non glielo permette. Enrico infatti è il primo uomo inverniziano - di una lunga schiera- che, dopo il «collasso del patriarcato arcaico», come afferma Vittorio Spinazzola, «si rivela oramai inetto ad addossarsi le responsabilità che gli competono» mentre «il sesso femminile libera tutte le sue potenzialità positive e negative»<sup>26</sup>.

Il racconto finisce senza sbalzi o morti violente, ma a livello simbolico Enrico è la sua prima vittima. Se i libri posteriori dell'autrice regaleranno al pubblico infinite quantità dei sognati «pugnali e veleni», bisogna chiedersi che ruolo abbia questo piccolo dramma borghese incentrato sulla costruzione di uno scrittore demodé che si nega a prendere la direzione che la stessa Invernizio prende, e celebra. Serve per esorcizzare le incertezze esordiali di Invernizio o piuttosto a posizionare la sua (futura) letteratura scabrosa, erede del romanzo d'appendice? Bisogna chiedersi dunque se questo racconto – con il personaggio del disadatto al centro e con la sua rinuncia all'arte – non sia una lucida presa di posizione e, perché no, un (efficace) programma/manifesto inaugurale della sua scrittura. Se Edoardo Sanguineti segnala giustamente, a proposito della sua conferenza su *Le operaie italiane* del 1890, la lucida conoscenza inverniziana della «tradizione alla quale si connette e, ad un tempo, si oppone»<sup>27</sup>, sarebbe forse d'uopo (ri)pensare l'operazione inaugurale della scrittrice in termini freddamente strategici,

---

<sup>26</sup> Spinazzola citato in Violi (2020), p. 23.

<sup>27</sup> Sanguineti (1986), p. XIII.

propositivi<sup>28</sup>. Il personaggio maschile decede letterariamente, l'autrice del racconto, nasce.

### ***La storia di Mario: un caso di travestimento letterario in Dal vero***

Diversi scrittori (non scrittrici) abitano *Dal vero* di Matilde Serao. La presentazione innocentemente bozzettistica della raccolta nasconde un onnipresente motivo letterario racchiuso nelle metafore e similitudini usate, nella presenza costante di lettori, lettrici, libri e autori celebri, e soprattutto di intellettuali, scrittori e poeti perlopiù incompetenti<sup>29</sup>. Una letterarietà che pervade insistentemente la raccolta – cruciale per noi –, ma scarsamente notata all'epoca e successivamente. La maggioranza dei recensori, infatti, accettarono *at face value* l'etichetta verista<sup>30</sup>, per quanto qualche voce discordante si fece sentire. F. B. dalla «Rivista minima di scienze, lettere ed arti» intuì dell'«altro», problematizzandolo vistosamente in termini di genere:

*Essa studia i sentimenti, il cuore umano, le passioni, l'uomo con una profondità di vedute poco comune, e se in fronte al libro non si leggesse il nome di una signorina appena ventenne, si giurerebbe esser quella roba d'un uomo che avesse studiato un bel pezzo sui libri; tanto più si giurerebbe inquantochè l'autrice ha delle velleità mascholine e ad ogni costo vuol mostrare al colto pubblico che a lei, benchè donna e benchè giovane, certe discipline noiose, astruse non sono nuove, e con certi nomi tanto di scienze quanto di autori, con certi studi, lei ci ha dimestichezza ed è in grado di parlarne con successo. E questo la guasterà, se non si corregge in tempo. Lasci cotali cose poco divertenti ai*

---

<sup>28</sup> Sulla percezione negativa della scrittrice in campo critico, torna Patrizia Violi recentemente, vedi: Violi (2020), p. 23.

<sup>29</sup> Il motivo letterario, infatti, è presente in 26 racconti su un totale di 35, incluso il commiato con cui Serao riferisce del proprio libro. Fra questi si trovano i protagonisti di "Giornata" e "Domenica" che non riescono a scrivere; il poeta di "Per le fanciulle" che racconta "fandonie"; l'intellettuale di "La moglie di un grand'uomo" che nonostante la sua magnifica biblioteca non legge una riga e passa il tempo davanti allo specchio, a "provare una dozzina di sorrisi ed otto pose diverse" p. 213.

<sup>30</sup> Sul verismo più o meno riuscito del libro versano le recensioni di *Dal vero* di C. D. B. (1879); Manfredo (1879); Anonimo (1879). Questa chiave di lettura del libro si è mantenuta fino ad oggi: si veda, fra gli altri, l'introduzione di Ilaria Puggioni alla bella edizione anastatica di *Donna Paola*, Puggioni (2011), pp. XI-XII e Reyes Ferrer (2018), p. 23.

*signori uomini; ella non guadagnerà per nulla a mostrarci che è addentro 'alle segrete cose'. (...) Le donne hanno il vantaggio su di noi di saper descrivere certi sentimenti, certi affetti, certe passioni con una delicatezza, con un sentimento che noi altri uomini, resi volgari dalle nostre occupazioni, non sappiamo generalmente trovare. E perchè quando si ha questa potenza, come l'ha la Serao, non se ne profitta?*<sup>31</sup>.

Serao dunque, sta scrivendo come un uomo. Ci si occuperà qui di *La storia di Mario*, che si presenta, a prima vista, come una 'rapida' avventura di formazione, una sorta di *Künstlerroman* miniaturizzato. L'inizio – la sua cornice, la chiave di lettura – è tutto (auto/meta)riflessivo: indaga sulle modalità in cui si guarda, si pensa, lo scrittore. Perché, si chiede la voce narrante, «nell'ammirazione provata per un'artista s'infiltra sempre un sentimento di compianto?»<sup>32</sup>. Segue poi, un celere 'attraversamento' di una storia letteraria universale, fatta di grandi figure, che va dai novellatori trecentisti a Hugo, passando in rassegna Rabelais, Sterne, Béranger, Goethe e Leopardi, per poi abbandonare tali astri e occuparsi dei minori: «questo ho pensato, quando ho risaputa la storia di Mario, un piccolo»<sup>33</sup>. Di lui si dice che «cominciò per essere molto felice, perché era stupido...», che sua madre soffriva perché il figlio non voleva studiare, e che poi incontrò la letteratura. Praticamente il modo con cui viene spesso raccontata la formazione dalla stessa scrittrice<sup>34</sup>. Come già Invernizio, Serao fa coincidere l'età anagrafica del personaggio-scrittore con la sua, come peraltro farà altre volte, lasciando – coscientemente o no, poco importa – un indizio per la lettrice della conversione di Matilde in Mario. L'operazione, si diceva, non è rara nella sua successiva produzione e pare far parte, come segnala Carpentieri, di «un autobiografismo ambiguo, mai realmente svelato, ma sempre affidato a voci narranti, sia femminili che maschili, molto somiglianti a lei e sempre nascosti dietro nomi

---

<sup>31</sup> F. B. (1879), pp. 639-640.

<sup>32</sup> Serao (1879), p. 161.

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 162.

<sup>34</sup> Serao in Banti (1965), p. 8; Verdile (2017), pp. 12-13.

diversi». Una Serao che come è stato significativamente notato «alimenta la pratica del fingere»<sup>35</sup>.

Ma più che i richiami biografici generici nella costruzione di Mario sono rilevanti gli agganci materiali di questo travestimento, l'operazione testuale di *camouflage*. E questi si trovano, precisamente, nella costruzione di Mario come scrittore, cioè del rapporto con la propria scrittura:

*Si sentiva la fantasia troppo piena, mille immagini chiedevano di uscire, per andare a danzare giocondamente nel mondo, il cuore scoppiava di affetto, tutta l'anima traboccava all'esterno. Nella febbrile attività del suo ingegno, in quel succhio giovanile che irrompeva dalla corteccia, scrisse molto e di tutto... furono bozzetti piccoli, graziosi, affettuosi; furono filze di paradossi, difesi splendidamente, simili allo scoppiettio del fuoco di artificio; furono novelle ora gaie, ora meste, dove apparivano tante belle figurine, profilate, fuggevoli, sorridenti, innamorate teneramente o freddamente crudeli, sempre originali; furono critiche teatrali dove erano posti da banda i dommatismi, i preconcezioni, i subbiettivismi, dove si scorgeva una fede profonda nell'avvenire dell'arte, un sentimento di equità rarissimo; poi dialoghi, schizzi, polemiche letterarie, articoli, bibliografie; una produzione continua, gittata qua e là sui giornali politici, sulle riviste, nelle strenne, dappertutto*<sup>36</sup>.

È possibile rintracciare, infatti, il grafomane Mario, quasi *verbatim*, nella lettera che una giovane Matilde invia a Gaetano Bonavenia il 22 marzo 1878, dove si rappresenta come scrittrice in ascesa:

*Come salute morale sono in un periodo di produttività febbrile da far paura: scrivo dappertutto e di tutto con un'audacia unica, conquisto il mio posto a forza di urti, di gomitate, col fitto ed ardente desiderio di arrivare, senza aver nessuno che mi aiuti o quasi nessuno*<sup>37</sup>.

Descritto brevemente a Bonavenia, nella sua «produttività febbrile» questo privato «desiderio di arrivare» – non bisogna dimenticare il contesto epistolare delle sue parole – viene amplificato dal suo personaggio in una vertiginosa lista di 'generi', temi, audacie, chiavi<sup>38</sup>.

---

<sup>35</sup> Carpentieri (2009), p. 2.

<sup>36</sup> Serao (1879), p. 163.

<sup>37</sup> Serao (1938), p. 405.

<sup>38</sup> Il presente saggio non considera la questione della "mascolinizzazione" della scrittrice, proclamata dalla propria Serao e ripresa più volte dalla critica. La discussione naturalmente è ampissima ma esce dallo scopo principale di questo

Ma *La storia di Mario* non è in realtà una storia di formazione, ma di decadenza. Il racconto si costruisce, precisamente, sull'ansia che produce la «produttività febbrile», sui rischi di scrivere «dappertutto e di tutto», sul passaggio dal successo iniziale alla scrittura dozzinale:

*Seguitò a prodigarsi nelle gazzette, nelle riviste dove lo chiamavano, dove gli corrispondevano una ricompensa, non rifiutando mai il lavoro, senza tregua, senza riposo. Era una meraviglia la versatilità del suo ingegno, la potenza di assimilazione, la luce che gittava sui soggetti più aridi, la forza di volontà che gli faceva affrontare tutte le quistioni, il coraggio con cui si slanciava in tutte le lotte. Pure in quello che scriveva, si scorgeva una furia, una fretta di giungere alla fine per respirare, per mutar lato come l'inferma di Dante - quasi quasi si comprendeva che egli aveva l'ansia d'intascare quei pochi soldi che gli rendeva l'articolo. (...) Perciò s'incominciò a susurrare di lui: Mario si vuota, egli non scriverà mai nulla di duraturo; forse non ne è capace<sup>39</sup>.*

Si ritrova qui quella tensione fra il mestiere dello scrittore e le difficoltà economiche che può implicare e che pare tema ricorrente: se già aveva condizionato il personaggio di Invernizio, pochi anni dopo limiterà il poeta del romanzo *Prima morire* (1881) della Marchesa Colombi per poi apparire, in vesti femminili, nella poesia dell'esordiente Annie Vivanti, *Lirica* (1890) che infatti si chiude con la domanda, wolfianamente *ante litteram*, «chi comprerà i miei versi?»<sup>40</sup>. Grazie a questa 'trasposizione', Serao sembra interrogarsi, come prima la scrittrice di *La vendetta di una pazza*, su uno dei problemi fondamentali non già dello scrittore in generale, ma soprattutto della scrittrice moderna. Se per le autrici che precedettero Invernizio e Serao la scrittura era fondamentalmente un *hobby*, adesso può diventare un lavoro *full time* – e lo fu infatti per entrambe – e concedere un alto grado d'emancipazione, sebbene non privo di pericoli<sup>41</sup>. Per l'alter ego seraiano, nel racconto, significa l'impossibilità di raccogliere e

---

studio. Sull'uso del genere epistolare come dispositivo direttamente letterario, si veda: Romani (2009).

<sup>39</sup> Serao (1879), p. 165.

<sup>40</sup> Vivanti (1890), pp. 229-230.

<sup>41</sup> Sulla questione del lavoro nella narrativa femminile dell'Ottocento si veda: Positano (2014).

pubblicare le sue opere in volume, lasciandole sparse nei periodici, con conseguente 'fine' della sua carriera di scrittore.

Come gli altri racconti di *Dal vero*, *La storia di Mario* era stato pubblicato previamente su periodico. Il passaggio al libro è significativo: sul giornale Mario serve alla giovane scrittrice per condensare le sue ansie sul futuro, ma una volta entrato nel volume *Dal Vero* il racconto necessariamente si risignifica. Non è più leggibile solo come un possibile specchio delle sue ansie, e rimarca, in realtà, il suo trionfo come scrittrice: lei, a differenza del suo personaggio, è riuscita ad arrivare in libreria e la prova è, precisamente, il volume che abbiamo fra le mani. È una possibilità che proprio l'intuizione di questa rivincita abbia provocato la recensione di F. B. citata all'inizio e il suo energico *rappel à l'ordre*.

Sempre nella raccolta *Dal Vero* Serao dà spazio a un altro tipo di travestimento. *Pseudomino*, il terzo testo della raccolta è imperniato sui vantaggi, e la modernità, dello pseudonimo in scrittura. Lo pseudonimo permette di «sbizzarrirsi», di «punzecchiare l'amico», di «dire sciocchezze, paradossi, financo verità»<sup>42</sup>. Sinonimo di libertà, il discorso viene declinato anche in termini di genere: «Si stabilisce un dualismo, uno sdoppiamento, una impersonalità piena di diletto; l'uomo arrischia le sue riserve senza paura, la donna anche si mette in campo»<sup>43</sup>. Serao riflette sul rapporto fra lo scrittore/la scrittrice e la sua lettrice e sulla possibilità di nascondersi e – come mette in bocca a «uno dei contrari alla innovazione» – di usare «sotterfugi» e «bugie»<sup>44</sup>. Ovverosia, una scrittura apertamente insincera. Non si tratta di una semplice dichiarazione di intenti, ma di uno spazio che, di fatto, esisteva già nel suo impiegare diversi pseudonimi – così come varie scrittrici del XIX secolo, da George Sand a Bruno Sperani –: Tuffolina seguito, nel tempo, da Chiquitta e da una schiera di nomi da uomo,

---

<sup>42</sup> Serao (1879), p. 23.

<sup>43</sup> *Ibidem*.

<sup>44</sup> *Ivi*, p. 25.

Angelo di Cabrana, Paolo Spada, Paolo Joanna, Riccardo Joanna, Capitan Fracassa, Gibus<sup>45</sup>. «Non ci deve stupire se le maschere indossate dalla Serao sono state prevalentemente maschili: servivano, probabilmente, alla scrittrice per dissimulare meglio il gioco autobiografico, troppo innovativo per una donna, per poter essere suffragato», annota Carpentieri, e il suo contributo interessa particolarmente per il nostro caso: la fabbricazione dello scrittore Paolo Spada<sup>46</sup>.

### **Paolo Spada sono io, Paolo Spada non sono io: ambiguità produttive in *Fior di passione* e *Le amanti***

Se l'uso dello scrittore per parlare di sé ne *La storia di Mario* risulta relativamente camuffato, in questo caso, vale la massima flaubertiana: Paolo Spada è sia uno dei suoi pseudonimi sui giornali, sia il protagonista dei racconti *Paolo Spada* e *L'amante sciocca*, inseriti, rispettivamente, nelle raccolte *Fior di passione* (1888) e *Le amanti* (1894).

«L'uomo di cui leggete il nome – nome poetico e predestinato – qui sopra, era uno scrittore di novelle e di romanzi»<sup>47</sup>. *Paolo Spada* apre con una dichiarazione apertamente (meta)letteraria: il deittico dedicato al titolo «qui sopra», mentre allude al proprio libro, obbliga la lettrice, pur fugacemente, a pensare non alla sua storia, bensì alla sua costruzione attraverso le parole: Paolo Spada è, in primo luogo, un titolo. Solo in secondo luogo, un personaggio che, malgrado il «nome poetico e predestinato», cioè quel cognome-arma apertamente letterario, tradisce le aspettative delle lettrici come ci riferisce, *en passant*, la voce narrante prima di addentrarsi nella sua descrizione. Paolo – che condivide con la Serao l'età, come già Mario qualche anno prima – è definito in negativo: non corrisponde all'ideale

---

<sup>45</sup> Bianchi (1998), p. 448.

<sup>46</sup> Carpentieri (2009), p. 3.

<sup>47</sup> Serao (1888), p. 39.

del romanziere, né per l'aspetto («basso, robusto, tarchiato, la fronte breve...»), né per le abitudini («dormiva profondamente per sette ore ogni notte (...) pranzava benissimo (...) pattinava»), né per l'umore («quasi sempre allegro»), né per il tipo d'ingegno («nessuna morbosità nella sua intelligenza, nessuna nervosità malaticcia nella fantasia: una sanità austera e franca, una robustezza quasi muscolare nella sostanza e nella forma»)<sup>48</sup>. Insomma, era un «bravo galantuomo così somigliante ad un altro qualunque galantuomo»<sup>49</sup>. Il suo ideale poetico, invece, era in perfetta linea con quello del suo tempo:

*Egli ammirava tutti gli scrittori il cui ingegno, per cause misteriose, quasi sempre fisiologiche, diventa una malattia; egli era pieno d'entusiasmo per le visioni paurose, lugubri, sanguinanti, desolanti, che escono dai cervelli alcoolizzati per l'amore, per l'acquavite o per l'arte. Ma era l'ammirazione di contrasto, di opposizione, quella che l'avversario dà all'avversario, il saluto di scherma, l'omaggio di giustizia reso al nemico. Poiché egli era sano di mente e sano di corpo*<sup>50</sup>.

Trasparente il modello di scrittore, e di scrittura, decadenti. E ugualmente trasparente la costruzione dell'incompetente nel corso del racconto. Lo scrittore ha, infatti, una imperdonabile pecca: riesce solo a elaborare finali difettosi che comunicano «al lettore, un senso di malessere, come un imbarazzo penoso, come un pensiero latente che arriva a distrarre dai pensieri attivi»<sup>51</sup>. E questo perché piuttosto che seguire la regola 'd'arte' e uccidere le sue protagoniste, verso la fine dei racconti le salva:

*le sue protagoniste belle, buone, cattive, umane, simpatiche durante tutto il romanzo, alla fine diventavano triviali e ridicole. Coi che si suicidava, non sapeva suicidarsi abbastanza bene per morire; quella che era distrutta da una tisi al terzo grado, trovava una medicina miracolosa che la salvava, o sposava il medico; quella che era presa dalla*

---

<sup>48</sup> *Ivi*, pp. 39-41.

<sup>49</sup> *Ivi*, p. 40.

<sup>50</sup> *Ivi*, p. 41.

<sup>51</sup> *Ivi*, p. 46. Descritto quasi in termini boccacciani sia per gli effetti – è difficile non ricordare Madonna Oretta e il suo malessere fisico, un “sudore e uno sfinimento di cuore, come se inferma fosse, e fosse stata per terminare” (VI, I) mentre ascolta la storia mal raccontata dal cavaliere –, sia per le difficoltà – il cavaliere in effetti non riesce a finire il racconto come Paolo – possibile riferimento colto che aggiunge un ulteriore effetto comico al racconto.

*meningite, faceva una cura violenta di chinino e si guariva; quella che per un amor tradito era ridotta all' ultima disperazione ed al desiderio della morte, si consolava senza una ragione al mondo, borghesemente. Qualcuna poi, come nelle prime novelle, scompariva improvvisamente e non se ne aveva più notizia. Così un intiero e spasimante dramma psicologico si risolveva in un matrimonio ed in una scampagnata. Così tutta l'opera d'arte era guastata, rovinata da quella fine illogica, assurda, borghese. Così quel tratto finale in cui tutta la valentia dell'artista era perduta, perdeva il libro<sup>52</sup>.*

Il testo è efficacissimo nello stabilire un dialogo con la letteratura del momento e con i *must* sanciti dalla medesima. La scrittrice offre qui una casistica dei salvataggi che invita la lettrice a ripensare la storia della letteratura come storia di (dovute) violenze, arrivando alla contemporaneità. Non è una coincidenza che la mancata suicida inizi la lista e il secondo caso sia quello della tisica, vi possiamo comodamente ritrovare le due protagoniste tragiche più famose del momento: Bovary e Gauthier. Una storia che, se seguiamo la filosofa Adriana Cavarero e la sua lettura rinnovata del mito, comincia nella letteratura occidentale, con Orfeo:

*Traendo da Euridice ormai morta la sua ispirazione, Orfeo canta appunto di lei ma non a lei. Forse per questo, maliziosamente, si volta. Se si fosse voltato dopo, infatti - fuori dalla bocca degl'inferi dove il vedere Euridice, ormai salva, era concesso - avrebbe dovuto raccontare proprio a lei quella storia di lei che gli aveva aperto anche le porte dell'inferno. Se si fosse voltato dopo, insieme a un improbabile happy end, avremmo potuto godere di un amore ricondotto alla scena narrativa della relazione: un amore banalmente felice, un amore alla portata di tutti, un amore dei giorni di festa. Invece, come sappiamo, si è voltato prima: ricacciandola indietro per entrare nel mito<sup>53</sup>.*

Paolo Spada è l'anti Orfeo – si accenna alla sua mancanza di «poesia»<sup>54</sup> – e colui che nega, per apparente debolezza, le declinazioni violente del mito sviluppate nella seconda metà dell'800 da Laforgue, Mendés, Mirbeau, Zola, Tarchetti e Verga: quasi Serao volesse dimostrare che si può far risparmiare il finale tragico, ingiustamente punitivo, subito dalle varie eroine del suo secolo<sup>55</sup>.

---

<sup>52</sup> *Ivi*, pp. 47-48.

<sup>53</sup> Cavarero (2001), p. 131.

<sup>54</sup> Serao (1888), p. 42.

<sup>55</sup> Dottin-Orsini (1996), pp. 337-343.

A questo punto però è necessario tornare alla questione di fondo: la costruzione di Paolo Spada come alter ego della Serao. Laura A. Salsini nel suo lavoro ancora rilevante *Gendered Genres. Female Experiences and Narrative Patterns in the Works of Matilde Serao* (1999) ha giustamente segnalato non solo i vantaggi per la scrittrice dell'uso dello pseudonimo maschile *tout court*, ma specificamente quello di Paolo Spada – sia come proprio *nom de plume* che come personaggio – usato come mezzo per denunciare le convenzioni letterarie de suo tempo<sup>56</sup>. Questa funzione esemplare fa senz'altro parte della strategia della scrittrice, ma è anche necessario rilevare l'ambiguità che soggiace all'uso di questo pseudonimo e cioè, la presenza intradiegetica della voce narrante, nello stesso racconto<sup>57</sup>, di un interlocutore o interlocutrice che prima ne riferisce e poi lo interpella:

*Io seppi il suo segreto. Una sera, in un'ora di espansione amichevole, mentre io lo interrogava con gli occhi senza parlare, egli mi narrò, lungamente e con frasi entusiaste, tutto un suo nuovo romanzo. Lo lasciai dire, ammirando quella robusta fisionomia di uomo gagliardo che si rischiarava.  
– E la protagonista, come finisce? – domandai.  
Ma mi pentii subito, poiché lo vidi impallidire<sup>58</sup>.*

La costruzione del suo personaggio è parallela ad una voce interna al racconto che lo pensa. La scrittrice napoletana è Paolo Spada ed è, allo stesso tempo, diversa da Paolo Spada. Mette in atto, sapientemente, lo «sdoppiamento» che aveva proposto nel già citato testo sullo pseudonimo di Dal Vero. Ma non solo: anche in questo caso, nel rapporto con l'*alter ego* maschile Serao si colloca in una posizione privilegiata. Come abbiamo visto, a differenza di Mario, Serao riesce a pubblicare (dando alla luce, come accennavamo, il libro che contiene il racconto)

---

<sup>56</sup> Salsini (1999), pp. 79-80.

<sup>57</sup> Sebbene Laura A. Salsini affermi che "... the use of a male character also protects her to a degree, for it removes her from the text and, therefore, from the explicit challenges to the literary establishment that it raises" (79), la narratrice non è in realtà situata fuori dal testo, ma ne è una attiva partecipe.

<sup>58</sup> Serao (1888), p. 49.

e rispetto a Paolo, totalmente rapito dalle sue creature muliebri («io le amo, non posso vederle declinare [...]. Io, che le amo, dovrei ucciderle [...]. Il cuore mi si strazia e non posso»<sup>59</sup>) la scrittrice riesce a mantenere una distanza assoluta dal suo personaggio<sup>60</sup>. Una distanza riscontrabile anche nella lettera scherzosa a Gaetano Bonavenia, scritta nel giugno 1877, cioè una decina di anni prima della pubblicazione di *Fior di male*, associata precisamente al tema della violenza, della morte come soluzione narrativa: «Poi ti fo conoscere che ho commesso vari *assassini* nelle appendici del *Giornale di Napoli* e mi preparo a commettere degli altri nella *Roma Capitale*; te ne accorgerai dalla mortalità. Nel caso di qualche grosso delitto di cui è prossima la perpetrazione te ne darò parte (...)»<sup>61</sup>. Questa linea criminale non esiste in *Paolo Spada* giacché l'uomo non viene ucciso, però la fine del racconto coincide, come ne *La storia di Mario*, con il suo trapasso come scrittore: «Queste adorate figure che io non so uccidere, uccidono in me tutto: la felicità e la gloria. Io muoio della loro vita»<sup>62</sup>. L'omicidio simbolico è interpretabile come eloquente risposta al problema del racconto stesso perché non tutte le scritture hanno bisogno di soluzioni violente. È possibile aggirarle e mantenere la qualità? sembra chiedersi Serao, c'è una sola via o ve ne sono diverse? Il racconto non risolve questi interrogativi, ma nel suo insieme la raccolta offre una varietà di soluzioni al riguardo<sup>63</sup>.

---

<sup>59</sup> *Ivi*, p. 50-51.

<sup>60</sup> La critica ha segnalato spesso l'empatia della scrittrice verso i personaggi femminili, fra gli ultimi accenni al tema si veda: Palumbo (2020).

<sup>61</sup> Serao (1938), p. 402.

<sup>62</sup> Serao (1888), p. 52.

<sup>63</sup> Altri casi integrano *Fior di passione*. Sintomatico, in generale, il trattamento del triangolo amoroso costruito da personaggi razionali che eludono le tradizionali soluzioni tragiche date al tema – si pensi per esempio a quelle di Giovanni Verga – : è il caso dei racconti “Scena” e “Novella d’amore”, entrambi esercizi di distanza letteraria sui temi delle relazioni sentimentali e passionali. Parzialmente ironico appare dunque il titolo scelto da Serao per la raccolta.

Questa volta in vesti violente, quasi fosse una rivincita, Paolo Spada torna come co-protagonista del racconto *L'amante sciocca*, ne *Le Amanti*. Il libro fa parte di un dittico – *Le amanti* e *Gli amanti* – che offre due punti di vista *gendered*, *par condicio* narrativa nel quale Serao congegna personaggi maschili e femminili che, a loro volta, parlano dell'altro sesso nei toni più diversi, dal comico al tragico con l'intenzione di approfondire sulla specificità dei 'generi'. Significativo a questo riguardo, e appena un esempio fra molti, l'incipit del primo racconto de *Gli amanti*: «Donna Grazia scrive così, di questo amante»<sup>64</sup>.

*L'amante sciocca* – dedicato a Luigi Gualdo, scrittore fra lo scapigliato e il decadente – offre alla lettrice, dunque, un Paolo Spada differente. Non più il fallito, ma «l'artista squisito, narratore di storie sentimentali e crudeli, cesellatore di versi ora sonori, ora dolenti, sempre alti, sempre nobilissimi»<sup>65</sup>. Qui il conflitto non coinvolge, almeno così sembra, la scrittura, ma l'ideale amoroso:

*Egli aveva realizzato, finalmente, dopo alcuni anni vissuti fra i tormentosi piaceri di amori inconsciamente complicati, dopo aver adorato delle bizzarre e inquietanti creature che eran tali, naturalmente, o che si affrettavano a diventare bizzarre e inquietanti al suo contatto, dopo essere stato adorato nelle forme più turbolente, più folli e più tetre dalle medesime creature, finalmente, egli aveva realizzato un suo antico desiderio: desiderio fluttuante sempre in quell'anima, ora sommersa in fondo al naufragio di qualche stravagante passione, ora galleggiante sul mare cheto che segue le tempeste, il desiderio, cioè, di amare una donna semplice e di esserne amato. Anzi, nei suoi momenti di accasciamento passionale, quando il più perfido ingranaggio psicologico e le mistificazioni dei sensi avevano esaltato i suoi nervi e il suo cuore, quando più egli aveva provato le stanchezze supreme e le nausee profonde di qualche amore complesso, impreciso ed enigmatico, egli non diceva di desiderare una donna semplice, diceva: una donna stupida»<sup>66</sup>.*

Eccessiva ed eloquente è la catena di subordinate impiegate dalla Serao per descrivere la 'realizzazione' di Spada e il suo desiderio, come eccessive saranno le misure che Spada si impone per vivere quest'amore e le misure crudeli che impone a lei, Adele Cima, quando finalmente la trova. E se *questo* Spada non

---

<sup>64</sup> Serao (1928), p. 9.

<sup>65</sup> Serao (1894), p. 220.

<sup>66</sup> *Ivi*, pp. 219-220.

assomiglia a quello precedente innamorato delle proprie creazioni e incapace di fargli del male, la costruzione del personaggio non è di certo univoca e va al di là di quella che a prima vista potrebbe essere una semplice inversione operata da Serao, per cui se il primo Spada non riusciva a portare alle estreme conseguenze, nella finzione, la malvagità e l'eccesso disseminati nella sua opera, il secondo Spada, fuori dalla finzione, dopo aver vissuto di eccessi e malvagità, si costringe a un finale di vita (apparentemente) tranquillo. «L'artista squisito» si trasforma infatti, nella programmatica ricerca di un'amante sciocca, in uomo ordinario: «egli arrivava alla volgarità di certi uomini comuni, i quali vantano, per aver inteso vantare ad altri, l'amore umile delle donne che non conoscono l'ortografia»<sup>67</sup>. Frase che condensa efficacemente le posizioni più retrograde, ma ancora in voga, riguardanti l'educazione della donna.

Centrata sulla figura dello scrittore e di Adele Cima, *L'amante sciocca* è due storie allo stesso tempo. Quella di Adele, del suo amore, della sua ignoranza, degli intenti falliti di superamento personale attraverso la formazione autodidatta (una delle opzioni più realistiche per le donne dell'epoca) atta a compiacere il fidanzato, e quella della violenza inflittale da Paolo. Una violenza che prende svariate forme (plagio, umiliazioni, costrizioni), ma evita quella fisica. Una storia nei cui dettagli, dato il tema del presente lavoro, non entreremo ma che è rivelatrice per pensare alla costruzione dell'ambito femminile e i rapporti fra i sessi all'epoca, considerando soprattutto che il racconto moltiplica le strategie narrative e le focalizzazioni, oscillando fra il distacco onnisciente e l'immedesimazione, introiettando la visione violenta di lui e la vittimista di lei.

Paolo Spada serve alla scrittrice per (ri)porre il problema del travagliato rapporto fra arte e vita, in termini decisamente di genere:

*Per troppo tempo, la donna era stata per lui elemento di curiosità vivacissima nella vita e nell'arte ed era, quindi diventata sorgente di disordine e di squilibrio: per troppo*

---

<sup>67</sup> *Ivi*, p. 220.

*tempo, egli aveva errato per i paesi dove il peccato era anche romanzo e dove il romanzo conduceva al peccato: per troppo tempo, egli aveva cercato nella donna il pascolo della immaginazione artistica e l'urto obliquo e complicato dei sensi. Adele Cima era il riposo della sua stanchezza, era l'equilibrio dell'asse della sua vita, era la relazione posata e lunga, lunga e sicura, dove il peccato perdeva ogni tinta turpe e acquistava gentilezza mite coniugale. Mentr'ella era fuori centro, spostata, messa a contatto di una esistenza che aveva capovolte tutte le sue poche idee, messa a contatto con un uomo cento volte a lei superiore, della cui superiorità ella era un'adoratrice ma anche una vittima, mentre Adele Cima non giungeva più a riunire le sue forze per vivere, disperse in un'atmosfera troppo alta per i suoi polmoni, Paolo Spada si sprofondava nella beatitudine egoistica di colui che ha trovato, per una rarissima fortuna, lo strumento più adatto alla propria felicità. Per pensare, per leggere, per lavorare, egli aveva bisogno di non aver più nè lettere amorose da scrivere o da andar a prendere alla posta; di non aver più convogli da chiedere o da aspettare; di non aver più sciarade da sciogliere o drammi da annodare, tutte cose che impediscono, a uno scrittore, il pensiero, la letteratura, la scrittura. Adele Cima, in quei tempi di travaglio, mentre era intorno a lui, non vi era, camminava piano, non urtava gli oggetti, non chiudeva i libri, non muoveva le carte, spariva, riappariva, senza domandare di uscire, di pranzare, di dormire: nella sua semplicità o, piuttosto, nella sua stupidaggine, era un arnese umile e perfetto di pace amorosa e di paziente tenerezza<sup>68</sup>.*

Se in passato la donna per Spada era stata un problematico *trait d'union* fra la vita e l'arte (facendo coincidere le donne peccaminose in letteratura con quelle reali: è interessante notare che seppur tutto rimandi al *topos* della *femme fatale*, questa non venga mai menzionata), la *quête* dell'amante sciocca è la separazione definitiva fra vita letteraria e quotidiana e, dunque, fra donna di carta e donna reale. Ma paradossalmente, benché il suo approccio alla vita cambi, il ruolo della donna rimane quello che era stato in precedenza per Spada: prima «*pascolo dell'immaginazione artistica*» ora «*strumento adatto alla propria felicità*», «*arnese umile e perfetto di pace amorosa e di paziente tenerezza*», in definitiva un dispositivo funzionale al desiderio maschile. Forse l'apice della misoginia di Spada si rivela nella progressiva e completa, ma non fisica, cancellazione della donna in connessione, giustamente, con l'atto di scrivere: se all'inizio del racconto Paolo riferisce a Adele come possa lavorare esclusivamente in solitudine, giacché «*la presenza di una persona, anche silenziosa, non mi fa*

---

<sup>68</sup> *Ivi*, pp. 272-273.

scrivere»<sup>69</sup>, alla fine del processo di rassegnazione totale della ragazza alle bizzarrie e abusi dell'uomo, Spada «tollerava perfettamente [...] Adele Cima, tanto ella si rendeva piccola, minuta, inesistente. Anzi, la voleva presso di lui. Era come un mobile che si ama, sui cui si posano gli occhi volentieri e le cui linee corrispondono a non so quale bisogno estetico interiore»<sup>70</sup>. La reificazione, cioè disumanizzazione, della donna – ridotta a mobilio – è una delle stazioni di una *via crucis* che Adele soffre perché «per lei l'amore era la sola passione, la sola occupazione, il solo pensiero e il solo affare»<sup>71</sup> e non può che accettare qualsiasi sofferenza per sperimentarlo: «Ella era fatta per seguire Paolo Spada in ogni suo vagabondaggio e per obbedirgli in ogni suo capriccio»<sup>72</sup>. Da notare che è in fondo l'arte, la letteratura (le «ore d'inchiostro» come le chiama lo scrittore) ciò che distrae continuamente Spada da Adele Cima, e lei stessa lo nota: «ma questa frase *ore d'inchiostro* le faceva l'effetto di un gran buco nero nero, dove precipitassero Paolo Spada e l'amor suo»<sup>73</sup>. Ancora una volta, la scrittrice napoletana inscena la creazione letteraria in maniera artificiale, riproducendo tic e temi che in altri scritti denuncia, come aveva fatto anni prima in *La moglie di un grand'uomo* dove il 'diario' della consorte di un intellettuale importante lo ritrae impietosamente, come uno che «nei momenti di ispirazione [...] somiglia tal quale uno stupido»<sup>74</sup>. Infatti, il tono e la violenza di questo *Paolo Spada* sono talmente esacerbati che questo nuovo travestimento di Serao è perfetto non solo per riprodurre, ma anche per amplificare paradossalmente i discorsi maschili(sti) sull'intelligenza e l'educazione femminile che trovavano eco nelle teorie positiviste ottocentesche. A Adele non viene data neppure la soddisfazione di suicidarsi come Emma

---

<sup>69</sup> *Ivi*, p. 235.

<sup>70</sup> *Ivi*, p. 260.

<sup>71</sup> *Ivi*, p. 262.

<sup>72</sup> *Ivi*, pp. 256-257.

<sup>73</sup> *Ivi*, p. 251.

<sup>74</sup> Serao (1879), p. 212.

Bovary, e infatti il suo tentativo fallisce grazie al «medico e Paolo Spada»<sup>75</sup>, finendo poi per accettare i tradimenti dell'amato come lo sfogo necessario di un'anima elevata, che le proibisce accedere alla sfera intellettuale, come si evince da questo dialogo fra gli amanti:

- *Tu leggi troppo, ti fa male, Adele.*
- *Perchè, mi fa male?*
- *La tua testa è debole, non leggere tanto*<sup>76</sup>.

Con queste parole Spada ci riporta all'inizio del nostro articolo, alla sua epigrafe. Le citazioni di Vivanti e Serao si assomigliano e quasi sono sovrapponibili, come si assomigliano gli usi che all'interno delle storie gli artisti (la poetessa, la pittrice, lo scrittore) fanno dei loro 'strumenti'. Alla fine, l'accettazione cieca di un proprio fantomatico destino, fa sì che «ella, che sarebbe stata felice con un uomo limitato e buono e onesto come lei, fosse infelicissima con un grande artista»<sup>77</sup>. Riecheggia, come in negativo, un altro finale di Serao, proprio quello di *La moglie di un grand'uomo* in cui la protagonista, per niente sciocca, conclude: «– Grandi uomini... Ammirarli sì, sposarli mai»<sup>78</sup>.

Georgina Torello

Universidad de la República (Uruguay)

[georgina.torello@gmail.com](mailto:georgina.torello@gmail.com)

---

<sup>75</sup> Serao (1894), p. 297.

<sup>76</sup> Serao (1894), pp. 281-282.

<sup>77</sup> *Ivi*, p. 299.

<sup>78</sup> Serao (1879), p. 213.

## Riferimenti bibliografici

### Testi

Invernizio (1876)

Carolina Invernizio, *Un autore drammatico. Bozzetto sociale* in *I Macellaj di Parigi. Episodii del secolo XV*, di Luigi Enrico Tettoni, Milano, Barbini, 1876, pp. 85-119.

Serao (1879)

Matilde Serao, *La storia di Mario* in *Dal Vero*, Milano, Casa editrice sociale Perussia & Quadro, 1879, pp. 161-170.

Serao (1879)

Matilde Serao, *Pseudonimo* in *Dal Vero*, Milano, Casa editrice sociale Perussia & Quadro, 1879, pp. 21-25.

Serao (1879)

Matilde Serao, *La moglie di un grand'uomo* in *Dal Vero*, Milano, Casa editrice sociale Perussia & Quadro, 1879, pp. 207-213.

Serao (1888)

Matilde Serao, *Paolo Spada* in *Fior di passione*, Milano, G. Galli editore, 1888, pp. 37-52.

Serao (1894)

Matilde Serao, *L'amante sciocca* in *Le amanti*, seconda edizione, Milano, Treves, 1894.

Serao (1928)

Matilde Serao, *Gli amanti*, terza edizione, Napoli, Editrice Tirrena, 1928 (1894).

Serao (1938)

Matilde Serao, *A furia di urti, di gomitate... Lettere giovanili*, «Nuova Antologia», 73, 1594, 16 agosto 1938, pp. 402-412.

Vivanti (1918)

Annie Vivanti, *La scelta dell'argomento* in *Zingaresca*, 2 ed., Milano, Riccardo Quintieri Editore, 1918, pp. 149-170.

Vivanti (1890)

Annie Vivanti (George Marion), *Lirica*, 2 ed., Milano, Fratelli Treves editori, 1890.

### **Studi critici**

Anonimo (1879)

Anonimo, *Bibliografia*, in «Gazzetta letteraria», III, 32, 1879, p. 256.

Banti (1965)

Anna Banti, *Matilde Serao*, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1965.

Bianchi (1998)

Patricia Bianchi, *La riscoperta di 'Tuffolina': le prime prove narrative di Matilde Serao*, «Filologia&Critica», settembre-dicembre 1998, XXIII, III, pp. 444-458.

Carpentieri (2009)

Angela Carpentieri, *Elementi di modernità nella scrittura femminile: Matilde Serao in Moderno e modernità: la letteratura italiana*. Atti del XII Congresso dell'Associazione degli Italianisti, Roma, 17-20 settembre 2008, Clizia Gurreri, Angela Maria Jacopino, Amedeo Quondam (ed) - Redazione elettronica Emilio Bartoli, Sapienza Università di Roma, Roma, 2009, <https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/moderno-e-modernita-la-letteratura-italiana> (ultima consultazione 3/2/2022).

Cavarero (2001)

Adriana Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Milano, Feltrinelli, 2001.

C.D.B. (1879)

C.D.B., *Pubblicazioni nuove*, in «Rivista nuova di scienze lettere ed arti», 1, 1879, pp. 516-517.

Dijkstra (1996)

Bram Dijkstra. *Evil Sisters. The Threat of Female Sexuality and the Cult of Manhood*. New York: Knoff, 1996.

Dottin-Orsini (1996)

Mireille Dottin-Orsini, *¡Que maten a esa mujer!*, in *La mujer fatal (según ellos)*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1996, pp. 337-343.

Federzoni (1979)

Marina Federzoni, *Carolina Invernizio*, in U. Eco (ed), *Invernizio, Serao, Liala*, Firenze, La Nuova Italia, 1979.

F. B. (1879)

F. B., *Libri Nuovi*, in «Rivista minima di scienze, lettere ed arti» IX, 8, 1879, pp. 639-640.

Manfredo (1879)

Manfredo, *Rassegna Letteraria e Bibliografica*, in «Rivista europea. Rivista internazionale», nuova serie, X, XV, 1879, pp. 370-371.

Miller (1986)

Jane Miller, *Women Writing About Men*, Londra, Virago Press, 1986.

Mitchell (2014)

Katharine Mitchell, *Italian Women Writers. Gender and Everyday Life in Fiction and Journalism, 1870-1910*. Toronto, Buffalo, Londra, University of Toronto Press, 2014.

Moretti (2016)

Erica Moretti, *A Literary Collaboration: Annie Vivanti and the Corriere della Sera in Annie Chartres Vivanti. Transnational Politics, Identity, and Culture*, Lanham, Fairleigh Dickinson University Press, 2016, pp. 129-143.

Palumbo (2020)

Valeria Palumbo, *Non per me sola. Storia delle italiane attraverso i romanzi*, Bari, Laterza, 2020 (edizione digitale).

Parsons e Heholt (2021)

Joanne Ella Parsons e Ruth Heholt (ed.), *Introduction*, «Women's Writing» 28, 2, 2021, pp. 155-159 <https://doi.org/10.1080/09699082.2021.1880354>.

Positano (2014)

Sara Positano, *Donne e lavoro nella letteratura italiana di fine Ottocento. Tra merce di scambio e impresa identitaria*, Bari, Progedit, 2014.

Puggioni (2011)

Ilaria Puggioni, *Presentazione*, in M. Serao, *Donna Paola*, Sassari, Carlo Delfino, 2011, pp. VII- XXI.

Reyes Ferrer (2018)

María Reyes Ferrer, *La excepcional figura de Matilde Serao*, in M. Reyes Ferrer, D. Ramírez Almazán, M. Arriaga Flórez e C. Duraccio *Matilde Serao Artículos periodísticos en torno a la condición femenina*, Sevilla, Benilde Ediciones, 2018, pp. 9-85.

Romani (2009)

Gabriella Romani, *From Letter to Literature: Giovanni Verga, Matilde Serao and Late Nineteenth-Century Epistolary Fiction*, «MLN», 124, 1, gennaio 2009, pp. 177-194.

Salsini (1999)

Laura A. Salsini, *Gendered Genres. Female Experiences and Narrative Patterns in the Works of Matilde Serao*, Madison: Farleigh Dickinson University Press, 1999.

Sanguineti (1986)

Edoardo Sanguineti, *L'eccezione e la regola*, in R. Reim (ed), C. Invernizio, *Nero per signora*, Roma, Editori Riuniti, 1986, pp. VII-XIX.

Santovetti (2021)

Olivia Santovetti, *Libri, scaffali e biblioteche nei romanzi della lettrice*, in G. Capitelli e O. Santovetti (ed.), *Lettrici italiane tra arte e letteratura*, Roma, Campisano editore, 2021, pp. 49-65.

Schor (1989)

Naomi Schor, *The Portrait of a Gentleman: Representing Men in (French) Women's Writing*, in *Misogyny, Misandry, and Misanthropy*, R. Howard Bloch e Frances Ferguson, Berkeley, Los Angeles, Londra, University of California Press, 1989, pp. 113-133.

Turi (2007)

Nicola Turi, *Testo delle mie brame. Il metaromanzo italiano nel secondo Novecento (1957-1979)*, Firenze, Società editrice Fiorentina, 2007.

Verdile (2017)

Nadia Verdile, *Matilde Serao, 'A Signora*, Lucca, Marina Pacini Fazzi editore, 2017.

Violi (2020)

Patrizia Violi, *Breve storia della letteratura rosa*, Perugia, Graphe.it edizioni, 2020.

Zambon (1994)

Patrizia Zambon, *Novelle d'autrice tra Otto e Novecento: appunti per un sistema*, in Aa. Vv., *Les femmes-écrivains en Italie (1870-1920): ordres et libertés*, Parigi,

«Chroniques Italiennes - Université de la Sorbonne Nouvelle», 39-40, 1994, pp. 271-292.

*Feminist criticism has often focused on the construction of women by female authors denouncing, at the same time, those created by male writers, often vessel of men's dominance and fears. However, male characters created by women have deserved little attention. Set at the end of the 19th Century Italy – when female writers began to conquer a space as a specific group in the editorial universe – this essay engages with early works by Carolina Invernizio and Matilde Serao to analyze a shared practice: the construction of the failed, imperfect, feeble male writer as a character. While engaging in highly metafictional literature – a creative strategy rarely considered by critics of women writers – Invernizio and Serao use these male figures as a vehicle to reflect on their own starting professions.*

*Parole-chiave:* metaletteratura, ottocento, travestimento, Invernizio, Serao.