



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

Il medium e il reale: Matilde Serao tra letteratura e giornalismo

Facoltà di Lettere e Filosofia
Dipartimento di Storia Antropologia Religioni Arte Spettacolo
Corso di laurea in Editoria e Scrittura

Alice Lippolis
Matricola 1965638

Relatrice
Donatella Capaldi

Correlatore
Antonio Rafele

A.A. 2024-2025

*A chi ha sempre creduto in me,
prima che lo facessi io.*

*A me stessa,
con orgoglio,
per aver imparato a crederci.*

*A Matilde Serao,
per aver trasformato la scrittura in voce.*

INDICE

INTRODUZIONE	1
CAPITOLO 1. IL SISTEMA EDITORIALE ITALIANO TRA OTTOCENTO E NOVECENTO: UNA LETTURA MEDIOLOGICA	3
1.1 L'evoluzione del panorama editoriale postunitario	3
1.2 La stampa come medium di massa.....	7
1.3 L'editoria femminile: forme, destinatari, dispositivi.....	9
1.4 Il feuilleton: origini, sviluppo e adattamento italiano	13
1.5 Strutture narrative della serialità	19
1.6 La transizione editoriale verso la modernità (1890-1914)	22
CAPITOLO 2. MATILDE SERAO: EDITRICE, GIORNALISTA, NARRATRICE	26
2.1 Biografia intellettuale.....	26
2.3. L'evoluzione di Serao novellista	37
2.4. Serao, l'editoria e il giornalismo: fondazione e gestione de «Il Mattino» e «Il Giorno».....	42
2.5. La costruzione del pubblico	49
2.6. L'influenza francese	51
CAPITOLO 3. ANALISI MEDIOLOGICA DELLA NARRATIVA SERAIANA	58
3.1. Metodologia dell'analisi mediologica.....	58
3.2. Percorsi mediologici nelle novelle di Matilde Serao	59
3.2.1. <i>Dualismo</i>	59
3.2.2. <i>Scena</i>	63
3.2.3. <i>Nostalgia</i>	66
3.3. Scritto sulla società: <i>Il ventre di Napoli</i>	71
3.3.1. Il frame-ambiente mediale.....	71
3.3.2. Le funzioni socio-simboliche	77
3.3.3. Le strutture semio-mediali.....	82
3.4. Dalla forma breve al romanzo mediologico: <i>Il Paese di Cuccagna</i>	86
CAPITOLO 4. SERAO NEL PRESENTE: IL CASO DI <i>LUCI SULLA CITTÀ</i>	103
4.1. Quadro teorico: la biofiction	103
4.2. Analisi mediologica di <i>Luci sulla città</i>	106

4.3.	La rifunzionalizzazione investigativa di Matilde Serao	116
4.4.	Alcune considerazioni finali	119
BIBLIOGRAFIA.....		1

INTRODUZIONE

La carriera di Matilde Serao si colloca, nella seconda metà del XIX secolo, in un contesto editoriale dinamico e in continuo mutamento, capace di trasformare il libro da oggetto d'*élite* a bene di largo consumo. Brillante giornalista, scrittrice e romanziera, essa emerge come una delle interpreti più compiute di questo nuovo paradigma comunicativo. La sua opera, infatti, si sviluppa in un ambiente in cui la serialità, il *feuilleton* e la novella breve non sono semplici forme letterarie, ma strumenti attraverso cui il lettore viene coinvolto in una relazione continuativa e ritualizzata con il testo. Il presente lavoro di tesi si propone di indagare come la produzione letteraria e l'attività giornalistica di Serao siano state simbioticamente legate tra loro e come la sua scrittura sia stata modellata secondo le logiche emergenti del mercato di massa. Tale ricerca è strutturata in quattro capitoli che seguono un percorso metodologico dal generale al particolare, fino alla persistenza della figura seraiana nel contemporaneo.

Il primo capitolo delinea, dunque, l'industria culturale italiana tra il 1860 e la fine del secolo: il superamento delle forme tradizionali e la sperimentazione di nuovi registri. Con l'introduzione di nuove tecnologie, l'impatto delle leggi Casati e Coppino sull'alfabetizzazione e l'affermazione di Milano come centro propulsore di un'editoria imprenditoriale, la narrativa si avvicina ad un pubblico urbano, sempre più vasto ed eterogeneo. Si tratta di uno spazio complesso in cui il libro e la rivista oscillano tra la funzione di intrattenimento e quella di strumento di consapevolezza politica e sociale. Si approfondisce, inoltre, in questo contesto la nascita del *feuilleton*, con la sua evoluzione a vero e proprio motore della letteratura industriale. Questa contestualizzazione ha un ruolo chiave per l'inquadramento della figura di Serao in un panorama che si avvicina sempre di più alle esigenze dei lettori e delle lettrici.

Matilde Serao non può essere ridotta alla sola categoria di scrittrice. La sua evoluzione intellettuale si configura come un laboratorio mediologico, dove la pratica della novella, della cronaca e del romanzo risponde a una progettualità strategica, funzionale alla sperimentazione di una nuova forma di mediazione del reale. Il secondo capitolo approfondisce, dunque, la sua infaticabile attività di scrittrice, fino a diventare la prima donna in Italia a ricoprire ruoli direttivi e imprenditoriali in ambito giornalistico. Fondamentale è la sua produzione iniziale da novellista, in cui la brevità del testo e la cosiddetta poetica del *fait divers* sono il risultato delle nuove esigenze di una lettura immediata, accelerata e frammentaria. In secondo luogo, il capitolo approfondisce la transizione della sua carriera verso le grandi testate: la sua identità autoriale è oramai consolidata, facendosi marchio commerciale riconoscibile e voce critica della modernità.

Il terzo capitolo entra nel cuore dell'analisi mediologica dei testi di Matilde Serao. Dal punto di vista pratico, si è tentato di tradurre la teoria dei media in un sistema di interpretazione delle opere e di evidenziare la modalità con cui l'ambiente mediale plasma l'opera stessa. Secondo un approccio tripartito, ogni analisi ha considerato gli aspetti che riguardano i meccanismi di un'opera: il frame-ambiente mediale, le funzioni socio-simboliche e le strutture semio-mediali. Si è scelto in questo caso di prendere in esame cinque produzioni letterarie di Matilde Serao, facenti parte di tre generi differenti tra loro: in primo luogo, il genere novellistico, tra cui le tre novelle *Dualismo*, *Scena* e *Nostalgia*; in secondo luogo, il genere del *reportage*, a cui è da attribuirsi *Il ventre di Napoli*; in terza istanza, il genere romanzesco de *Il paese di Cuccagna*. Questa scelta ha permesso di comprendere meglio come la scrittura di Serao sia camaleontica e sappia, dunque, adattarsi a registri differenti, pur mantenendo una coerenza interna e la capacità di coinvolgere il pubblico.

Infine, il quarto capitolo, con uno sguardo sul presente, considera la figura di Matilde Serao in una veste innovativa rispetto a quella usuale, come traspare nel recentissimo libro *Luci sulla città* di Massimiliano Virgilio. Qui la giornalista, da scrittrice di romanzi, diventa essa stessa personaggio, calata nell'ambientazione reale della Napoli del Risanamento di fine Ottocento. L'analisi mediologica ha qui avuto lo scopo ben preciso di considerare la rifunzionalizzazione della figura reale di Serao in chiave romanzesca e narrativa, mostrando come essa sia stata adattata alle logiche seriali del XXI secolo.

CAPITOLO 1.

IL SISTEMA EDITORIALE ITALIANO TRA OTTOCENTO E NOVECENTO: UNA LETTURA MEDIOLÓGICA

1.1 L'evoluzione del panorama editoriale postunitario

Il mercato librario in Italia, dopo l'Unità, appariva particolarmente complesso e problematico. Le principali criticità consistevano nella distribuzione inefficiente, nei difficili rapporti tra categorie del settore, nella non adeguata preparazione dei librai, sia dal punto di vista culturale sia dal punto di vista professionale, e nella mancanza di regolamentazioni precise. Tuttavia, gli editori non hanno mai interrotto la loro attività di pianificazione, ma al contrario hanno continuato a ideare strategie nuove e sfruttare ogni condizione vantaggiosa per favorire lo sviluppo e il rafforzamento delle loro iniziative editoriali. A testimonianza di ciò, i titoli pubblicati annualmente stavano subendo un incremento, soprattutto per quanto riguarda l'ambito storico, politico e letterario, a discapito invece della saggistica filosofica (Cadioli, Vigni 2018).

Un primo dato di cambiamento si ha già tra il 1860 e il 1861, quando iniziarono ad apparire generi diversificati. La strenna¹, ad esempio, scompare, in favore dell'almanacco², che si diffuse come genere di consumo, prodotto da editori e giornali specializzati nel settore della divulgazione (Ragone 1999). Il registro comico-bizzarro include, per la prima volta, un programma di integrazione anche degli strati medio-bassi del commercio e dell'industria. Molti scrittori umoristi mostrarono una tendenza alla destrutturazione dei modelli, realizzata attraverso l'inclusione e la parodia dei codici narrativi tradizionali, rispondenti ad un preciso bisogno di naturalezza stilistica rivendicata alla letteratura italiana. La scrittura risulta essere, dunque, digressiva e anti-sistemica: l'autore non cerca più di spiegare la realtà, ma si propone anzi di rappresentarla nella sua contraddittorietà, anche con registri diversificati. A questo scopo l'irregolarità stilistica diventa uno strumento espressivo mirato, che consente di affrontare temi di rilevanza sociale in modo accessibile e dinamico. In questo contesto, lo scrittore e giornalista Iginio Ugo Tarchetti (1839-1869) è un caso emblematico nell'uso della forma comica per veicolare contenuti critici. Nel racconto umoristico *Re per ventiquattro ore*, ad esempio, l'autore adotta una prospettiva onirica, presentando la vicenda come un delirio allucinato: tale strategia gli permette di esprimere, sotto forma di paradosso o deformazione, il proprio disincanto nei confronti della realtà che lo circonda (Colombi 2012).

¹ La strenna è una edizione di lusso di un libro, spesso con copertina pregiata. Veniva pubblicata in prossimità delle feste, soprattutto natalizie, affinché potesse essere regalata.

² Per almanacco si intende una pubblicazione annuale che riporta delle informazioni di varia natura, inerenti all'astronomia, all'astrologia, alla geografia, alla statistica, alla agricoltura.

Inoltre, prevalgono nell'immediato periodo postunitario i generi della ricerca storica: ora il modo in cui viene percepita la storia non si limita più ai confini nazionali, ma guarda anche ad altri luoghi e a periodi più ampi. Particolare successo hanno le biografie, riguardanti soprattutto intellettuali e politici della classe dirigente. Cambia persino il rapporto con i classici, non più esclusivamente strumenti dell'ambito umanistico e pedagogico. L'interesse è specificatamente linguistico, con il recupero purista e l'obiettivo che concerne l'affermazione del linguaggio fiorentino nel campo formativo: il dantismo, in questo, gioca un ruolo chiave (Ragone 1999).

Uno studioso come Fausto Colombo (1955-2025), sociologo italiano e professore all'Università Cattolica del Sacro Cuore a Milano, ha avanzato una tesi secondo la quale «si può parlare in Italia di nascita dell'industria culturale a partire dal 1880-1881, sia perché la cultura ingloba e introietta l'evoluzione tipica dell'industrializzazione, sia perché il sistema produttivo e distributivo industriale comincia a elaborare forme specifiche di cultura e comunicazione» (1998). A partire dagli anni '80 del XIX secolo, infatti, i testi letterari — in particolar modo quelli di narrativa — evidenziarono un marcato aumento. Questo sviluppo fu possibile grazie ad un fenomeno nuovo: la formazione di un pubblico popolare, definito «basso», composto da lettori e lettrici che prediligevano generi specifici, pensati per un ampio consumo. Tale evoluzione permise un allargamento del corpo sociale dei fruitori: ne erano inizialmente coinvolti ampi segmenti della media borghesia urbana e, con il passare del tempo, anche fasce della piccola borghesia, soprattutto cittadini con un discreto livello di reddito e una certa disponibilità di tempo libero. Il rapporto tra produzione e ricezione si definisce in termini sempre più strutturati: da un lato vi è l'organizzazione editoriale, che agisce come soggetto produttore e regolatore dell'offerta; dall'altro, un pubblico di consumatori dalle caratteristiche sociali ben identificate. Questo meccanismo contribuisce alla mercificazione della letteratura e alla definizione di un mercato editoriale moderno, in cui l'opera assume una funzione principalmente commerciale e comunicativa (Ragone 1999).

Gran parte della narrativa si sviluppava all'interno delle edizioni popolari ed economiche. Queste collane proponevano opere di scrittori contemporanei, italiani e stranieri, ma anche testi di autori del passato o veri e propri classici, oltre a manuali di vario genere. Tuttavia, era il romanzo d'appendice, insieme al romanzo storico e sociale, a rappresentare la punta di diamante di questo mercato, costituendo parte economicamente più consistente per molti editori. Oramai non si metteva più in dubbio che il romanzo potesse costituire un genere letterario e, anzi, il consenso per questo tipo di pubblicazioni era evidente (Cadioli, Vigni 2018). Se in Inghilterra e in Francia esso veniva percepito come un mezzo capace di creare correnti, scuole e avanguardie e di costruire la letteratura nazionale, in Italia ciò non accadeva. La lettura del romanzo italiano era soprattutto

una esperienza “amena”, orientata allo svago e alla gratificazione ludico-affettiva, con un corredo talvolta educativo (Perozzo 2020).

Il successo della narrativa popolare era dovuto soprattutto alla sua azione consolatoria e compensatoria: spesso si trattava di storie costruite sull’opposizione morale vizio-virtù, buoni-cattivi, vittime-carnefici. A rendere tale genere innovativo fu anche l’ambientazione nel presente e nel contesto urbano, spesso degradato, in cui si svolgevano storie di personaggi appartenenti agli strati più marginali della società. Le vicende, infatti, erano ambientate in ospizi, ospedali, carceri, bordelli e taverne malfamate. Nonostante ciò, la narrativa popolare non si limitava a queste cupe tematiche: come vedremo, le scrittrici più in voga del tempo — tra cui Matilde Serao, la Marchesi Colombi e Neera — seppero offrire una grande varietà di temi e stili, riuscendo a imporsi anche tra i best-sellers dell’epoca (Cadioli, Vigni 2018).

Un successo non irrilevante all’interno dello stesso panorama editoriale riscossero i romanzi illustrati, in particolare di autori italiani e francesi, definiti «la tivù dell’Ottocento». Le principali case editrici che li pubblicarono furono Sonzogno e Treves a Milano, affiancate da numerosi editori minori come Carrara, Simonetti e Politti. Tra i romanzi illustrati più richiesti emergevano i classici della narrativa storica italiana dell’Ottocento, come *Ettore Fieramosca* di Massimo D’Azeglio, le opere patriottiche di Guerrazzi e *I Promessi Sposi* di Alessandro Manzoni. Molto letti anche gli autori stranieri, soprattutto in traduzione: ad esempio, Victor Hugo, Émile Zola, Alexandre Dumas e George Sand. L’ampio seguito di queste opere è testimoniato dalla loro diffusione nelle biblioteche popolari del tempo (Cadioli, Vigni 2018).

L’aumento effettivo degli e delle studenti frequentanti le scuole di istruzione ebbe un ruolo chiave in una maggiore diffusione della lettura. Dopo l’Unità d’Italia, infatti, la formazione scolastica e l’istruzione avevano giovato di notevoli interventi: con la legge Casati del 1859 e la legge Coppino del 1877, il nuovo Stato cercò di affrontare il problema dell’analfabetismo e gli editori cominciarono a farsi carico della produzione di testi per le scuole (Cadioli, Vigni 2018). Così alla produzione di testi scolastici si affiancava quella dei libri per ragazzi, cui veniva attribuito un importante ruolo formativo, fondamentale per rafforzare nei giovani il senso di appartenenza alla nuova nazione unificata. Emblematico il protagonista di *Cuore* di De Amicis, proposto per decenni come modello ideale per l’educazione delle giovani generazioni. Un ruolo di primo piano fu ricoperto dall’editore Barbèra, che proseguì l’attività della tipografia Paggi, attiva a Firenze dal 1840 e nota per la collana «Biblioteca scolastica». Barbèra pubblicò titoli molto popolari per l’epoca, tra cui *Pinocchio* e altri titoli di Carlo Collodi: *La storia di un burattino* fu pubblicata a puntate nel 1881, dopo che Guido Biagi (redattore del *Giornale per i bambini*) ne riconobbe il potenziale. Con il grande successo riscosso dal giornale, l’opera venne raccolta poi in volume,

con alcune revisioni dell'autore, prima da Paggi tra il 1883 e il 1888 e poi da Bemporad dal 1890. Con il passare del tempo si andarono costituendo delle vere e proprie collane per ragazzi, dando il via all'affermazione di tale genere letterario, diventato autonomo e distinto da quello degli adulti (Cadioli, Vigni 2018).

Inoltre, un contributo notevole al soddisfacimento della crescente domanda di alte tirature arrivò dall'introduzione di nuove tecnologie tipografiche: si trattava, infatti, di macchine innovative che rendevano più rapida ed efficiente la composizione dei testi. Si consideri, ad esempio, la Linotype, che, adottata per la prima volta dal New York Tribune nel 1886, permetteva di fondere un'intera riga di caratteri in un'unica matrice di piombo, a differenza della Monotype, che procedeva alla fusione dei singoli caratteri, da assemblare poi successivamente. In principio queste macchine erano impiegate prevalentemente nell'ambito dell'editoria giornalistica, in seguito introdotte anche nella stampa libraria, contribuendo alla modernizzazione della produzione editoriale (Cadioli, Vigni 2018).

La sola disponibilità di nuove tecnologie, tuttavia, non sarebbe stata sufficiente a determinare quella che viene riconosciuta come una svolta epocale nel mondo dell'editoria. Affinché tale cambiamento potesse essere possibile, era necessario anche un profondo ripensamento dei ruoli tradizionali. In particolare, si rendeva indispensabile una trasformazione significativa della figura dell'editore, dell'autore e del pubblico, chiamati ad assumere nuova consapevolezza. L'opera stessa, non più intesa unicamente come espressione artistica o intellettuale, doveva allinearsi a queste nuove logiche. L'editore comincia progressivamente a distanziarsi dalla figura del libraio, affermando una propria identità professionale distinta, centrata sulla progettazione, produzione e promozione dell'oggetto-libro, in un'ottica sempre più industriale (Colombo 1998). Per quanto riguarda gli autori italiani, tuttavia, — secondo lo studio condotto da una romanziera, Valentina Perozzo (2020) — pochi di essi si cimentarono davvero nella scrittura di romanzi popolari, in quanto di maggior successo in Italia ebbe la narrativa francese, soprattutto quella considerata più commerciale.

Durante questo periodo, Milano diventò il centro, in cui si affermò e si diffuse un modello di editoria imprenditoriale focalizzato sul consumo di massa, orientato verso i generi più accessibili e di facile lettura. Tale approccio portò a una crescente omogeneizzazione del mercato, configurandosi sempre di più come una fusione tra l'ambito giornalistico e quello letterario. Nella città lombarda, infatti, si moltiplicavano gli editori di quotidiani, di narrativa e di teatro, che rispondevano alle nuove esigenze del pubblico, distinguendosi per la loro capacità di produrre libri di intrattenimento e nuove testate periodiche ricche di articoli di costume, reportage e racconti. Si guardi, per esempio, alla casa editrice Treves, avviata nel 1861: fin da subito si

distinse per le sue pubblicazioni di narrativa, soprattutto con la collana «Biblioteca amena», e per un catalogo ricco di scrittori largamente conosciuti. La casa editrice dimostrò di possedere anche un sensibile rinnovamento nella grafica e nelle forme promozionali, tra cui l'acquisto di libri di narrativa spesso abbinato all'offerta di una rivista di attualità e di viaggi (Cadioli, Vigni 2018). La fruizione di questi nuovi generi narrativi, inoltre, non si sviluppa più secondo una logica storica o politico-narrativa, caratterizzata da una sequenza ordinata di eventi inseriti in un tempo lineare e coerente, ma al contrario, avviene in un tempo accelerato e frammentato, con ritmi incalzanti, svolte improvvise e colpi di scena anche poco plausibili, accentuando l'effetto di evasione. Si parla, in questo caso, di «temporalità orizzontale», non finalizzata alla comprensione del divenire storico, ma all'intrattenimento immediato. Allo stesso tempo, lo spazio geografico acquisisce una nuova centralità nella rappresentazione narrativa. Il viaggio e l'esposizione diventano tappe simboliche fondamentali: si moltiplicano i racconti ambientati in luoghi remoti e affascinanti e ciò che è lontano e sconosciuto, attraverso il medium editoriale, viene portato sempre più vicino. Si tratta di un fenomeno che consente al lettore di sviluppare una coscienza espansa dello spazio e delle proprie possibilità individuali, influenza di una visione positivista del mondo, fondata sull'idea di progresso, sull'ottimismo scientifico e sull'esplorazione continua del reale (Ragone 1999). In questo nuovo panorama editoriale, molte furono le case editrici di dimensioni consolidate e con una produzione affermata che pubblicarono sia libri che riviste ad alta tiratura, spesso illustrate. Altre volte furono gli stessi quotidiani a dar vita a dei periodici: è il caso del «Corriere della Sera», nato nel 1876 e divenuto presto il principale portavoce della borghesia milanese, che diede vita al settimanale illustrato «La Domenica del Corriere», pensato per un pubblico più ampio rispetto a quello del giornale (Cadioli, Vigni 2018). In definitiva, il mercato editoriale postunitario, pur con le sue fragilità strutturali, avvia un processo di modernizzazione basato sull'equilibrio tra esigenze culturali e logiche commerciali, in cui l'ampliamento del pubblico, la diversificazione dei generi e l'industrializzazione della produzione trasformano radicalmente il libro da oggetto d'élite a progetto di largo consumo.

1.2 La stampa come medium di massa

La diffusione della stampa rappresenta un elemento imprescindibile per comprendere gli effetti sistemici della rivoluzione industriale sul piano della cultura mediale. La pervasività della stampa popolare nel corso dell'Ottocento costituisce un indicatore eloquente delle trasformazioni che investono la dimensione quotidiana dell'esperienza sociale, evidenziando come i processi di industrializzazione abbiano modificato radicalmente le condizioni di produzione, circolazione e ricezione dei contenuti. In questo periodo si registra una vera e propria esplosione dei prodotti

editoriali: le tirature, rispetto alla prima metà del secolo, risultano decuplicate, con testate come il «New York World» che raggiungono vendite superiori al milione di copie giornaliere. Tali dati certificano l'affermazione definitiva delle comunicazioni di massa e segnalano il passaggio a un nuovo regime mediale, fondato sulla riproducibilità seriale della scrittura come dispositivo centrale nella costruzione della realtà. La stampa cessa progressivamente di configurarsi unicamente come spazio di espressione dell'opinione pubblica per assumere una funzione strategica nella mobilitazione delle emozioni collettive (Brancato 2023, pp. 190-191).

Nell'arco di pochi decenni, le forme moderne dell'informazione finiscono per soppiantare quasi completamente quelle settecentesche, segnando così una rottura con il passato e inaugurando un nuovo modello di comunicazione e diffusione culturale. Questo processo non riguarda soltanto i contenuti, ma investe anche le modalità con cui l'informazione viene prodotta, distribuita e recepita. A partire dagli anni '60 dell'Ottocento, infatti, si assiste a una netta accelerazione: cambia l'impianto dei giornali, si moltiplica il numero delle testate, con una espansione che predilige principalmente la stampa periodica, piuttosto che l'editoria libraria. La stampa si afferma come mezzo aperto, capillare e influente, a differenza di quanto accadeva negli Stati preunitari, quando veniva adoperata come mezzo di aggiornamento e comunicazione, destinato ai ceti intellettuali (Ragone 1999, pp. 27-28). La stampa divenne un mezzo attraverso cui idee, notizie, racconti e immagini potevano circolare rapidamente e raggiungere masse di lettori (Lyons 1995).

È evidente che l'espansione dei generi di consumo e il predominio del cosiddetto pubblico urbano, rispetto a quello intellettuale, abbia influenzato la stampa periodica, che assume man mano una nuova centralità. Questo fenomeno è reso possibile da un crescente bisogno di stimoli culturali, di informazione, di divulgazione politica e scientifica, di consumo letterario, di acculturazione. Con il passare del tempo, il messaggio letterario inizia ad affiancarsi al sistema informativo. Con l'affacciarsi degli anni '70 del XIX secolo, si possono riconoscere due fenomeni significativi. In primo luogo, vi è un cambiamento inesorabile delle forme giornalistiche che includono i generi letterari: oltre alle forme predominanti in Italia, come quella del giornale letterario e teatrale e delle letture educative, si affermano anche dei sistemi più orientati al consumo (il giornale di attualità, di letteratura e di illustrazioni, il periodico di solo romanzi). Man mano vengono meno tutti quei codici del «riconoscimento», fondanti su quelle regole e quei valori, limitati, che fanno parte del patrimonio del ceto intellettuale. D'altro canto, l'informazione industriale tende ad amplificare il suo repertorio, inglobando il nuovo, l'esotico, tutti gli spazi possibili, insieme all'illustrazione — altra caratteristica del contesto delle forme di consumo. La priorità non è più

destinata alla cultura tradizionale del ceto intellettuale, ma viene data alla cultura del pubblico consumatore, più flessibile e capace di inventare sempre nuovi generi.

In secondo luogo, in concomitanza a ciò che è stato detto fino ad ora, si consolidano nuovi rapporti, che permettono la traslazione di generi dal circuito librario a quello giornalistico, e viceversa. Nel 1872, nonostante l'alto numero di periodici, gli editori iniziarono a controllare la maggior parte della stampa, ad alta e media tiratura, fino ad arrivare alla fusione dei due sistemi, dei giornali e delle collane letterarie. Nello stesso anno, si consolida un conflitto tra due modelli: da un lato, il modello urbano della rivista di consumo, dall'altro il modello intellettuale della rivista letteraria specializzata, della filologia, della storia e dei generi letterari di riconoscimento. Oltre a questi, deve essere considerato anche un modello cattolico, coincidente con le «letture educative» cattoliche diffuse in tutta Italia. Notevolmente diffuso nelle città di provincia è un altro genere di giornale: quello politico-umoristico. L'umorismo degli anni '70 e '80, da un lato può essere ottimistico e moderato, come quello di Ferdinando Martini, dall'altro può risultare corrosivo, sarcastico e sfiduciato, come quello di Guerrini.

Concludendo, negli anni '80 i generi si configurano tenendo conto della possibilità di fruizione di un pubblico urbano, tendenzialmente molto integrato (Ragone 1999, pp. 29-33). All'interno della dimensione del mercato, il pubblico non è più un'entità omogenea, ma un insieme plurale e dinamico di soggettività che trovano forme di riconoscimento nelle pratiche del consumo. Tali soggettività partecipano attivamente alla costruzione degli *storytelling* e al significato della merce stessa, attraverso quei riferimenti simbolici che legano il prodotto al contesto socioculturale in cui viene fruito. Il ciclo della merce non è più solo economico, ma anche un dispositivo semiotico e narrativo in cui il pubblico è co-autoriale nella produzione di senso (Brancato 2023, p. 192).

1.3 L'editoria femminile: forme, destinatari, dispositivi

Nel periodo successivo all'Unità d'Italia, l'istruzione femminile divenne uno dei nodi centrali nelle battaglie per l'emancipazione delle donne: sussistevano profondi squilibri sociali, economici e culturali. Le donne che lottavano per la parità dei diritti individuarono nell'accesso all'educazione un passo imprescindibile per uscire dalla loro condizione di subordinazione sociale e di confinamento domestico. Nel discorso femminista postunitario, infatti, accanto a parole come *suffragio* e *uguaglianza*, emersero anche nuove parole d'ordine come *istruzione* ed *educazione*. La legge Casati del 1859, estesa al Regno d'Italia dopo l'Unificazione, e la successiva legge Coppino del 1877 posero le basi di un primo sistema scolastico nazionale. La scuola elementare divenne obbligatoria per i primi due anni anche per le bambine: si trattò di un primo passaggio fondamentale che segnò una rottura simbolica e pratica con la tradizione che vedeva le donne

escluse dalla sfera pubblica della cultura. Le bambine, infatti, iniziarono a frequentare spazi scolastici pubblici e laici, a studiare con programmi simili a quelli maschili e ad avere un approccio iniziale verso una consapevolezza civica e culturale.

In questo processo, le Scuole Normali femminili giocarono un ruolo centrale. Nate nel 1858 per formare le future maestre, si trasformarono rapidamente in un importante spazio di alfabetizzazione superiore per le donne. Molte ragazze vi si iscrivevano non solo per diventare insegnanti, ma per poter accedere a una istruzione post-elementare e a una formazione culturale altrimenti preclusa: per le giovani donne della piccola e media borghesia, la cultura poteva rappresentare un miglioramento dello status sociale o un'occasione per affermarsi in ambito professionale e intellettuale. La sua durata era di tre anni e le candidate potevano frequentare a partire dai quindici anni, un anno prima rispetto ai coetanei maschi (distinzione che, se da un lato, sembrava un riconoscimento della maturità femminile, dall'altro rifletteva invece un radicale stereotipo della naturale vocazione delle donne all'insegnamento, percepito come estensione simbolica della maternità). Queste scuole, inoltre, prevedevano curricula separati: nelle Scuole Normali femminili era incluso l'insegnamento dei lavori manuali ritenuti «propri del sesso», mentre in quelle maschili si aggiungevano nozioni di agricoltura e di educazione civica. Perfino nel programma di matematica si registravano semplificazioni per le ragazze, sulla base del pregiudizio secondo cui non fossero predisposte per le materie scientifiche. Ciononostante, le Scuole Normali femminili conobbero una crescita evidente: già alla fine degli anni Sessanta del XIX secolo il numero delle iscritte superava quello degli iscritti maschi. Le ragioni di questo fenomeno sono l'aumento delle scuole elementari comunali che necessitavano di personale docente e il fatto che la Scuola Normale rappresentava spesso l'unica opportunità di formazione culturale per le ragazze, attirando anche chi non desiderava proseguire con la carriera magistrale. Il sapere divenne dunque una risorsa di emancipazione e, con esso, si rafforzò la domanda di accesso alla produzione e alla fruizione di contenuti scritti. L'accesso all'istruzione aumentò il numero di donne in grado di leggere, scrivere, riflettere in modo critico, partecipare — seppur limitatamente — alla vita culturale del Paese. Molte di loro iniziarono ad avvicinarsi alla lettura e alla scrittura, non solo come attività scolastiche o professionali, ma anche come strumenti di espressione individuale e di esplorazione del mondo (Gaballo 2016, pp. 115-140).

Questo fenomeno spiega in parte l'aumento delle donne nel nuovo pubblico del romanzo. Il divario che fino ad allora aveva caratterizzato i tassi di alfabetizzazione maschile e femminile fu attenuato e annullato entro la fine dell'Ottocento. Il numero delle donne in grado di leggere era già consistente, ma l'indicatore che emerge dalle sottoscrizioni per misurare l'alfabetismo nasconde un dato: molti erano in grado di leggere, ma non di scrivere, e la maggior parte erano

donne. Fu la Chiesa cattolica ad esortare i parrochiani a leggere la Bibbia, ma la capacità di scrivere avrebbe condotto, agli occhi del clero, un grado di indipendenza non gradito. Nel contesto familiare, l'attività letteraria era soggetta ad un divario di genere rigido: alle donne era consentita solo la lettura, mentre gli uomini si occupavano anche della scrittura e della gestione dei conti. Come risulta da ciò che è stato detto precedentemente, le occasioni di impiego femminile e la volontà da parte delle donne di intraprendere una formazione culturale contribuirono ad aumentare il livello dell'alfabetismo femminile. In risposta a questo mutamento, si assiste alla corrispondente crescita dell'industria delle riviste femminili e all'esigenza di rispondere ad un nuovo bisogno, che riguarda le donne impegnate nell'ambito intellettuale (Lyons 1995).

Le nuove donne lettrici del XIX secolo prediligevano nuove forme di letteratura, tra cui libri di cucina³, riviste, ma soprattutto romanzi popolari economici. Le riviste femminili erano di diversa natura: contenevano ricette e consigli in materia di etichetta, insieme anche a informazioni inerenti alla moda. Non mancarono, tuttavia, giornali che promuovevano l'emancipazione femminile e cause femministe. È il caso del periodico mensile «Il Passatempo: Letture amene per le famiglie», fondato a Torino nel 1869 dall'avvocato Americo Vespucci e ribattezzato poi «Giornale delle donne» nel 1872, assumendo una cadenza bimestrale: la rivista era rivolta in particolar modo a un pubblico femminile, impegnata a sostenere, tra le altre, cause riguardanti il diritto di voto per le donne e il diritto al divorzio, a promuovere la cultura femminile, evitando però cause esplicitamente politiche o religiose⁴. Tra le scrittrici che pubblicarono i loro testi sul giornale appaiono la marchesa Colombi, Matilde Serao, Neera e Tommasina Guidi. Diventò uno spazio simbolico e concreto in cui poter prendere parola, riflettere sul proprio ruolo nella società e dialogare con altre donne. Questo fu possibile anche grazie alla rubrica che diffondeva lettere scritte da lettrici anonime, scrittrici professioniste o collaboratrici, indirizzate formalmente al direttore, ma destinate in realtà a tutte coloro che usufruivano della rivista. Ad esempio, Caterina Pigorini Beri, insegnante, nel 1873 scrisse tre articoli-lettera sulle Scuole Normali femminili, in cui denunciava la profonda disorganizzazione amministrativa. Tale formato permise di rompere le barriere tra chi scrive e chi legge, creando un dialogo orizzontale e inclusivo. La rivista non fu solo un contenitore di idee, ma anche una tecnologia culturale che creava reti, relazioni e coscienza di genere. Il mezzo era il messaggio e il messaggio era l'emancipazione.

Sulla medesima linea editoriale era la rivista «La donna», conosciuta oltre i confini nazionali e fondata nel 1868 a Padova, sotto la direzione di Gualberta Alaide Beccari, affiancata da sole

³ Si veda, ad esempio, il ricettario italiano ARTUSI Pellegrino (1891), *La scienza in cucina e l'arte di mangiar bene*, L'arte della Stampa, Firenze.

⁴ Biblioteca Italiana delle Donne, *Giornale delle Donne*, <<https://bibliotecadelledonne.women.it/rivista/giornale-delle-donne/#fascicoli>> – ultima consultazione: 28 maggio 2025.

redattrici. La sua adesione agli ideali politici di Mazzini e la sua fervida cultura la resero una delle protagoniste del primo femminismo, movimento a sostegno della libertà e della piena cittadinanza femminile. È da questi presupposti che nasce la rivista, il più conosciuto e rinomato all'interno del dibattito politico. Nelle sue pagine si discuteva di arte, politica, divorzio, prostituzione, scienza e letteratura, spesso attraverso la forma epistolare, come già visto, principale strumento di comunicazione interpersonale. Le lettere consistevano in degli interventi indirizzati a figure di spicco del mondo politico e culturale o a rappresentanti di determinate categorie sociali: l'obiettivo era quello di suscitare la riflessione e il dibattito su temi complessi e attuali. Oltre alla corrispondenza, il giornale accoglieva anche racconti, poesie, memorie, resoconti parlamentari, petizioni, traduzioni (come *La servitù delle donne* di John Stuart Mill, testo fondamentale del primo femminismo) e aggiornava sulle principali iniziative e congressi del movimento a livello internazionale, spesso pubblicandone anche gli atti. Tra le collaboratrici della rivista figuravano nomi importanti come Rosa Piazza, Elena Ballio, Erminia Fuà Fusinato, Giorgina Saffi, Anna Maria Mozzoni, Irma Scodnik e molte altre pensatrici, che spesso proponevano visioni allora considerate "poco femminili"⁵.

Da diverso tempo, il romanzo era l'oggetto di consumo privilegiato per le lettrici dell'Ottocento. Particolarmente nota fu la serie di narrativa per «le donne gentili» di Antonio Fortunato Stella, tipografo ed editore italiano, attivo a Milano. Nel 1825, Stella, infatti, sostituì il fondatore Giovanni Pirotta e prese la direzione della *Biblioteca amena e istruttiva per le donne gentili* (inaugurata solo quattro anni prima), collana che prevedeva la pubblicazione di romanzi stranieri poco conosciuti in Italia. Stella rinnovò il catalogo, includendo nuovi generi letterari, come le *Rime* di Francesco Petrarca, commentate da Giacomo Leopardi o *I tre Galatei* di Giovanni Della Casa, Sperone Speroni e Melchiorre Gioia⁶. Titoli del genere rassicuravano sulla rispettabilità dei contenuti, tentando di accaparrarsi una precisa e vasta fetta di mercato, ma contemporaneamente ribadivano un determinato pregiudizio e una sottocultura della donna lettrice. Sebbene i romanzi non fossero letti soltanto dalle donne, una parte consistente della narrativa popolare e romantica era indirizzata a un pubblico femminile. La costruzione culturale idealizzata di una lettrice di romanzi contribuiva a consolidare stereotipi sociali diffusi sull'identità e sulla capacità delle donne, in linea con una visione di genere che tendeva ad associare il femminile all'immaginazione, all'emotività e a un'intellettualità considerata meno orientata alla razionalità.

⁵ FORZAN Francesca, "La donna": in redazione i maschi non servono più, 2021, Il Bo Live, <<https://ilbolive.unipd.it/it/news/cultura/donna-redazione-maschi-non-servono-piu>> - ultima consultazione: 28 maggio 2025.

⁶ BRANCALEONI Francesca, STELLA, Antonio Fortunato, Dizionario Biografico degli italiani – Volume 94, 2019, Treccani <[https://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-fortunato-stella_\(Dizionario-Biografico\)/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-fortunato-stella_(Dizionario-Biografico)/>) - ultima consultazione: 01 giugno 2025.

Questo genere letterario era visto come una forma di intrattenimento, leggera e accessibile, rivolta a chi disponeva di tempo libero, a differenza della stampa periodica che trattava di affari pubblici ed era considerata ideale per un pubblico prevalentemente maschile. Nel contesto borghese del XIX secolo, la narrativa romanzesca si collocava nella sfera privata, nella quale molte donne erano confinate. Questa distinzione dei ruoli era il risultato di un'ampia organizzazione culturale dei saperi e dei consumi letterari, secondo una rigida opposizione binaria di genere. La narrativa romanzesca veniva però percepita, in questo contesto patriarcale, una potenziale minaccia all'ordine familiare e ai codici morali borghesi: poteva alimentare aspettative sentimentali "irrealistiche" e si riteneva che tali letture potessero influenzare l'immaginario e le condotte delle donne, compromettendo la loro adesione ai valori di moderazione, castità e obbedienza. Fonte di tali preoccupazioni fu anche il motivo dell'adulterio femminile, centrale nella narrativa ottocentesca e simbolo letterario della trasgressione sociale e della tensione tra norme sociali e desideri individuali: si veda, ad esempio Emma Bovary o Anna Karenina (Lyons 1995).

1.4 Il feuilleton: origini, sviluppo e adattamento italiano

Il termine *feuilleton* deriva dal francese *feuille*, "foglio", e designa una forma narrativa che si afferma nei supporti a stampa della prima metà del XIX secolo. Dal punto di vista tecnico si tratta della porzione di pagina — solitamente quella inferiore — di un giornale, dove, tra l'Ottocento e i primi del Novecento, venivano pubblicate opere narrative in forma seriale. Ogni episodio, numerato progressivamente, costituiva una vera e propria appendice del giornale: da qui, per estensione, il termine ha finito per designare anche l'intero romanzo. Nel tempo, questa pratica editoriale ha contribuito a strutturare un genere narrativo specifico, riconoscibile attraverso schemi ricorrenti e regole definite, pur lasciando spazio a variazioni interne e adattamenti in base al contesto culturale e al pubblico di riferimento. Tali caratteristiche permettono oggi di individuare come "appendicistiche" anche opere pubblicate direttamente in volume, ma costruite secondo i medesimi principi strutturali e stilistici. È il caso de *I miserabili* di Victor Hugo in Francia o di alcuni romanzi italiani di Ranieri, Garibaldi e Mastriani (Zaccaria 1977). La sua elaborazione trova espressione in Francia, dove la stampa svolge un ruolo politico rilevante, ma non si tratta di un fenomeno esclusivamente ad appannaggio francese. Difatti, in quasi tutti i Paesi europei coinvolti nei processi di industrializzazione, si osservano esperienze editoriali analoghe. Il principale motore di questa trasformazione risulta essere la stampa quotidiana, in grado di creare una ritualità del tutto nuova nell'organizzazione della vita quotidiana.

Secondo gli studi di Angela Bianchini, scrittrice, ispanista e traduttrice italiana, il termine *feuilleton* compare per la prima volta nel 1800 sulle pagine del «Journal des Débats», un quotidiano francese autorevole e di tono sobrio, stampato dal 1789 al 1944, noto per il suo rigore. Il *feuilleton* in origine non indica un racconto di finzione, ma una sezione supplementare, ideata da Julien Louis Geoffroy (1743-1814), critico teatrale e letterario, incaricato di curare una rubrica di quattro pagine dedicata a recensioni, articoli su spettacoli e testi letterari. Questa sezione, pur integrata nell'edizione principale in formato *in-folio*, veniva impegnata in fondo al giornale e graficamente separata dal corpo centrale delle notizie. Il contesto in cui nasce il *feuilleton* è dunque quello del Direttorio e del Consolato, due fasi della storia francese post-rivoluzionaria caratterizzate da una forte regolamentazione dell'informazione. In un clima in cui la stampa politica era controllata e le opinioni venivano scoraggiate, le autorità favorivano una comunicazione centrata su cultura, teatro e letteratura. Il *feuilleton* si presenta inizialmente, dunque, come uno spazio di ripiego: un'area tollerata dalla censura, in cui potevano trovare posto contenuti non strettamente politici.

Con il tempo, questa sezione subisce delle evoluzioni. A partire dagli anni Trenta dell'Ottocento, il *feuilleton* comincia a ospitare forme narrative più complesse: racconti di viaggio, novelle e veri e propri romanzi. La distinzione tra generi è spesso sfumata: è il caso dei racconti di viaggio di Alexandre Dumas, come *Il Corricolo* (1841), che, pur presentandosi come narrazioni documentarie, assumono una struttura e uno stile molto vicini al romanzo *feuilleton* e furono anch'essi pubblicati in appendice. È importante notare che l'idea del romanzo a puntate nasce in Inghilterra: il modello si afferma già intorno al 1820, segnando una svolta significativa nella struttura del romanzo ottocentesco. Mentre fino ad allora il romanzo circolava principalmente in edizioni suddivise in tre volumi, la serializzazione rendeva la narrativa accessibile e fruibile. Questo nuovo formato portò con sé una serie di elementi narrativi che diventeranno poi cruciali nel romanzo d'appendice: la *suspense* al termine di ogni puntata, l'introduzione di tematiche sociali attuali e riconoscibili e l'uso strategico di colpi di scena (*twist* narrativo) che chiudono gli episodi in modo sensazionale, incentivando la lettura continuativa.

Nel 1836, Emile de Girardin, all'epoca direttore del «Journal des Connaissances Utiles», presentò pubblicamente il progetto per un nuovo quotidiano destinato a rivoluzionare il panorama editoriale francese: «La Presse», la cui prima uscita era prevista per il primo luglio dello stesso anno. Il piano editoriale prevedeva una significativa riduzione del costo dell'abbonamento annuale, fissato a 40 franchi. Il taglio del prezzo era reso possibile dall'introduzione di una formula editoriale innovativa per la Francia: l'inserimento di annunci pubblicitari a pagamento, nella quarta pagina del giornale, secondo un modello già sperimentato dall'inglese «The Times».

Il progetto di Girardin si distingueva per una marcata vocazione letteraria e si avvaleva della collaborazione di note figure della cultura francese del tempo, tra cui Victor Hugo, Alphonse de Lamartine, Pierre-Simon Ballanche e Alexis de Tocqueville (Bianchini 1969, pp. 10-12). Da questo momento in poi iniziò tra i giornali la «battaglia per le appendici», definite ancora come *nouvelles* o *feuilleton-roman*. Nel settembre dello stesso anno fu pubblicato *Patrona Calil* di Alphonse Royer, sul giornale «Siècle», giornale di proprietà di Dutacq. Ad aggiudicarsi la pubblicazione del primo romanzo d'appendice importante fu però il giornale «La Presse», con *La zitella, scene della vita di provincia* di Honoré de Balzac, in dodici *feuilleton*. Nel 1837 Frédéric Soulié, nonostante avesse già pubblicato le *Memorie del diavolo* — la cui trama è il risultato di una lunga tradizione che parte dai romanzi neri e dalla loro componente spiccatamente sadica — in tre volumi, decise di farne uscire una versione in appendice nel «Journal des Débats» (Bianchini 1969, pp. 13-19).

Non mancarono profonde critiche nei confronti di una novità di tale portata: ne è un esempio Charles Augustin de Saint-Beuve, che nell'articolo del 1839 de «La Revue des Deux Mondes» introdusse la definizione di “letteratura industriale”, facendo riferimento all'approccio meccanico e mercantile del *feuilleton*, giudicando l'arte definitivamente morta. Nella critica letteraria dell'epoca emerge l'idea che la narrativa di massa si basi su strutture prevedibili. A questa produzione si attribuisce un'impostazione fortemente schematica, costruita attorno a formule narrative pensate per stabilire un modello standardizzato di comunicazione con il pubblico. La serialità e la ripetizione, tuttavia, non devono essere interpretati come limiti alla creatività, ma come strumenti funzionali a generare riconoscibilità e fidelizzazione.

Anche in Italia, la crescente domanda editoriale di contenuti narrativi da parte della stampa, unita alla carenza di autori specializzati nella scrittura seriale, portò in seguito molti scrittori di primo piano, come Luigi Capuana, Grazia Deledda, Luigi Pirandello e Gabriele D'Annunzio, a pubblicare le proprie opere sui giornali, spesso prima di raccoglierle in volume. Tuttavia, queste opere sui giornali, non possono essere pienamente assimilate al genere del romanzo d'appendice, poiché in esse si riconoscono le tracce di una diversa progettualità narrativa, orientata più alla sperimentazione letteraria che alla riproduzione degli schemi codificati della serialità popolare (Zaccaria 1977).

Per un lungo tempo, dunque, la nascita del *roman-feuilleton* è stata fatta coincidere indicativamente con la pubblicazione a puntate del romanzo di Honoré de Balzac, *La Vieille fille*, comparso su «La Presse» tra il 23 ottobre e il 4 novembre 1836. Oggi, questa ricostruzione è considerata poco attendibile, anche se è ragionevole collocare le origini del fenomeno tra la fine

del Settecento e la prima metà dell'Ottocento⁷. L'esperienza storica si conclude intorno agli anni '10 del Novecento, ma la sua influenza sulle forme narrative moderne si estende ben oltre quel periodo (Brancato 2023, pp. 201-202).

Come asserisce Angela Bianchini, «il romanzo d'appendice si presenta come spia e specchio dei grandi rivolgimenti spirituali, psicologici, sociologici che vanno dall'inizio dell'800 a oggi» (Bianchini 1969, p. 9). Le pratiche narrative, proprie del *feuilleton*, risultano centrali nella costruzione di una forma di conoscenza condivisa della metropoli, intesa come nuovo paradigma spaziale e sociale, in grado di ridefinire i modi attraverso cui i soggetti percepiscono, abitano e raccontano la realtà urbana. In una fase storica caratterizzata da una profonda mobilità e da un'accelerazione delle trasformazioni culturali, come visto, l'impresa editoriale si fa interprete del mutamento vertiginoso del *mediascape* (l'insieme dei messaggi mediali che avvolgono l'individuo e una collettività) moderno, ridefinendo tanto il libro in quanto merce quanto il lettore in quanto pubblico. Quest'ultimo diventa un insieme stratificato di competenze, attese e pratiche di fruizione che si vanno consolidando a partire dallo choc percettivo e sociale generato dalla folla urbana. Il *feuilleton* ingloba tutti questi processi e si consolida come tentativo di stabilizzazione dei flussi narrativi, ancora fortemente esposti alle oscillazioni del divenire storico e delle trasformazioni socioculturali. Ciò che in Italia verrà chiamato "romanzo d'appendice", dunque, non può essere considerato come un semplice genere letterario all'interno del sistema editoriale, ma deve essere interpretato come un dispositivo centrale nella negoziazione dei consumi letterari di massa. Esso partecipa attivamente alla definizione delle forme e delle logiche che strutturano l'emergente economia simbolica della lettura (Brancato 2023, pp. 187-190). Secondo Giovanni Ragone, sociologo e studioso di letteratura italiana, «leggendo un romanzo, ascoltando una poesia, ci trasferiamo in un ambiente, e ne abitiamo le storie» (2014). Questo accade anche con il nuovo medium del *feuilleton*, dove la novità sta proprio nel plasmare il testo in una «macchina ordinativa del tempo collettivo», grazie alla progressiva serializzazione che inserisce il consumo letterario in un rituale in cui la vita di tutti i giorni si intreccia alle dinamiche dei mercati. Il ritmo delle puntate del *feuilleton* introduce una nuova forma di interazione tra sfera individuale e dimensione pubblica (Brancato 2023, p. 204). Con l'affermazione del *feuilleton*, la narrativa di finzione si intreccia con la cronaca, non solo per la condivisione degli spazi editoriali all'interno della stampa periodica, ma anche per la creazione di nuove forme industriali della letteratura. Questa sovrapposizione strategica tra due territori semantici distinti — quello della

⁷ Contro questa tesi si è espressa Silvia Baroni (2016), docente di Critica letteraria presso l'Università di Verona, la quale avanza diverse obiezioni, a partire dai problemi strutturali evidenti delle dodici parti, in cui mancano avventure, colpi di scena e lessico semplice (elementi indispensabili per un pubblico di estrazione popolare).

mimesi narrativa e quello della realtà fattuale — non si limita a confonderli, ma ne evidenzia un conflitto ideologico che contribuisce alla definizione di identità e modelli comportamentali propri della vita metropolitana (Brancato 2023, p. 201). Al centro dell'analisi deve dunque essere considerata non tanto l'origine del *feuilleton*, quanto piuttosto l'invenzione dei suoi lettori, che fanno in modo che esso esista nelle pratiche dei consumi di massa. Il romanzo d'appendice è dunque capace di assorbire le tensioni sociali e di cristallizzarle dentro i modelli mitopoietici.

Mentre agli uomini era riservata la lettura delle notizie politiche e sportive, le donne si dedicavano alla sezione del giornale inerente ai romanzi a puntate. Il quotidiano risultava così suddiviso tematicamente secondo una logica di genere, rispecchiando aspettative sociali legate al sesso dei lettori e delle lettrici. Il *roman-feuilleton* rappresentava un argomento ricorrente nelle occasioni sociali femminili e costituiva un elemento centrale delle loro conversazioni. Molte lettrici ritagliavano gli episodi man mano che venivano pubblicati, per incollarli o rilegarli artigianalmente. Questi romanzi, così assemblati, circolavano di mano in mano: donne che, non potendo permettersi l'acquisto di un intero libro, creavano una propria biblioteca domestica, fatta di testi ritagliati, cuciti insieme e spesso condivisi. Tuttavia, la lettura rimaneva una distrazione, soprattutto in quei contesti patriarcali in cui le donne erano chiamate a sottostare ai compiti casalinghi: leggere equivale a trascurare le responsabilità familiari. Secondo gli storici dell'oralità, le donne delle classi operaie erano dedite alla lettura, ma ne screditavano loro stesse la valenza letteraria (vi facevano riferimento come «lettura senza senso»). Sembrava, così, che le donne rinnegassero la propria coscienza culturale e che avessero introiettato la credenza secondo la quale la donna casalinga fosse una lettrice limitata, inferiore dal punto di vista intellettuale. I libri erano dei piaceri segreti e furtivi: molte di loro leggevano segretamente, soprattutto coloro che facevano parte di una classe sociale bassa. Al contrario, le donne della classe media non dovettero affrontare ostacoli simili e, anzi, divennero clienti quotidiane delle biblioteche pubbliche, soprattutto nelle grandi città, come Parigi (Lyons 1995).

Una delle più famose scrittrici appendiciste italiane di questo secolo sarà Carolina Invernizio (1851-1916), nota per aver pubblicato una lunga serie di titoli in un tempo molto breve: si veda *Il bacio d'una morta* (1900), *La sepolta viva* (1906), *I misteri delle soffitte* (1901), *La vendetta d'una pazza* (1900). Conosciuta per il suo linguaggio semplice e povero, disseminato di luoghi comuni, la scrittrice riflette, nelle sue opere, un sistema linguistico ibrido dell'Italia borghese tra un idioma aulico colto e il prefigurarsi di nuove suggestioni da alcuni lessici europei (Bianchini 1969, pp. 173-177). Inoltre, al centro della narrazione risiede una rappresentazione dei quartieri popolari, arricchita da una componente sadica, che contribuisce a stimolare le sensazioni del pubblico.

Il successo del *feuilleton* prefigura fenomeni comunicativi successivi, come quello del fumetto: in entrambi, infatti, vi è una risposta all'esigenza della nuova industria culturale di intercettare una sensibilità collettiva in rapida evoluzione, fidelizzando un pubblico ampio attraverso narrazioni dotate di un forte potenziale attrattivo, capaci di sostenere nel tempo la relazione tra produzione editoriale e consumo mediale. In prospettiva mediologica, il *feuilleton* anticipa alcune logiche fondamentali della serialità contemporanea: dalla radio al fumetto, dalla televisione alle piattaforme digitali, il modello narrativo sviluppato nella stampa ottocentesca dimostra una continuità formale sorprendente. Tale approccio ha avuto, difatti, particolare fortuna nel passaggio tra XIX e XX secolo, soprattutto negli Stati Uniti, dove è stato ripreso e adattato anche nell'ambito della sceneggiatura cinematografica, in particolare a Hollywood. Nella lettura del romanzo d'appendice, infatti, si consolida la costruzione degli universi di senso del mondo contemporaneo occidentale. L'appuntamento programmato della "puntata" del *feuilleton* sperimenta una innovazione che riguarda le funzioni individuali e pubbliche, agendo sui lineamenti identitari. La mediazione tipografica gioca così un ruolo centrale, in quanto di facile accesso ed efficacia.

L'innovazione riguarda una serie di strategie specifiche: l'inserimento regolare del testo nel giornale, la divisione modulare del racconto, la costruzione di una vera e propria *community* narrativa, la proliferazione di stereotipi funzionali alla riconoscibilità e l'uso di strumenti retorici come *recap*⁸ e *cliffhanger*⁹, concepiti per mantenere vivo l'interesse e facilitare la fruizione seriale. La semplificazione del linguaggio, unita all'efficienza narrativa, rende il *feuilleton* uno dei primi ambienti editoriali in cui si sperimenta la convergenza tra struttura narrativa, supporto tecnologico e dinamiche di consumo culturale (Brancato 2023, pp. 204-217).

La figura del supereroe di massa si colloca al centro: egli incarna una funzione salvifica, agisce ai margini delle istituzioni e si pone come agente di giustizia sociale, opponendosi alle logiche oppressive della modernità capitalistica. Come nota Umberto Eco, l'idea di un "superuomo" con tratti all'apparenza semplici, ma in realtà legati a miti più profondi nasce già prima dell'Ottocento, tuttavia è con il romanzo seriale che questo "eroe salvatore" diventa una figura simbolica capace di influenzare i mezzi di comunicazione di massa (Eco 1976). Nel romanzo d'appendice l'eroe seriale si distanzia dalla figura borghese tradizionale per assumere tratti carismatici e spesso eccezionali. Esso incarna una soggettività che si confronta con la crisi delle relazioni tradizionali e con l'irruzione della massa nella scena storica. Secondo Gramsci, infatti, tale figura popolava le «periferie urbane del *feuilleton*», offrendo ai lettori subalterni uno spazio in cui rielaborare l'alienazione prodotta dalla nuova società industriale. Egli diventa interprete della crisi, capace

⁸ I *recap* sono intesi, in narrativa, come riassunti parziali iniziali delle puntate precedenti.

⁹ Un *cliffhanger*, in narrativa, è un colpo di scena che spesso coincide con un finale sospeso.

di agire oltre i limiti imposti dal sistema e la sua azione non si limita a risolvere i conflitti, ma li rappresenta e li rende intelligibili. L'eroe del *feuilleton* è un tentativo di rimediazione simbolica dei processi di disgregazione identitaria e di alienazione dovuta al nuovo capitalismo: spesso collocato ai margini della legalità e della norma sociale, si propone spesso come agente di giustizia "alternativa" alle istituzioni ufficiali. Il superuomo orienta l'andamento dell'intreccio e i suoi esiti, con la sua "onnipotenza" che gli permette di estendere l'azione narrativa lungo la durata seriale del racconto. Ciò che ne segna il successo è la capacità di inglobare i segni del cambiamento in atto tra individuo e società e rappresentare la crisi identitaria dell'uomo moderno occidentale. La letteratura d'appendice oscilla contemporaneamente tra una funzione critica e una funzione consolatoria, affermandosi come strumento attraverso cui si riflette o si rimuove il conflitto sociale. Il passaggio di tali strumenti narrativi verso i nuovi dispositivi novecenteschi del cinema di massa o del fumetto segnerà il consolidarsi di uno *storytelling* transmediale, capace di riattivare l'immaginario mitico e di restituire senso alle esperienze quotidiane in un mondo sempre più frammentato e accelerato (Ragone 2023, pp. 211-217).

1.5 Strutture narrative della serialità

Risulta utile iniziare da una definizione generale di ciò che si intende per serialità narrativa. In primo luogo, viene considerata come una forma fondamentale della narrazione, che, attraverso la ripetizione costante dei medesimi schemi sia spaziali sia temporali, consente di strutturare in modo coerente e riconoscibile alcune aree dell'immaginario collettivo¹⁰. Per schema spaziale si intende il reiterarsi di certi elementi, all'interno della stessa opera (intra-testuale), tra opere diverse (intertestuale) o tra diversi mezzi di comunicazione (intermediale): ambientazioni, personaggi, tematiche. Con schema temporale, invece, si fa riferimento alle modalità di trasmissione e scansione nel tempo di queste storie: a puntate o in sequenza (per esempio, viene pubblicato un capitolo ogni settimana). Tali ripetizioni sono funzionali nel:

- strutturare in modo coerente e riconoscibile aree dell'immaginario collettivo, portando i fruitori a riconoscere determinati generi;
- creare un ambiente narrativo stabile e familiare, in cui, seppur con qualche cambiamento, le storie sono più o meno prevedibili e riconoscibili;
- facilitare la fruizione e la ripresa, anche se discontinua;

¹⁰ L'immaginario collettivo è l'insieme delle narrazioni e delle icone che «organizzano il tempo e lo spazio, ricollocando l'individuo e il suo "abitare" il mondo al loro interno: dai miti e dalle sacre scritture antiche ai romanzi ai racconti giornalistici e finzionali moderni, essi danno forma, configurano, sintetizzano le relazioni tra lo spazio e il soggetto, il suo "abitare"» (Ragone 2014).

- fidelizzare il pubblico.

La serialità narrativa non nasce con la cultura di massa o con l'industria culturale moderna: il principio seriale esisteva ben prima, già nelle pratiche educative, religiose e artigianali. In questi ambiti, la ricorsività, l'ibridazione e l'uso di metafore condivise e versatili, adattate a contesti diversi, svolgevano un ruolo indispensabile nella trasmissione di conoscenze. Si vedano, ad esempio, gli artisti che riusano e variano schemi già noti, non sempre creando qualcosa "dal nulla". Per comprenderne, dunque, l'evoluzione è necessario tenere conto della complessità dei processi che emergono all'interno della mediamorfosi — intesa come trasformazione continua dei media. Tali fenomeni si intrecciano su almeno tre livelli distinti, ma connessi tra loro:

1. il livello tecnologico, che comprende sia gli strumenti di comunicazione disponibili, sia le tecniche narrative con cui vengono costruiti e trasmessi i messaggi;
2. la rimediazione, attraverso la quale le storie si muovono e passano da un *medium* all'altro, mescolandosi: in modo orizzontale, sincronicamente tra media diversi; in modo verticale, diacronicamente nel tempo, con riadattamenti delle narrazioni del passato;
3. le metafore collettive, che svolgono una funzione simbolica capace di coinvolgere e influenzare emittenti e destinatari, sia a livello inconscio (attraverso l'abitudine) sia in modo riflessivo e ideologico (con messaggi che portano a prendere posizione).

I semiotici furono i primi studiosi a interrogarsi sulla narrazione seriale, tra cui Umberto Eco, che descrisse la serialità come una forma particolare di testualità narrativa, pensata per favorire la fidelizzazione del pubblico. Ciò avviene grazie alla ripetizione di elementi familiari — come schemi di trama e cliché — che rassicurano il lettore, portandolo a concentrarsi sull'esito della storia, piuttosto che su cosa succede. La struttura dell'intreccio, secondo Eco, si basa sull'alternanza ciclica di tensione e scioglimento, fino ad una conclusione appagante, ma prevedibile fin dall'inizio. Egli asserisce che la narrazione seriale, inoltre, tende verso il kitsch e limita lo spazio per la sorpresa, l'innovazione e la crescita cognitiva tipica dell'opera d'arte autentica: Eco difatti portò avanti un lungo dibattito sull'industria culturale, a cui si contrappose la serialità di massa all'arte originale. Con il tempo, però, tale opposizione ha assunto dei confini più sfumati, portando a riconoscere nella serialità anche una possibile base per l'innovazione. Erano riconosciuti con connotazioni negative anche i termini *serial* e *seriality* nella cultura anglosassone e i corrispettivi *feuilleton* e *feuilletonnement* nella cultura francese, ma recentemente le due parole sono state globalizzate nel campo della narrazione letteraria e audiovisiva, per descrivere una comunicazione che si sviluppa in più fasi o, in generale, per riferirsi a format, generi e a qualunque sistema che organizzi, segmenti e commercializzi le storie in modo seriale (Ragone 2023, pp. 14-17) .

Fin dal XIX secolo, nei media a stampa e, successivamente, nei media elettrici (serial radiofonici, telefilm, saghe cinematografiche e serie televisive) le tecniche narrative seriali hanno saputo valorizzare la presenza di sfondi narrativi suscettibili di continue rimesse a fuoco. Questi sfondi sono stati spesso lasciati aperti volontariamente o parzialmente definiti, per costruire intrecci flessibili ed espandibili, capaci di accogliere sequel, prequel e altri sviluppi narrativi che rafforzano la coesione interna tra gli episodi e il coinvolgimento duraturo dello spettatore. Quando viene posto un contesto favorevole, un certo modello seriale può estendere la propria influenza nel tempo, alimentando universi narrativi ricchi di personaggi, metafore e cronotopi ricorrenti. Queste strutture permettono al pubblico di riconoscere ambienti, temi e ruoli che si ripresentano nel tempo, costruendo forme collettive di immaginario: ciò favorisce una relazione affettiva e identitaria con i contenuti, che rafforza il senso di appartenenza, consolida desideri, timori e valori e crea coesione culturale, attraverso un linguaggio simbolico accessibile e condiviso. E come ogni forma estetica, la serialità non rimane chiusa nell'innovazione, ma anzi può sempre aggiornarsi, entrando in contatto con altri codici (Ragone 2023, pp. 18-21).

Capaldi e Ragone (2020; cit. in Ragone 2023) hanno descritto le componenti basilari della macchina seriale.

Le tecniche narrative della ripetizione — come la ricorsività, i cronotopi (le configurazioni spazio-temporali ricorrenti), le figure retoriche e i tropi narrativi, tra cui l'agnizione (il momento in cui un personaggio scopre una verità decisiva) — permettono di orientare, e in parte di prevedere, le reazioni del pubblico. Quando una determinata situazione si ripresenta più volte, si sedimenta nella memoria collettiva: tale processo genera un effetto di familiarità che semplifica la comprensione e coinvolge emotivamente lo spettatore o il lettore. Inoltre, se questi schemi si estendono (in modo intratestuale, intertestuale, intermediale, transmediale) in più opere e in diversi media, la loro efficacia comunicativa aumenta, alimentando il meccanismo della serialità. Nell'ecosistema narrativo specializzato, l'automatismo e la familiarità non limitano l'inventiva, ma piuttosto rendono possibile una elaborazione complessa e progressiva delle trame, che si sviluppano per aggiunte, deviazioni o reinterpretazioni, mantenendo un legame con l'orizzonte d'attesa del pubblico. Dunque, non basta un solo testo per generare un ecosistema, ma è necessaria una potente ibridazione di media e immaginari: è il caso del *feuilleton*, ad esempio, che ha contribuito a reiterare una visione e un immaginario esotico dell'Oriente — si vedano, in Italia, i romanzi di viaggio di Edmondo De Amicis.

Nelle narrazioni seriali è possibile distinguere due principali modalità di coinvolgimento del pubblico. Da un lato, vi sono forme che puntano su un forte impatto emotivo, favorito dalla potenza immersiva del modello narrativo organico (il prototipo). Dall'altro, invece, ci sono

serialità in cui il coinvolgimento sentimentale è più contenuto, sostituito da un tono emotivo costante (un mood stabile) e da una narrazione che si sviluppa soprattutto attraverso continue complicazioni e ristrutturazioni della trama. In entrambi i casi si possono creare ecosistemi duraturi, capaci di mantenere nel tempo la propria coerenza e riconoscibilità. È quanto dimostra la lunga persistenza di certi cicli narrativi, come quelli del romanzo cavalleresco, del romanzo d'avventura o del poliziesco, ma anche del fumetto, delle soap opera, delle testate giornalistiche e di numerosi format radiofonici e televisivi. Quando questo equilibrio narrativo inizia a perdere efficacia e il tono emotivo rischia di non mantenere più vivo l'interesse dello spettatore, spesso si ricorre a strategie classiche ma sempre efficaci: l'iperbole, che amplifica il conflitto o l'evento, e l'erotismo, che introduce tensione e attrazione, funzionano come riserve energetiche pronte a riattivare l'attenzione del pubblico (Ragone 2023, pp. 26-31).

1.6 La transizione editoriale verso la modernità (1890-1914)

Il clima letterario italiano alla fine del XIX secolo fu caratterizzato da un assetto molto complesso e instabile e una fase di profonda trasformazione per l'industria del libro in Italia. In generale, si trattò di un periodo di ristrutturazione generale, che coinvolse sia i processi di produzione sia le modalità di fruizione e i meccanismi di consumo culturale. Dal 1880, grazie alla meteora sommarughiana, al predominio dell'editore Treves, all'affermarsi del naturalismo e del giornalismo, il piccolo popolo italiano si era trasformato in pubblico: i romanzi raggiungevano anche le ventimila copie, le raccolte poetiche le quattromila o cinquemila, e molti scrittori ne avevano tratto un vero beneficio economico. Dopo il 1900, però, la stagione delle fortune letterarie si interruppe. Gli autori maggiormente venduti restavano gli stessi, oramai maturi — Pascoli, D'Annunzio, Bracco, Di Giacomo — e il mercato letterario si reggeva sull'ingegno dei veterani e sull'enorme quantità di testi teatrali, mentre il romanzo italiano entrava ufficialmente in crisi. A sopravvivere, di fatto, fu soltanto il mercato dello spettacolo e quello delle novelle pubblicate sui giornali di Milano e Torino. Il declino della letteratura fu rapido, nonostante in quel periodo ci fossero scrittori oramai radicati nella memoria collettiva, come Carducci, i già citati D'Annunzio e Pascoli, Serao, Verga, Capuana, Stecchetti e Fogazzaro.

Sul piano quantitativo, la diminuzione più evidente riguardò i settori storici, geografici e biografici, insieme a quelli inerenti alla scienza e al lavoro, che nel 1905 registrarono una produzione dimezzata rispetto agli anni precedenti. Non a caso, questi stessi ambiti torneranno a crescere alla fine del periodo giolittiano, nel 1914, con una nuova fase di stabilità. Queste oscillazioni rispecchiano processi più complessi, di natura non solo culturale ma anche sociale, legati alla fiducia degli strati colti nella scienza, nella produttività e nel progresso sociale. In

parallelo, il calo di tali pubblicazioni fu accompagnato da un incremento della produzione filosofica, segnale di un mutamento di sensibilità e di un ripiegamento verso la riflessione teorica. Le crisi letterarie e quella del modello culturale complessivo risulteranno dunque strettamente collegate. Non si trattò solo di una trasformazione della coscienza intellettuale o dei suoi riflessi sull'opinione pubblica, ma anche di una perdita di identità collettiva: la fine di una generazione e la faticosa affermazione della nuova scuola "idealista". Ne risente l'intera struttura dei consumi culturali: cambia la composizione sociale dei lettori e, di conseguenza, i generi letterari destinati a soddisfarne le esigenze (Ragone 1999, pp. 65-68).



Esempio di prima pagina: giornale «La Stampa», in cui compare, nella rubrica Idee, persone e cose, una riflessione della stessa Matilde Serao: La serva, anno XXXIX, n.56, 25 febbraio 1905, Torino. Documento tratto da Biblioteca digitale. Biblioteca nazionale centrale di Roma – ultima consultazione: 29 novembre 2025, <https://archive.org/details/stampa_19050225/mode/1up>

Uno dei fattori decisivi di questa fase storica risiedeva nello sviluppo del sistema informativo e nella centralità che esso assunse nella cultura, in tutti i suoi assetti, fino a trasformare irrimediabilmente la vita quotidiana anche negli strati più popolari. In tale sistema, infatti, si ridefinirono le regole della comunicazione, modificando gli assetti e i generi precedenti. Come osservò Prezzolini in *La cultura italiana* (Edizioni di «La Voce», 1923), il giornale si trasformò da strumento che integrava un pubblico cittadino relativamente omogeneo a sistema capace di unificare una pluralità di pubblici in un più vasto circuito comunicativo nazionale. La funzione del quotidiano, considerando questi nuovi lettori, non era più quella di trasmettere un numero limitato di notizie, ma di interpretare una massa ampia e differenziata di informazioni. La stampa periodica, nata come espressione di un'opinione pubblica borghese e cittadina, cominciava ad assumere valenza autonoma, spesso a prescindere dai suoi stessi fruitori. In questo periodo, i narratori-giornalisti degli anni precedenti, che avevano contribuito a definire il nuovo consumo testuale, dovevano ora adattarsi ad un sistema informativo ben diverso, destinato ad un pubblico ben più ampio ed eterogeneo rispetto a quello coeso del periodo risorgimentale, a cui si erano indirizzati, ad esempio, De Amicis e i novellieri degli anni Ottanta. È così che nacque la nuova figura del giornalista, che riunì in sé le qualità del depositario della cultura alta e quelle dell'eroe moderno di tipo imprenditoriale, come interprete lucido della modernità. Anche la struttura stessa del giornale subì delle modifiche: nacquero nuove sezioni e generi, grazie all'affermazione della generazione più giovane nell'ambiente giornalistico. Si adottò un formato più ampio, con pagine articolate in cinque o sei colonne, e fu introdotta una suddivisione per argomenti, in cui trovano spazio la cronaca cittadina, quella giudiziaria, le notizie teatrali. Il romanzo d'appendice, invece, non occupava più la forma tradizionale in prima pagina, dove venivano ora collocate le informazioni politiche, i contenuti culturali e le corrispondenze dei giornalisti inviati.

La grande firma del quotidiano divenne il descrittore dei nuovi miti sociali, il mediatore necessario della loro diffusione e il veicolo principale della nuova dimensione di massa. Insieme al nuovo carattere imprenditoriale del giornalismo, anche l'uso delle tecnologie e l'emulazione dei modelli stranieri, in particolare in quei Paesi in cui la civiltà del giornale si era già affermata come espressione della società di massa e dei profondi cambiamenti nelle abitudini di fruizione culturale, incisero sulla vita sociale. Decisivo fu il modo in cui il giornalismo cambiò le consuetudini di lettura e le regole della comunicazione. La pubblicità, la logica della vendibilità dell'informazione, la rapidità del tempo di fruizione tipica del quotidiano e il nuovo ruolo del giornale in quanto interprete delle aspettative delle masse diventarono i principali oggetti di riflessione, fino a costituire il campo d'indagine di una nuova disciplina scientifica: la psicologia delle masse, verso la quale si orientarono i nuovi studiosi delle scienze sociali.

Come già detto, in Italia il libro iniziò ad avere un ruolo sensibilmente ridotto: la sua funzione fu di carattere tecnico, accademico (come i numerosi testi di medicina o di diritto) o scolastico; altre volte si limitò a raccogliere articoli giornalistici e romanzi d'appendice in volume, nonché opere creative di alto livello. Il mutamento delle modalità e delle dimensioni del consumo culturale, con la nascita del pubblico di massa e di un organismo sociale strutturato intorno al giornale, può spiegare almeno in parte la crisi del romanzo italiano. Rispetto alla precedente centralità del testo letterario, le nuove regole produssero un indebolimento del suo valore intrinseco, privilegiando piuttosto il contesto giornalistico in cui veniva inserito, e favorendo una modalità di lettura più guidata, rapida e poco impegnativa. Contemporaneamente, però, si consolidò la distinzione tra una "letteratura alta" e la forte componente letteraria dei nuovi miti di massa, che rappresentano un tratto tipico dell'Italia del primo Novecento¹¹. Il mito letterario si rivolge ora a un destinatario ben delineato: i ceti medi istruiti, collocati in posizioni intermedie della società, capaci di leggere il testo e di interpretarlo come forma di un metatesto, come strumento di costruzione di una nuova comunità ideologica, per quanto ancora fluida e confusionaria. Ridondanza e spettacolarizzazione penetrarono in profondità nei codici dei generi letterari, già segnati dall'influenza del linguaggio giornalistico, e tendono a rivoluzionarli nel dannunzismo dilagante o, al contrario, verso la ricerca di linguaggi e forme antimitiche. La compresenza di diversi livelli culturali e l'assimilazione di frammenti della cultura alta all'interno dei codici del circuito comunicativo popolare hanno anticipato i tratti tipici del *midcult*, contribuendo alla formazione, soprattutto nell'area conservatrice, di un blocco sociale alternativo a quello cittadino e social-riformista, destinato a perdurare fino alla reazione fascista (Ragone 1999, pp. 69-75).

¹¹ Emblematico, in tal senso, è il mito dannunziano, che, pur concentrando l'attenzione in modo intenso sul testo, ingloba l'intera tradizione dell'alto, del nobile e del bello, consentendo una doppia modalità di fruizione: letteraria e mitica. L'"alto" mantiene così la propria continuità, ma cambia socialmente e funzionalmente il suo pubblico.

CAPITOLO 2.

MATILDE SERAO: EDITRICE, GIORNALISTA, NARRATRICE

2.1 *Biografia intellettuale*

«Cronista, lucida e verace, narratrice di talento, anticipatrice di mode e linguaggi, ha raccontato con la sua penna donne, uomini e vicende di un'epoca, la politica, la giustizia, il costume, acquerellando con tratto inconfondibile la società dei suoi tempi, per tanti versi ancora quella dei nostri»¹. Sono queste le parole che Alessandro Barbano, ex direttore de «Il Mattino», riserva nei confronti della figura di Matilde Serao, nota scrittrice e giornalista, che riuscì a conquistare molti spazi e primati in un contesto sociale e professionale tradizionalmente dominato dagli uomini. Fu, infatti, la prima donna in Italia a fondare e dirigere un giornale. L'evoluzione intellettuale, linguistica e stilistica dell'autrice e il suo progressivo farsi spazio all'interno del mondo del giornalismo e del *feuilleton* e della direzione di testate vanno di pari passo: un vero e proprio laboratorio che ha inizio con una nuova scrittura narrativa, in grado di mediare il reale servendosi della brevità della novella.

Nata a Patrasco da Paolina Borely, appartenente a una nobile famiglia greca decaduta, e da Francesco Serao, avvocato e giornalista esule per motivi politici, Matilde cresce tra Grecia e Italia, completando i suoi studi a Napoli. La necessità di sostenere la famiglia la porta a impegnarsi come ausiliaria presso i Telegrafi di Stato, ma tale esperienza non mette a tacere la sua passione per la lettura e la scrittura, coltivata fin dall'infanzia. La vocazione letteraria la induce presto a dedicarsi alla produzione di articoli e novelle, aprendo le porte alle redazioni giornalistiche: infatti, nel 1879 si dedicò alla scrittura per il «Giornale di Napoli», la cui direzione era affidata in quel periodo a Enrico Melia. Dal gennaio 1878 iniziò a collaborare, inoltre, con il quotidiano letterario «Il Novelliere», di Alfredo Monaco, dove nell'aprile vi pubblicò la novella lunga *Opale*, firmandosi con lo pseudonimo di Tuffolina².

Dopo la pubblicazione di questa prima prosa, Rocco De Zerbi la accolse tra i collaboratori del «Piccolo», quotidiano largamente diffuso. Da quel momento, Serao avviò un'intensa attività, arricchita anche da contributi saltuari ad altre testate, che contribuirono a far conoscere la sua firma ben oltre i confini napoletani: scrisse per «L'Illustrazione italiana» dei fratelli Treves di Milano, per i periodici romani «Fanfulla» e «Fanfulla della Domenica» diretti da Ferdinando Martini, per il torinese «Il Risorgimento», e in seguito per «La Gazzetta letteraria» e «La Gazzetta

¹ BARBARO Alessandro (2017), *Prefazione*, in VERDILE Nadia, *Matilde Serao*, maria pacini fazzi editore, Lucca.

² BARBI Roberta (2019), *Matilde Serao, i mosconi e il Premio Nobel mancato*, Graphe.it edizioni, <<https://www.graphe.it/news-approfondimenti-matilde-serao-i-mosconi-e-il-premio-nobel-mancato-6785.html>> - ultima consultazione: 21 agosto 2025.

piemontese», entrambe sotto la direzione di Vittorio Bersezio. La sua prosa inizia man mano ad elaborare un registro nuovo, tra osservazione documentaria e coinvolgimento emotivo, attraverso strutture riconoscibili che costruiscono una scrittura d'effetto, carattere distintivo delle novelle. Nel 1879 pubblicò presso «Perussia e Quadrio» il suo libro, *Dal vero*, una raccolta di trentatré prose tra novelle, bozzetti e cronache, in gran parte già apparse in rivista, dove si delineava un verismo personale e sensibile. Nel 1881 lo stesso editore ne ripropose una selezione col titolo *Raccolta minima*, mentre una parte dei testi — arricchita da una decina di nuove prose — venne ripubblicata nel 1883 come *Pagina azzurra*. Seguirono numerose ristampe, fino a quella del 1914 nella “Biblioteca Amena”, che riuni in due volumi l'intero corpus delle novelle.

Trasferitasi a Roma nel 1882, dopo il successo del suo primo romanzo *Cuore infermo* (uscito a puntate sulla «Gazzetta Piemontese» nel 1880 e pubblicato in volume da Casanova nel 1881) e della raccolta *Le leggende napoletane* (1881), entrò a far parte della redazione del quotidiano romano diretto da Luigi Vassallo, «Capitan Fracassa»: diede il suo contributo con diversi pseudonimi, di cui il più noto Chiquita, diventando la prima donna redattrice nella storia del giornalismo italiano, occupandosi sia di cronaca rosa sia di critica letteraria. A Napoli, come lei stessa confida in una lettera all'amico Ulderico Mariani, la notizia diede adito a pettegolezzi malevoli e accuse infondate. Del resto, non sorprende: in quegli anni il contesto del mezzogiorno e dell'ex capitale borbonica era talmente intriso di sfiducia da rendere difficile sottrarsi ad un clima dove prosperava l'invidia. Già nota come giornalista di talento, collaborava a tempo con i quotidiani napoletani e nazionali e con i più influenti fogli letterari. Inoltre, la pubblicazione della sua prima opera aveva ulteriormente accresciuto la sua fama (Banti 1965).

Nella capitale conobbe, oltre ad altre personalità del mondo letterario come Giosuè Carducci, Carlo Cecconi, Giuseppe Giacosa e Giovanni Verga, anche Gabriele D'Annunzio, che la accolse a Francavilla nel circolo michettiano. Durante questi anni, Serao intensificò la propria attività giornalistica e letteraria, collaborando con numerose testate di primo piano: «La Cronaca Bizantina» di Angelo Sommaruga, «La Domenica Letteraria» e il «Giornale per i bambini» diretti da Ferdinando Martini, «La Rassegna» di Michele Torraca e «Il Pungolo della Domenica» di Leone Fortis. Avviò inoltre un rapporto duraturo con la «Nuova Antologia» di Francesco Protonotari, consolidando la sua presenza nel panorama culturale nazionale.

Successivamente pubblicò il romanzo, *Fantasia*, duramente criticato da Edoardo Scarfoglio, anch'egli giornalista e scrittore, che diventerà nel 1885 suo marito (con cui avrà quattro figli) nonché socio in ambito professionale. Il libro sarà una conferma dell'interesse dell'autrice ad una scrittura che interiorizzi le dinamiche psicologiche e sociali dei personaggi. Seguirono nello stesso anno *Piccole anime* (Roma, Sommaruga) e, sulla «Domenica Letteraria», *La virtù di*

Checchina (poi in volume l'anno successivo, Catania, Giannotta), piccolo capolavoro di realismo che, pur muovendo da uno spunto letterario riconducibile a *Une belle journée* di Henry Céard, rivela già un'autonoma maturità espressiva e una sensibilità sociale tutta personale.

Nel 1884, sulle pagine del «Capitan Fracassa», uscì *Il ventre di Napoli* (poi nello stesso anno pubblicato da Treves a Milano), opera di forte impegno civile che denuncia lo sventramento urbanistico della città voluto dal ministro Agostino Depretis e l'illusoria retorica del cosiddetto "risanamento". Susseguirono produzioni narrative, come *La conquista di Roma* (1885), *Il romanzo della fanciulla* (1886) e *Vita e avventure di Riccardo Joanna* (1887), un romanzo-saggio sui lati positivi e negativi della vita da giornalista, definito da Croce «il romanzo del giornalismo». Nel 1885, fondò con Scarfoglio «Il Corriere di Roma», poi rinominato «Il Corriere di Roma illustrato», che tuttavia ebbe difficoltà economiche e organizzative e fu costretto alla chiusura. La coppia si trasferì a Napoli, dove, con l'aiuto del banchiere Matteo Schilizzi, continuarono la loro attività giornalistica con il «Corriere di Napoli», testata che vide contributi di noti intellettuali (Ghirelli 1995).

Il ritorno a Napoli segnò per Matilde Serao una partecipazione sempre più intensa alla vita dei quotidiani, consolidandone la fama di giornalista abile nel modulare i propri mezzi espressivi in funzione del gusto del pubblico, in particolare femminile. Attraverso la cronaca, la critica letteraria e l'articolo di costume, seppe intercettare e interpretare le aspirazioni della borghesia, attratta dall'apparente raffinatezza e dalla frivolezza del mondo aristocratico. A tale inclinazione, calibrata sulle attese dei lettori, si ispirano anche molte delle prose pubblicate negli stessi anni sulla «Nuova Antologia». Accanto ai vividi affreschi di ambientazione napoletana — dalla pietà sommersa di *Terno secco* (1887) al realismo cronachistico di *Trenta per cento* (1888), fino all'oppressivo interno borghese di *O Giovannino o la morte* (1888), poi confluiti nel volume *All'erta sentinella* (Milano, 1889) — compaiono novelle costruite intorno a una "passione conveniente", come *La grande fiamma* (1889), *Sogno di una notte d'estate* (1890) e *Tramontando il sole* (1893), successivamente raccolte in *Le amanti* (1894).

Sulla stessa linea si colloca *Addio amore!* (pubblicato sul «Corriere di Napoli» nel 1889 e in volume da Giannini nello stesso anno), romanzo di immediato successo al quale seguì *Castigo* (1893), prosecuzione della medesima vicenda, anch'esso accolto favorevolmente dal pubblico. Nello stesso periodo, nel 1889, vide la luce sul «Corriere di Napoli» quello che la critica considera

il romanzo più ambizioso di Serao, *Il paese di Cuccagna*, pubblicato poi in volume da Treves nel 1891³.

Abbandonato il progetto del «Corriere», nel 1891 Serao e Scarfoglio diedero vita a «Il Mattino», di cui Matilde fu co-direttrice e scrittrice con lo pseudonimo di Gibus. In questo periodo, però, qualcosa le impedì di godere a pieno della gioia del nuovo progetto editoriale. Alla ricerca di serenità e pace decise di partire: «Nel mio viaggio in Palestina ho cercato, umilmente, dove fremesse, dove vibrasse l'anima di quella Sacra Terra, che ha visto Iddio, e ne ha udito la voce» (Verdile 2017, p. 54). Al suo rientro, tuttavia, venne a conoscenza della relazione extraconiugale di Scarfoglio con una cantante di teatro, Gabrielle Bessard, dalla quale nacque una figlia, suscitando non poco clamore e profonde tensioni. Dopo il tragico suicidio di Gabrielle, Matilde accolse la neonata, chiamandola Paolina e crescendola come una figlia. Inoltre, a segnare, qualche anno dopo, la fine definitiva del suo coinvolgimento con il quotidiano napoletano fu anche il noto scandalo dell'amministrazione Sulmonte, emerso attraverso l'inchiesta Saredo, che portò alla luce gravi fenomeni di malgoverno: clientelismo e connessioni tra politica, imprenditoria e stampa. Scarfoglio fu accusato di essere attore dell'influenza mediatica al servizio del potere locale, insieme a Serao, che in seguito verrà invece prosciolta.

Un nuovo periodo di stabilità iniziò per la scrittrice grazie all'incontro con Giuseppe Natale, avvocato e giornalista, che divenne ben presto suo compagno di vita e sodale professionale, sostenendola nella fondazione di un altro quotidiano, «Il Giorno» (1904), di cui fu caporedattore e poi direttore. I due si sposarono nel 1917, dopo la morte del marito Scarfoglio, ed ebbero una figlia, Eleonora⁴.

Durante la carriera giornalistica, Serao alimenta costantemente anche la sua attività narrativa, dal 1878 al 1926: lo dimostra la sua longeva rubrica periodica *Api, mosconi e vespe*, segno del suo interesse per la comunicazione costante con il pubblico e della sua capacità di adattare il linguaggio giornalistico alle esigenze mediologiche del tempo. Questo spazio diede modo alla scrittrice di dare voce alla propria visione critica dell'umanità: difatti, la accompagnò per oltre 40 anni, passando dal «Corriere di Roma», a «Il Mattino» (dove prese il nome di *Mosconi*) fino a «Il Giorno», e assumendo varie forme di critica mondana, come pettegolezzi, ricettari, dialoghi sui balli, sui costumi, sulla moda. L'autrice rispondeva dunque al gusto tipico del tempo, quello della

³ BUFACCHI Emanuela (2018), *SERAO, Matilde Caterina*, Treccani. Dizionario Biografico degli Italiani – Volume 92 <[https://www.treccani.it/enciclopedia/matilde-caterina-serao_\(Dizionario-Biografico\)/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/matilde-caterina-serao_(Dizionario-Biografico)/>) - ultima consultazione: 22 ottobre 2025.

⁴ LAURITA Caterina (2021), *Avv. Giuseppe Natale di S. Chirico Raparo (PZ). Una vita dedicata al giornalismo*, Radionoff, <<https://www.radionoff.it/avv-giuseppe-natale-di-s-chirico-raparo-pz-una-vita-dedicata-al-giornalismo/>> - ultima consultazione: 21 agosto 2025.

Belle Époque⁵. Nel 1926 Serao ricevette la candidatura al premio Nobel per la Letteratura. Bloccato però dal regime fascista, il premio venne assegnato a Grazia Deledda. L'anno successivo muore a Napoli, colpita da un infarto mentre era impegnata nella sua quotidiana attività di scrittura, all'età di 71 anni.

Dotata di un'indole coraggiosa e irriverente verso la morale corrente, Serao non solo raggiunge traguardi professionali importanti, ma contribuisce a ridefinire il giornalismo come vocazione e impresa culturale⁶. Difatti, la sua intera carriera intreccia consapevolmente cronaca e invenzione, reale e fantastico, giornalismo e letteratura, utilizzando una lingua comunicativa con il pubblico del suo tempo.

2.2. La scrittura novellistica

Durante gli anni Ottanta del XIX secolo, fase esplosiva del genere novellistico, la maggior parte degli scrittori più importanti erano scrittori di novelle, affermati soprattutto dall'influenza letteraria della Francia e dell'Inghilterra. Si dice che in Italia la prima novella verista sia stata pubblicata da Verga, con *Nedda* (prima in rivista e poi in volume, a Milano, dall'editore Brigola, nel 1874), a cui si susseguono Capuana, D'Annunzio, Serao e De Roberto. Questo processo fu possibile grazie all'affermazione della stampa italiana nel contesto postunitario: aumentò il numero delle testate giornalistiche, migliorarono le tecnologie di stampa e furono sempre più diffuse le immagini, con il trionfo della rivista illustrata, che permetteva una lettura più scorrevole e veloce. Cambiarono, inoltre, le tecnologie del discorso e della parola, costruendo nuove narrazioni che distinguono la novella dal romanzo d'appendice, in una tensione tra carattere seriale e sperimentazione artistica. Dopo una lunga fase di sparizione, la novella infatti tornò ad essere uno dei generi letterari più in voga del momento, posizionandosi in prima pagina, affianco alla cronaca, alle notizie e ad approfondimenti di vario tipo. I modelli provenivano prevalentemente dal contesto francese, in particolare da Maupassant, il più grande novelliere della storia, e Zola, che lanciò la forma novella come laboratorio artistico e non come forma seriale. Difatti, se la scrittura appendicista doveva assicurare la fidelizzazione del lettore e obbligava, per questo, a colpi di scena e *cliffhanger*, la novella invece non era più costretta nei recinti e nelle tecniche del romanzo, ma basava molto spesso la sua serialità sulla sorpresa e sul

⁵ *Matilde Serao*, biografie, Letteratura Dimenticata, 2010,

<<http://www.letteraturadimenticata.it/Serao%20Matilde.htm>> - ultima consultazione: 23 agosto 2025.

⁶ DAVIDE Diego (2012), *Matilde Serao*, <<https://www.enciclopediadelledonne.it/edd.nsf/biografie/matilde-serao>> - ultima consultazione: 21 agosto 2025.

finale imprevisto, non senza rimarcare una collezione di stereotipi — come quello della *femme fatale* — percepiti come elementi ricorsivi seriali riconoscibili dal lettore⁷.

Nacque un vero e proprio “spazio mediale”, ambito che consentiva agli scrittori di interagire direttamente e dinamicamente con i lettori, ricevendone reazioni immediate e influenzando in modo significativo le modalità della creazione letteraria. La novella si fonda sull’idea che, all’interno di una molteplicità caotica di eventi, sia possibile isolare di volta in volta il “caso eccezionale”, capace di sorprendere, ingannare o scuotere il lettore: è la poetica della cosiddetta *fait divers*. Agli albori del genere, per instaurare un rapporto stabile e proficuo con il pubblico, gli scrittori compresero che, di fronte alla brevità era necessario un approccio realistico alla vita. I fatti narrati erano presentati come delle novità, mettendo in scena dei personaggi che non sempre si facevano portavoce dei valori con cui concordavano i lettori comuni (Borrelli 2020). In questa operazione di intensificazione il racconto diventò immersivo, in un ambiente polisensoriale e sempre dominato dal conflitto, sia esso interiore o esteriore. Di conseguenza, la novella divenne traduzione simbolica di una nuova soggettività, quella moderna, che porta con sé nuove inevitabili paure sociali, in un ambiente che cambia ed evolve continuamente⁸.

Gli albori della carriera di scrittrice di Matilde Serao sono caratterizzati proprio dalla produzione novellistica. Una definizione univoca della sua narrativa breve risulta problematica: l’autrice stessa attribuì ai propri testi molteplici denominazioni — *novelle, racconti, bozzetti, commedie, pastelli, confessioni, leggende, fantasie, schizzi*. Tuttavia, i criteri di distinzione tra queste categorie non vengono mai esplicitati (Pagliuca 2019). Il suo esordio risalirebbe al testo introvabile *Una viola*, pubblicato sulle colonne del «Piccolo». I primi testi consultabili, come articoli di cronaca, recensioni e brevi novelle, compaiono a partire dal gennaio 1877 sulle pagine de «Il Giornale di Napoli», diretto da Federico Verdinois, in cui pubblicò ben ventotto contributi. L’anno successivo iniziò a scrivere per il «Novelliere – rivista elegante», con la direzione di Gaetano Garzia, emergendo il 3 gennaio in incognito, firmandosi Tuffolina, nella novella *Fanciullo biondo*. Questo pseudonimo era tratto dal titolo di una statua di Edoardo Tabacchi, raffigurante una giovane donna che sta per tuffarsi in acqua con le braccia tese in avanti. La statua fu vista da Serao nell’Esposizione Napoletana, come attesta una sua nota di commento. Un primo nome simbolico e arguto che nasconde una evidente allusione al suo primo tuffo nel mare della letteratura (Bianchi 1998). Poco dopo, il 21 gennaio, Tuffolina pubblica *Roba antica messa a nuovo* e il 28 gennaio *Un quadro*, scritto che rimarca riflessioni ed emozioni scaturite da un

⁷ RAGONE Giovanni (2025), *Forma breve. Per una mediologia della novella post-unitaria* [seminario], in CAPALDI Donatella (a cura di), Università La Sapienza di Roma, Roma.

⁸ *Ibid.*

dipinto di Saverio Altamura. I temi inediti introdotti nella prima novella — il contrasto tra una visione materialista e una marcatamente più sentimentale, entrambe proiettate sul possibile destino di un fanciullo osservato da un palco teatrale — suscitarono la pubblicazione di un articolo di commento e riflessione, *Scetticismo e poesia*, dedicato a Tuffolina e firmato da un anonimo Menestrello, apparso sulle pagine del «Novelliere» nel numero 76, che la accusa di «sciogliere un inno all'ironia, che chiamate essenza dello scetticismo, segno di progresso, forma di vita». Matilde Serao rispose nella *Lettera aperta ad un Menestrello*, nel numero successivo (Bianchi 1998, p. 447):

Gli è che al di sopra di tutto e comprendendo tutto, facendo un poderoso amalgama, composto da scetticismo, ironia, ateismo, sorrisi, lagrime, innamoramenti, poesia bassa e prosa sublime, vi è la vita, la grande, l'immensa verità: la vita con tutte le sue contraddizioni, con le sue pazzie, le sue stravaganze, e le sue regolarità.

Come già detto precedentemente, alcune novelle, pubblicate anni prima su giornali diversi, saranno inserite nella raccolta *Dal vero*, edito a Milano da Perussia e Quadrio nel 1879. Nella prefazione della seconda ristampa del 1883, l'autrice precisò che si trattava di una composizione di novelle e bozzetti, non citando, tuttavia, scritti non ascrivibili a tali generi. L'occasione compositiva era quella del giornale o della rivista: questo permette di cogliere come l'identità della sua scrittura sia stata vincolata dal contesto, da un lato favorendo una continuità nella pratica della scrittura e dall'altro influenzando la lunghezza e i contenuti dei testi, con la possibilità di una diffusione sia a puntate sia in un'unica uscita. Il quotidiano diventò così per Serao una palestra di scrittura costante, un taccuino di lavoro che manterrà attivo fino agli ultimi anni, ma allo stesso tempo rappresentò una fase preparatoria: una prima versione dei testi che, una volta confluiti in volumi più ambiziosi, verranno sottoposti a interventi minimi di revisione, come la sostituzione di singole parole, brevi aggiunte o cancellazioni mirate. In quest'ottica, il *medium* giornale, con i suoi limiti materiali di spazio, periodicità e immediatezza, viene trasformato in risorsa espressiva. Per quanto concerne le tematiche affrontate, la stessa scrittrice ammise di cogliere spunti per le sue produzioni novellistiche da qualsiasi cosa la circondi (Bianchi 2000, pp. VII-VIII):

Argomenti ce ne sono: entrano dalla finestra, dalla porta, cadono dal cielo, nascono dai mattoni... Sono argomento l'acquerello sospeso al muro, i guanti abbandonati sulla tavola, la piuma, la carta, il calamaio, ogni più piccola, ogni più grande cosa. Poi vi è un taccuino, un numero spaventevole di bozzetti, di novelle, di romanzi, ancora da farsi, semplicemente catalogati. Poi vi sono i soggetti di occasione, primavera, domenica degli ulivi, venerdì santo, Pasqua.

I cosiddetti «soggetti d'occasione» e la cronaca vengono percepiti come affini al genere del bozzetto e della novella: in *Dal vero* Serao riunì spunti narrativi tratti proprio dalle ricorrenze del

calendario e dalle osservazioni della vita quotidiana. Ne sono esempi le descrizioni del mercato natalizio in *Alla decima musa* o il racconto *Casa nuova*, apparso sul «Piccolo» il 1° maggio 1878, data che coincideva con il consueto periodo di rinnovo dei contratti d'affitto a Napoli. Non a caso, il testo si apre con intonazioni tipiche del bozzetto, per poi evolversi in una riflessione più ampia sulla condizione umana. L'analisi delle date di pubblicazione sulle riviste mostra inoltre come momenti ricorrenti dell'anno, come Carnevale, Quaresima, vacanze estive e stagione dei bagni, abbiano fornito alla scrittrice stimoli ciclici per una scrittura sospesa tra realtà e invenzione. La cronaca viene così rimediata in funzione del testo letterario, conservandone l'immediatezza informativa. Dall'osservazione diretta delle pagine del «Piccolo», nacque anche *Estratto dello Stato civile*: i fogli del giornale riflettevano le immagini di un microcosmo quotidiano nel quale i lettori potevano riconoscersi. Ne consegue che il pezzo giornalistico si trasforma gradualmente in una forma letteraria breve (Bianchi 2000).

In *Dal vero*, si possono considerare novelle, in quanto più lunghe e con un intreccio con due o più personaggi, *Fanciullo biondo*, *Dualismo*, *Il trionfo di Lulù*, *La moglie di un grand'uomo*, *Un intervento*, *Tristia*, *Notte di Agosto*, *Palco borghese*, *Fulvia*, *In provincia*, *Nostalgia*, *Commedie di salone*, *Commedie borghesi*, *Apparenze*, *Silvia*, *Idillio di Pulcinella*. La più evidente differenza all'interno di questo gruppo di testi riguarda il punto di vista del narratore: Serao assume il ruolo di osservatrice e voce narrante di situazioni e personaggi, e dalla sua prospettiva di autrice reale intreccia descrizioni del quotidiano, spunti immaginativi e riflessioni interiori sulle figure rappresentate e sui costumi dell'epoca. La funzione del narratore, oscillante tra uno sguardo esterno e una partecipazione intima, si traduce con efficacia quasi metaforica nella serie di testi ambientati nello spazio chiuso del teatro: a incominciare da *Il fanciullo biondo* fino alla novella conclusiva e più compiuta, *Idillio di Pulcinella*. Quest'ultima, più ampia e centrata sull'ultimo discendente di una famiglia di attori, divenne il pretesto perfetto per ampie digressioni descrittive sull'ambiente del San Carlino, teatro popolare napoletano celebre per le parodie e le rivisitazioni comiche di opere teatrali e liriche di successo. Anche Verga, qualche anno più tardi, dedicherà ai piccoli teatri popolari il racconto *Don Candeloro e C.* (1894). Nella raccolta, Serao fa dell'ambientazione teatrale una vera e propria tecnica narrativa, utile a rappresentare la vita reale come intreccio tra immaginazione e verità, di illusione scenica ed esperienza concreta. Il motivo del teatro nel teatro diventa così metafora della duplicità dell'esistenza: la vita vissuta e la sua finzione si rispecchiano in specchi paralleli, dove l'immagine tangibile si trasforma in sensazione e sentimento soggettivo.

La frequentazione abituale di Serao, giornalista e cronista mondana, dei teatri napoletani le offre ispirazione e materiali narrativi: nei suoi testi si avverte la vivacità dei dialoghi della borghesia

dei palchi e dei *foyers*. Il verismo dell'autrice, assume, dunque, una dimensione personale: il "vero" non è mai separato dal sentimento, e la memoria diventa il principale strumento di indagine e rappresentazione. La sua metodologia di scrittura unisce osservazione diretta, descrizione e cronaca, come lei stessa afferma (Bianchi 2000, p. X):

Io scavo nella mia memoria, dove i ricordi sono disposti a strati successivi, come le tracce della vita geologica nella crosta terrestre, e scrivo le note così come le trovo, senza ricostruire degli animali fantastici... Dal primo giorno che ho scritto io non ho mai voluto e saputo esser altro che una fedele e umile cronista della mia memoria.

In una serie di articoli del 1879, Serao ribadì la propria distanza dal modello di Zola del romanzo sperimentale, fondato su verità scientifiche e inconfutabili: pur riconoscendone la portata innovativa, rifiutava una letteratura ridotta a meccanismo di osservazione, rivendicando invece la centralità dell'esperienza vissuta e del sentimento umano come componenti essenziali del "vero". Nel proprio lessico narrativo, Serao introdusse consapevolmente, dalla terminologia musicale, i termini «fantasia» e «idillio»: il primo inteso come composizione libera costruita su più temi o frammenti e il secondo non soltanto come quadro pastorale o campestre, ma come componimento di tono lirico, affine alla musica d'atmosfera. La musica, infatti, attraversa costantemente lo spazio narrativo seraiano: dalle citazioni di opere liriche alla canzone popolare, dai *valzer* alle *rêverie* di Ascher e ai pianoforti che fanno da sottofondo ai salotti borghesi (si veda, ad esempio, in *Notte d'Agosto*, in cui è trascritta la sonata incompiuta di una pianista ignota, metafora della resistenza dei due protagonisti all'amore). Sul piano figurativo, la scrittrice attinge, invece, dal linguaggio delle arti visive: la ricerca di un "colore letterario" si affianca alle esperienze pittoriche dei contemporanei, come quella di Salvatore Di Giacomo, autore di *Acquerello* sul «Fantasio» del 1881. Tra i primi scritti si colloca proprio *Il Cristo di Saverio Altamura*, cronaca d'arte più che novella, ispirata a un dipinto dell'artista identificabile con un Cristo tra i farisei. Un'ideale illustrazione della novella *Viottole* può essere invece rintracciata nel dipinto di Edoardo Dalbono, *Sulla terrazza*, dove l'attenzione al paesaggio urbano napoletano si intreccia con quella per i personaggi della borghesia ottocentesca. Il cromatismo della prosa di Serao si avvicina infatti all'acquerello: dagli aggettivi di colore che animano i testi emerge una sensibilità visiva fortemente pittorica. Lo si nota nell'azzurro e l'azzurro degli occhi e dei cieli, il rosso delle labbra e dei tramonti, il biondo e il pruno dei capelli, il bianco dei fiori, il giallo dei palazzi, il grigio dell'abito di scena di Pulcinella e la macchia policroma delle vesti femminili. Il "vero" della contemporaneità, dunque, si manifesta nei rimandi costanti alla musica, alla pittura e al teatro: elementi immediatamente riconoscibili dal pubblico ottocentesco, che fanno della narrativa breve dell'autrice una scrittura fortemente intermediale (Bianchi 2000).

Il tema della fanciulla, nelle sue molteplici sfumature, costituisce il filo conduttore che unisce le diverse novelle di *Dal vero*, permettendo di seguire il processo di elaborazione del nucleo narrativo che troverà pieno sviluppo nel *Romanzo della fanciulla* (1886). Il ritratto femminile emerge, in queste pagine, attraverso un catalogo minuzioso di oggetti e dettagli che delineano la nascente identità femminile: la nuova lettrice urbana trova una sua accurata rappresentazione, come corpo sociale della borghesia in ascesa. In *Mosaico di fanciulle*, una serie vivace di bozzetti raffigura differenti figure di donna — la turista straniera, la portiera che sogna di diventare maestra, la giovane nobile malaticcia, la contadina, la piccola attrice — componendo una sorta di prova d'autore per un più ampio progetto narrativo sulla condizione della fanciulla, borghese e popolare. Nei testi dedicati alla fanciulla borghese, Serao sembra proporre, inoltre, un galateo mondano dai toni leggeri, accompagnato da un implicito manuale di conversazione brillante e civettuola. Tuttavia, si può anche avvertire una partecipata conversazione inerente ai costumi e alle consuetudini sociali delle giovani donne appartenenti alla nobiltà e alla borghesia. Una fitta rete di rimandi, citazioni e corrispondenze che fa della scrittura giornalistica di Matilde Serao un vero e proprio strumento di interpretazione del reale, un filtro attraverso cui osservare e rappresentare la vita quotidiana. È un segno distintivo anche il minuzioso lessico descrittivo riguardante la moda del tempo⁹. A ciò si unisce la capacità, tutta personale, di cogliere e restituire le sfumature psicologiche della fanciulla — figura a lei vicina per età, formazione ed esperienze emotive. Nelle sue novelle affiora una dimensione autobiografica: in *La moglie di un gran d'uomo*, ad esempio, il pubblico poté riconoscere echi della vita privata dell'autrice, in particolare il matrimonio con Edoardo Scarfoglio.

Alla figura della fanciulla, emblema di giovinezza e desiderio, si contrappone la sua proiezione negativa: la zitella, termine ricorrente per indicare la donna che ha superato l'età del matrimonio e vive una condizione di sospensione e rimpianto. Tale personaggio femminile è tratteggiato, in questo periodo, attraverso elementi della psicologia e fisiologia positivista, come in *Dualismo*, per descrivere la doppia personalità di Flavia. Questo tipo di approccio è riscontrabile in varie occasioni della narrativa verista: si veda, ad esempio, a *Giacinta* di Capuana o al *Mio romanzo* di De Zerbi, o ancora a Mastriani. Accanto a questi temi, Serao adotta un linguaggio influenzato dalla cultura scientifica, ampiamente diffusa dalla stampa contemporanea. Termini come «forza morale», «organismo gracile», «sistema nervoso», «crisi nervosa» o «occhi magnetici» entrano nel suo vocabolario, conferendo una coloritura moderna e analitica ai ritratti femminili. In questo

⁹ Tale tema sarà trattato singolarmente nella rubrica *Tra piume e strascichi*, nel periodico romano «Capitan Fracassa», firmandosi come Chiquita, pseudonimo tratto dal romanzo di Théophile Gautier. La rubrica riportava inizialmente recensioni librarie e piccole storie e affrontava questioni familiari. Quando Serao divenne redattrice del quotidiano, nel 1882, furono aggiunte anche tematiche e riflessioni inerenti all'abbigliamento del tempo (Melis 2011).

modo, viene a consolidarsi un linguaggio del tutto nuovo, radicato nella cultura mediale e sociale del suo tempo, dove la cronaca quotidiana, la moda e la scienza diventano strumenti funzionali a raccontare la realtà e, allo stesso tempo, interpretarla (Bianchi 2000).

Gli interventi operati sui testi di *Dal vero*, nel passaggio dalla rivista al volume e nelle successive riedizioni, rispondono a modalità e motivazioni ben precise: Serao non mostra interesse per la revisione linguistica (a differenza delle modifiche operate da Luigi Capuana per *Giacinta*, dopo la prima edizione del 1879), l'impianto narrativo o la forma, ma preferisce invece dedicarsi a un'attività di scrittura proiettata sempre verso il nuovo e il presente. Come dichiara lei stessa nell'introduzione alla raccolta, nel 1883:

Così rivedendoli non senza mia grande malinconia, se ho cercato di correggere la forma, non ho avuto il coraggio di mutarne la sostanza. Quattro anni di vita artistica militante, senza posa, bastano a trasformare lo scrittore: e lo scrittore trasformato, avrebbe voluto cambiare tutto, imprimere in queste novelle e in questi bozzetti il senso del presente. Sarebbe stato un nuovo libro: ma più vecchio. Invece questo è un libro antico e giovane. Sia con lui il sorriso delle gente buona!

Nel corso degli anni in cui il verismo perde la sua tensione più sperimentale, l'autrice sviluppa una consapevolezza linguistica autonoma: attenta ai fermenti culturali italiani e francesi, resta comunque lontana da un irrigidirsi degli schemi stilistici ripetitivi, elaborando un modello comunicativo calibrato secondo le aspettative del suo pubblico (i lettori di giornali, novelle e bozzetti). In un intervento del 1894, la scrittrice ammise di non poter adottare nei suoi romanzi «essenzialmente regionali», né l'italiano letterario e aulico, distante dal reale, né il dialetto, strumento della comunicazione orale e quotidiana, limitato nella resa narrativa. La sua scelta cade dunque su una lingua media borghese, quella della stampa, capace di purificare il dialetto mantenendone la vitalità e di avvicinarsi alla lingua colta, senza imitarla pedissequamente. Come afferma Serao stessa (Bianchi 2000, p. XX): «Io credo con la vivacità di quel linguaggio incerto e di quello stile rotto di infondere nelle opere mie il calore, e il calore non solo vivifica i corpi ma li preserva da ogni corruzione del tempo».

Nelle sue prime raccolte, dunque, la novellista dipinge ritratti borghesi e cittadini, talvolta provinciali, privilegiando un realismo di situazioni e relazioni che non richiede il ricorso al colore locale o all'uso del dialetto. In conclusione, il suo "vero" nasce da una osservazione interiore e relazionale, più che da una riproduzione linguistica dei luoghi o dei parlanti, segnando un percorso autonomo rispetto sia al modello manzoniano, orientato verso un modello unitario, sia a quello verghiano, volto ad un linguaggio sperimentale intrecciato con il parlato popolare siciliano (Bianchi 2000).

2.3. *L'evoluzione di Serao novellista*

Dal 14 aprile 1878, Matilde Serao cominciò a pubblicare sul «Novelliere» le puntate di *Opale*, destinato a diventare il suo primo volume autonomo. Si tratta di un testo poco noto, di cui a lungo è rimasta incerta o solo ipotizzata la precedente uscita in rivista. La pubblicazione si estende dal numero 105 al 109 del periodico, e solo poco dopo l'identità dell'autrice viene resa esplicita: nello stesso anno, infatti, compare in libreria l'elegante libretto *Opale*, dove allo pseudonimo Tuffolina segue, tra parentesi, il nome di Matilde Serao. La novella si configura come un racconto lungo, costruito attorno alla passione tragica dei due protagonisti, Filippo e Claudia. L'intreccio è scarno, mentre assumono rilievo l'osservazione minuta dell'ambiente borghese e la rappresentazione della sensibilità femminile, alternata a dialoghi talvolta artificiosi. Il finale, segnato dal suicidio per annegamento della protagonista, rovescia simbolicamente il valore positivo dell'opale, trasformandolo in presagio di distruzione e perdita. L'antico motivo letterario della pietra magica o dell'anello fatale viene dunque reinterpretato in chiave moderna e psicologica, come metafora della frattura interiore e della fatalità amorosa.

L'ambientazione milanese colloca la vicenda in un contesto di nobiltà e alta borghesia urbana, ritenuto da Serao più adatto a riflettere mode, tensioni e atteggiamenti sentimentali della società moderna, ma anche debitore, per atmosfera e tono, della tradizione scapigliata lombarda, interessata alle passioni e all'inconscio nella vita metropolitana. *Opale*, insieme a *Cuore infermo* (1881), *Fantasia* (1883) e alla meno ricordata raccolta *Fior di passione* (1888), si inserisce in quel filone di romanzo psicologico e sentimentale borghese che richiama, pur senza imitarli direttamente, autori come Paul Bourget, Flaubert e Balzac (Bianchi 1998).

Matilde Serao fu anche una delle principali collaboratrici della «Rassegna Settimanale» (1881-1885), dove le intersezioni tra giornalismo e narrativa trovarono la loro espressione forse più compiuta. Il settimanale, fondato da Leopoldo Franchetti e Sidney Sonnino, toccava argomenti di politica, scienza, arte e letteratura e aveva l'intento esplicito di divulgare uno sguardo sul Meridione e sulle sue condizioni di vita, di cui si fecero strumento anche le novelle veriste sul Sud. La «Rassegna» si configurò come dispositivo mediale in cui Serao sperimentò una forma di racconto funzionale all'interpretazione e alla denuncia sociale. La scrittrice approdò alla rivista sonniniiana soltanto il 6 febbraio 1881 con la novella *Errori del sentimento (racconto vero)*, dove viene messa in scena l'ambigua relazione tra Alberto e Isabella, uniti da un profondo legame di amicizia. La narratrice, pur interna alla vicenda, mantiene una posizione defilata e osservatrice: dietro la sua voce si intravede chiaramente quella della stessa Serao, che filtra l'emozione attraverso un registro partecipe ma controllato. Emergono con chiarezza i tratti del suo stile giornalistico ormai maturo, costruito per catturare il lettore tramite un'aggettivazione fitta e l'uso

del climax ascendente, lessicale e sintattico (Borrelli 2020, p. 360): «la vita dei due innamorati era una battaglia crudele di ogni momento, in lotta con sé stessi, in lotta tra loro [...], fingendo quello che non sentivano, avendo orrore di quello che sentivano, irritati, eccitati, rabbiosi, incapaci di prendere una risoluzione». Un analogo sfondo sentimentale è riscontrabile nella seconda novella pubblicata sulla rivista, *Apparenze*. Qui Serao sceglie un narratore omodiegetico maschile, che immerge il lettore nel mondo effervescente del già citato teatro San Carlo, tra retroscena, camerini e intrighi amorosi. Il contatto diretto con il pubblico avviene attraverso alcuni interventi metanarrativi (Borrelli 2020, p. 360): «volevo prendere una cotta leggiera, tanto da mettere un po' di sale nella vivanda sciapita dell'esistenza: pepe, no, poiché il palato s'era bruciato abbastanza. Chiedo scusa agli amanti idealisti di questo odioso confronto culinario e tiro innanzi». Diversa è l'atmosfera della *Leggenda del mare di Napoli*, dell'8 maggio 1881, che non può essere considerata una novella in senso stretto: la trama narrativa viene abbandonata facendo spazio al tono lirico e contemplativo del bozzetto. La narratrice osserva dall'alto il golfo partenopeo, rievocando, con accenti romantici, i luoghi e i colori di una Napoli evidentemente idealizzata. L'autrice si rivolge a un ipotetico viaggiatore del Nord, nostalgico e malinconico, evocando il fascino intramontabile della città, amata dai protagonisti del Grand Tour. L'immagine di Napoli è qui immersa in una patina poetica e mondana (Borrelli 2020, p. 361-362): «suonatori ambulanti di violino, di chitarra, di flauto improvvisano concerti; cantatori affiochiti si lamentano nelle popolari canzonette, il cui metro è per lo più lento e soave o la cui allegria ha qualche cosa di chiassoso e di sforzato che cela il dolore». La realtà popolare in queste pagine resta sospesa dietro lo schermo di una visione estetizzante e aristocratica, mentre in *Spassatiempo* trova un ruolo di primo piano e la dimensione lirica scompare. Protagonista è Carminella, una trovatella che versa in condizioni di povertà, costretta a vendere «ceci abbrustoliti», «nocciuole» e «semi di zucca». Emerge qui la sensibilità di Serao per le condizioni economiche e psicologiche dei ceti umili, fino a toccare un registro profondamente tragico, in linea con la disperata impotenza sociale della donna. A chiudere la rassegna fu *Un segreto* (23 ottobre 1881), un racconto che si colloca a metà tra fiaba e leggenda popolare. Napoli vi appare come spazio simbolico, animato dalle sue voci, dai suoi miti e superstizioni. Ambientata nel 1220, la leggenda narra la miracolosa invenzione dei maccheroni da parte del mago Cicho, un personaggio misterioso che, attraverso la magia culinaria, trasforma i “mangiafoglia” napoletani in “mangiamaccheroni”. Il racconto fonde realismo e fantastico: la precisione descrittiva degli ambienti si combina con il tono incantato della fiaba. In generale, la collaborazione tra Matilde Serao e la «Rassegna settimanale» rappresenta un momento decisivo di maturazione: le consente di innestare nella rappresentazione letteraria di Napoli sfumature sociali e antropologiche nuove. L'inserimento di immagini sonore

e visive rivela come la tecnica letteraria seraiana traduce in parole l'estetica del quotidiano urbano. Queste prime esperienze di scrittura testimoniano la tenacia di una ispirazione viva, tesa alla ricerca del «calore complesso della vita», capace di coniugare verità e sentimento, osservazione e invenzione (Borrelli 2020).



LA RASSEGNA SETTIMANALE

DI

POLITICA, SCIENZE, LETTERE ED ARTI

Vol. 8°, N° 199.

ROMA, 23 Ottobre, 1881.

Prezzo: Cent. 40.



ASSOCIAZIONI.

ANNO L. 20. — Semestre L. 10. — Trimestre L. 5.
 Numero separato Cent. 40. — Arretrato Cent. 80.
 L'ESTERO: (in oro) EUROPA e LEVANTE, ANNO FR. 24. — SEM. FR. 12.
 — TRIM. FR. 6. — STATI UNITI, ANNO FR. 22. — MESSICO, AMERICA ME-
 RIDIONALE, INDIA, CINA, GIAPPONE, ANNO FR. 20. — AUSTRALIA, OCEANIA,
 ANNO FR. 31. — PERU, CUBA, EGITTO (Via Inghilterra), ANNO FR. 35.
 Le iscrizioni si ricevono presso l'Ufficio della RASSEGNA SETTIMANALE,
 Roma, Corso, N° 173, Palazzo Raggi, presso gli Uffici Postali
 del Regno, e presso i principali librai.

INSERZIONI A PAGAMENTO.

Per ogni linea, sopra una colonna della copertina, Cent. 30.

AVVERTENZE.

Lettere, manoscritti e libri debbono dirigersi franchi alla Direzione
 della *Rassegna Settimanale*, Roma, Corso, 173, Palazzo Raggi.
 Domande d'associazione, voglia, reclami e domande d'inserzioni debbono
 dirigersi franchi all'AMMINISTRAZIONE della *Rassegna Settimanale*,
 Roma, Corso, 173, Palazzo Raggi. — Le domande di riammissione
 d'abbonamento devono essere accompagnate dalla fascia in corso.
 Reclami e cambiamenti d'indirizzo devono avere unita la fascia sotto
 cui si spedisce la *Rassegna*.
 I manoscritti non si restituiscono. — Dagli articoli pubblicati in questo
 periodico la DIREZIONE si riserva l'assoluta proprietà letteraria.
 Tutte le opere inviate alla DIREZIONE saranno annunciate nella *Rassegna*.
 La *Rassegna Settimanale* si pubblica la Domenica mattina.

INDICE.

LA LEGISLAZIONE BANCARIA.	Pag. 257
L'ISLANDA.	258
LETTERE MILITARI. Il fucilo del soldato (P).	250
CORRISPONDENZA DALLA ROMAGNA. I giganti (A).	261
UN SEGRETO (Matilde Serao).	262
CORRISPONDENZA LETTERARIA DA LODI. Gordon in Africa (H. Z.).	264
D'UNA PAROLA, SINDRA NON INTESA, NEL CAZZONIERE DANTESCO (E. A. Cardillo).	266
L'ESERCE TRUPO STIMATI (Dallo <i>Spectator</i>).	267
IL TRATTATO DI COMMERCIO. Lettera al Direttore (Z).	268
BIBLIOGRAFIA:	
Gianni Carducci, <i>Levia Gravia (1861-1867)</i> , Edizione definitiva.	270
H. Hildebrandt, <i>Petrus Martyr Anglerius und sein Opus Epi- stolarum, ein Beitrag zur Quellkunde des Zeitalters der Renaissance und der Reformation</i> , (Pietro Martire d'An- ghiera e il suo <i>Opus Epistolarum</i> , contributo alla notizia delle fonti storiche nel periodo del rinascimento e della riforma).	ivi
H. Simonfeld, <i>Studien zu Marino Sanuto dem Aelteren</i> , (Studi su Marino Sanuto il Vecchio).	272
D. C. Pedrocchi, <i>Il Caffè Pedrocchi</i> , Memorie edite e inedite raccolte e pubblicato in occasione del cinquantesimo anni- versario della sua apertura.	ivi
NOTIZIE.	ivi
LA SETTIMANA.	
REVUE FRANÇAISE.	
ARTICOLI CHE RIGUARDANO L'ITALIA NEGLI ULTIMI NUMERI DEI PERIODICI STRANIERI.	

I primi sette volumi della *Rassegna* trovansi vendibili all'Ufficio
 dell'Amministrazione al prezzo di Lire 15 ciascuno.

Rivolgiamo colla preghiera a chiunque abbia comunicazioni
 di qualunque natura da fare al nostro periodico, di porre speciale
 attenzione ad indirizzarle alla RASSEGNA Settimanale, e non
 alla *Rivista Settimanale*, onde evitare disguidi e ritardi, essen-
 dovi in Roma altro periodico col secondo titolo.

LA SETTIMANA.

21 ottobre.

Si conferma la notizia del prossimo incontro del Re d'Italia
 coll'Imperatore d'Austria-Ungheria.

— Nel discorso pronunciato al banchetto offertogli ad Avi-
 gliana (16) l'on. Berti parlò anzitutto dei principali disegni di
 legge ch'egli presenterà al Parlamento, e delle presenti
 condizioni politiche del paese. Dimostrò la necessità per
 l'Italia di dare opera a quella legislazione economica che si
 va introducendo in quasi tutta Europa e specialmente in In-
 ghilterra e in Germania con ordinamenti e istituzioni rivolti
 a beneficio diretto ed efficace delle classi lavoratrici, che co-
 stituiscono quasi i tre quarti della società moderna. L'ini-
 ziativa di tali istituzioni, secondo l'on. Ministro, deve la-
 sciarsi all'individuo, l'azione legislativa non può avere altro
 compito che di promuovere lo svolgimento razionale delle
 antiche e numerose istituzioni di carità più adatte a risol-
 vere il difficile e grave problema; ma il carattere dell'in-
 dustria moderna è tale che le classi lavoratrici abbisognano
 di nuove forme di istituti più rispondenti alla loro dignità.
 Rilevato che, se la parte delle nostre classi lavoratrici che è
 valida al lavoro dimostra le sue virtù di previdenza con un
 risparmio che nel 1878 ascendeva già a oltre ventun milioni
 di lire distribuiti tra 2001 Società e 328,000 soci, gl'impotenti
 al lavoro però ed i vecchi non possono essere soccorsi dalle
 Società operaie, espose il pensiero suo di destinare tre de-
 cimi degli utili netti, provenienti dalle Casse di risparmio
 ordinarie e cinque decimi di quelli che si verificano per le
 Casse di risparmio postali a beneficio delle Società di mutuo
 soccorso riconosciute, della Cassa pensioni per la vecchiaia e
 di un fondo di riserva per gli operai resi impotenti al lavoro;
 la quale destinazione può essere fatta in conformità delle
 disposizioni già sanzionate negli statuti delle casse ordi-
 narie di risparmio e dell'articolo 15 della legge che istituisce
 le casse postali. Dimostrò quindi la utilità di questi pro-
 getti, nei quali lo Stato interviene rispettando l'iniziativa
 privata, evitando sacrifici finanziari, preparando l'innalzamento
 giuridico di tutte le classi unite senza offendere
 nessun principio di libertà. Discorse della pellagra e del
 rimedio che vi si potrà porre curando il risanamento
 delle abitazioni e il regime delle acque. E toccando della
 necessità di far rifiorire la nostra agricoltura, parlò delle

Prima pagina de «La Rassegna Settimanale», Vol. 8, N. 199. Roma, 23 Ottobre 1881.
 Documento tratto da Biblioteca digitale. Biblioteca nazionale centrale di Roma – ultima consultazione:
 29 novembre 2025, <<http://digitale.bnc.roma.sbn.it/tecdigitale/giornale/TO00192436/1881-1882/v.8-9/00000331>>.

fonte prima di tanta immoralità era l'ozio dei braccianti. Costoro passavano generalmente il tempo giocando alla *taglia* nel mezzo della via, sotto gli occhi del pubblico, e, nove volte su dieci, i complotti di ladri, che andavano mascherati ad assaltare i passanti sulla strada maestra, s'erano organizzati fra essi. In tal modo i famosi briganti della Romagna non uscivano dai paesi e dalle città, ove il furto è realmente più aborrito dell'omicidio, com'ebbe a notare tempo fa un corrispondente della *Rassegna*, * ma bensì dai villaggi e dalle file di questi viziosi braccianti della campagna.

Oggi le cose sono cambiate, ma resta sempre nei villaggi, ad ogni ora del giorno ed in tutte le stagioni, il triste spettacolo di capannelli d'oziosi, fra i quali non pochi sono ammoniti, altri tenuti d'occhio dai carabinieri, perchè gente *diretta onesta per riflessione*, ma disposta sempre, se l'occasione favorevole si presta, a ritentare qualche buon colpo. I giovani, che sono stati a scuola e che non sono come i vecchi del tutto ignoranti, qualche giornale lo leggono, ma pur troppo, e non di rado, sono giornali sovversivi, dai quali i loro animi, predisposti dall'ambiente immorale, assorbono con avidità le teorie anarchiche. Io non sapeva comprendere come mai in questi villaggi isolati potesse esser nato il pensiero di acquistare giornali ed opuscoli socialisti, ma ben presto m'accorsi che le nuove teorie sovversive, e perciò giornali ed opuscoli socialisti, erano importati dai reduci dal *domicilio coatto*, che potrebbe esser chiamato non luogo di correzione ma di corruzione. Non di rado questi reduci, imbevuti d'idee anarchiche, assumono, al loro ritorno al villaggio, una certa aria di superiorità che s'impone fra gente rozza ma avida di novità. Io volli conoscere uno di questi socialisti di campagna, reduce dal domicilio coatto; l'interrogai; avea letto le *Questioni ardenti* del Malou; ma non avea alcun concetto chiaro delle teorie anarchiche professate dal suo partito; usava certi paroloni rimbombanti che introduceva a casaccio nelle sue declamazioni, le quali divenivano perciò incomprensibili; ma i suoi conterranei, quando non lo comprendono, accusano la loro stessa ignoranza e però continuano ad ammirarlo. Ciò che comprendono facilmente si è che se loro manca il lavoro e sono costretti a restare nell'ozio e nella miseria, la colpa è dei ricchi e del loro governo, che bisogna perciò fare la rivoluzione e dividere le terre.

Un fatto che lascia sperare qualche miglioramento nella moralità dei villaggi di Romagna si è il favore col quale è stata accolta l'introduzione delle Società operaie. Il presidente di queste Società è per solito il maestro del villaggio o il medico condotto, oppure un proprietario che abita tutto l'anno la campagna, ed hanno, comunemente, la loro biblioteca circolante. Ho assistito a qualche seduta di queste Società rurali, e n'ho riportata una buonissima impressione. I discorsi che vi si tengono sono ispirati sempre a principi di sana morale, e ho sentito parlare con entusiasmo di previdenza, di mutualità, di solidarietà. E m'ha impressionato il vedere quanto ingegno e buon senso è nascosto in quelle campagne.

Resta il fatto, che i braccianti, buona parte dell'anno, rimangono disoccupati e pur troppo ritengo che non potranno le Società operaie paralizzare le funeste conseguenze di questo fenomeno. Unico rimedio a tanto male potrebb'essere qui, come altrove, l'emigrazione. Ma i casanti di Romagna non hanno modo di emigrare e non sono tanto gonzi da lasciarsi sedurre da falsi agenti d'emigrazione. Ma qui entrerei in una questione più volte trattata nella *Rassegna* e che pur troppo aspetta ancora una giusta ed utile soluzione dal Parlamento e dal governo.

A.

* V. *Rassegna*, vol. VIII, pag. 229.

UN SEGRETO.

Nell'anno 1220 della Salutifera Incarnazione, regnando in Palermo ed in Napoli il grande e buon re Federico II di Svevia, accadde in Napoli un caso stranissimo che non vi sarà disearo ascoltare, trattandosi di piacevole argomento. Simil novella non troverete nè in istorici, nè in eleganti narratori; io stessa la raccolsi rozza ed informe dalla tradizione popolare e voglio, narrandola a voi, consacrarla in questa scrittura, affinchè ne possano avere disadorna ma chiara notizia i più tardi nepoti, per cui si travaglia e s'affatica ogni scrittore, disdegno del facile plauso contemporaneo. Ma senza più intrattenervi in preliminari, avendo spiegata chiaramente la mia intenzione, ecco il caso.

Nello stretto vico dei Cortellari che, come ognuno sa, apparteneva al Seggio di Portanova, vi era una casuccia magra ed alta, dalle piccole finestre, aventi i vetri sudici ed impiombati. La porta di entrata era bassa ed oscura; sporca e ripida la scala; di rado si aprivano le finestruole. La gente vi passava dinanzi frettolosa, dando uno sguardo fra il collerico ed il pauroso, e borbottando fra i denti non so se una preghiera o una maledizione. In verità, nella casuccia abitava gente mal famata; al primo piano vi era un maledetto usuraio, tosatore di monete d'oro; al secondo una bella giovane di quelle che sono la tentazione e la dannazione dell'uomo; al terzo un marito ed una moglie, brutti ceffi che di giorno erano fuori di casa a qualche ignoto ed equivoco mestiere e quando rincasavano, a notte piena, si battevano come la lana. Ma quello che formava lo sgomento dei viandanti non era specialmente il tristo usuraio, lo sguardo provocante della donna e gli strilli della moglie bastonata dal marito, ma era tutto questo insieme e principalmente il pensiero che all'ultimo piano della casa indivolata abitava Cicho il mago. Le anime timorate di Dio si facevano il segno della croce che è anche quello della nostra salvezza e passavano oltre; gli spiriti mondani facevano le corna con la mano, si tastavano il ginocchio, pronunciavano qualche scongiuro e simili cose adoperavano che si credevano atte a disperdere il malocchio. Sebbene Cicho uscisse molto raramente e raramente spalancasse le imposte della sua finestruola, il popolo sapendo della sua magia, del suo potere sovrumano, n'aveva timore grandissimo.

Senza dubbio i misteriosi andamenti di Cicho davano fede di verità a quanto di lui si diceva. Chi fosse non si sapeva, nè donde venisse; sempre chiuso in casa; in apparenza privo d'amici e di parenti; curvo nell'incedere, lento il passo, l'occhio fisso a terra, mormorando parole greche, latine o di qualche lingua demoniaca; parco nel conversare, ma non aspro nei modi, anzi sorridente nella bianca, fluente barba; oscure ma nette le vestimenta. Invano, quando venne ad abitare nel vico Cortellari, le femminette d'intorno s'informarono di lui, chiesero, osarono interrogarlo, fermarono il suo servo e adoperarono i mille mazzi che mai sempre consiglia alla donna la sua gran maestra e signora, la curiosità. Nulla poterono sapere, e Cicho, la sua origine, la sua famiglia, la sua vita, rimasero nelle tenebre dello ignoto. Ma in seguito, spiando, osservando, escogitando, si seppe che Cicho intendeva ad opere magiche: durante la notte, mai si spegneva la lampada della stanzuccia dove egli studiava su grossi volumi di manoscritto, chiusi a fermaglio, tolti da una polverosa scansia: mai cessava di uscire, dalla cappa nera del suo fecolare, un filo di fumo e la sua stanza era piena di storte, di lambicchi, di fornelli, di singolari coltelli in tutte le forme e di altri strumenti in ferro destinati ad usi ignoti. Si dicea che spesso Cicho passava ore intere curvato sopra un pentolino che bolliva, bolliva e dove sicuramente danzavano le maledette erbe infernali

Nel 1881, inoltre, fu pubblicata la raccolta *Leggende napoletane*, dall'editore Ottino a Milano. Essa comprende una serie di testi che ripercorrono attraverso miti e racconti popolari, le origini e la tradizione della città di Napoli, dalle radici classiche sino alle epoche angioina e spagnola. I titoli dei brani, come *Parthenope*, *Virgilio mago*, *Lu munaciello*, *Donna Romita* e *Leggenda dell'avvenire*, mostrano chiaramente la volontà di restituire un patrimonio di memoria collettiva e di ricercare, nel passato leggendario, le ragioni profonde delle caratteristiche culturali e spirituali della città. Con la ripubblicazione della raccolta nel 1891, Matilde Serao vi premette un nuovo testo, *La storia della leggenda*, dove specifica il contesto in cui le *Leggende* sono nate e da cui ha tratto ispirazione, non senza dare qualche nota autobiografica (Mondini 2017, p. 68): «Allora, quando cominciai la storia spirituale della leggenda, io aveva diciassette anni, ero una molto povera fanciulla e una molto infelice alunna della Scuola Normale femminile». Le pagine autobiografiche di questa prefazione rivelano il forte legame tra memoria personale e creazione artistica: lo spazio urbano dei quartieri popolari e del centro antico, con la sua fitta rete di vicoli e di voci, diventa il luogo della genesi immaginativa. Con maggiore compiutezza poi ne *Il ventre di Napoli*, la scrittrice traduce la conoscenza diretta della città in rappresentazione letteraria, ma in questo caso l'osservazione si sublima in mito. Come lei stessa ammise, dopo essersi misurata con la realtà contemporanea e con i rigori della scrittura giornalistica, volle concedersi ora un momento di libertà, per dedicarsi all'immaginazione e al sogno, seppur solo come intermezzo temporaneo. L'osservazione diretta viene così sospesa per lasciar spazio alla dimensione visionaria, dove mito e poesia popolare possono fondersi. Rispetto alla precedente raccolta *Dal vero, Leggende napoletane* rappresenta dunque una diversione consapevole: un esperimento narrativo che si colloca tra evasione fantastica e ricerca delle radici culturali. L'autrice, infatti, attinse dal folclore napoletano non con intento documentario o erudito, ma per ricreare un universo poetico in cui la città e i suoi miti si specchiano a vicenda. Come altri scrittori europei del tardo Romanticismo (da Bécquer a Heine), anche Serao elaborò una forma di fantastico intimo, sospeso tra nostalgia e malinconia, dove l'elemento soprannaturale incontra la concretezza del paesaggio urbano.

Vero filo conduttore è il sentimento amoroso, indagato nelle sue molteplici sfumature: nelle prime righe di *Parthenope*, l'autrice dichiara che tutta la città di Napoli, nei suoi luoghi e nella sua memoria, sembra nascere da un atto amoroso. Lo spazio, dunque, ha una funzione narrativa e simbolica precisa: ogni leggenda spiega l'origine di un luogo, di un nome o una tradizione, costruendo così una mappa sentimentale di Napoli. Le zone oscure e i vicoli angusti si alternano a vedute luminose e marine, in un continuo dialogo tra eros e morte, vita e memoria, realtà e sogno.

Leggende napoletane, seppur non possano essere considerate delle novelle in senso stretto, sono un passaggio unico e originale nella carriera e nell'evoluzione di scrittrice di Matilde Serao: pur rimanendo fedele al realismo della città di Napoli, ne rielabora i motivi più profondi attraverso il filtro della fantasia, trasformando la cronaca in mito e il reale in racconto poetico (Mondini 2017).

2.4. *Serao, l'editoria e il giornalismo: fondazione e gestione de «Il Mattino» e «Il Giorno»*

Dal 1885 Matilde Serao e Edoardo Scarfoglio progettavano una idea, un sogno: la realizzazione di un giornale che rispecchiasse il loro modo di percepire la vita. A Natale dello stesso anno, sotto la direzione della coppia, fu pubblicato il primo numero del «Corriere di Roma», ma sulla carta il nome di Serao non compariva. Le fu assegnata la rubrica *Per voi signore*, in cui si firmava con lo pseudonimo di Chiquita, mentre Scarfoglio scriveva spesso con lo pseudonimo di Tartarin. A giugno dell'anno successivo, l'autrice introdusse un ciclo di articoli che raccontavano la vita delle maestre rurali: il progetto nacque da un evento tragico, quello di Italia Donati, insegnante elementare a Porciano, nel pistoiese, morta suicida in seguito a delle molestie da parte del sindaco del piccolo borgo, Raffaello Torrigiani. Il rifiuto di Italia, infatti, fu ricambiato con vere e proprie calunnie, che la indussero a chiedere un trasferimento, ottenuto a Cecina, ma questo non bastò: le dicerie continuarono e la donna non ne resse il peso. Matilde Serao raccontò la sua storia (Verdile 2017, pp. 39-42):

Era innocente Italia Donati, colei il cui nome, secondo voi, non deve servire da bandiera. [...] Vent'anni e con essi la speranza di un lungo, migliore avvenire, a cui si rinunzia. Era innocente Italia Donati: soltanto nel suo spirito uno squilibrio vi era: vi era un troppo alto concetto dell'onore, vi era una troppo squisita sensibilità, una delicatezza che vibrava di dolore per la più piccola offesa, un senso di pudore così alto che le è sopravvissuto, di là. [...] Quando le parve di aver subito le ingiurie insopportabili, quando le parve che nessuno in vita le avrebbe mai reso giustizia, ella è morta, per eccesso di onore. Io sto per questa morta.

Il 16 settembre 1886, Matilde fece nascere dalla sua fantasia instancabile la rubrica mondana *Api, mosconi e vespe*, questa volta con lo pseudonimo di Gibus. Questo nome non fu casuale: richiamava il cappello a cilindro pieghevole, noto anche come *chapeau claque*, brevettato da Antoine Gibus nel 1823, oggetto che divenne presto un simbolo della rispettabilità e dell'eleganza borghese. Il riferimento al gibus non è soltanto nominale, ma veicola un immaginario legato all'eleganza, al prestigio sociale e alla cultura del vivere mondano. È in questo contesto, infatti, che si colloca l'attività di Serao: attraverso cronache mondane e racconti salottieri, la sua rubrica metteva in scena le dinamiche di autorappresentazione e di ricerca di visibilità proprie del bel mondo di fine Ottocento (Verdile 2017, pp. 42-43):

Sei tu un aristocratico e vuoi tu saper le gesta mondane dei tuoi pari se nascono e muoiono, se si fidanzano e si sposano, se partono o arrivano, sei tu un borghese che guardi con occhio da snob la grande società, sei tu un provinciale a cui una sfilata di titoli riempie l'anima di giulebbe? Ebbene, ti abbiamo inventata una cronaca mondana copiosa, abbondante, ed essa è carica di tutti gli aggettivi estetici che a noi costano assai poco, che piacciono tanto a coloro a cui sono attribuiti e che ti fanno sognare, o snob, o provinciale, tutto un mondo etereo e arcano.

Fin dall'inizio instaurò con il lettore e soprattutto la lettrice un rapporto di complicità e familiarità, talvolta persino interattivo. Sapeva catturare l'interesse di un pubblico specifico attraverso giochi di allusioni e rinvii, piccole malignità e riferimenti ai costumi, con l'intento di sorprendere e meravigliare chi leggeva le sue pagine (Trotta 2008, p. 38). Utilizzò, inoltre, questo spazio di scrittura per affermare se stessa come soggetto perfettamente inserito nella sfera pubblica borghese, sottolineando, ogni qual volta le era possibile, la propria genealogia nobiliare in quanto discendente — seppur indiretta — di Gregorio Ypsilanti, erede degli imperatori d'Oriente (sua madre, infatti, era discendente dei principi Scanavy, imparentati con la famiglia Ypsilanti). Così, il tentativo di Matilde Serao fu quello di servirsi delle parole per costruire su di sé una determinata identità sociale.

La concorrenza fu molto alta e il giornale fece molta fatica a decollare davvero. Ben presto giunse la proposta di un banchiere livornese, Matteo Schilizzi, che, trasferitosi a Napoli, era diventato azionista e proprietario del quotidiano il «Corriere del Mattino»: fondere i due giornali e dare vita al «Corriere di Napoli». Fu una decisione molto sofferta, ma diede l'occasione a Matilde Serao di ricongiungersi con la città che l'aveva cresciuta. Così l'ultimo numero del «Corriere» romano uscì nelle edicole il 14 novembre 1887. Il nuovo giornale si avvale fin da subito di illustri collaboratori, tra cui Francesco Saverio Nitti, Antonio Salandra, Contessa Lara e Gabriele D'Annunzio, e si distingueva per la prevalenza della cronaca, con corrispondenze con le grandi città, da New York, a Londra e Berlino. La cronaca mondana, anche in questo contesto, non fu assente: la rubrica *Api, mosconi e vespe* continuava la sua pubblicazione anche nel giornale napoletano, non senza entusiasmo da parte della borghesia napoletana stessa, che ambiva finalmente a ricevere un po' di visibilità. Quando suo marito partì per sei mesi, come inviato speciale, per l'Etiopia, fu proprio Matilde ad occuparsi di politica, seppur con delle tendenze più moderate e più vicine alla Chiesa. Decise di firmarsi Giuliano Sorel e di esprimere attraverso la penna tutta la sua anima monarchica e non reazionaria, la quale guardava con astio le battaglie femministe di quell'epoca, che rivendicavano un riscatto e un riconoscimento giuridico e sociale. Così la scrittrice rispecchiava a pieno il mondo al quale apparteneva e a cui si rivolgeva nelle sue pagine.

Dopo che Scarfoglio decise di candidarsi alla Camera dei Deputati con una posizione fortemente reazionaria verso destra, i rapporti con Schilizzi — moderato e non schierato — si incrinarono fino alla rottura definitiva. I due coniugi decisero così di portare alla luce, da soli, un nuovo progetto editoriale: «Il Mattino». Per la realizzazione erano necessari fondi economici sufficienti: Serao stessa firmò molti contratti, anche con giornali stranieri, che la impegnarono nella scrittura per molti anni. Edoardo divenne direttore ufficiale del quotidiano e Serao assumeva la guida del giornale durante le frequenti assenze del marito, inventava brillanti strategie di marketing, lanciava supplementi culturali, gadget e *matinée* riservate agli abbonati. L'obiettivo era rafforzare la diffusione e il radicamento del quotidiano, fidelizzare nuove fasce di lettori e ampliare il numero di iscritti. Probabilmente, mirava anche a distaccarsi dalla presenza ingombrante del marito, conquistando spazi di autonomia decisionale e dando sfogo alle proprie inclinazioni più sociali e narrative, piuttosto che politiche. Grazie a queste iniziative, «Il Mattino» si stabilizzò sulle venticinquemila copie, in una città dove appena centoventimila persone sapevano leggere (Verdile 2017, pp. 45-48). La redazione ebbe la sua sede nella Galleria Umberto I, costruita tra il 1887 e il 1890, e fu dotata della rotativa e di una enorme insegna ben visibile a tutti i passanti. Il nuovo quotidiano entrò in edicola per la prima volta il 16 marzo 1892, con un prezzo di cinque centesimi — astuta strategia di fidelizzazione del pubblico — e con un nuovo articolo di Matilde, intitolato *Il ritorno*, in cui salutava con affetto i suoi amati lettori e lettrici (Verdile 2017, p. 50):

Buongiorno amica lettrice, amico lettore, buongiorno. Il giocondo tremore d'emozione con cui, stamane, io ritorno a voi, rassomiglia nella sua intensità sentimentale allo stringimento di cuore di quella sera, cinquantaquattro giorni fa, quando mi accomiata da voi, dolce lettrice, gentile lettore, e che pensai essere spezzata per sempre una tenera consuetudine del mio spirito. La novità del programma di Gibus — udite, udite! — è di piacervi meglio. Vi si parlerà di ogni cosa. La varietà sarà una legge. Le notizie saranno frivole, più d'un gentiluomo dalla gardenia all'occhiello, lascerà il ballo per venire a portarvi l'eco delle feste, dopo quattro ore, svegliandosi la donna leggerà il resoconto delle danze leggiadre ed affascinanti dove ella fu luminosamente bella. La vita mondana di provincia sarà descritta dai corrispondenti.

«Il Mattino» fu uno dei primi giornali ad introdurre la terza pagina dedicata ogni giorno a un episodio del romanzo d'appendice, volto a incuriosire i lettori e a invogliarli all'acquisto.

Schilizzi aveva nel frattempo tentato di riappropriarsi della ben nota *Api, mosconi e vespe*, intentando una causa, ma senza successo (Verdile 2017, pp. 49-56). Con la fine della controversia giudiziaria per la titolarità del nome, la rubrica diventò soltanto *Mosconi*: erano testi eterogenei, capaci di catturare il pubblico attraverso una varietà di argomenti non necessariamente legati al pettegolezzo o alla moda, sapevano aderire alle intime esigenze dei lettori in una città regina di una civiltà orale. Serao si adeguava a questo contesto con una comunicazione argutamente

dettagliata, allusiva, pensata per mantenere l'attenzione, stimolare curiosità e attese, proprio come avviene nelle puntate dei *feuilleton*, considerate prodromi della futura serialità televisiva e non solo, nella società di massa (Trotta 2008, p. 39).

Con il tradimento del marito, l'autrice iniziò a pubblicare, nella primavera del 1894, in appendice sul giornale, *Il tradimento*, per poi continuare per Treves, entro la fine dell'anno, con libri come *Gli amanti* e *Le amanti*. Tuttavia, meditava oramai di prendere totalmente le distanze da Scarfoglio, che sommergeva il giornale di articoli contro il governo. Il suo progetto infatti prevedeva un distacco netto dalla politica e doveva costituire uno spazio polivalente: note di costume, recensioni letterarie e teatrali, polemiche vivaci e resoconti di viaggi, ma ancora novelle, poesie e romanzi d'appendice, cronache mondane e giochi, notizie sportive, di moda e attualità. Tra il culturale e il sociale, dunque: ambiti coerenti con le inclinazioni giornalistico-letterarie di Serao, con le sue straordinarie capacità organizzative, ispirati a un modello che trovava precedenti significativi nel «Corriere del Mattino letterario» di Verdinois (1887) e in «La Domenica» di Mastriani (1866-1867), ma soprattutto nella fortunata appendice autonoma del «Fanfulla della Domenica» (Trotta 2008, p. 39). Domenica primo luglio 1894 uscì così il primo numero del «Mattino Supplemento»: «Giornale settimanale di letteratura, arte, scienze, sport, mode, ecc.». Il formato è lo stesso del «Mattino», con una foliazione di quattro pagine su 5 colonne: la prima pagina prevedeva quasi sempre un articolo di fondo dal titolo fisso «Corriere», seguito da poesie, racconti, novelle e interventi fino alla seconda e terza pagina, corredate anche da rubriche di giochi a premi, recensioni di libri, opuscoli e altro; la quarta pagina riportava invece pubblicità e inserzioni. Il costo di ciascun numero è di cinque centesimi, ma viene distribuito principalmente tramite abbonamenti: i lettori possono scegliere tra formule annuali o semestrali, pagabili tramite conto corrente postale, con tariffe differenti a seconda che si desideri ricevere il solo settimanale «Mattino Supplemento» o il solo quotidiano «Il Mattino». Alla direzione si trova dichiaratamente Matilde Serao, la quale, grazie alla sua dote di comunicatrice sociale, riesce a coinvolgere numerosi amici, scrittori di prestigio e firme illustri, già collaboratori di precedenti iniziative letterarie, tra cui anche molte scrittrici che stimava: Neera, la marchesa Colombi, contessa Lara, Emilia Pardo Bazan. Il «Mattino Supplemento» si afferma dunque come uno specchio autentico della storia della cultura nel suo complesso: dalla moda alla letteratura, dalla politica alle arti figurative, dall'economia alla musica e al teatro, fino alle molteplici forme della creatività collettiva e dell'industria culturale dell'epoca, il periodico si rivela uno strumento prezioso per indagare lo spirito culturale del suo tempo. L'esperienza del settimanale, seppur breve, consente di comprendere la curiosità e i gusti filofrancesi di Matilde Serao, abile interprete delle esigenze, dei sogni e dei bisogni di un'opinione pubblica nascente. Tale pubblico si formava

nel clima complesso di fine secolo, tra la crisi e la modernizzazione del Paese, in un'età segnata dall'imperialismo, dalla seconda rivoluzione industriale e da forti contrasti sociali, sullo sfondo di una Napoli, descritta da Francesco Saverio Nitti, «alla deriva», indebolita e frammentata, in quanto ex capitale marginalizzata dalla recente unificazione del Regno d'Italia, pur dimostrando una forte tenuta in campo culturale e creativo. Dunque, la necessità era quella di soddisfare le esigenze di una lettura domenicale che unisse informazione e svago, offrendo rubriche e articoli estremamente eterogenei. Fino al 1895, Serao fu capace di fare del settimanale uno spazio strategico per consolidare relazioni, promuovere il libri, commedie e poesie e ospitare corrispondenze dall'estero, inerenti a usi e costumi non solo europei ma persino d'oltreoceano, dagli Stati Uniti al Giappone. Il giornale, inoltre, permise di rafforzare il dialogo con i lettori, ricorrendo a iniziative all'epoca innovative: dai gadget in omaggio fino ai sondaggi d'opinione, per stimolare e divertire il pubblico (Trotta 2008, p. 43-49).

Inoltre, assunse un ruolo di rilievo, nonché di fondatrice e di direttrice, anche nel giornale illustrato «Masto Rafaele» (1899-1901), in cui descriveva la politica, il costume e la società di Napoli con acuto umorismo. Il primo numero apparve domenica 19 novembre 1899, in vendita per abbonamenti e annunciato tramite volantinaggio, giornali concorrenti, come il «San Carlino», e nella sua rubrica *Mosconi*, portando avanti la sua strategia sinergica e mediatica. Il nome della testata trae spunto da un celebre personaggio partenopeo, protagonista di una farsa di Antonio Petito, *So' Masto Rafaele e non te ne ncarrià* (1869), e legato ad un intercalare, che ha creato una diffusa locuzione napoletana: «'O paese 'e mastu Rafaele»: il riferimento è a un luogo o una situazione priva di serietà, rappresentata dalla figura di Masto Rafaele, burlone amante del vino e delle osterie. Il tono colloquiale, dialogico ed estremamente confidenziale qui viene accentuato (Trotta 2008, p. 97-102):

Vi piace il titolo, eh? Voi già sorridete, è vero? Ed è un sorriso di lietezza che deve venirvi a portare, quanto prima, in Napoli e in provincia, un sorriso di lietezza onesto e fine, questo *Masto Rafaele*, esso deve piacervi, perché fatto con spirito di buona lega, in una forma assolutamente giornalistica, pupazzettato in tutte le sue rubriche, dall'articolo di politica ai teatri, dal consiglio comunale alla cronachetta mondana, pupazzettato da una mano giovanile piena di talento, e piena di *chic*. Esso deve piacervi, per il suo brio e la sua eleganza, per i suoi frizzi gentili e per la sua signorilità, per il suo sapore letterario e per la sua costante attualità, *Masto Rafaele*.

I migliori illustratori napoletani dell'epoca¹⁰ diedero il loro assiduo contributo al giornale, che durerà tre anni, dal 1899 al 1901, per un totale di 98 numeri, un risultato più che acclamato, considerando che molti periodici umoristici superava a stento l'anno di vita (Trotta 2008, p. 109). Cercò di sfruttare al massimo qualsiasi vantaggio potesse arrivare dal suo matrimonio, ormai crollato, ed ebbe così l'opportunità di conoscere il francese Hérelle, a cui consegnò i suoi racconti, promettendogli che, se gli fossero piaciuti, avrebbe provveduto alla traduzione nella sua lingua. Inizia così l'influenza di Serao oltre i confini nazionali, riuscendo a tradurre in francese la sua opera più nota del tempo, *Il paese di Cuccagna*, grazie al lavoro di Minnie David, coniuge di Paul Bourget. Il suo grande impegno la portò persino sulla rivista letteraria «La revue blanche», insieme a altre grandi firme, come quella di Proust e Apollinaire (Verdile 2017, pp. 60-63). Pur essendo ormai maturo già nel 1902, il distacco definitivo da «Il Mattino» venne sancito soltanto il 13 novembre del 1903, attraverso un comunicato tanto asciutto quanto ingrato nei toni, non firmato da Scarfoglio, ma, con lo pseudonimo Ape, da Ferdinando Russo: «la signora Matilde Serao ha presentato al direttore del “Mattino”, che le ha accettate, le sue dimissioni da redattore del giornale» (Trotta 2008, p. 28).

Il 27 febbraio 1904, Serao annunciava sulla rivista «La Settimana», la cui pubblicazione sarebbe terminata di lì a poco, la nascita di un nuovo giornale (Verdile 2017, p. 87):

Gli abbonati ed i lettori de La Settimana sono avvertiti che, in questi giorni, di accordo con la imminente uscita del *Giorno*, giornale politico, quotidiano del mattino, sarà compiuta la trasformazione promessa; essi aspetteranno un poco, ma avranno qualche cosa di bello o di più completo.

Concepito come rivale de «Il Mattino», «Il Giorno» fu fondato da Matilde Serao e dal suo nuovo compagno, il giornalista Giuseppe Natale. Erano quattro fogli di grande formato che vantavano, di nuovo, prestigiosi collaboratori. Nella presentazione, chiarì che il compito del giornale era quello di educare il popolo napoletano (attraverso temi centrali, come quello della questione meridionale), infondendogli fiducia nella vita, nella dignità e nell'onestà, con l'intento di risollevarla la città (Verdile 2017, p. 87-90):

Dice Napoli, quietamente: ecco, io ho bisogno di risorgere. Io non solo debbo vivere, ma debbo svolgere tutte le mie forze sociali e individuali: ognuno dei miei cittadini, sia pure il più oscuro, il più ignoto deve aver lavoro, salute, protezione, educazione, e tutti i cittadini e, io, Napoli, debbo prendere il mio posto bello, nobile, forte, nella vita operosa ed efficace moderna. Non solo io voglio risorgere; ma, tutti gl'italiani che hanno cuore, vogliono la mia resurrezione.

¹⁰ Una delle firme più importanti e assidue fu quella di Ajò, a partire dalla vignetta *L'inaugurazione del pattinaggio*, che raffigura i protagonisti dell'ambiente politico-amministrativo cittadino, intenti a pattinare su una grande pista di ghiaccio scivoloso, alcuni più disinvolti, altri meno.

Puntò soprattutto sugli abbonamenti, che le assicuravano entrate costanti, e per premiare lettrici e lettori si inventò i primi gadget dedicati agli iscritti: orologi, ombrelli, binocoli da teatro, ogni anno un nuovo modo per ringraziare chi investiva nel suo progetto. Organizzava anche *Le Mattinate*, spettacoli teatrali, spesso ospitati al teatro San Carlo e offerti gratuitamente al pubblico. Gli artisti, invitati a esibirsi, accettavano di farlo senza compenso, in cambio di una pagina intera sul giornale. Per accogliere un pubblico sempre più ampio, Matilde aprì le porte anche alla piccola borghesia, nella rubrica *Mosconi*, firmata ancora con lo pseudonimo Gibus. La *Piccola posta* rimase presenza fissa nel giornale, con cui Matilde instaurava dei legami diretti con i lettori, offrendo loro oroscopi congegnati, consigli pratici e soluzioni a problemi sentimentali. È da questa rubrica che nacque *Saper vivere, moderno galateo per donne e uomini*: da un lato leggerezza e spirito pratico, quasi un esercizio di sociologia economica; dall'altro pensieri limpidi e mai reticenti sulle reali condizioni di Napoli (Verdile 2017, p. 88).

Denominato «foglio politico-letterario del mattino», «Il Giorno» si fece portavoce delle vicende che caratterizzarono il periodo del terzo governo Giolitti: l'eruzione del Vesuvio del 1906, la stabilizzazione della lira, la nazionalizzazione delle Ferrovie, l'emigrazione, la legislazione sul lavoro femminile e infantile, fino alla guerra di Libia del 1911, che la giornalista seguì con atteggiamento moderato e attento. Dopo una breve parentesi nell'ambito cinematografico, Serao riprese la sua attività giornalistica, soprattutto dopo l'entrata in guerra dell'Italia, per la quale non era d'accordo e riservò delle parole di comprensione, a tu per tu, verso quelle donne che attendevano degli aggiornamenti da parte dei loro cari al fronte (Verdile 2017, p. 96-103):

Madre, moglie, sorella, fidanzata, tu hai visto partire coloro che amavi, e se hanno scorto sbiancarsi il tuo viso, un lieve sorriso era sulle tue labbra pallide, e tu hai aspettato di esser sola, nel silenzio, nella tua cameretta, per versare le più amare lacrime: e con animo sereno e fermo, tu hai scritto di lontano, ai combattenti, tu hai sostenuto il coraggio della tua famiglia presente.

Si distinse per la difesa della libertà di stampa e per il sostegno all'ingresso dei socialisti nel governo centrale, anticipando con lucidità i pericoli insiti nel nascente regime fascista¹¹. Fin dal primo momento, infatti, non ebbe paura di condannare i metodi violenti introdotti dai progetti di Benito Mussolini: «Noi denunziamo con sollecitudine il maligno piano del fascio perché i buoni cittadini facciano in un tempo a guardarsi dal pericolo, ciò che il fascio si prepara a compiere oggi non è più impressionare il Parlamento ma è rivolto ad impressionare il Paese». Fu così che i fascisti presero di mira «Il Giorno», denigrandolo come quotidiano ostile e devastando la stessa redazione agli inizi degli anni Venti. Matilde Serao, tuttavia, non si fece intimidire, dichiarandosi

¹¹ *Giorno, Il*, in Enciclopedia Treccani, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, <https://www.treccani.it/enciclopedia/il-giorno_res-86417a3b-5aad-11e8-a4c8-00271042e8d9/> -ultima consultazione: 04 ottobre 2025.

fin da subito antifascista, insieme a tutti i membri della sua redazione. Sulla prima pagina del 9 marzo 1924 campeggiava il titolo *Napoli non è fascista e*, due settimane dopo, la pagina dedicata alla Cultura ospitò il *Discorso* integrale di Giovanni Amendola per l'opposizione costituzionale in Campania. Sempre più convinta che con la violenza non si potessero ottenere buoni risultati, Serao espresse, nel 1926, tutta la sua posizione pacifista nel suo ultimo romanzo, *Mors tua* (Verdile 2017, p. 105-110).

La scrittrice napoletana fu una delle maggiori esponenti della letteratura femminile, nonché prima donna a fondare un giornale in Italia. Il suo femminismo rivendica principalmente una parità dei sessi, in primo luogo sul piano intellettuale, attraverso il suo lavoro di giornalista e letterata (Zaccaria 1977).

2.5. La costruzione del pubblico

Matilde Serao, attraverso strategie di comunicazione e scelte linguistiche ed editoriali, ha avuto l'abilità non solo di affermarsi come mediatrice tra realtà sociale e lettore, ma anche di creare un dispositivo mediale che introiettò le esigenze e i bisogni del pubblico e costruì un immaginario condiviso, scegliendo come mezzo principale il giornale di massa e la narrativa seriale. Per capire meglio tali dinamiche, sarà qui analizzata la rivista «Mattino Supplemento», poiché, sfogliandone le pagine, si comprendono le tendenze di una intera epoca.

In primo luogo, si consideri il giorno di uscita del settimanale, la domenica, il «di della festa»: giorno strategico dal punto di vista editoriale, in cui molti lettori e lettrici cercano argomenti di evasione, approfondimento culturale e varia umanità. Un giornale domenicale che non si distaccava del tutto da argomenti di attualità e politica, ma mirava ad aggiornare il pubblico della Belle Époque su aspetti diversificati della realtà. La novità stava nell'approccio complice, quasi affettuoso, a volte ammiccante, confidenziale e dialogico: ad esempio, venne trattato il caso Dreyfus¹² da Riccardo Alt, che riuscì a divagare dal problema dell'antisemitismo a quello del

¹² Nel 1894 il capitano Alfred Dreyfus, ufficiale di artiglieria dell'esercito francese, fu arrestato con l'accusa di spionaggio a favore della Germania, sulla base di prove falsificate. Riconosciuto colpevole, venne pubblicamente condannato alla detenzione sull'Isola del Diavolo, nella Guyana francese. Due anni più tardi, nuove evidenze dimostrarono la sua innocenza. Tuttavia, la riabilitazione di Dreyfus fu ostacolata a lungo dalle forze politiche e sociali più conservatrici e antisemite. Attorno all'"affaire Dreyfus" si scatenò una violenta campagna antisemita che lacerò profondamente la società francese, dividendo l'opinione pubblica e spingendo numerosi intellettuali a interrogarsi criticamente sul pregiudizio antiebraico e sul ruolo della giustizia e dell'informazione nella Francia di fine Ottocento. Approfondimento tratto da *Contrastare l'antisemitismo: Affare Dreyfus*, in Governo Italiano. Presidenza del Consiglio dei Ministri, <<https://www.governo.it/it/dipartimenti/coordinatore-nazionale-la-lotta-contro-lantisemitismo/noantisemitismo-def-dreyfus/23134Z>> - ultima consultazione: 06 ottobre 2025.

tradimento, sia politico sia coniugale. Fu lo stesso Alt, inoltre, a porre una critica al giornalismo, contestandone i criteri di selezione delle notizie e del loro impatto (Trotta 2008, p. 77):

Oggi la smania di giungere i primi sul concorrente ha fatto sì che il grande avvenimento giunge al pubblico incompleto, sciupato, deturpato. Quelli che agiscono con calma e con onestà commerciale e non consentono a gettare in pubblico dei mostri di giornali inventati di sana pianta, arrivano in ritardo, quando al lettore, già un po' sazio della notizia, non ci abbada più che distrattamente.

Con questi presupposti, secondo il giornalista, il Mezzogiorno risultò essere il destinatario prediletto per il giornalismo serio (in «Mattino Supplemento», anno I, n.22): «Queste province meridionali sono la gioia dei veri giornalisti, perché qui si legge, si comprende, ci si appassiona; qui è ancora possibile far leggere l'articolo».

In secondo luogo, fin da subito, Matilde Serao si preoccupò di instaurare un collegamento diretto con i suoi lettori e le sue lettrici, per capirne le opinioni, gli umori e le preferenze: questa idea fu possibile grazie a «Colloqui col pubblico», presentata il 12 agosto 1894 sul settimo numero di «Mattino Supplemento».

Una delle imperfezioni della quasi perfetta stampa moderna, è questa: essa non può rendere direttamente le opinioni del pubblico, sopra le questioni grandi e piccole che interessano la società. Per quanti sforzi di impersonalità faccia il giornalista, per quanto egli cerchi d'intuire, d'intendere quanto i lettori pensino sopra un fatto accaduto, sopra un'idea, sopra una questione, questa interpretazione può esser sincera, non sincerissima. E d'altra parte, è impossibile in un giornale quotidiano far diventare collaboratori tutti i lettori, pubblicando le loro lettere, le loro cartoline, che piovono da tutte le parti, quando una questione scottante o tiepida appassiona il pubblico. [...] Eppure l'opinione di coloro che ci leggono è spesso più giusta, più vera, più vivace della nostra perché viene dal centro stesso della vita!

Ad ovviare, in piccola parte, a questa mancanza di un legame continuo e saldo di pensieri e d'opinioni fra il pubblico e il giornale, noi abbiamo pensato d'inaugurare una serie di colloqui col pubblico, cioè di domande e risposte, proponendo noi delle questioni che possano trovar eco fra la folla e risvegliare l'interesse e la curiosità.

Lo scopo di Matilde Serao è dichiaratamente quello di rendere il pubblico partecipe, di mantenere viva la sua attenzione e curiosità, attraverso l'efficace meccanismo di identificazione, che porta alla fidelizzazione di ogni singolo lettore. L'idea, come lei stessa ammise, non era sua, ma nacque dai giornali francesi, a cui l'editrice si ispirava. L'intuizione si rivelò vincente: le sue proposte di argomenti, sempre in equilibrio tra il serio e il faceto, incontrarono infatti un ampio consenso. Uomini e donne di diversa estrazione sociale e orientamento politico furono coinvolti dall'impostazione interattiva della rubrica, costruita intorno a una serie di tre domande poste di volta in volta, cui seguivano risposte che facevano sentire il pubblico partecipe e protagonista.

Alcuni esempi provengono dalla sezione «Le nuove questioni» dei «Colloqui con il pubblico» (anno I, n. 9). La prima questione recita:

Se tutti gli italiani si quotizzassero in ragione di 50 centesimi al mese, per un anno, si riunirebbe, in capo a quest'anno, una somma di 180 milioni di lire, che sarebbe sufficiente per fondare una cassa pensioni operaia, la quale farebbe fare un gran passo alla soluzione della questione sociale e sfaterebbe, immediatamente, l'agitazione anarchico-socialista...

La seconda è più intima e leggera: «Bisogna amare per sposare o sposare per amare?». La terza: «Se la fotografia ha ammazzato l'arte, cosa ammazzerà la fotografia?». Domande ironiche, provocatorie e profondamente rivelatrici dello spirito del tempo, capaci di stimolare il dialogo vivace e acceso con i lettori.

In terzo luogo, emerge dalle iniziative e dai testi una accesa vocazione missionaria e pedagogista delle stampa periodica italiana, prima in ambito politico (dalla rivoluzione francese alla metà del XIX secolo, durante il Risorgimento), poi rivolta verso la cultura della notizia che caratterizza il consumo di stampa periodica. Matilde Serao fu interprete del cambiamento della stampa che avveniva durante quegli anni.

Dal suo giornale, dunque, si manifestano testimonianze preziose delle tendenze della Napoli di fine Ottocento. Tra queste, la sezione scientifica, nella quale si apprende come disturbi quali la nevralgia, l'insonnia o il suicidio fossero considerati mali diffusi; le riflessioni sul *bon ton* e sulla buona creanza; le cronache sportive, raccolte nella rubrica firmata l'Atleta, che si occupava di scherma, giochi olimpici e del cosiddetto «giuoco della palla» o «sferisterica»; e infine la sezione dei giochi, anche letterari (come le sciarede), curata dal padre di Matilde Serao, mentre Federigo Verdinois si dedicava con passione alla rubrica sugli scacchi.

Accanto ai già citati «Colloqui col pubblico», il giornale introdusse anche la rubrica delle «Corrispondenze private», introdotta il 22 luglio 1894 (anno I, n. 4), in cui i lettori potevano pubblicare, dietro il pagamento minimo di una lira, annunci personali, matrimoniali o amorosi. Questa sezione rappresenta un'ulteriore prova delle strategie promozionali e pubblicitarie — anche sottilmente persuasive — e della straordinaria capacità di Serao di instaurare con i suoi lettori un rapporto diretto, confidenziale e partecipativo, rendendoli veri protagonisti della vita del giornale (Trotta 2008, p. 75-85).

2.6. *L'influenza francese*

Il contatto più diretto e significativo con la Francia avvenne attraverso la lettura degli autori più in voga del XIX secolo. Le opere della letteratura francese circolavano a Napoli quasi

in contemporanea con la loro pubblicazione in patria, e la scrittrice poteva accedervi dunque direttamente in lingua originale. La sua familiarità con la lingua francese è attestata dall'uso disinvolto di versi di Alfred de Musset in una lettera dell'estate del 1878 indirizzata a Gaetano Bonaventura. La sua competenza linguistica, tuttavia, sembra essere stata più solida sul piano ricettivo che su quello produttivo: alcune testimonianze coeve fanno emergere qualche incertezza, soprattutto nell'espressione orale. Queste piccole imprecisioni non ne compromettevano però l'efficacia comunicativa: la vitalità dialettica e la simpatia della scrittrice rendevano piacevoli le conversazioni. La scrittrice conosceva e ammirava autori quali Gustave Flaubert, Émile Zola, Alphonse Daudet, i fratelli Edmond e Jules de Goncourt, Honoré de Balzac, Alfred de Musset, Guy de Maupassant, Eugène Sue e lo stimato amico Paul Bourget. Le tracce di questa conoscenza emergono costantemente nella sua produzione letteraria. Nel racconto *Monologo*, ad esempio, la narratrice richiama direttamente Flaubert, citato come modello esemplare di precisione descrittiva e di capacità di trarre spunti narrativi da episodi quotidiani apparentemente minimi. L'interesse per la lingua e la cultura francese traspare anche dall'uso di termini francesi nelle sue opere, con lo scopo di conferire al testo un tono raffinato o esotico (Germini 2020).

L'ammirazione di Matilde Serao per gli scritti di Guy de Maupassant potrebbe aver influenzato la sua esperienza con il genere fantastico, in particolare nella scelta dei temi narrativi. Il motivo del doppio emerge, ad esempio, nella novella *La donna dall'abito nero e dal ramo di corallo rosso*, dove la protagonista, vittima inerme di una presenza inquietante, richiama da vicino lo sdoppiamento del protagonista di *Le Horla* (1887), celebre racconto fantastico di Maupassant. Qui il tema del doppio viene adattato alla Napoli borghese, in un clima di disagio psicologico e sociale. Tale affinità tematica suggerisce una probabile attenzione della scrittrice napoletana alle innovazioni introdotte dallo scrittore francese nell'ambito del fantastico (Germini 2020).

Matilde Serao non fu soltanto interprete attenta di stimoli provenienti dalla sua città o dal panorama nazionale, ma anche di quelli provenienti dall'estero. Soprattutto, mise in pratica le suggestioni dalla Francia, da lei sempre ammirata come modello ideale di stile narrativo, sociale e giornalistico e come mercato letterario, dove le sue opere vennero ampiamente tradotte e intrattenne diversi rapporti. Fu proprio in Francia, infatti, che Émile de Girardin, l'abate Jacques-Paul Migne e il pubblicitario sansimoniano Charles Duveyrier anticiparono le moderne tecniche di comunicazione di massa, mettendo a punto concetti ancora oggi attuali: come il *target*, ovvero la definizione di un pubblico specifico a cui indirizzare messaggi il più possibile personalizzati, o il *feedback*, inteso come riscontro del pubblico utile a valutare l'efficacia della comunicazione. Serao si dimostrò una vera pioniera delle dinamiche mediatiche moderne: non bisogna dimenticare l'uso dei *gadgets*, oggi tanto in voga, ma già allora sperimentati nelle sue originali

iniziative autopromozionali, impiegate con abbondanza nel «Mattino Supplemento», fino a culminare nelle celebri e ingegnose *matinée*¹³ organizzate successivamente nel salotto della scrittrice (Trotta 2008, p. 83-84).



Prima pagina del primo numero de «La Settimana. Rassegna di lettere, arti e scienze», 27 aprile 1902. Documento tratto da Biblioteca digitale. Biblioteca nazionale centrale di Roma – ultima consultazione: 29 novembre 2025, <<https://archive.org/details/a01lasettimana01serauoft/page/n3/mode/2up>>.

¹³ Il *matinée* è una rappresentazione teatrale che si svolge generalmente nelle ore mattutine o nel primo pomeriggio, al fine di consentire la partecipazione di un pubblico più ampio o differente da quello attuale. Il termine, introdotto in Italia dai comici che avevano recitato sulle scene parigine, è stato in seguito esteso anche ad altri generi di spettacolo, come quelli musicali, cinematografici o circensi.

Approfondimento tratto da *Matinée*, Treccani. Istituto della Enciclopedia Italiana, <<https://www.treccani.it/vocabolario/matinee/>> - ultima consultazione: 06 ottobre 2025.

Più volte Matilde Serao prese ispirazione dai giornali francesi: come è emerso precedentemente dalla rubrica «Colloqui col pubblico» della rivista «Mattino Supplemento», e come dimostra anche un altro progetto letterario, basato sul modello della rivista francese «Revue Hebdomadaire». Lo rivela una sua lettera del dicembre di quell'anno al conte Primoli:

Carissimo amico, per distrarmi dalla mia noia e dalla mia tristezza, ho organizzata e lanciata, tutto per mio conto, una piccola rivista, la *Settimana* in cui voglio imitare, ma con carattere italiano, la *Revue Hebdomadaire* francese. Già da due anni pensavo a questo progetto e aspettavo di aver del tempo e del denaro, per metterlo in esecuzione. Ultimamente liquidati seriamente i miei interessi con mio marito, stabilita la mia compartecipazione al Mattino, assodato tutto, mi restavano dieci o diecimila lire che non mi facevano né più ricca, né più povera: avevo del tempo disponibile et voilà! Il primo numero di questa *Settimana* ha avuto un successo stravagante: speriamo che continui!

Fondata nel 1882 da Fernand Laudet, la «Revue Hebdomadaire» fu una rivista letteraria diretta da Félix Jeantet e animata da figure di rilievo, come Wladimir d'Ormesson, Paul Reynaud, Gustave Faginez. Terminò le pubblicazioni nel 1939, dopo un progressivo orientamento verso posizioni fasciste, seppur mantenendo una posizione di opposizione alla Germania¹⁴. Serao ne trasse ispirazione e la «Settimana. Rassegna di lettere, arti e scienze», da lei stessa diretta, uscì per la prima volta il 27 aprile 1902, accompagnata da un editoriale in cui l'autrice analizzò con sorprendente lucidità — ancora oggi attuale — lo stato dell'editoria napoletana. Più che proporre un vero e proprio manifesto programmatico, Serao vi delineò una riflessione critica e concreta sulla condizione del libro e della lettura. La rivista, di modeste dimensioni e realizzata con mezzi economici limitati, non brillò per eleganza grafica, ma vantò il merito di essere accessibile: il prezzo contenuto di soli trenta centesimi per fascicolo ne fece una pubblicazione “democratica”, pensata anche per i lettori meno abbienti.

Anticipando un fenomeno che avrebbe assunto grande rilievo anche in epoca contemporanea, l'editoriale denunciò l'eccessivo costo dei libri, individuandolo come una delle principali cause della scarsa diffusione della lettura a Napoli. Al tempo stesso, interpretò il successo dei supplementari letterari come segno duplice: da un lato, della volontà degli scrittori di rendere la letteratura più accessibile a un pubblico ampio; dall'altro, del desiderio, spesso sottovalutato, di leggere da parte della popolazione. Tra gli obiettivi della rivista, significativo fu anche quello di avvicinare e offrire ai lettori sia autori già affermati, «che esercitano un fascino su chi legge sia i giovani pieni di talento». A tale scopo, vengono pubblicate anticipazioni, novità editoriali e stralci di raccolte letterarie in uscita, accanto a rubriche fisse: una dedicata ai libri, una alla grafologia,

¹⁴ *La Revue hebdomadaire*, RetroNews <<https://www.retronews.fr/journaux/revue-hebdomadaire>> - ultima consultazione: 08 ottobre 2025.

il «Piccolo corriere di moda», firmato Donna Clara Lieti, (pseudonimo della stessa Serao), «La pagina religiosa» con il nome di Una Teresiana e la rubrica «Per la famiglia», sotto il nome di Ketty (anch'essi pseudonimi). Completarono il quadro la «Cronaca scientifica» del dottor Nemo e le consuete note sullo sport, il teatro e gli avvenimenti della settimana. Il secondo numero, uscito il 4 maggio 1902, confermò la varietà e l'ampiezza degli interessi della rivista, delineandosi il consueto metodo seraiano di affettuosa cooptazione: rete vivace e solidale di amici e collaboratori provenienti da tutta Italia, e non solo, che conferì alla rivista il carattere di un'autentica comunità intellettuale. Non mancarono di fatto pubblicazioni di autori francesi, come le novelle di Guy de Maupassant, la *Terra promessa* di Paul Bourget, a puntate, e alcune traduzioni, come quelle di Zola e Chateaubriand (Trotta 2008, p. 157-160).

All'inizio del XX secolo, la grande aspirazione di Matilde Serao di essere riconosciuta anche in Francia appariva evidente, ma anche pienamente realizzata, libera da qualsiasi condizionamento imposto dalle mode letterarie. La scrittrice seguiva la propria personale inclinazione, consapevole dei propri gusti e delle proprie preferenze, e non esitava a esprimere giudizi schietti quando un autore non la convinceva. La Francia aveva sempre rappresentato un punto di riferimento ideale per lei: si era lasciata permeare dalla sua cultura, tanto da contribuire all'arricchimento della sua personalità letteraria senza intaccarne, tuttavia, la libertà di spirito e la franchezza.

Il 1884 segnò, infatti, l'ingresso di Matilde Serao nel panorama della stampa francese, realizzando così una sua profonda aspirazione. Il 15 agosto di quell'anno «Le Temps» pubblicò un articolo di Jules Claretie — scrittore e autore di romanzi, novelle, commedie, nonché noto giornalista francese — che elogiava la scrittrice per l'omaggio dedicando a George Sand su «Capitan Fracassa» del 9 luglio. Da quel momento, l'interesse dei giornali francesi per Serao crebbe costantemente: pochi anni più tardi, sarebbe comparsa nei salotti e agli eventi mondani più importanti di Parigi, anche in qualità di giornalista impegnata.

Nel decennio successivo, la pubblicazione delle prime traduzioni francesi delle sue opere — dapprima sulle riviste, poi in volume — contribuì a consolidarne la notorietà. A partire dal 1894, con la traduzione del romanzo *Addio, amore!* si aprì per lei un periodo particolarmente proficuo, segnato da una sempre più ampia diffusione dei suoi scritti. Dal 1898 i suoi racconti e romanzi cominciarono a comparire anche sulle principali riviste, come la «Revue de Paris»¹⁵ e la «Revue des Deux Mondes»¹⁶, oltre che in edizioni autonome. Le traduzioni, nonostante la collaborazione

¹⁵ La «Revue de Paris» fu fondata nel 1798 da Louis-Désiré Véron. Tra i Honoré de Balzac, Charles Nodier, Prosper Mérimée, Charles Sainte-Beuve, Eugène Sue, Alexandre Dumas padre e Alfred de Musset. Approfondimento tratto da *Revue de Paris*, Treccani. Istituto della Enciclopedia Italiana, <<https://www.treccani.it/enciclopedia/revue-de-paris/>> - ultima consultazione: 08 ottobre 2025.

¹⁶ La «Revue des Deux Mondes» fu fondata a Parigi nel 1829 da Prosper de Ségur-Dupeyron e Pierre Mauroy. Acquistata nel 1831 da François Buloz, che ne assunse anche la direzione, divenne rapidamente una delle più

con Charles Laurent e Jean Darcy, furono affidate per lo più a Georges Hérèlle, traduttore di fiducia al quale la scrittrice delegava anche decisioni di carattere editoriale, nonché la decisione inerente al compenso che le spettava: «Lascio fare a voi. Il giornalismo mi dà da vivere bene con la mia famiglia e considero la letteratura come uno sport dell'intelligenza, senza alcuna idea di guadagno». Nello stesso anno, inoltre, apparve una traduzione de *Il paese di Cuccagna* curata da Minnie Paul Bourget, con prefazione dello stesso autore; da allora le versioni francesi e le pubblicazioni su riviste si moltiplicarono notevolmente. Su alcune testate comparvero persino racconti inediti, come *Madame la Marquise* (1903) e *Paule* (1905), pubblicati su «Le Gaulois du Dimanche». La critica francese riconobbe a Serao una caratteristica dominante: l'esuberanza, tanto sul piano caratteriale quanto su quello produttivo. Tale fecondità, tuttavia, non fu sempre giudicata positivamente, poiché talvolta associata a imperfezioni linguistiche e a ridondanze stilistiche, tollerate solo in quanto considerate espressione tipica della cultura italiana. Marie Dronsart, ad esempio, nel commentare *Il paese di Cuccagna* — da lei ritenuto il miglior romanzo della scrittrice — osservò che la narrazione appariva troppo ricca e dispersiva. Tuttavia, basandosi anche su quanto espresso dalla stessa Serao nell'intervista con Ogetti, riconobbe nel suo stile descrittivo la capacità di conciliare idealismo e realismo, riflesso della particolare condizione politica dell'Italia (Germini 2020).

In questo periodo, Matilde Serao conobbe Brunetière e Gandérix, direttori di due importanti riviste francesi, che le offrirono l'occasione per lodare l'unità culturale della Francia, contrapponendola con amarezza alla frammentazione del contesto letterario italiano. In Italia, infatti, l'accoglienza di un'opera teatrale poteva variare notevolmente da una regione all'altra, riflettendo una mancanza di coesione culturale che non rispecchiava l'unificazione politica ormai raggiunta. L'articolo dedicato alla scrittrice, tuttavia, si soffermava poco sui contenuti delle opere pubblicate fino a quel momento in Francia, riducendo la figura della Serao a un *cliché* costruito attraverso il confronto con D'Annunzio. Così, la fierezza delle sue origini, la concretezza descrittiva e la sincerità dei sentimenti furono oscurate da osservazioni superficiali riguardanti il suo aspetto fisico, da rilievi marginali sugli errori di pronuncia in francese e da critiche stilistiche poco pertinenti.

prestigiose riviste francesi, costituendo un modello per numerose pubblicazioni successive. Nata come rivista letteraria, ampliò progressivamente il proprio ambito d'interesse, includendo la filosofia, le scienze e, a partire dal 1833, la storia e la politica. Tra i suoi collaboratori figurano alcuni dei maggiori intellettuali del XIX secolo, tra cui Charles Baudelaire, Charles-Augustin Sainte-Beuve, Victor Hugo, Alfred de Vigny, Alfred de Musset e Stendhal, oltre a scienziati e uomini politici di rilievo.

Approfondimento tratto da *Revue des deux mondes*, Treccani. Istituto della Enciclopedia Italiana, <<https://www.treccani.it/enciclopedia/revue-des-deux-mondes/>> - ultima consultazione: 08 ottobre 2025.

Nonostante ciò, Serao si impose in Francia anche grazie alla sua presenza scenica e al fascino “esotico” che portava nei salotti mondani della Parigi *fin de siècle*. Le reazioni furono contrastanti: se alcuni evidenziavano tratti negativi della sua personalità e del suo stile, altri — come Mariani — ne apprezzavano l’originalità e la forza espressiva, riconoscendo in lei una voce letteraria autentica e ricca, ulteriormente valorizzata dal sostegno di Bourget, eminente figura del mondo accademico (Germini 2020).

Il confronto con la letteratura francese, dunque, non fu semplice imitazione, ma un fenomeno di adattamento creativo. Dalla novella di Maupassant fino al giornalismo sociale di Girardin, Serao assorbì tali stimoli per rifunzionalizzarli in chiave mediologica: la sua scrittura era così strumento di conoscenza del reale, accessibile al nuovo pubblico della civiltà moderna e della società di massa.

CAPITOLO 3.

ANALISI MEDIOLOGICA DELLA NARRATIVA SERAIANA

3.1. Metodologia dell'analisi mediologica

In questo capitolo, sono state prese in analisi alcune opere di Matilde Serao, diverse tra loro rispetto al periodo storico e al genere di riferimento: tre novelle, l'inchiesta de *Il ventre di Napoli* e il romanzo *Il paese di Cuccagna*. La metodologia di analisi utilizzata è specificatamente di carattere mediologico, considerando 3 aspetti fondamentali: il frame-ambiente mediale; le funzioni socio-simboliche; le strutture semio-mediali.

In primo luogo, per frame-ambiente mediale si intende lo sfondo mediale in cui l'opera si genera e i suoi rapporti con l'ambiente, in cui viene approfondito:

- lo studio del contesto (frame esterno);
- la struttura specifica e la tecnologia del *medium* (frame intermedio);
- il paratesto (copertina, titolo, prefazioni, introduzioni);
- la cornice (parte integrante del testo), riguardante la rimediazione di una tradizione e di un immaginario ancora vivaci e familiari al lettore.

In seguito, le funzioni socio-simboliche rispondono alla domanda: chi sono i consumatori di questo testo? Difatti, ad essere esaminati sono il modo in cui il testo viene consumato, la scelta del suo destinatario ideale e le ragioni sottese a questa definizione del target, per mezzo del ciclo produttivo ed economico-industriale. Rientrano in tali funzioni anche le modalità attraverso cui il testo viene fruito e riutilizzato — mettendo in luce il loro valore nella formazione di reti relazionali e di codici comunicativi condivisi —, le funzioni sociali della comunicazione che il testo persegue (tra cui, la crescita di competenze e consapevolezza, il lanciare allarmi, la formazione etica degli individui o la conferma di appartenenze, il consolidamento o l'allargamento dell'audience) e gli usi e le gratificazioni del lettore di tipo cognitivo o affettivo-estetico. Per ultimo, viene considerato il ruolo del testo nell'agenda setting collettiva, inerente a problemi e conflitti sociali, attraverso figure o strutture metaforiche. Dove si vuole mettere il focus?

In conclusione, le strutture semio-mediali indagano i livelli più tecnici della costruzione, inclusa la presenza di altri media e il valore metaforico delle strutture, dal punto di vista semiotico e narratologico. Ad essere valutati sono: l'articolazione in sequenze; la fabula e l'intreccio; il ritmo; il contesto di genere; i motivi dei personaggi e dell'azione; l'ambiente spazio-mediale; il modello narrativo generale come campo polarizzato di conflitti; l'uso di archetipi e stereotipi; il contributo del testo alla costruzione mitologica o alla sua demolizione; l'utilizzo di una semiosi

prevalentemente per immagini o logico-dialogica; il tasso di prevedibilità o imprevedibilità; gli attrattori; l'impatto emozionale e la struttura dei sentimenti; le metafore del corpo; la sinestesia; il gioco figure/sfondo; la meta-estetica; l'agenda setting nella focalizzazione sui media; i valori metaforico-mediali delle immagini e delle strutture e figure.

L'approccio mediologico adottato, dunque, permette di cogliere la complessità e le molteplici dimensioni delle opere seraiane, dalla loro funzione di strumenti informativi, politici e morali all'interpretazione di un malessere e di un immaginario urbano, sociale e culturale condiviso.

3.2. *Percorsi mediologici nelle novelle di Matilde Serao*

3.2.1. *Dualismo*

Già citata in precedenza in merito alla raccolta *Dal vero*, *Dualismo* inscena l'ambiguità, l'indecisione e la tensione di una giovane donna aristocratica, Flavia, che tenta di rimanere aggrappata all'amore per due uomini completamente diversi tra loro (Serao 2000, p. 12): «Una natura felice se mai ve ne furono; una gioventù fresca, bionda, azzurra, serena; due uomini l'amavano, essa li amava ambidue, ma non si faceva rimproveri. Era la fatalità, l'*ananke*, per dirla in greco». Abituata al lusso e alle occasioni mondane, Leone si prospetta la scelta più sicura e scontata, migliore per la sua condizione sociale, poiché «aristocratico fino ai capelli». L'altra faccia della medaglia è Everardo, giovane studente e poeta arrivato in città alla ricerca di fortuna in ambito professionale, ma che con il passare del tempo rimane schiacciato dalle pressioni sociali, diventando sempre più infelice: «giovane pallido, scettico, anelante ad uno scopo cui quasi mai gli basteranno le forze, roso dalla smania di giungere, divorato dall'ambizione [...] uniteci un cuore appassionato, un sistema nervoso irritabile, un paio di occhi ardenti, ed avrete un ritratto somigliante» (Serao 2000, p. 14). Da un lato, dunque, un uomo perfettamente conforme alle aspettative borghesi del tempo, dall'altro colui che vaga tragicamente alla ricerca del suo posto nel mondo, specchio delle paure della nascente soggettività moderna.

Flavia ed Everardo si incontrano per caso all'interno del palazzo in cui entrambi abitano — ambientazione che ricorre spesso nelle storie di Matilde Serao, dove si fanno incontri cruciali che cambiano i destini dei protagonisti — e da allora si accende una passione irrazionale tra i due, espressa dichiaratamente attraverso una fitta corrispondenza epistolare. La novella prosegue con una lunga descrizione del dissidio interiore della giovane, che sente di essere legata sentimentalmente ad entrambi i suoi corteggiatori: da un lato, è attratta dall'agiatezza e dalla raffinatezza dell'esistenza che potrebbe condurre accanto a Leone; dall'altro, subisce il richiamo dell'ardore verso il poeta Everardo. Giunta oramai al momento decisivo, Flavia si rende conto

che qualunque scelta avrebbe comportato una perdita irreparabile e opta così per la rinuncia: decide di non scegliere. «Allora preferì l'abbandono completo, lo schianto intiero: distaccò da sé tutto l'amore, rinunziò ad ambedue. Leone ed Everardo la giudicarono una civettuola comune; ma essa non si curò di spiegar loro il mistero del suo cuore» (Serao 2000, p.19).

Dualismo è una novella scritta specificatamente per uno spazio ristretto all'interno di un giornale periodico. La prima pagina era condensata da una mistura di notizie e cronache di vario tipo, in cui si inserisce anche la forma breve del racconto: questo aspetto ne spiega il ritmo accelerato, la tensione verso l'immediatezza, lo slancio verso il vero e il realistico. Il fruitore di giornale ha un rapporto quotidiano e familiare con esso, all'interno del quale ricerca sia un rapporto con l'attualità, sia un motivo di svago e intrattenimento. Il titolo stesso rievoca l'indecisione, lo sdoppiamento dei sentimenti: dunque, espressione dello stato d'animo di un'intera epoca, divisa tra razionale e irrazionale, tra mente e corpo.

Il target a cui è destinata la novella è in grado di comprendere questo tormento interiore. Si tratta di un lettore urbano, borghese, alfabetizzato, consapevole sulla condizione umana che caratterizza l'epoca moderna e cerca nelle parole somiglianza e riconoscibilità. Per soddisfare un tipo di lettura rapida e scorrevole, la novella è condizionata nella sua struttura narrativa dal *medium* giornale: i dialoghi sono brevi e pressanti, la tensione e la curiosità riguardo l'evoluzione della storia crescono man mano e il colpo di scena, brusco, audace e inaspettato lasciano il lettore sorpreso e disorientato.

Il contesto in cui la storia è narrata è estremamente consueto: una donna, in età da matrimonio, deve scegliere tra due uomini, ma non solo. Flavia porta con sé il tormento di una generazione, soprattutto femminile: quello che si prospetta è un conflitto fra sentimento e convenzione, tra due modi di essere e due futuri completamente opposti l'uno all'altro.

I termini in cui è interpretata la strana decisione di Flavia hanno una matrice positivista: l'incapacità della protagonista di preferire l'uno o l'altro deriva dalla propria origine, frutto di un'unione mista, che la rende inevitabilmente incarnazione del dualismo (Mondini 2017).

Flavia nasceva da un matrimonio misto: suo padre molto in alto, sua madre molto in basso, ed ognuno dei due le aveva data una natura. Aveva con sé la temprata robusta della madre, i gusti semplici e grandi, il desio di lotta, il palpito onesto e vivace, il soffio sano e gagliardo del popolo. Del padre aveva lo squisito sentire: la delicatezza dei nervi, le aspirazioni gentili. Insomma due coscienze; ma queste due coscienze si confondevano, si univano, ne formavano una sola, gli amori si riducevano in uno solo (Serao 2000, p. 18).

In particolare, nel testo la scissione interiore femminile si manifesta nella necessità di restare conforme alle aspettative sociali e contemporaneamente di dare ascolto alle passioni più autentiche e alla propria dimensione più intima. Matilde Serao diventa, come narratrice

onnisciente, interprete e *medium* tra il lettore e la psicologia femminile: esplora la contraddizione di Flavia, sviscerandola attraverso un linguaggio limpido e accessibile, che restituisce allo stesso tempo la profondità del sentimento moderno. Se da un lato il valore condiviso della fedeltà viene messo in discussione e rovesciato, dall'altro la novella costituisce uno spazio concreto dove la complessità del soggetto femminile viene finalmente pensata e resa visibile.

Entrando nei livelli più tecnici della costruzione narratologica, la fabula di *Dualismo* segue una evoluzione lineare di formazione e crisi: Flavia nasce in un contesto molto agiato, è abituata al lusso della vita sociale borghese ed è pronta a soddisfare le convenzioni sposando un uomo come Leone. L'arrivo di Everardo nel suo stesso palazzo crea una lacerazione nella donna, apparentemente incolmabile, e porta un momento di crisi e combattimento interiore. Il culmine della storia, però, è privo di catarsi o di lieto fine e vi è una risoluzione evidentemente anti-romanzesca. D'altra parte, l'intreccio di Serao si apre con delle descrizioni iniziali statiche, prima di Flavia e poi dei suoi due pretendenti e del suo rapporto con loro: l'incontro casuale, la corrispondenza, la progressione della relazione. Non mancano delle riflessioni sullo stato interiore della protagonista, che spesso interrompono la linearità della storia, in un climax psicologico ascendente, dove la tensione cresce sempre di più, e approfondimenti inerenti alle sue abitudini e origini, attraverso *flashback*. La conclusione è formata da una parte analitica, dove la narratrice interpreta e legittima il dualismo e la decisione finale di Flavia. L'evoluzione dell'intreccio è di fatto psicologica e non fattuale.

Il palazzo, il luogo del primo incontro tra la protagonista ed Everardo, causa del suo dissidio interiore, è simbolico e metaforico dello spazio mediale stesso: spazio dove si incrociano vite, destini, che apparentemente sarebbero inconciliabili, proprio come nella pagina del giornale, impasto eterogeneo di notizie. Un connubio tra spazio comunicativo e spazio fisico.

Ad avere un ruolo centrale per l'evoluzione della narrazione è la lettera, che diventa un dispositivo mediale, fattore di scarto tra la piatta quotidianità iniziale e l'ardore dei sentimenti della protagonista, introducendo un ritmo emotivo diverso. Non solo è l'unico modo in cui si concretizza l'amore tra Flavia ed Everardo, ma è anche il monito, il forzatore di decisione, che conduce la giovane donna a un bivio, quando due lettere scritte dagli amati la intimano di scegliere: tale *medium* è un evento, dove ogni consegna produce una oscillazione emotiva e un'alterazione dello stato psicologico di lei. Di conseguenza, Serao gioca con la plurimedialità, con l'inserimento, nel racconto pubblicato sul giornale, di un dispositivo interno, familiare con la cultura scritta urbana e usuale nelle pratiche comunicative quotidiane del pubblico borghese. L'intimità epistolare si sostituisce così al dialogo diretto (Flavia ed Everardo non si parlano mai

durante l'intera novella), attraverso il quale, probabilmente, i sentimenti non troverebbero compiutezza ed espressività.

Inoltre, talmente tanto attenta agli stimoli e alle tendenze del tempo, Matilde Serao attinge a precisi schemi archetipici immediatamente riconoscibili dallo sguardo del lettore: in questo caso il tema del triangolo amoroso. Si tratta di un archetipo narrativo antico, a partire dalla tradizione omerica con Paride-Elena-Menelao, e si sviluppa nel corso della storia letteraria in diverse opere: si veda, *I dolori del giovane Werther* (1774) di Goethe, tra Werther, Lotte e Albert, o *Le ultime lettere di Jacopo Ortis* (1802) di Foscolo, tra Jacopo, Teresa e Odoardo, o ancora, *I promessi sposi* (1827) di Manzoni, tra Lucia, Renzo e Don Rodrigo. Una tematica fortunata e molto apprezzata dai lettori anche durante la seconda metà del XIX secolo: si ricorda proprio *Madame Bovary* (1856) di Flaubert (Emma-Charles Bovary-Rodolphe) e *Anna Karenina* (1877) di Tolstoj (Anna-Karenin-Vronskij). Serao assimila tutte queste suggestioni e le fa proprie, non rinunciando al soddisfacimento delle attese del lettore stesso. Per fare ciò, rimarca anche degli stereotipi, sia di classe, sia di genere. A rendere la scelta particolarmente problematica è la differenza di ceti, percepita come ostacolo amoroso: Everardo incarna lo stereotipo di un artista povero, idealista, instabile e dal futuro incerto. Allo stesso tempo, Flavia appare inizialmente come una donna emotivamente subordinata, piegata al volere della società. La sua decisione finale, però, rompe il cliché, per far emergere una identità femminile molto più sfaccettata e imprevedibile. Serao, dunque, pur servendosi degli stereotipi, li smonta dall'interno, incentrando l'attenzione sul conflitto interiore della protagonista.

Tuttavia, il dualismo della protagonista è rappresentato per lo più attraverso il corpo, i gesti e le sensazioni fisiche. Il corpo diventa specchio dell'interiorità:

Ad un tratto veniva rapidissimo il risveglio: tutto il suo essere dava in un grande sbalzo, scosso da una forza interna; si alzava, camminava, avrebbe voluto spezzare qualche cosa fra le mani, si sentiva la testa troppo piccola. Sorgevano pensieri tumultuosi e cozzanti tra loro, idee vaste ed ardite, un bisogno chiarissimo di agitazione, di attività di combattimento (Serao 2000, p. 16).

Il senso di impotenza di fronte alla contraddizione e alla complessità dell'animo umano è trasmesso per mezzo dell'immagine sensibile e del linguaggio della fisiologia e della psicologia. L'insistenza sulle reazioni nervose e sui sintomi fisici, inoltre, è indice della divulgazione da parte della stampa delle nuove discipline scientifiche, grazie alle quali il corpo si fa protagonista e espressione della coscienza.

Un finale prevedibile avrebbe portato Flavia verso Everardo, l'uomo che aveva acceso in lei un sentimento autentico e catartico, tuttavia l'imprevedibilità della sua scelta rende il racconto ancora più intenso, trasformando l'indecisione in una riflessione sulla libertà. A costo di essere

incompresa, Flavia sceglie di non scegliere e nell'ambiguità della sua situazione considera la rinuncia un atto di rispetto verso quello stesso amore: «per lei l'amore è diventato un ricordo lontano, un'epoca felice e passata, un periodo bellissimo ed esaurito; ci pensa talvolta ma senza volerlo far rivivere. Come molte persone di questa terra, ha amato per quanto ne basta: nei suoi due amori ha riassunto il suo grande amore» (Serao 2000, p. 19).

3.2.2. *Scena*

L'amore, come forza disgregante, è un tema che, benché in modo diverso, si ripresenta nella novella *Scena*, facente parte della raccolta *Fior di passione* del 1888 e risalente al periodo di maturazione letteraria di Matilde Serao: l'abilità di osservatrice del mondo che la circonda viene raffinata, rendendo la sua scrittura sempre più visiva e descrittiva, costruita per vere e proprie inquadrature. La storia vede come protagonisti una coppia sposata, Livia e Don Riccardo, intenti in una conversazione apparentemente tranquilla e quotidiana. I due procedono col raccontarsi i loro rispettivi pomeriggi e gli intenti per quella medesima sera, quando, all'improvviso, il marito non le rivela di essere a conoscenza del fatto che quel giorno Livia avesse incontrato un altro uomo. Procedono parole di pentimento e vergogna da parte della moglie, ma Don Riccardo rimane saldo nella sua posizione, dando l'impressione di rimanere totalmente calmo di fronte agli avvenimenti.

Anche in questo caso, *Scena* è specchio del gusto e delle preferenze del lettore urbano borghese: la descrizione visiva suggerisce l'influenza delle tradizioni culturali di fine Ottocento. La società borghese mostra un'irresistibile urgenza di conoscersi e rappresentarsi. Essa ha bisogno di acquisire consapevolezza della propria identità di classe e di definire distinzioni interne al proprio stesso universo. Questo desiderio viene soddisfatto attraverso una vasta gamma di strumenti — dalla pubblicistica alle dispense, dalla narrazione seriale alla fotografia. In questo contesto Balzac, chiamato «borghese fino al midollo», tra il 1843 e il 1844 lavora a *I Piccoli borghesi*, testo più esplicitamente sociologico della *Comédie humaine*. I piccoli borghesi da lui ritratti vivono attorno alla tavola; coltivano ipocrisia, alternano conversazioni riservate e dialoghi collettivi, si dedicano a balli e interminabili partite a carte. Dopo Balzac, anche Goncourt, Zola, Maupassant e Henry James raccontano la quotidianità piccolo-borghese, lasciando ampio spazio, nei loro romanzi, alla scena della riunione sociale. Ciò che Moretti definisce “riempitivo”, ovvero l'unica vera invenzione narrativa del XIX secolo, prolifera nel romanzo ottocentesco, e i lettori europei ne traggono un autentico piacere (Fiorentino 2023). La forma breve, in questo periodo, entra anche nei periodici illustrati, che abitano man mano il fruitore ad una lettura più scorrevole e veloce, leggendo attraverso le immagini. Si tratta di un periodo in cui già si possono scorgere i linguaggi filmici che porteranno alla nascita della cinematografia. Serao riconosce il cambiamento della

narrazione, che tende a farsi sempre di più spettacolo quotidiano, e interpreta, attraverso la sua scrittura, questa nuova tendenza.

Ancor prima di entrare nel vivo del testo, il titolo suggerisce una determinata impostazione e intenzionalità della novella. Difatti, l'intera storia diventa un cortometraggio teatrale e drammatico, tutto impostato sulla scenografia e sul dialogo tra i due coniugi. Nella seconda metà del XIX secolo persino il pubblico teatrale cambia, prediligendo un determinato genere, per certi aspetti più sofisticato: il *vaudeville*. Nel *vaudeville*, fondato su imprevisti domestici e malintesi di natura coniugale, lo spettatore disincantato assiste con ironico distacco al progressivo logorarsi dell'istituzione fondativa della società, quale il matrimonio. Furono soprattutto Labiche e Feydeau a portare questo meccanismo scenico, incentrato sull'adulterio taciuto, sulla reputazione da salvaguardare, fino a un parossismo comico e assurdo¹. Le storie raccontate non sono più eroiche e avventurose come quelle dei *mélodrame*, ma diventano private, quotidiane, intime. Anche Serao, dunque, adotta il modello teatrale più in voga e costruisce una *pièce* in un atto unico: l'azione si svolge in unità di tempo e spazio.

Il target è proprio quello del lettore colto capace di riconoscere sia l'impronta teatrale, sia le dinamiche domestiche e sociali. Esso è abituale frequentatore del teatro e consumatore di giornali illustrati, con una sensibilità verso la rappresentazione scenica e le forme brevi e visive. Non solo fruisce di trame riguardanti l'adulterio o la disgregazione del rapporto matrimoniale, ma si aspetta che il tema venga trattato anche da un punto di vista psicologico, morale e critico. Matilde Serao risponde a queste attese e le trasforma, offrendo un finale realistico, che non lascia spazio ad alcuna speranza di riconciliazione tra i due. Emotivamente distaccata, l'autrice interpreta la crisi dei rapporti umani nell'epoca moderna, in particolare quello coniugale, facendone crollare i valori, tra cui quello più importante: la fedeltà.

La scena si apre con una prospettiva narrativa sulla postura e sull'abbigliamento della donna. L'andamento della storia ha inizio con la comparsa di Don Riccardo all'interno del salotto e il lungo dialogo sulle attività della giornata di Livia. Il climax emotivo cresce fino allo svelamento del tradimento con Mario Torresparda, a cui seguono lo sgomento, il pianto e il senso di vergogna della donna, in contrasto con la apparente calma e le spiegazioni coscienziose dell'uomo. Il racconto si conclude con le riflessioni di Livia, che giudica il marito «più chic» dell'amante.

Il tempo risulta abbastanza lineare: Livia va in giro per la città, fa visita ad alcune amiche, incontra Mario Torresparda e, passando da Villa Borghese, torna a casa, dove il marito le svela di aver scoperto la relazione extraconiugale. Il tempo del racconto è, invece, più intricato: la narrazione

¹ BONINO Guido Davico (1998), *Teatro e società*, Treccani. Istituto della Enciclopedia Italiana - ultima consultazione: 08 novembre 2025, <[64](https://www.treccani.it/enciclopedia/teatro-e-societa_(Enciclopedia-delle-scienze-sociali)/>.</p></div><div data-bbox=)

inizia in medias res — non vi è alcuna presentazione dei personaggi o delle vicende che precedono il dialogo — e la conversazione è intrisa di analessi, che descrivono dettagliatamente la giornata di Livia, prima da lei raccontata, mentendo, poi dal marito, svelandone i movimenti reali. La tensione psicologica tra i due cresce proprio attraverso il dialogo, fino alla troncatura ironica della frase finale.

La voce narrante è onnisciente, impersonale, focalizzata sugli spazi e sui corpi dei personaggi: in *Scena*, il narratore rimane in disparte, risiede nei dettagli, come i gesti pacati e remissivi di Livia, il tono forzatamente pacato di Don Riccardo, le frasi spezzate. Questo rende il ritmo della narrazione rallentato, sospeso, come se fosse “in presa diretta”, accentuando il senso di claustrofobia nell’ambiente domestico e di attesa della conclusione. Il lettore è inizialmente rassicurato nell’essere testimone di un dialogo quotidiano e pacifico tra due coniugi, ma nella seconda parte, quando il marito confessa, il ritmo accelera bruscamente e lo spettatore diventa quasi ingombrante. La chiusura ironica smorza la tensione in una riflessione mondana e superficiale. Il destinatario dell’opera è inevitabilmente portato a fare delle congetture sulla vita condotta dai due personaggi: Livia è una donna borghese, probabilmente annoiata dal vuoto affettivo e dalla routine del suo matrimonio; Don Riccardo rappresenta il dominio razionale maschile, tipico della mentalità positivista, contrapponendosi all’emotività della moglie e detenendo il potere della verità. La moglie risponde allo stereotipo della donna superficiale tipica del *feuilleton*, attenta alle apparenze e all’abbigliamento, incastrata nel suo ruolo sociale, nonostante la sua reazione fisica suggerisca un profondo coinvolgimento emotivo e un disagio autentico. Vi si possono cogliere le impronte, seppur molto ridotte, di un “tipo” narrativo costruito da Flaubert in *Madame Bovary* (1856). Emma Bovary, come Livia, è infatti una donna insoddisfatta del proprio matrimonio, annoiata, desiderosa di liberarsi dalle catene della quotidianità: questa condizione e questo desiderio di essere finalmente guardate conduce entrambe verso una passione ben poco autentica e travolgente. Tuttavia, se la relazione di Livia è futile e viene recisa non appena il marito scopre il tradimento, al contrario Emma vive la trasgressione in maniera totalizzante. La novella seraiana adatta le tipizzazioni della donna adultera bovariana al formato breve, alla poetica concentrata (un atto unico, nel tempo e nello spazio) e, di conseguenza, a risvolti meno monumentali e tragici.

La novella è costruita interamente sulla polarità, piuttosto che sull’azione: le coppie oppostive verità e menzogna, maschile e femminile, detto e non detto, l’interno dello spazio domestico e l’esterno del mondo sociale, apparenza e realtà. L’intero testo può essere interpretato come un conflitto tra l’individuo e la norma — senza trarne un giudizio morale —, segnale della crisi sociale di fine secolo.

Fin dalle prime righe, il corpo ha uno spazio centrale: «tutta chiusa ancora nella pelliccia di lontra, con la veletta nera del cappellino ancora abbassata sugli occhi, con le mani ficchate e strette nel manicotto, donna Livia, ritta innanzi al caminetto, si riscaldava i piedini intrizziti alla vampa» (Serao 2017, p. 42). L'atteggiamento del corpo della protagonista, in un gesto di chiusura, anticipa ciò che ancora per poco tiene nascosto: il tradimento. Allo stesso tempo, la gestualità dell'uomo rivela il suo tentativo di assumere un portamento calmo in una situazione di difficoltà, attraverso movimenti lenti e monitorati. Questa minuziosità, quasi maniacale, dei dettagli visivi sarà una costante lungo l'arco narrativo dell'intera novella. Vi sono, infatti, descrizioni inerenti non solo all'abbigliamento — che dimostrano, come detto precedentemente, la sensibilità verso il gusto e la moda dell'epoca — ma anche allo spazio domestico, ai suoi colori e alla disposizione degli oggetti, sospendendo spesso il flusso del dialogo e la progressione del racconto. La donna comunica anche attraverso gli oggetti, che riflettono non solo la sua condizione sociale, ma anche quella morale (Pezzini 1979). Tale approccio è funzionale all'introspezione dello stato emotivo dei personaggi: «il salottino apparve un po' triste di velluto oliva con broccato oro vecchio, molto smorto». La teatralità della scrittura e la visività, in tal caso, sono mezzi di comunicazione e rivelano la verità ancor prima della parola.

In conclusione, *Scena* testimonia la tendenza di Serao nel descrivere le dinamiche emotive con profondo cinismo, svuotandole di sentimento amoroso e rendendole distaccate, fredde, passive. Prevale automatismo e distacco, come se l'amore fosse un *habitus*, un elemento della vita quotidiana: i personaggi sembrano mossi, più che da una passione autentica, da una necessità sociale e da una convenzione reputazionale. A dimostrarlo è lo stesso Don Riccardo: affatto coinvolto emotivamente nel tradimento amoroso della moglie, risponde con un atteggiamento risoluto e imperturbabile, senza far trapelare alcun sintomo di sofferenza o rabbia. Il matrimonio con Livia appare il risultato di una performatività e di un adattamento da parte dei due nel contesto sociale, “inscenando” un sentimento forzatamente simile all'amore. Ancora una volta l'autrice traduce in una rappresentazione accessibile e apparentemente banale quel disincanto *fin-de-siècle* che risulta ben più esteso e radicale e che investe la condizione moderna in tutte le sue dimensioni.

3.2.3. *Nostalgia*

Nella raccolta *Dal vero*, Serao pubblica una delle novelle più significative per tracciare sia la percezione dell'autrice nei confronti del contesto metropolitano sia la sua interpretazione del conflitto tra l'individuo e la modernità: *Nostalgia*. Immersi in un interno borghese, in una tipica scena che segue il pasto, i lettori sono man mano introdotti nella conversazione tra Giovanni ed Enrico, il quale, tornato da un viaggio tra le maggiori città italiane, non sembra affatto entusiasta o intenzionato a raccontare al suo interlocutore le meraviglie nazionali. Al contrario,

dopo l'insistenza dell'amico, inizia a descrivere ogni difetto di ogni singola città, attraverso le sue personali impressioni, dove le sensazioni sono tradotte in linguaggio.

Tale novella simula un assetto giornalistico: le tecniche del *reportage* sono di fatto adattate alla narrazione, corredata da scansioni visive, percezioni sensoriali, rapidità e attenzione al dettaglio. Il periodico per cui l'opera è stata scritta da un lato limita l'autrice nella scrittura di testi brevi, dall'altro le permette di rivolgersi ad un tipo di pubblico in grado di cogliere le riflessioni psicologiche e sociali del contenuto. Il racconto è breve, concentrato, introspettivo, ma anche critico nei confronti di una società che cambia, dove le città diventano metropoli, a discapito dell'individuo in quanto tale. La scelta del titolo non è casuale: una parola che riassume in sé lo stato d'animo di un'epoca, la distanza emotiva e sociale del singolo dai luoghi e dalla propria identità. L'autrice entra in confidenza con il lettore, offrendogli, attraverso lo sguardo cinico e analitico di Enrico, un nuovo modo di leggere la città moderna e lo strumento della letteratura in quanto critica culturale. La parola non è in grado di consolare, ma dà la possibilità al destinatario di riconoscersi nel disagio della nascente società industriale: nonostante il testo metta su carta il senso di inadeguatezza dell'individuo, questo è un sentimento condiviso, che caratterizza il pubblico borghese, sollevato nel vedere rappresentata la propria condizione.

La sequenza iniziale è una inquadratura sull'interno borghese: una cornice di calma apparente, contrapposta alla successiva conversazione sul freddo metropolitano. Nell'ultimo scorcio dell'Ottocento si instaura tra fotografia e scrittura un flusso continuo e reciproco di corrispondenze. La fotografia amplia l'ambiente artificiale e accresce il potere del soggetto, favorisce il dissolvimento dei confini tra spazio e tempo, tra soggetto e oggetto, e mette in risalto la forza espressiva dello sfondo. Il soggetto attraverso una lunga serie di trasformazioni, che si possono cogliere a partire dal momento in cui l'equilibrio fra dettaglio e frammento, fra realismo e modernismo, si rovescia a vantaggio della nuova deriva visuale. Intanto il visivo artificiale penetra progressivamente negli interni delle abitazioni private (Fiorentino 2023). Anche in tal caso la storia si apre con degli stimoli percettivi e sensoriali che inseriscono il lettore in un'ambientazione e situazione a lui estremamente familiare e consueta:

Verso il soffitto, nella stanza chiusa e calda, si dileguavano gli ultimi, profumati vapori del moka e cedevano il posto alle nuvolette azzurrognole e leggiere di due sigari avana. Era giunto quell'indefinibile momento di riposo e di calma beata che segue un buon pranzo, fatto in buona compagnia: quel dolce momento in cui si prova il benefico bisogno di sbottonare un occhiello del panciotto e magari tutti quelli dell'anima; poi, con i gomiti appoggiati famigliarmente sulla tavola, l'occhio fisso nel trasparente giallore del cognac, cominciare una di quelle conversazioni lente, scucite, cascanti da tutte le parti, e che finiscono per rialzarsi vivaci, gaie, briose (Serao 2017, p. 107).

D'altronde lo stesso Umberto Eco aveva asserito che la scrittura di Matilde Serao «rimane come campione di letteratura *popolare*, e forse non tanto nei romanzi realistico-veristi, in cui parla del popolo, ma proprio in quelli in cui le sue vicende d'amore e passione si svolgono in salotti bene arredati e in alcune esauste di tendaggi e ninnoli» (Eco 1979, p. 5).

Giovanni prende la parola, spezzando la descrizione dello sfondo e del contesto. Inizia un dialogo confidenziale, da salotto, dove i protagonisti sono presentati unicamente dalle loro voci e non dalla loro immagine. Segue una sequenza argomentativa, sostanzialmente monologica, sulle critiche di Enrico sul viaggio da lui appena compiuto e una sequenza più riflessiva e psicologica inerente alla mancanza di un senso di appartenenza. L'introspezione viene interrotta dalla domanda conclusiva di Giovanni, quasi ironica e sminuente — «Olivia è sempre nella sua villa in Puglia?» —, come se il sentimento di nostalgia dell'amico fosse riconducibile alla lontananza della donna amata e non una sensazione strutturale di un intero periodo storico.

Dal punto di vista narratologico, la fabula è molto semplice: Enrico trascorre un periodo in viaggio per visitare le principali città italiane (Roma, Firenze, Milano e Torino); quando torna a Napoli, incontra l'amico Giovanni, a cui racconta le impressioni sul suo percorso, esprimendo un profondo disagio e senso di inadeguatezza in qualsiasi posto si trovasse. Tuttavia, il racconto non segue un ordine cronologico: anche in questo caso, si apre in *medias res*, alla fine di un pranzo. Il viaggio è rievocato a posteriori, in una conversazione tra amici dove predominano i *flashback*, e le città sono raccontate attraverso un punto di vista estremamente soggettivo e tematico, a cui segue una riflessione esistenziale.

Il ritmo alterna due velocità parallele: una statica e contemplativa nella tranquillità che segue il pasto e nella convivialità del dialogo tra Enrico e Giovanni; una più rapida e scandita delle singole tappe rievocate, come un vero e proprio diario di viaggio. Da un lato, dunque, la rassicurazione degli interni, dall'altra il dinamismo moderno del mondo esterno: si scorgono le tecniche del cinema nascente. L'opposizione, infatti, si protrae lungo l'arco dell'intera novella: appartenenza e sradicamento, identità e nostalgia, metropoli e individuo, modernità e tradizione. L'andamento della storia è come se seguisse un montaggio di immagini cinematografiche, in cui la descrizione dei luoghi è continua, serrata, adornata da dettagli sensoriali che rievocano gli effetti filmici sia visivi sia sonori. Inoltre, l'inquadratura è focalizzata su un soggetto specifico, Enrico, seguendone le emozioni e le percezioni, guidando lo sguardo del lettore.

Si possono riconoscere nel testo alcuni archetipi. In primo luogo, la figura del viandante o del viaggiatore che parte alla ricerca di sé stesso: Enrico ripone nella visita delle diverse città italiane la speranza di poter trovare la propria identità, oramai smarrita. Come Ulisse, percorre una odissea interiore, dove il ritorno (inteso come ricongiungimento con sé stesso) sembra talmente lontano

e impossibile. Significativa è proprio la scelta non casuale della parola “nostalgia”, parola composta dalle parole greche νόστος (“ritorno”) e άλγος (“dolore”), che indica la sofferenza del desiderio inappagato di tornare: non solo espressione dell’incapacità di “raggiungere” il proprio io, ma anche della tensione verso un passato idealizzato sfuggito per lasciare spazio alla condizione moderna. Enrico incarna l’uomo moderno disilluso, in grado di leggere criticamente la realtà, senza però riuscire a parteciparvi a pieno, in uno scollamento affettivo tipico del soggetto urbano di fine Ottocento.

Gli stereotipi che caratterizzano le singole città sono argomentati e portati alle estreme conseguenze. Roma non è più una città armonica, in quanto i nuovi edifici entrano in collisione con i monumenti antichi e la nascente nazione stenta ancora ad affermarsi del tutto. Bologna è fin troppo quieta e priva di vita, dove il silenzio predomina per lasciare spazio alla riflessione degli intellettuali che frequentano l’università. Firenze viene ridotta ad un *cliché* estetico, quasi un museo a cielo aperto, che rende il visitatore inopportuno rispetto al contesto: «il dualismo si stabilisce nel tuo spirito vacillante, non sai più a che appigliarti, se al mondo di adesso o a quello di allora e combatti ogni giorno una lotta interna che ti affatica» (Serao 2017, p. 108). Torino è la città dello stereotipo del Nord razionale, freddo, distaccato, che obbliga all’operosità e al lavoro. Venezia diventa un sogno malinconico, ultimo barlume di sensibilità e tocco estetico. Tali tipizzazioni culturali giovano al lettore borghese, poiché rendono i luoghi riconoscibili in una nazione ancora embrionale.

La sensibilità mediale di Enrico viene trasmessa per mezzo dell’uso delle immagini, delle metafore e dei suoni. Vi è la metafora sonora: «Roma è stonata come un violino di cantastorie» (Serao 2017, p. 107); la metafora artistica di Firenze, dove «ti pare di essere tornato alle gaie giornate dei trecento, alle maggiolate, alle canzonette di amore [...]: nei vesperi rosei cantati dal Carducci, quale sull’orizzonte si profila l’ardito pensiero di Michelangelo [...]; ti senti ridiventare greco, latino medioevale...» (Serao 2017, p. 108); la metafora corporea di Milano, «bagno salutare di modernità» (Serao 2017, p. 108); ancora, la metafora sensoriale di Torino, dove «vi faceva un freddo che avrebbe fatto starnutire cinquecento migliaia di contribuenti meridionali» (Serao 2017, p. 109); e, infine, la metafora onirica di Venezia, «un sogno non interrotto» (Serao 2017, p. 109). Il tema del viaggio è il mezzo grazie al quale l’individuo è in grado di registrare la realtà corredata delle sue percezioni personali. Ogni luogo ha generato in Enrico delle sensazioni diverse, negative per lo più, in quanto dipingono il disagio dell’uomo moderno nella modernità, nonché il sovraccarico di stimoli e velocità percettiva. Ne è una testimonianza proprio la metafora del freddo, che trasmette un distacco emotivo dell’uomo rispetto a ciò che lo circonda, ovvero la metropoli moderna, industriale, dal ritmo accelerato, e la società dei consumi. Il conflitto del

protagonista non è più soltanto interiore, ma è ora anche esteriore, nei confronti di quei luoghi in cui non si riconosce più. Nessun luogo è casa: «ogni volta che mettevo il piede in una nuova città, vi era una voce interna che esclamava: Non è qui, non è qui! Ma dove, ma dove?...» (Serao 2017, p. 110). Il freddo impedisce al narratore di “sentire” in modo totalizzante: la realtà esterna rende così il soggetto volubile, disarmato. Al contrario, il calore domestico della stanza e degli interni dona un’esperienza sensoriale di assicurazione, sicurezza temporanea. Il caldo e il sole si fanno simboli del desiderio e della ricerca di appartenenza e del bisogno di trovare la propria identità, che appare oramai lontana e incolmabile.

Come è emerso fino ad ora dalla analisi delle tre novelle, il corpo occupa una posizione centrale nella scrittura di Matilde Serao. Oltre alla constatazione generale che ogni romanziera accede al mondo dei personaggi attraverso la loro inevitabile dimensione corporea, occorre ricordare la specifica cornice storica in cui la scrittrice esordì, pienamente immersa nel clima del Naturalismo. Seguendo l’esempio dei grandi narratori di ogni epoca, Serao aveva compreso che un personaggio conquista l’immaginazione del lettore soprattutto tramite la sua fisionomia, grazie alla forza con cui la sua corporeità incide sulla mente e sollecita i sensi. Da qui la libertà con cui diede espressione al proprio sensismo. Nell’opera seriana si avverte, infatti, una intensa materialità che la rende un’esponente compiuta di una vera e propria antropologia somatica (Jeuland-Meynaud 1986). La lettura antropologica svolta da Maryse Jeuland-Meynaud parte dalla considerazione di corpo fenomenologico, come concetto inerente alla realtà fisica così come si manifesta ai sensi: un corpo percepito come presenza esterna, forma in movimento, struttura tridimensionale che occupa spazio. In questo quadro non sorprende che Serao tenda a rappresentare il corpo soprattutto attraverso la percezione visiva delle forme e dei colori. La scrittrice, consapevole del ruolo decisivo dell’aspetto visivo nella descrizione corporea, si sofferma su dettagli specifici: statura, volume, atteggiamenti, gesti, ma anche tinta dei capelli, colore degli occhi e carnagione. Accanto agli elementi visivi, compaiono tuttavia anche impressioni olfattive, uditive e tattili, che completano il quadro sensoriale del personaggio. La scrittrice, inoltre, rappresenta un corpo pienamente socializzato e organizzato nel vestito, che funge da segno di appartenenza e distinzione di classe. Così, come accade in *Scena*, esso diventa codificato, leggibile e immediatamente interpretabile all’interno dei rapidi meccanismi della comunicazione di massa. Secondo la studiosa, la pressione esercitata dall’abbigliamento e l’ingombro del contesto materiale tendono a dissolvere le sottili barriere tra persona e cose. Tuttavia, Serao indaga un aspetto corporeo molto più profondo e viscerale, biologico. La percezione di sé che nasce dall’interno della coscienza non offre al personaggio una visione più benevola, poiché è una percezione che genera angoscia. A questo livello psichico, l’autovalutazione si costruisce su un

insieme in cui la dimensione corporea e dimensione mentale si confondono al punto da impedire di distinguere se si tratti dell'immagine del corpo o dell'idea dell'io. Il personaggio sarebbe che adotta questa modalità introspettiva non ne ricava dunque alcun conforto. *Nostalgia* pone al centro una soggettività molto ricettiva delle sollecitazioni fisiche e sensoriali, attraverso le quali interpreta e giudica non solo il mondo che la circonda, ma anche sé stessa e il suo malessere. Le città visitate riflettono una sensazione di dolore e di forte insoddisfazione: le impressioni sensoriali diventano parametri di giudizio, in un contesto dove la modernizzazione e la fredda metropoli isolano e disorientano il corpo.

3.3. Scritto sulla società: Il ventre di Napoli

3.3.1. Il frame-ambiente mediale

Il Ventre di Napoli nasce in contesto molto preciso: quello del Risascimento. Il colera rappresentò un'emergenza che colpì duramente non solo Napoli, ma gran parte dell'Europa lungo tutto il XIX secolo. La prima ondata che aveva invaso la città, la più popolosa nella penisola italiana, e il Regno delle Due Sicilie fu tra il 1836 e il 1837 e mise in luce la relazione diretta tra mortalità e condizioni ambientali e igieniche. Tuttavia, le iniziative di recuperi urbani, necessarie per una migliore condizione di vita, ebbero dei progetti concreti tra l'Unità e i primi anni del Novecento, dopo l'epidemia del 1884 (Nappi 2016). Ben 450.000 abitanti erano concentrati in soli sette chilometri quadrati, in condizioni di povertà e miseria, mentre i fondaci, come i bassifondi di altre città europee, erano ambienti altrettanto degradati, tane di insetti infestanti, luoghi insalubri e sovraffollati, privi di sistemi fognari, di adeguati impianti igienici e di acqua potabile, senza contare la totale assenza di aria salubre. Si trattò di un evento fortemente drammatico, considerando la sua breve durata — dal 19 agosto al 30 ottobre —, durante il quale si registrarono circa 14.000 casi accertati e 7.005 decessi. Il re Umberto di Savoia, in viaggio verso Pordenone, dimostrò solidarietà ai cittadini napoletani, dichiarando con coraggio «A Pordenone si fa festa, a Napoli si muore, vado a Napoli»: fu così che il 9 settembre, in compagnia del presidente del Consiglio Agostino Depretis, arrivò nella città partenopea. Immediatamente si prospettavano delle soluzioni drastiche: Depretis riteneva che bisognasse sventrare Napoli e lo stesso re Umberto asseriva che «si devono demolire i quartieri insalubri e costruire nuovi rioni» (Bianchi, De Blasi 2025).

Nell'urbanistica moderna, il modello dello sventramento è rappresentato dal Piano di Parigi del 1853. La sovrappopolazione e le condizioni insalubri che caratterizzavano molti dei quartieri più antichi del centro di Parigi rappresentavano, per i governi francesi della prima metà

dell'Ottocento, un problema evidente. Dopo il 1848 l'urgenza di intervenire sulle cause del disagio sociale si fece ancora più pressante. Con l'elezione di Luigi Napoleone Bonaparte e con l'ampliamento dei suoi poteri, la questione fu subito affrontata: furono predisposti, sia sul piano legislativo sia su quello progettuale, gli strumenti necessari per un programma di riorganizzazione funzionale della città. Tale programma rispondeva alle esigenze di una società industrializzata che richiedeva nuovi servizi (larghi *boulevards*, parchi e giardini, fognature e sistemi di adduzione idrica), destinati a innestarsi sulla maglia urbana di origine medievale. Gli obiettivi di modernizzazione e di rappresentazione del potere contribuirono alla definizione di un ridisegno organico, nel quale ogni componente urbana concorre alla costruzione dell'immagine di una capitale moderna. Napoleone III si affidò a un prefetto dalla forte personalità e determinazione: Georges Eugène Haussmann. Il progetto fu completato con la costruzione di numerosi edifici pubblici, soggetti a un rigoroso controllo centrale esercitato da funzionari del Service des Bâtiments Civils e del Service des Édifices Diocésains. Anche l'attività edilizia privata, fortemente incentivata dal piano, fu regolata da norme specifiche e sottoposta a controllo municipale. Il tema dello sventramento francese affonda le proprie radici nel dibattito della prima metà dell'Ottocento sui temi dell'igiene pubblica e della sicurezza sociale, entrambe ritenute compromesse dalla presenza delle classi povere concentrate nei grandi centri urbani. La trasformazione della città — definita come “una forma di pacificazione sociale ottenuta tramite la manipolazione dello spazio urbano” — mirò a orientare e modificare in profondità la vita collettiva: una nuova struttura urbana venne sottoposta all'impianto preesistente. L'unità tradizionale fatta di isolati e quartieri cedette il passo, almeno nelle intenzioni, a una continuità percepita soprattutto attraverso il sistema dei nuovi assi viari. Questo ripensamento generale della città, reso urgente dal forte aumento della popolazione, si confrontò con un'idea di metropoli in cui la modernità era insieme un dovere morale e un efficace strumento di legittimazione politica. Il modello francese diviene così la matrice della “metropoli del XIX secolo”, destinata a esercitare un'influenza duratura e ad essere ripresa in numerosi altri Paesi, tra cui l'Italia².

Anche Roma conobbe lo sventramento, dal momento che era necessario adattare la sua immagine a quella della nuova capitale del Regno (dopo la proclamazione nel 3 febbraio 1871). Le condizioni abitative della città, soprattutto nell'area compresa nell'ansa del Tevere, erano estremamente critiche. La popolazione viveva in edifici di origine rinascimentale sui quali, nel corso dei secoli, si erano sovrapposte strutture precarie e spesso del tutto insalubri. Il rischio di

² TAMPIERI Maria Grazia (2014), *Parigi: il programma urbanistico di Napoleone III*, Treccani. Istituto della Enciclopedia Italiana, ultima consultazione: 09 dicembre 2025, <[72](https://www.treccani.it/enciclopedia/parigi-il-programma-urbanistico-di-napoleone-iii_(Storia-della-civilt%C3%A0-europea-a-cura-di-Umberto-Eco)/>.</p></div><div data-bbox=)

epidemie era elevato: tra il 1837 e il 1893 si registrarono ben sei ondate di colera. Il primo Piano Regolatore Generale di Roma fu redatto dall'Ufficio d'Arte Comunale, guidato dall'ingegnere Alessandro Viviani, e venne promulgato nel 1873 sotto il mandato del sindaco Luigi Pianciani. Tra le più controverse previsioni del piano vi era un asse di collegamento tra corso Vittorio Emanuele II e una vasta piazza da realizzare nel quartiere Prati, passando attraverso piazza Navona e oltre il Tevere. Un altro intervento era il collegamento diretto tra il Pantheon e piazza Borghese, che avrebbe comportato lo sventramento del Campo Marzio e la distruzione di piazza della Rotonda. Se alcune di queste ipotesi rimasero formalmente sulla carta, altri interventi furono realizzati, come corso Vittorio Emanuele II e l'asse di collegamento tra Colosseo e piazza Venezia, completato nel 1932 con il nome di via dell'Impero, oggi via dei Fori Imperiali³. Poiché i nuovi quartieri si sviluppavano attorno al nucleo storico, il piano prevedeva una serie di arterie di attraversamento per collegarli tra loro, rendendo necessarie estese demolizioni: tra le principali si ricordano quelle relative a corso Vittorio Emanuele II, a parte di via delle Muratte, a via Tomacelli, a via del Tritone, a via Arenula, via Cavour e ad alcuni tratti del Lungotevere⁴.

Tornando alla Napoli del 1884, l'immagine, quasi di brutale dissezione, dello sventramento invocato come unico rimedio delineava la città come un organismo compromesso da una sorta di tara ereditaria, sanabile soltanto attraverso interventi radicali. La soluzione proposta prevedeva infatti la demolizione di ampie porzioni di aree urbane malsane e sovraffollate, colpiti ripetutamente dalle epidemie nell'arco di circa mezzo secolo. Inoltre, grazie alla prontezza del sindaco Nicola Amore, fu possibile attuare la legge n. 2892 del 15 gennaio 1885, voluta dal governo Depretis, che prevedeva il risanamento dei quartieri vecchi affacciati sul porto, quali Vicaria, Mercato, Pendino e Porto. Tra il 1889 e il 1894 questi rioni furono letteralmente sventrati per far posto a una lunga arteria rettilinea, il Corso Umberto I — detto anche Rettifilo — lungo la quale sorsero imponenti edifici. Molte furono le perplessità, ma l'entusiasmo fu la reazione principale a questo intervento. Tuttavia, non era previsto un disegno di ristrutturazione urbanistica, affidato unicamente alla costruzione di nuove strade e il risanamento divenne man mano una opportunità di speculazione edilizia. Il progetto, *Società per il Risanamento di Napoli*, che prevedeva nuove abitazioni economiche per il popolo e la classe più povera della società napoletana, costruì tali edifici, ma essi divennero tanto cari da essere affittati unicamente a cittadini borghesi. Un così tragico bilancio è testimoniato in molti numeri dei quotidiani

³ VILLANI Flavio (2020), *Roma sventrata. Le città visibili #1*, Yanez Magazine, ultima consultazione: 09 dicembre 2025, <<https://www.yanezmagazine.com/roma-architettura-storia/>>.

⁴ *Principali fasi della trasformazione urbana. Scheda 4. Formazione della città industriale XIX secolo, Città sostenibili*, ultima consultazione: 09 dicembre 2025, <http://www.cittasostenibili.it/industriale/industriale_Scheda_5.htm#_ftn6>.

dell'epoca: tra questi, si ricordano il «Piccolo» di Rocco de' Zerbi e il «Capitan Fracassa», con gli articoli di Matilde Serao (Bianchi, De Blasi 2025).

Inoltre, l'Unità nazionale era stata raggiunta da poco più di vent'anni e, in nome di una politica fortemente accentratrice, lo Statuto Albertino venne esteso all'intero territorio senza considerare adeguatamente la profonda eterogeneità tradizionale, linguistica e sociale delle diverse realtà italiane. L'Italia era uno Stato giovane ma arretrato rispetto alle altre potenze europee: fu, ad esempio, l'ultimo ad adottare il suffragio universale maschile, introdotto soltanto nel 1913; vi sopravviveva una forte influenza da parte dell'aristocrazia; e per molti anni fu governato dalla Destra storica, espressione della borghesia agraria, diffidente verso l'industrializzazione e i conflitti sociali che questa avrebbe potuto generare. Il debole sviluppo del settore secondario rendeva necessario importare dall'estero una parte significativa dei prodotti industriali, circostanza che favorì politiche doganali mirate a incentivare l'esportazione delle produzioni agricole nazionali. Il Meridione — le cui attività produttive erano state a lungo protette dal sistema doganale borbonico — subì in modo particolarmente evidente tali scelte: divenne il principale mercato di sbocco per i costosi prodotti industriali del Nord, il quale, a sua volta, acquistava i prodotti agricoli meridionali a prezzi irrisori. A tutto ciò si aggiungevano l'elevatissima pressione fiscale, necessaria a colmare il deficit di bilancio, e l'introduzione della leva obbligatoria, che sottraeva alla terra una forza lavoro già scarsa per un periodo di cinque anni. Le miserie e le malattie dilagavano tra i ceti popolari, chiamati a combattere e a morire per uno Stato che non conoscevano e che rimaneva distante dalla loro vita quotidiana, ancora radicata nella tradizione locale e nel dialetto. Fu proprio questa condizione delle masse del giovane Regno d'Italia ad alimentare il dibattito sulla questione meridionale, affrontata da numerosi intellettuali, compresa Matilde Serao.

Nei mesi in cui esplose l'epidemia di colera, quest'ultima si trova, come lei afferma, «in un paese lontano», in villeggiatura a Francavilla a Mare, in Abruzzo, con gli esponenti del cosiddetto 'circolo abruzzese', tra cui anche D'Annunzio e Scarfoglio. L'arrivo di Depretis in città diede l'opportunità all'autrice di presentare alla nazione l'intera tragedia napoletana, senza attenuare la miseria in cui il popolo era costretto a vivere. Erano vicende di un Meridione impoverito e arretrato, ma anche genuinamente arcaico, che si prestavano a una riuscita contaminazione tra indagine sociale, giornalismo e letteratura. Gli scritti dell'autrice sono intrisi proprio di questa commissione. Con *Il ventre di Napoli* si contribuì a decostruire il pietoso luogo comune che dipingeva la città come naturalmente votata alla sporcizia, all'ozio e al crimine. Alla nazione fu mostrata la condizione straziante di un popolo che cercava conforto in qualunque illusione capace di rendere meno amara la realtà, come il maledetto gioco del lotto (Fasano 2018). Anna Banti

(1965), scrittrice italiana, romanziera e saggista, affermò nella biografia dedicata a Matilde Serao: «ironizzando con distacco su ciò che il Depretis aveva frettolosamente veduto, la scrittrice cita quello che né lui né i dilettanti del colore meridionale avevano osservato: una situazione di miseria caotica che le drastiche improvvisate misure avrebbero lasciata intatta se non peggiorata» (Banti 1965, p. 96). Viene preservata, dunque, una forte dimensione di letteratura militante: è la rappresentazione di una parte della città oggi scomparsa, e al tono da pamphlet politico affianca il valore documentario. Per fare ciò, Matilde Serao si serve della stampa di fine Ottocento non solo per la sua ampia diffusione, ma anche per la sua tempestività: l'inchiesta diventa un atto necessario in una situazione di emergenza sociale. Il formato giornalistico denunciava la realtà, destando indignazione civile e domanda politica. La forma breve è funzionale a tale scopo, in quanto familiare e di immediato successo e risonanza.

Fin dal titolo emerge un evidente richiamo a *Le ventre de Paris* di Zola, autore particolarmente ammirato da Serao, che lo definì «robusto e infaticabile scrittore». Investito da un forte valore politico e letterario, dunque, si trattò di una accurata operazione di giornalismo d'inchiesta e, nelle pagine dell'opera, Serao non esitò più volte a rivendicare il proprio ruolo di cronista, osservatrice e narratrice. Il titolo è evocativo: la città, umanizzata e viscerale, diventa corpo e il lettore viene invitato a “sventrare” Napoli metaforicamente, in un'attività di ispezione. Il ventre, normalmente nascosto, è adesso spogliato e messo in risalto. Il testo è strutturato come se Serao scrivesse un quadro clinico della sua paziente, la città.

La seconda edizione, del 1906, si apriva con una dedica alla baronessa Giulia de Rothschild:

Mia signora e amica,

Voi avete amato e Voi seguite ad amar Napoli, con cuore ardente, con mente illuminata e alta: e il desiderio di bene che Voi nutrite, per la città mirabile, è parte viva di tutto il bene, che è nel Vostro spirito.

Solo a Voi, dunque, io voglio dedicare questo libro di tenerezza, di pietà e di tristezza — per Napoli.

E Voi vogliate bene all'amica Vostra (Serao 2009).

Il rivolgersi a una figura eminente e riconosciuta in occasione di una inchiesta scomoda potenzia la forza della denuncia e dona autorevolezza all'opera. L'edizione è corredata anche da una premessa datata nell'autunno del 1905:

Questo libro è stato scritto in tre epoche diverse. La prima parte, nel 1884, quando in un paese lontano mi giungeva da Napoli tutto il senso di orrore, di terrore, di pietà, per il flagello che l'attraversava, seminando il morbo e la morte: e il dolore, l'ansia, l'affanno che dominano, in chi scrive, ogni cura d'arte, dicano quanto dovette soffrire profondamente, allora, il mio cuore di napoletana.

La seconda parte è scritta venti anni dopo, cioè solo due anni fa, e si riannoda alla prima, con un sentimento più tranquillo, ma, ahimè, più sfiduciato, più scettico che un miglior avvenire sociale e civile possa esser mai assicurato al popolo napoletano, di cui chi scrive si onora e si gloria di esser fraterna emanazione.

La terza parte è di ieri, è di oggi: né io debbo chiarirla, poiché essa è come le altre: espressione di un cuore sincero, di un'anima sincera: espressione tenera e dolente: espressione nostalgica e triste di un ideale di giustizia e di pietà, che discenda sopra il popolo napoletano e lo elevi e lo esalti (Serao 2009)!

Con uno sguardo quasi archivistico alla raccolta, Serao registra l'evoluzione e l'invarianza del degrado urbano durante il ventennio, documentando la sua stessa testimonianza, inserita in un arco temporale preciso.

L'inclinazione di Serao per l'osservazione passa intatta nel tessuto narrativo de *Il ventre di Napoli*, lasciando segni riconoscibili nelle frequenti espressioni costruite con verbi di percezione visiva. La percezione, tuttavia, coinvolge tutti i sensi: gli odori dei cibi e del marciume, il fango sotto le dita, l'unto della sporcizia, i sapori intensi che restano impressi. Tutto si deposita nella memoria, che diventa materia di racconto. Secondo quanto osserva Anna Banti (1965), l'autrice possedeva infatti una conoscenza capillare di Napoli: tracciati minuti delle vie del Porto con i loro mestieri più umili, via dei Mercanti, Mezzocannone, la Vicaria, la zona del Mercato, il Lavinaio. La scrittura in prima persona — con l'insistenza sull' "io" già centrale nel 1884 e ancora presente nei testi pubblicati nel 1902 su «La Settimana» e nelle aggiunte del 1906 — assicura continuità e coesione all'intero corpus. La narratrice emerge come testimone diretta e protagonista dell'esperienza urbana, con frasi che iniziano con, ad esempio, «ho vissuto», «io ho attraversato», «io rammento». Spesso la narratrice non si sottrae dal raccontare le sue stesse sensazioni e impressioni, come accade nel capitolo, *Dietro il paravento*, in occasione della descrizione delle aree più degradate di Napoli, oramai abbandonate dalle loro stesse istituzioni:

[...] a un certo punto, sono stata presa dal delirio di fuggire, di fuggire, per non vedere più, per non udire più, per non avere più lo spettacolo della più amara delusione, nel mio cuore di napoletana, nel mio cuore di napoletana, per non soffrire delle sconosciute sofferenze altrui, da niuno consolate, poiché quella gente vive e muore, laggiù, alle spalle dei superbi palazzi, ignota, obliata, disdegnata, disprezzata (Serao 2025, p. 77)!

Anche il lettore è chiamato in causa, sollecitato da imperativi ricorrenti e da sequenze interrogative che danno ritmo al discorso. Nel 1884 la città è ricreata attraverso il ricordo; nelle edizioni successive compaiono invece figure che hanno inciso sul suo mutamento. Così, nell'edizione del 1906, il volume si chiude con la memoria di Teresa Ravaschieri, nobildonna filantropa e nipote di Gaetano Filangieri. La stessa prospettiva memoriale orienta le pagine dedicate al politico lucano Ettore Ciccotti, dove la commemorazione si intreccia a una

rappresentazione vivida, arricchita da dialoghi riportati nel loro colore dialettale (Bianchi, De Blasi 2025).

3.3.2. *Le funzioni socio-simboliche*

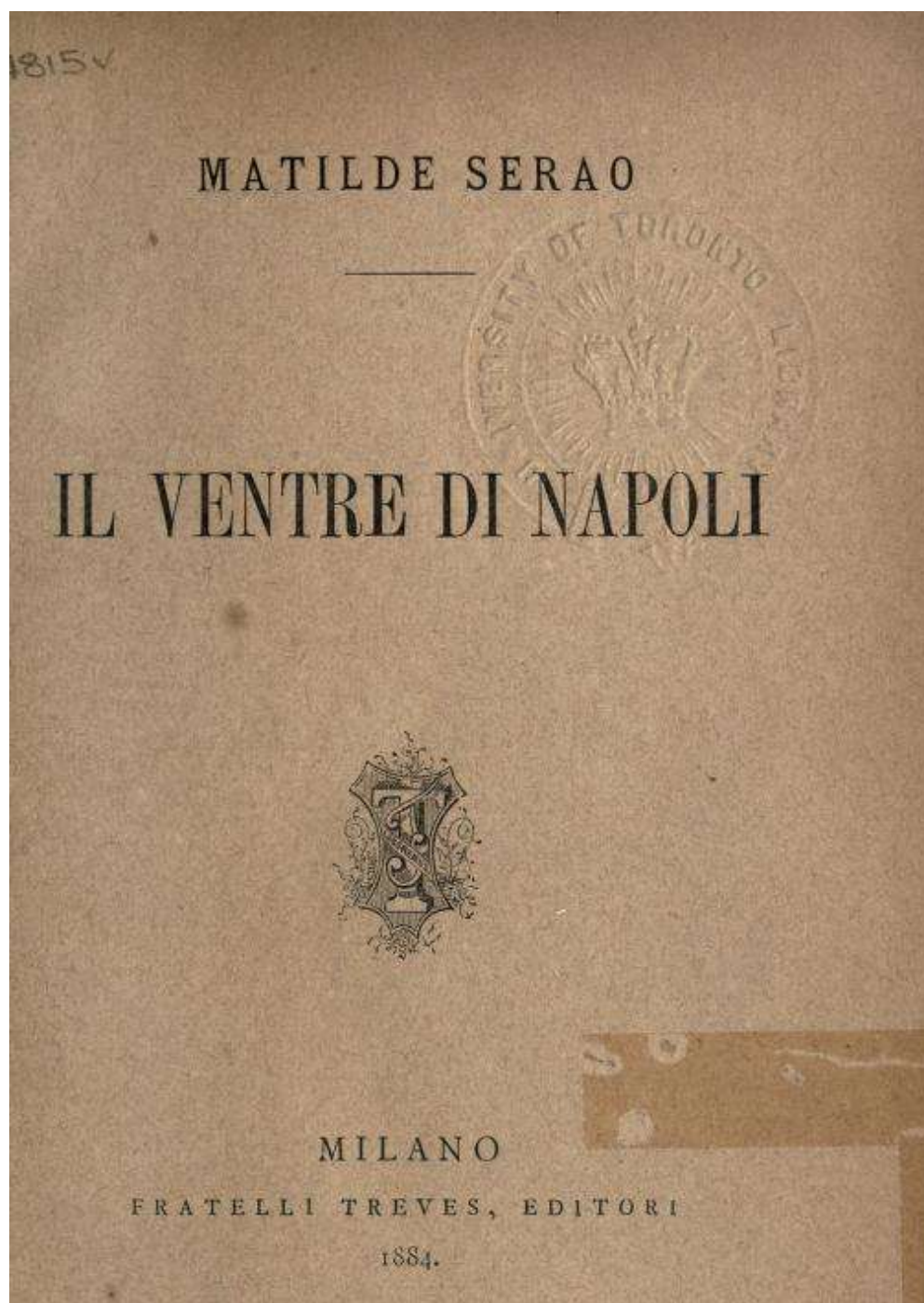
A proposito della questione meridionale, il dibattito fu intenso e concentrato soprattutto sull'ex capitale borbonica, città segnata da contrasti ossimorici, sospesa tra splendore e degrado, tra umiliazioni e una dignità minima ma tenace. Tra i primi a denunciare il degrado urbano vi fu Pasquale Villari⁵, che non mancò di rivolgere severe critiche alla classe dirigente e di riflettere sulle origini del divario tra Nord e Sud Italia. Particolarmente significative risultano le sue *Lettere meridionali* (1885), in cui l'autore descrisse la miseria e l'abbandono in cui viveva la plebe napoletana, costretta nei "fondaci" (abitazioni basse e malsane, con un androne centrale privo di condizioni igieniche). Le *Lettere*, insieme agli studi di Franchetti sulle *Condizioni economiche ed amministrative delle provincie napoletane*, denunciavano il disfacimento sociale derivante dalla distanza tra politica e vita quotidiana del popolo. Villari esortava gli intellettuali del nuovo Regno a riflettere sulla povertà e sulla marginalità della plebe napoletana: per lui, inquieto di fronte all'avanzare delle idee socialiste, diventava urgente promuovere una vera "italianizzazione" delle istituzioni locali. Di tutt'altro tono appare il ritratto offerto da Matilde Serao, cresciuta tra i ceti popolari e poco incline a piegarsi al conservatorismo: nei suoi scritti rese note le inadempienze della borghesia amministratrice, ritratta come inerte e compiaciuta della propria immobilità, proprio come il Marchese d'Aragona in *La virtù di Cecchina*. Sulle pagine de «Il Piccolo», de «Il Giornale» e della «Domenica Letteraria» pubblicò numerosi articoli sulle condizioni di Napoli, ma il suo contributo più organico rimase *Il ventre di Napoli* (Fasano 2018).

Su questi temi si soffermano anche altri scrittori, non solo napoletani, come Vittorio Imbriani, Renato Fucini e l'inglese Jessie White Mario, autrice di una serie di articoli pubblicati sul quotidiano «Il Pungolo» e poi raccolti nel volume *La miseria di Napoli*, nel 1877⁶. Molti scrittori tingevano di pittoresco le loro descrizioni della città: luogo privilegiato del *Grand Tour*, Napoli appariva come un miscuglio romantico di sporcizia e finezza, di amore e morte, con il Vesuvio e

⁵ Pasquale Villari fu una delle figure più eminenti della cultura italiana del secondo Ottocento, nonché lo storico più conosciuto a livello internazionale. Il suo contributo nel guidare e orientare le discussioni filosofiche del tempo venne riconosciuto fin da subito, sia in Italia sia all'estero, tanto dai sostenitori quanto dagli oppositori delle sue idee. Persino Giovanni Gentile, tra i suoi critici più severi, riconobbe l'inegabile efficacia dell'apertura villariana verso la cultura positivista nel periodo postunitario. Ancora alla fine del secolo, Villari continuava a rappresentare un punto di riferimento — seppure talvolta in chiave polemica — nel dibattito storiografico e metodologico, non solo in ambito italiano.

Approfondimento tratto da *Villari Pasquale*, Treccani. Istituto della Enciclopedia Italiana, <[⁶ BADILE Rachele, *Napoli nella narrativa di Anna Maria Ortese*, Academia.edu, <\[>\]\(https://www.academia.edu/5283212/Napoli_nella_narrativa_di_Anna_Maria_Ortese\) - ultima consultazione: 14 ottobre 2025.](https://www.treccani.it/enciclopedia/pasquale-villari_(Il-Contributo-italiano-alla-storia-del-Pensiero:-Filosofia)/> - ultima consultazione: 14 ottobre 2025.</p></div><div data-bbox=)

il golfo come scenografia naturale di un immenso teatro all'aperto, irresistibile e terribile insieme.
Era uno spettacolo da ammirare e subito fuggire.



*Prima edizione de Il ventre di Napoli del 1884, edita dai fratelli Treves, Milano.
Documento tratto da Biblioteca digitale. Biblioteca nazionale centrale di Roma – ultima consultazione: 29 novembre
2025, <<https://archive.org/details/ilventredinapoli00serauoft>>*

INDICE

I. Sventrare Napoli	Pag.	1
II. Quello che guadagnano	„	12
III. Quello che mangiano	„	21
IV. Gli altarini	„	32
V. Il lotto	„	44
VI. Ancora il lotto	„	55
VII. L'usura	„	67
VIII. Il pittoresco	„	76
IX. La pietà	„	88

*Indice della prima edizione de Il ventre di Napoli del 1884, edita dai fratelli Treves, Milano.
Documento tratto da Biblioteca digitale. Biblioteca nazionale centrale di Roma – ultima consultazione: 09 dicembre
2025, <<https://archive.org/details/ilventredinapoli00serauoft>>*

Nacquero così, a partire dal n. 258, il 17 settembre, con *Sventrare Napoli*, una serie di articoli per «Capitan Fracassa», il giornale romano, diretto da Arnaldo Vassallo Gandolin, presso cui la scrittrice pubblicò dopo essersi trasferita nella capitale insieme al padre. I successivi presentarono, dalla seconda puntata *Quello che guadagnano*, come titolo della rubrica o come libro a puntate *Il ventre di Napoli*, con i corrispondenti sottotitoli. Seguirono dunque *Quello che mangiano* il 21 settembre, *Il lotto* in due puntate il 24 e il 26. La serie proseguì il 28 settembre con *Il pittoresco* e si chiuse il primo ottobre con *La pietà*. Probabilmente il successo fu immediato: lo attesta un articolo, apparso il 23 settembre e firmato Capitan Fracassa, quasi certamente scritto da Vassallo, che intervenne personalmente per congratularsi con la giovane redattrice. Per sua natura immediata, urgente e militante questi testi risultano più concisi e “grezzi”. Nello stesso anno, l’editore Treves pubblicò l’opera in volume. La trasformazione in tale edizione non consistette in modifiche linguistiche o stilistiche, quanto in interventi di ordine strutturale e contenutistico: interi periodi furono riscritti ex novo, altri comparvero per la prima volta, e due capitoli furono aggiunti completamente (*Gli altarini* e *L’usura*). L’esigenza principale di Serao non sembra essere la rifinitura linguistica, ma l’ampliamento del materiale: l’obiettivo è trasformare l’articolo giornalistico in un libro, rendendo l’insieme più chiaro e articolato, approfondendo sezioni che il contesto quotidiano e la rapidità di redazione avevano costretto a

trattare con estrema sintesi⁷. Difatti, l'autrice conserva la frammentarietà dell'articolo giornalistico, funzionale a dare una resa più autentica e urgente all'elenco delle problematiche sociali e alla complessità urbana. A dare continuità al romanzo è proprio il ritmo della forma breve, adattato al libro in un processo di riorganizzazione e amplificazione tematica: sembra che Serao abbia colto l'occasione per mettere in luce altri aspetti della complessità di Napoli, che non aveva potuto approfondire precedentemente nel giornale, preservando il carattere diretto degli articoli, non ornamentale.

Quasi vent'anni dopo, nel 1906, uscì la seconda edizione, per l'editore Francesco Perrella, dove venivano riproposti i nove testi per Treves del 1884, collocati nella sezione *Venti anni fa*, cui si aggiungevano quattro capitoli del 1903, nella sezione *Adesso*, e otto capitoli, composti tra il 1903 e il 1905, nella sezione *L'Anima di Napoli*. I capitoli aggiunti erano stati inizialmente pubblicati su «La Settimana. Rassegna di lettere, arti e scienze», diretta da Serao stessa e stampata a Napoli presso la tipografia Trani (Bianchi 2009). Il passaggio dall'edizione del 1884 a quella del 1906 è caratterizzato da una progressiva toscanizzazione e da una crescente letterarietà, fenomeni che raggiungono qui il loro punto massimo, insieme alla sostituzione di termini generici con sinonimi scelti con maggiore precisione. Quanto alle varianti paragrafematiche, si può osservare un netto incremento della punteggiatura, soprattutto della virgola⁸.

Il ventre di Napoli non è destinato soltanto a coloro che, in quanto napoletani, sono in grado di riconoscere i luoghi, le storie, le esperienze, le tradizioni, le celebrazioni e le figure archetipiche della città. Tale opera richiama un pubblico di riferimento eterogeneo, a livello nazionale e non. In primo luogo, il taglio giornalistico permette a Serao di rivolgersi a quei lettori dei periodici, borghesi, alfabetizzati, urbani e interessati alla conoscenza della realtà, curiosa di entrare in contatto con una parte del Sud della nuova Italia, ancora non rappresentata nella sua interezza. Come è stato osservato precedentemente, la denuncia, scopo principale della narrazione, seleziona altri tipi di destinatari: i decisori politici e amministrativi, ma anche gli intellettuali inseriti nel dibattito sulla questione meridionale. Il consumo del testo, difatti, non ha carattere estetico, ma etico, politico, impegnato dal punto di vista civile e chiama a sé un lettore attivo, coinvolto empaticamente e socialmente, capace di immergersi nell'esperienza della lettura e nell'immaginario urbano, grazie alla penna realista di Matilde Serao.

L'opera nasce come *reportage* giornalistico del degrado urbano napoletano e della sua popolazione, entrando a pieno nel dibattito sociale e politico del Risascimento tra gli intellettuali

⁷ SANTAGATA Maria (2023), «*Il Ventre di Napoli*» di Matilde Serao: vicende testuali e variantistiche, *Griseldaonline*, 22(1), 115–130, <<https://doi.org/10.6092/issn.1721-4777/16961>> - ultima consultazione: 18 novembre 2025.

⁸ *Ibid.*

della seconda metà del XIX secolo. Sembra che l'autrice metta in scena un processo ideale, dove la parte lesa è il popolo napoletano e gli imputati sono tutti i responsabili che nei secoli hanno malamente amministrato la città, in prima linea il governo in carica di Agostino Depretis. Il primo capitolo si apre proprio con una accusa diretta a quest'ultimo, reo di aver assistito con disarmante indifferenza allo spettacolo miserando e degradato dei quartieri popolari (Ghirelli 1995). *Il ventre di Napoli* risponde alla necessità di rappresentare autenticamente la realtà di una città abbandonata dalle istituzioni, rendendola finalmente una categoria discorsiva:

È gente umile, bonaria, che sarebbe felice per poco e invece non ha nulla per essere felice; che sopporta con dolcezza, con pazienza, la miseria, la fame quotidiana, l'indifferenza di coloro che dovrebbero amarla, l'abbandono di coloro che dovrebbero sollevarla (Serao 2025, p. 32).

Tale intento porta alla creazione e al rinforzamento di alcune relazioni, nonché linguaggi sociali: la questione meridionale entra nella discussione tra i lettori, tra i cittadini e le istituzioni, tra epoche storiche (prendendo in esame le varie fasi della storia napoletana nel progetto seraiano), tra classi sociali, attraverso diversi tipi di forme discorsive, come quello del pietismo urbano o dell'emergenza e della colpa o, ancora, quello identitario, considerando la napoletanità uno status e una realtà complessa e a sé stante.

Serao dunque problematizza delle questioni sociali nella Napoli post-unitaria fino ad allora marginalizzate, spesso rimosse o normalizzate, portandole in primo piano. Nella seconda sezione, *Vent'anni dopo*, l'autrice mette in discussione la logica e la soluzione del Risanamento, sottolineando come la costruzione della lunga arteria del Rettifilo, quella che era diventata la strada principale, che «ha tagliato in due il ventre di Napoli», non abbia risolto affatto il problema igienico e civile della città, ma abbia contribuito, invece, a “nascondere” gli aspetti più degradanti dell'ambiente napoletano dietro sontuosi palazzi:

Tutto ciò che era il vero risanamento, perché, perché non è stato risanato, mentre quasi tutti i denari, sono stati spesi, mentre quei pochi che restano, salvati a stento, basteranno scarsamente a completare le due ali del paravento, a destra e a sinistra, e non si potrà nulla fare per tutto ciò che è *dietro*? Nulla ci sta più a cuore del decoro esterno della nostra carissima città e noi amiamo che vi sia un palazzo della Borsa maestoso, anche se non vi si facciano affari dentro [...]. Ma che, accanto, a dieci passi, viva nella lordura, nella miseria, nelle stamberghe, nelle caverne, tutta una parte di popolo a cui si desinarono cento milioni, muoia di tutte le infezioni, dopo averne vissuto, alle spalle di tutti i nuovi palazzi: questo è che fa sollevare di dolore e di rimpianto il nostro cuore e ci fa sembrare una beffarda ironia la maestà esteriore dei nuovi edifici, dietro i quali vi sono i putridume e la cancrena (Serao 2025, p. 73)!

Pone, dunque, sotto gli occhi dello spettatore le disuguaglianze socio-culturali tra la città visibile, quella del Rettifilo, e la città invisibile, «dietro il paravento».

3.3.3. *Le strutture semio-mediali*

L'edizione in volume del 1906 è articolata in tre sezioni per ventuno capitoli totali, così suddivisi:

- *Venti anni fa*, formata da nove capitoli: *Bisogna sventrare Napoli*, *Quello che guadagnano*, *Quello che mangiano*, *Gli altarini*, *Il lotto*, *Ancora il lotto*, *L'usura*, *Il pittoresco*, *La pietà*;
- *Adesso*, formata da quattro capitoli: *Il paravento*, *Dietro il paravento*, *Le case del popolo*, *Che fare?*;
- *L'anima di Napoli*, formata da otto capitoli: *L'onore*, *Il Rione della Bellezza*, *La gran via*, *Guerra ai ladri*, *Cristo dice...*, *Il pane dell'anima*, *Il padre del popolo*, *Una donna*.

Il Ventre di Napoli non presenta una fabula lineare con dei veri e propri personaggi, dal punto di vista narratologico, ma una serie di condizioni sociali, osservati dall'autrice prima e dopo il Risanamento. Questo tipo di approccio è il risultato di un sistema giornalistico che sta cambiando: da un punto di vista retrospettivo, è possibile scorgere alcune categorie sviluppate da Marshall McLuhan in *Understanding New Media*, nel 1964. La forma giornalistica di cui Serao si serve anticipa la logica "a mosaico" che lo studioso avrebbe poi teorizzato, prima in riferimento al giornale e in seguito ai media elettrici. L'accostamento di micro-narrazioni, scene, quadri isolati, e spunti d'inchiesta talvolta rielaborati con ironia richiede un lettore coinvolto nella ricostruzione complessiva del senso, secondo il modello mcluhaniano. Questa forma, tipica del contesto di fine Ottocento, con l'accelerazione delle informazioni grazie al telegrafo e alla linotype, permette a Serao di far emergere visivamente la complessità della Napoli post-unitaria. La successione degli eventi a cui Matilde Serao fa riferimento sono il colera del 1884, il fallimento del Risanamento e delle sue politiche urbane vent'anni dopo: Napoli passa dal trauma dell'epidemia, a una promessa di rigenerazione e alla disillusione del «paravento» del Rettifilo (oggi, corso Umberto I) e delle case del popolo.

L'oggettivazione del reale attraverso un registro quasi scientifico diviene un vero e proprio dispositivo stilistico: non sorprende che l'autrice scelga di non includere dati statistici relativi all'epidemia di colera o sui progetti di risanamento, pur ampiamente disponibili nei giornali e nelle pubblicazioni coeve. L'opera dunque dialoga con generi letterari diversi, seppur con delle evidenti innovazioni: con la letteratura realista e verista di Zola e Verga e con l'inchiesta giornalistica. Non si tratta di uno stile narrativo puro, in quanto non scrive in tal caso un romanzo con una trama e dei personaggi, ma non si limita nemmeno alla saggistica e alla cronaca sociopolitica, in quanto essa è corredata da lunghe digressioni sulle proprie esperienze personali.

Come già detto precedentemente, *Il Ventre di Napoli* mira alla denuncia politica e, contemporaneamente, alla delineazione di una ambientazione urbana specifica.

Per quanto concerne il ritmo, la brevità e la parzialità diventano funzionali a un modello espressivo alternativo sia al romanzo sperimentale, sia, in parte, ai codici del verismo, quasi a rivendicare la necessità di sospendere la dimensione propriamente letteraria dinanzi all'urgenza di una realtà umana complessa. Le descrizioni costruite per elenchi, sostenute da una sintassi rapida che valorizza la coloritura lessicale, costituiscono sul piano formale la risposta dell'autrice al pittoresco e rappresentano, al contempo, la soluzione più incisiva ed espressiva dell'opera (Bianchi, De Blasi 2025).

Nella inchiesta, Matilde Serao, in quanto voce narrante, si fa personaggio principale e agente. Difatti, per portare avanti il suo monito di denuncia, adotta un occhio critico e attento nei confronti della realtà che la circonda, descrivendo e interpretando dinamiche sociali, da lei stessa vissute, e guida il lettore verso l'esplorazione di un ambiente fino ad allora poco documentato. La funzione della voce narrante è quella di smascherare e mostrare l'invisibile che risiede nascosto dietro la facciata borghese della città e la corruzione, l'indifferenza delle istituzioni che scelgono di non vedere. L'autrice non si limita soltanto a questo, ma propone anche delle soluzioni, delle iniziative che potrebbero migliorare la vita del popolo napoletano: nel capitolo intitolato *Che fare?*, infatti, constata come vi sia una netta differenza tra ciò che millanta la stampa e la realtà fattuale del Risanamento. In particolare, ad essere esibita, nei giornali che hanno risonanza soprattutto all'estero, è la salubrità e l'igiene di Napoli, l'abbassamento del tasso di mortalità e la purezza dell'acqua, per avvicinare viaggiatori stranieri e turisti. Serao ribatte, mettendo in luce il fallimento del progetto urbanistico e di riqualificazione, accompagnati da una massiccia speculazione edilizia e una inadeguata gestione finanziaria:

Ma si permetta a un'anima solitaria e ardente di passione, pel suo paese, come è la mia, di chiedere una parte di tutto questo, una povera piccola parte per migliorare le condizioni igieniche e morali del popolo napoletano. Non si chiedono milioni: poiché i milioni hanno fatto fiasco, nell'opera del Risanamento, e nessuno, naturalmente, vuol dare più milioni, quando i primi sono stati spesi male o perduti per fatalità, quasi che una mano misteriosa perseguitasse questo buon popolo nostro (Serao 2025, p. 88).

Il capitolo procede con delle proposte concrete per rendere Napoli una città ospitale, vivibile, prevalentemente per i suoi cittadini più poveri. In primo luogo, risulta cruciale «ridurre al minimo possibile le pigioni, in modo che le case fatte pel popolo siano abitate proprio da esso e non dalla piccola borghesia»; in secondo luogo, è fondamentale illuminare ciò che si nasconde «dietro il paravento», in cui si commettono crimini e omicidi durante le ore più buie. Un'altra proposta è quella di rendere salubre l'acqua dei «quartieri popolari e non servirsene solo per innaffiare la

passaggiata di via Caracciolo» (Serao 2025, p. 90), ma anche chiamare in servizio degli spazzini a pulire «dove non si spazza mai» e «quei militi municipali» per applicare «le leggi di polizia urbana, laggiù ove non vi è traccia di tutto questo, laggiù ove ognuno fa quello che vuole, perché niuno s'incarica di fargli fare quello che deve»!

Ne *Il ventre di Napoli*, dunque, non esistono dei veri e propri personaggi distinti, ma vi è la collettività del popolo napoletano: gli abitanti dei fondaci e dei vicoli, i bottegai e i venditori ambulanti, gli operai e i lavoratori sfruttati e sottopagati, le donne dei bassifondi, nonché gli orfani e i bambini abbandonati nella miseria. I cittadini vivono in condizioni igieniche degradate, mirano alla semplice sopravvivenza quotidiana, aggrappandosi alla speranza nel gioco del lotto e nelle superstizioni:

Tutte le superstizioni sparse pel mondo, sono raccolte in Napoli e ingrandite, moltiplicate. Noi crediamo tutti quanti alla *jettatura*. Non parliamo dell'olio sparso, dello specchio rotto, del cucchiaino in croce col coltello, della sottana posta alla rosta e alla rovescia che porta fortuna, dei soldi *mercati* (gobbi), dei ragni, degli scorpioni, della gallina: superstizioni vecchie, chi se ne occupa (Serao 2025, p. 29)?

La stessa Napoli si fa protagonista all'interno della narrazione, rispondente a delle proprie logiche interne. La città partenopea si sta trasformando in metropoli, diventando un flusso di eventi reali e potenziali e il romanzo a puntate diviene il dispositivo narrativo capace di rappresentarla e di generare un immaginario funzionale a chi lo abita. L'instabilità della metropoli genera costantemente narrazioni, miti, archetipi, emergenze e scandali: il giornale, con il suo calderone di notizie concentrate simultaneamente in una pagina, ne è specchio e riproduzione cognitiva, che mira a far interiorizzare l'idea che nella città non esiste nulla di stabile o definitivo, né nel bene né nel male, perché ogni elemento è interconnesso. Velocità, frammentazione e colpo di scena suggeriscono che qualunque esistenza, anche la più marginale, possa trasformarsi in un racconto significativo e avvincente. Il nuovo capitalismo metropolitano offre un serbatoio costante di occasioni, ciascuna potenzialmente utilizzabile come innesco narrativo credibile. La continua oscillazione tra successo e rovina, ricchezza e miseria, desiderio e frustrazione genera, da un lato, traiettorie narrative lineari che si integrano con la progressione cronologica del *feuilleton* e con la sua esigenza permanente di eventi incisivi; dall'altro, produce diramazioni reticolari che conducono verso modelli editoriali dalle trame complesse. Ne sono un esempio i due grandi cicli della *Comédie humaine* di Balzac e del *Rougon-Macquart* di Zola (Ceccherelli, Ilardi 2023). Serao fa proprie queste tendenze e, tramite un dispositivo seriale, traduce la complessità metropolitana di fine XIX secolo — il sovraffollamento, le disuguaglianze, il degrado urbano — tramite il genere del *reportage* e dell'inchiesta.

A partire dal titolo, la città viene rappresentata come corpo. Tale dimensione metaforica attraversa l'intero testo, emergendo con particolare forza attraverso immagini relative alla malattia, alla degenerazione, evocate da parole chiave come *cancro*, *cancrena*, *putrefazione*, *agonia*, che riflettono lo stato complessivo della metropoli. In Serao, corpo e malattia, sofferenza fisica e morale, non sono mai separati dal sentimento: ne sono emblema le donne napoletane, attraverso cui il reale si manifesta nella sua cruda intensità emotiva. Se le novelle e i romanzi seraiani rappresentano una sequenza di fanciulle borghesi e donne aristocratiche, in questo contesto i ritratti femminili riguardano specificatamente le serve come «poema di martirio quotidiano, di sacrifici incalcolabili, di fatiche sopportate senza mormorare» (Bianchi De Blasi 2025). La costruzione discorsiva di Napoli come corpo malato struttura i sentimenti del lettore — spesso interpellato direttamente attraverso delle apostrofi —, chiamato a partecipare alla indignazione etica della voce narrante: il dolore fisico è causato da un dolore sociale, generando nello spettatore coinvolgimento emotivo. Serao fa leva sulla dimensione di urgenza sociale e ingiustizia, servendosi della carica emozionale e allontanandosi da una documentazione passiva e distaccata della realtà.

Tale approccio contribuisce alla demistificazione della città mitologica di Napoli, immagine che era stata precedentemente rafforzata dai racconti di Alexandre Dumas (1802-1870). Durante i suoi frequenti soggiorni a Napoli, l'autore conobbe a fondo la città e i suoi abitanti: *Il Corricolo* (1843) è la prima di tre opere ambientate a Napoli, considerate omaggio agli oltre cinquecento vicoli, ricchi di umanità e di vivace espressività popolare. Al romanziere interessavano soprattutto le strade più vissute, quelle in cui si coglieva il vero spirito dei napoletani, percorribili grazie a una sorta di calesse, il corricolo. Affascinante è il racconto dedicato a via Toledo, descritta con vividezza: il primo passo di Napoli, verso la città moderna, un ponte che collega la città poetica alla città industriale, un percorso lungo il quale si osserva il vecchio mondo confrontarsi con il nuovo. Toledo è la arteria principale in cui confluiscono i quartieri e Dumas ne descrive i passanti: commercianti, nobili, lazzaroni. Con il tipico sguardo di un viaggiatore in visita, a Dumas non sfugge nemmeno il botteghino del lotto, affascinato dalla vitalità del popolo che vi sostava nel tentativo di trarne fortuna. Alcune osservazioni risultano, tuttavia, superficiali e corredate da una stridente comicità, evidenziando la distanza tra il realismo di Matilde Serao e i compiaciuti tocchi pittoreschi, da lei stessa canzonati, del viaggiatore, convinto che i veri problemi risiedano soltanto nelle difficoltà quotidiane dell'aristocrazia e della borghesia, mentre i poveri, al contrario, godrebbero di una sorta di privilegio, protetti da un «cielo di velluto», poiché necessitano del minimo indispensabile: «No, il popolo napoletano non è infelice, perché i suoi bisogni sono in armonia con i suoi desideri. Che cosa gli occorre per mangiare? Una pizza o una fetta di cocomero

da mettere sotto i denti. Che cosa gli occorre per dormire? Una pietra da mettere sotto la testa» (Bianchi De Blasi 2025, p. XXXVII). Al contrario, Serao intende sovvertire la costruzione di un immaginario europeo che sceglie di raccontare una Napoli idilliaca, gioiosa e colorata.

Ben diverso era il tono narrativo del medico svedese Axel Munthe (1857-1949), giunto a Napoli durante l'epidemia di colera del 1884, che raccontò la sua terribile esperienza in tredici lettere inviate allo «Stockholms Dagblatt», poi tradotte in inglese e pubblicate a Londra nel 1887. Il volume, edito in italiano nel 1910 col titolo *La città dolente* e introdotto da Pasquale Villari, riprendeva in realtà un celebre articolo villariano apparso vent'anni prima sulla «Nuova Antologia». L'arrivo in treno nella stazione ferroviaria di una Napoli irriconoscibile scandisce subito il realismo del racconto. La città amata, viva e poetica, appare ora sopraffatta dalla paura del contagio: il contesto urbano si fa opprimente, la gioia e il brio delle strade lasciano il posto a un silenzio denso di presagi di morte che silenziosamente inquinano e sfiniscono gli animi dei cittadini (Iermano 2012). Munthe, a differenza di Dumas, non descrive Napoli come un turista meravigliato, ma come un testimone diretto dell'emergenza sanitaria che rende impossibile una narrazione altrettanto idilliaca.

3.4. Dalla forma breve al romanzo mediologico: *Il Paese di Cuccagna*

A differenza di molte altre scrittrici italiane, Matilde Serao ha sempre goduto di una certa visibilità, sia durante la sua vita sia negli anni postumi, trovando spazio nei manuali di storia letteraria. Tuttavia, la sua posizione nel canone resta ambigua: spesso relegata tra le “occasioni mancate”, è stata giudicata troppo irregolare nello stile, troppo sentimentale per essere verista, troppo vicina al romanzo d'appendice e, soprattutto, troppo giornalista. Come osserva Wanda De Nunzio Schilardi nell'introduzione alla riedizione de *La conquista di Roma*, a pesare è stato anche il pregiudizio di un'eccessiva “napoletanità” e l'idea che la sua attività giornalistica avesse limitato la sua arte. La studiosa invita invece a riconoscere in Serao una voce pienamente letteraria, capace di fondere impegno civile e sensibilità narrativa (Palma 2021).

Il paese di Cuccagna è uno dei romanzi indicativi di questo dualismo, nonché “novella espansa”, risultato naturale delle tecniche di osservazione e di resa sensoriale apprese durante la precedente produzione novellistica. Il romanzo conserva le strutture mediologiche della forma breve: tra queste, la coralità dei personaggi, la narrazione giornalistica e la densità sensoriale. L'opera fu pubblicata inizialmente a puntate in appendice sul «Corriere di Napoli» nel 1889, poi raccolta in volume presso Treves nel 1891. Il romanzo d'appendice richiedeva un linguaggio specifico (*cliffhanger*, *suspense*, molti personaggi, emozioni forti, segmentazione narrativa, vittima sacrificale, dialoghi brevi e pressanti) svolto a fidelizzare il lettore e indurlo all'acquisto

giornaliero del giornale: una vera e propria operazione di marketing. La scrittura rimane diretta, pragmatica, realistica, riutilizzando i temi del *reportage* de *Il ventre di Napoli*. In entrambe le opere, l'autrice mostra una predilezione per i procedimenti descrittivi, applicati con assiduità sia agli interni domestici, sia alle scene corali che animano le strade affollate. In tali descrizioni, Serao esprime la sua ossessiva cura per i particolari e i dettagli che si offrivano al suo sguardo: spesso tale tecnica culmina in lunghe elencazioni che procedono fino al limite del cumulo sinonimico e della ripetizione ridondante ed eccessiva, impiegata come efficace climax emotivo o narrativo. Seppur con l'obiettivo di una indagine interclassista della società napoletana, Serao trasforma questi elementi in narrazione romanzesca, adattando l'andamento narrativo in una sequenza drammatica ed emotivamente coinvolgente. Pur preservando veridicità e densità sociale, la descrizione del vero è plasmata in funzione di una storia più ampia: diventa materia narrativa (De Caprio 2004).

Per il passaggio dalla forma breve al genere del romanzo, risulta interessante partire da una considerazione avanzata da Matilde Serao stessa nell'intervista con Ugo Ojetti, poi pubblicata nel volume *Alla scoperta dei letterati* (1895), a cura di Pietro Pancrazi. Rispondendo alla domanda che concerne la definizione di romanzo italiano, la scrittrice risponde così:

Il romanzo *italiano* non può esistere, per ora; tutti i romanzi che noi facciamo sono parti, elementi, coefficienti del futuro romanzo italiano integro e perfetto; essi sono, se non per altro, per l'argomento essenzialmente regionali. Prendete una classe speciale: l'aristocrazia. Ebbene l'aristocrazia siciliana che il Verga e il de Roberto descrivono, non è differentissima dalla aristocrazia napoletana che ho descritta talvolta io? Insomma una ragione tutta etnica si oppone alla formazione del romanzo *italiano* e credo ciò sarà per molto tempo, perchè manca il punto o il mezzo di concentrazione, di unificazione. [...] Ma un'altra ragione nega la formazione di un romanzo *italiano* ed è la lingua. Guardate qui a Napoli: abbiamo tre lingue, una letteraria, aulica, sognata, non reale; una dialettale viva, chiara pittorica, sgrammaticata, asintattica; una media che dirò *borghese* che è scritta dai giornali, che ripulisce il dialetto sperdendone la vivacità e tenta imitare la lingua aulica senza ottenerne la limpidezza. Io che sono stata tanto accusata di scrivere in una lingua cattiva imperfettissima, io che anzi confesso di non saper scrivere bene, ammiro in ginocchio chi scrive bene, chi *fissa* le idee sue in quella prima lingua aulica e lucente. E vi dirò che non so scriver bene per due ragioni, una mia personale ossia gli studii cattivi e incompiuti (ho fatto tutta la Scuola normale), una di *ambiente* ed è l'esistenza di quelle tre lingue che notavo più su. Ma se la mia lingua è scorretta, se io non so scrivere, se io ammiro chi scrive bene, vi confesso che, se per un caso imparassi a farlo, non lo farei. Io credo con la vivacità di quel linguaggio incerto e di quello stile rotto di infondere

nelle opere mie il *calore*, e il calore non solo vivifica i corpi ma li preserva da ogni corruzione del tempo. [...] Il romanzo è recente forma d'arte, e non ci sono argomenti storici in contrario. Staremo a vedere⁹.

Questo discorso permette di comprendere meglio il punto di vista di Matilde Serao: i romanzi pubblicati fino ad ora risultano frammentati, parziali, poiché raccontano solo una parte della realtà, determinate condizioni e culture locali, come l'aristocrazia siciliana o napoletana. Secondo l'autrice, il romanzo italiano non esiste in quanto non è omogeneo, è somma di esperienze locali, in cui una unificazione narrativa risulta impossibile se sussistono differenze tra regioni e classi sociali. Dal punto di vista linguistico, se solamente a Napoli vi è un assetto tripartito, nel resto del territorio italiano esistono migliaia di varietà diverse. Difatti, Serao rivendica con decisione, dopo amare critiche in merito, la sua scelta di allontanarsi il più possibile da una lingua aulica, misurata, fredda, privilegiando una lingua che, seppur imperfetta, evochi invece il calore e la vivacità della realtà. Dal punto di vista dell'autrice, inoltre, il genere del romanzo è svincolato da «argomenti storici» e, dunque, è una forma d'arte libera: ciò le permette di sperimentare in modo creativo anche una ibridazione tra le sue esperienze giornalistiche e quelle novellistiche e meno impegnate, come accade proprio ne *Il paese di Cuccagna*.

Il titolo stesso, *Il paese di Cuccagna*, — espressione ormai entrata nel linguaggio comune — è emblematico ed evocativo, immediatamente riconducibile al tema della fame ancestrale e al sogno collettivo di un mondo di smisurata abbondanza. L'immagine rimanda in particolare ai celebri spettacoli del Settecento napoletano, quando il potere monarchico allestiva in Piazza Plebiscito la cosiddetta “macchina della Cuccagna”: una monumentale scenografia alimentare composta da fiumi di vino e da montagne di salumi, formaggi e carni d'ogni genere — vacche, pecore, pollame, oche e anatre. Lo spettacolo, che durava un'intera giornata, coinvolgeva l'intera città: il popolo riempiva la piazza, i nobili osservavano dalle finestre, mentre il sovrano assisteva dal balcone reale. Al segnale del cannone, la folla si scatenava nell'assalto generale, e in pochi istanti ogni traccia di opulenza veniva spazzata via. Il marchese De Sade, nel suo *Viaggio in Italia* del 1776, descrisse la scena con parole taglienti: «È più una scuola di saccheggio che una vera e propria festa». A distanza di oltre un secolo, l'utopia della Cuccagna — l'illusione di un mondo commestibile e generoso — non si lega più alla magnanimità del sovrano, ma alla fatalità del gioco del lotto.

Lo scenario è Napoli, una città che va ben oltre il semplice ruolo di sfondo o di omaggio da parte dell'autrice: lo spazio urbano prende vita e diventa parte della narrazione. Fu proprio Pietro

⁹ SASSO Francesco (2025), Ugo Ojetti, “Alla scoperta dei letterati” (Matilde Serao), Retroguardia 3.0 – Miscellanea, ultima consultazione: 5 dicembre 2025, <<https://retroguardia.net/2025/04/14/ugo-ojetti-alla-scoperta-dei-letterati-matilde-serao/>>.

Pancrazi (1893-1952), grande critico letterario, che descrisse il romanzo di Matilde Serao, *Il Paese di Cuccagna*, così: «Tra cent'anni, quando non si sapesse più nulla di Napoli, questo libro basterebbe a resuscitarla» (Marchese 2014). Il romanzo ne denuncia le condizioni di vita terribili che spingono i suoi personaggi alla disperazione: un risveglio culturale della fine del XIX secolo che ha riguardato non solo giornali e narrativa, ma anche lirica dialettale e teatro. Gran parte della produzione letteraria napoletana dell'epoca si concentra sull'osservazione attenta della città, descrivendone non solo i lati positivi e le meraviglie, ma anche i mali che la affliggono, analizzandone le cause storiche e ipotizzando possibili soluzioni.

Matilde Serao, con le sue descrizioni dei costumi e dei modi di vivere del popolo napoletano, intendeva probabilmente dare dignità e rendere visibili al pubblico nazionale realtà fino ad allora sconosciute, con l'obiettivo implicito di stimolare possibili interventi governativi (Fazio 2017), servendosi dello strumento, più immediato e facilmente fruibile, della terza pagina e del romanzo d'appendice. Sulla scia de *Il ventre di Napoli*, il target prevede un gruppo di consumatori estremamente eterogeneo: in primo luogo, l'opera è destinata a coloro che fruiscono quotidianamente del periodico «Il Mattino», un pubblico medio-borghese e urbano; destinatari di riferimento sono anche lettori popolari alfabetizzati, soprattutto meridionali, in grado di riconoscersi nelle proprie tradizioni e nella propria cultura all'interno della forma del *feuilleton*: costruisce un senso di appartenenza e di riconoscimento collettivo. Non sono esonerati, tuttavia, fruitori di contesti geografici diversi, ignari della condizione in cui riversava il Sud dell'Italia di fine Ottocento.

In quegli anni si diffondeva la tendenza ai romanzi ciclici, costruiti come scatole cinesi: Matilde Serao mirò a concentrare in un unico romanzo, modellato sull'impianto balzacchiano, suo riferimento costante, l'intero panorama della società napoletana, osservandone i comportamenti alla luce di un impulso comune: la passione collettiva per il gioco del lotto. Un'ossessione capace di trasformarsi in vizio, ma radicata in una condizione economica disastrosa, che generava miseria per gli operai e frustrazione per gli aristocratici. In questo modo, i due cardini del realismo di Balzac, la mappatura del corpo sociale e l'indagine sulle passioni, trovano un punto di fusione, dando vita a un quadro in cui un impulso psicologico minimo era sufficiente a trascinare alla rovina individui appartenenti a ceti più diversi. Tornata ormai a un rapporto diretto con la vita quotidiana della città, la cronaca le si presenta come un immenso affresco in cui l'invenzione narrativa è quasi annullata dalla forza della realtà, colta con un'attenzione sensoriale che impone alla sua coscienza giudizi inscindibili dalle osservazioni raccolte (Banti 1965). Le scenografie narrative ideate da Matilde Serao servono a rendere la storia più concreta e coinvolgente, con gusto e attenzione al vero, secondo la lezione dei naturalisti francesi, in particolare Zola, Flaubert

e Balzac. Alla scrittrice interessa poco il paesaggio naturale: ciò che la affascina e su cui intende porre il focus della narrazione è piuttosto il “paesaggio umano”, osservato nelle sue due dimensioni — sociale e affettiva. Serao indaga i comportamenti, le abitudini e le reazioni di uomini e donne che percepiscono e interpretano la realtà attraverso i sensi (Marchese 2014). Il decadimento della città partenopea viene letto proprio attraverso i vizi e la superstizione della sua popolazione, percepiti come cause della miseria urbana.

Strutturato in venti capitoli, *Il paese di Cuccagna* si apre con dei brevi spaccati di vita napoletana. I primi dieci capitoli sono dedicati alla descrizione del gioco del lotto — come avviene l'estrazione, il fremito delle persone che attendono l'annuncio dei numeri vincitori e le imprecazioni causate dalla perdita, in contrasto con i bambini che assistono alla scena impietriti — e alla singola presentazione dei personaggi: in particolare, emergono le due figure principali, quali quelle del marchese Cavalcanti e di sua figlia Bianca Maria, ridotti oramai al lastrico a causa del vizio del gioco del padre. La seconda parte del romanzo, invece, narra il triste destino a cui sono condannati i vari personaggi, vittime della loro stessa dissolutezza.

La fabula prevede una introduzione iniziale della città campana dominata dal culto del lotto e l'inquadramento dei personaggi principali, esempi per illustrare il progressivo contagio collettivo e l'abbandono alla costante speranza del terno vincente: gli usurai don Mariano e donna Concetta; Cesarino Fragalà, il pasticcere ossessionato dal gioco; Bianca Maria Cavalcanti e il marchese; il dottor Amati; l'avvocato Marzan, figura emblematica della rovina morale. Il climax ascendente trova la sua massima tensione con l'ossessione sempre più febbrile del marchese Cavalcanti, che pretende che la figlia abbia una visione spirituale dei numeri destinati a essere estratti il giorno successivo, e con il decadimento economico e fisico di don Marzano e Cesarino Fragalà. La conclusione avviene con la morte di Bianca Maria e la decostruzione del sogno di un futuro economico migliore. L'intreccio dà movimento alla storia, corredata non solo da un registro cronachistico e giornalistico, ma anche da episodi autonomi, che permettono la costruzione di un quadro documentaristico di Napoli, come la festa di carnevale e i riti religiosi. Da una visione collettiva dei sintomi degradanti del gioco del lotto, l'attenzione è focalizzata man mano sui destini individuali. A diventare vittime del vizio non sono soltanto coloro che scelgono consapevolmente di entrarvi, ma anche persone innocenti ed estranee a tale contesto. Inoltre, l'impostazione del racconto è ciclica, in una successione che si ripete costantemente: iniziale è il sogno, l'illusione, la speranza nell'estrazione fortunata, poi arriva la disillusione e in seguito la nuova attesa. L'espedito del loop temporale testimonia che Serao era una attenta osservatrice delle tecniche narrative del tempo, come già appurato precedentemente. Tale tecnica narrativa verrà difatti utilizzata poco tempo dopo nella breve storia di William Dean Howells, *Christmas*

Every Day (1892), dove una ragazza era costretta a rivivere il giorno di Natale ogni giorno. Nel cinema, uno dei primi film che si servirono di tale espediente fu il “fantasy comedy” *Turn Back the Clock*, nel 1933, in cui un uomo di mezza età, dopo un incidente, si risveglia vent’anni più giovane¹⁰. Il loop de *Il paese di Cuccagna*, però, è differente, connotato da un forte realismo, che inscena al meglio il meccanismo ricorsivo del contesto psicologico e sociale della società napoletana, che porta man mano alla degradazione economica e morale. Allo stesso tempo, questa scelta narrativa anticipa alcune soluzioni visive del cinema, come le ripetizioni di scene cruciali o l’alternanza tra momenti di attesa e tensione, secondo un montaggio alternato. Pur senza immagini, la letteratura dell’epoca stava già sperimentando effetti cinematografici. Nel capitolo dedicato al tema del lotto ne *Il ventre di Napoli*, Matilde Serao documenta la dinamica del circolo vizioso:

Alle quattro del pomeriggio, nel sabato, la delusione è profonda, la desolazione non ha limiti: ma alla domenica mattina, la fantasia si rialza, rinfrancata, il sogno settimanale ricomincia. Il lotto, il lotto è il largo sogno, che consola la fantasia napoletana; è l’idea fissa di quei cervelli infuocati; è la grande visione felice che appaga la gente oppressa; è la vasta allucinazione che si prende le anime (Serao 2025, p. 33).

Il ritmo dell’opera non è costante: momenti statici e particolarmente descrittivi sono alternati a momenti dinamici dedicati soprattutto all’illustrazione dell’estrazione del lotto, alla cieca illusione del marchese Cavalcanti e alle visioni febbrili della figlia. Il ritmo, come la narrazione, presenta così una struttura ciclica, caratterizzata da densità sensoriale.

Per quanto concerne il contesto di genere, *Il paese di Cuccagna* tende a differenziare caratterialmente i personaggi femminili da quelli maschili. Le donne appaiono solide e per lo più estranee o solo marginalmente coinvolte nella collettiva ossessione per il gioco. Attraverso di esse si potrebbe cogliere anche una velata critica di Matilde Serao: pur mostrando lucidità e concretezza, queste restano spesso incapaci di ribellarsi rispetto ad una situazione a loro non gradita o di affermare fino in fondo la loro autonomia. Gli uomini, invece, risultano completamente soggiogati dalla fame di denaro, compromessi, e anche quando sembrano dotati di razionalità e risolutezza, come Antonio Amati, finiscono per soccombere alla corruzione e alla debolezza del contesto sociale da cui sono dominati. Difatti, il dottore, intenzionato a salvare la povera Bianca Maria dalla follia del padre, di fronte alla forte devozione che ella prova per il marchese, si sente umiliato e offeso e sceglie di abbandonare la fanciulla, lasciandola al suo triste destino. Egli si rivolge così, nell’undicesimo capitolo, a Bianca Maria: «Oltre a questa febbre, che è una malattia, una passione e un vizio, insieme, vi è qualche cosa di anche più crudele, che

¹⁰ *L’eterno ritorno dei loop temporali* (2022), il Post, ultima consultazione: 08 dicembre 2025, <<https://www.ilpost.it/2022/06/26/loop-temporali-film-serie-libri-videogiochi/>>.

è il vostro tormento, e che voi, per pietà filiale, per rispetto alla autorità paterna, chi sa per quale sgomento, mi nascondete» (Serao 2020, p. 224).

I personaggi sono quindi mossi da un sogno di arricchimento che possa cambiare in modo celere la loro posizione sociale, un desiderio di riscatto. La loro dedizione al gioco del lotto è spinta attraverso la fede nella fortuna e nel destino, nonché la speranza di una rivelazione divina che riferisca loro i numeri vincitori. Ognuno di loro è consapevole del fallimento e della rovina, di aver giocato il proprio denaro senza alcun risultato, ma il loro disincanto è tale da ritornare continuamente in un circolo vizioso: «Conducevano seco il povero Cesarino Fragalà, corroso adesso da un pentimento invincibile, per aver buttato via tanto denaro, il denaro della sua famiglia, quello della sua Agnesina: ma era inutile, egli giuocava, perché era una creatura debole e allegra, cui pungeva un po' di ambizione commerciale» (Serao 2020, p. 166). Come ha notato Gianni Infusino, l'intento di Serao era chiaro: analizzare, servendosi dell'atto creativo e artistico della scrittura, le passioni distruttive dei cittadini napoletani, tra cui proprio quella del lotto. Nessun personaggio appare misero o meschino nello spirito: le loro intenzioni sono positive, ma diventano ripugnanti quando il tarlo del gioco che li consuma prende il sopravvento sulla loro anima. Ognuno cerca qualunque mezzo per sfidare la sorte, affidandosi ai sogni, alle preghiere e persino alla figura dell'assistito, figura tipica della cultura partenopea, uomo che si dice capace di vedere gli spiriti e comunica con frasi sconnesse da interpretare attraverso i numeri (Fazio 2017). La denuncia sociale del *reportage* è qui rafforzata maggiormente attraverso personaggi che subiscono concretamente le conseguenze tragiche del vizio, generando un effetto emotivo nel lettore più travolgente e immediato.

A tale scopo diventa particolarmente produttiva una voce narrante fortemente autoriale, un narratore onnisciente che tende ad appoggiarsi a determinati personaggi focali per far emergere con maggiore nitidezza la propria visione della realtà. Per affrontare tale aspetto, è utile partire dalla nozione di centro d'interesse: si tratta di un concetto introdotto da Seymour Chatman, che si propone come alternativa alla vasta terminologia legata al tema del punto di vista. Il valore metodologico del concetto sta nell'individuare con chiarezza il fulcro, non tanto delle percezioni fisiche del racconto, quanto piuttosto della valutazione, affidata a un personaggio, dei contenuti etici, sociali e politici impliciti nella storia. In questo senso, il dato sensoriale viene inglobato in un insieme più ampio di questioni strategiche che rinviano non semplicemente a una prospettiva, ma a una *Weltanschauung*: una visione del mondo che consente di cogliere il cuore della realtà narrativa, lo *storyworld*, nella sua complessità ideale e persino ideologica (Giovannetti 2018).

Inoltre, le descrizioni dei rituali (come quello della festa di battesimo) non costituiscono solo delle semplici divagazioni dettate dal gusto della cronaca mondana, ma diventano elementi

fondamentali per restituire il “colore locale” dell’ambiente rappresentato. Nella narrativa di Serao gli oggetti assumono la funzione di veri e propri reagenti chimici, capaci di far emergere mentalità, convinzioni e valori radicati nei diversi contesti sociali che si presentano nelle forme più varie. Così, la moltitudine dei tessuti, acconciature, accessori, gioielli, arredi, suppellettili e rituali della vita sociale si trasforma, nell’opera della scrittrice, in uno strumento di ricostruzione plurisensoriale degli ambienti e delle situazioni in cui il lettore è immerso. Se con il tempo — come osserva Antonio Palermo — tali descrizioni hanno acquisito, in modo del tutto involontario, un valore di documento storico, al momento della loro stesura Serao le concepì consapevolmente come mezzo per trasportare il lettore non napoletano nella Napoli del suo tempo, restituendone la complessità delle stratificazioni sociali e le dinamiche di specifici riti collettivi (Palma 2021). Rappresentativa, in tal senso, è la scena parossistica della sfilata dei carri di carnevale: attraverso l’attenzione minuziosa al dettaglio Serao riesce a rappresentare le inquietudini e la dimensione interiore di una femminilità appartenente a classi diverse, ma ugualmente oppressa dalle convenzioni sociali. L’animazione generale e l’apparente spensieratezza costituiscono soltanto una sottile patina che, per un attimo, vela le angosce quotidiane e i timori per il futuro. Difatti, l’autrice non perde occasione per condannare il grande fermento portato dal carnevale a Napoli, non rinunciando alla sua funzione di guida intellettuale (Palma 2021):

Niente altro che il carnevale. La grande città si era data a quell’impetuosa e giocanda fatica, non per l’amore del lavoro, in sé, per quel lavoro che è causa e conseguenza di benessere che è, in sé, fondamento di bontà e di decoro; la grande città non si era abbandonata a quella fervente attività, per uno scopo immediatamente civile, miglioramento igienico o industriale, esposizione di arte o di commercio, trasformazioni di vecchi quartieri o creazione di nuovi: era pel carnevale, soltanto pel carnevale, un carnevale decretato ufficialmente, dal palazzo della Prefettura e da quello del Municipio, carnevale caldeggiato da comitati, commissioni, associazioni, messo su da mille persone, creato e realizzato come una grande istituzione e diffuso nello spirito di tutti i cinquecentomila abitanti [...] Ma come in fondo a tutte le allegre cose del paese di cuccagna, vi è una vena sempre fluente di amarezza, questo carnevale che travolgeva in buffonerie e mascherate tutte le cose e le persone più gravi della città, questo carnevale era una pietosa cosa. Dall’autunno al gennaio l’umido e greve scirocco aveva soffiato nelle vie napoletane, vincendo le energie della gente sana, e acutizzando le morbosità degli infermi: non poca gente straniera era mancata al solito convegno invernale: molti lavori erano stati sospesi e quelli da cominciare non erano cominciati: così molta gente di popolo, dormiva sui gradini delle chiese, sotto il porticato di San Francesco di Paola, sotto la guglia dell’Immacolata in piazza del Gesù (Serao 2020, p. 102).

Com’è noto, quando Matilde Serao scrive di Napoli e delle sue caratteristiche sociali e storiche, la sua procedura narrativa assume un tono fortemente esplicativo, di taglio ampiamente cronachistico. Tutti gli aspetti della vita partenopea contemporanea — e non soltanto quelli legati

al gioco del lotto — vengono illustrati, commentati e interpretati, in un continuo movimento di spiegazione e approfondimento (Giovannetti 2018). Si noti, ad esempio, il decimo capitolo dedicato alla festa di San Gennaro:

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 (Serao 2020, p. 186).

Questo brano mostra la tendenza di Matilde Serao a descrivere Napoli come un organismo vivo, osservato e raccontato con l'occhio analitico e affettuoso di chi vuole restituirne l'essenza profonda. La narrazione si fa cronaca poetica, dove l'attenzione al dato reale (l'atmosfera, le feste, i riti religiosi) si intreccia con una volontà interpretativa che trasforma la città in un vero e proprio centro d'interesse (Giovannetti 2018).

L'opera è disseminata di opposizioni binarie: da un lato vi è la razionalità e la ragione del dottor Amati, che vede la corruzione del gioco con lucidità e ne è estremamente nauseato, dall'altro la superstizione, l'irrazionalità della cieca superstizione oltre ogni limite, anche a discapito del malessere dei propri cari. Un altro conflitto è tra la miseria della condizione sociale dei protagonisti e della realtà degradata dei fondaci e il sogno di una ricchezza futura (la Cuccagna). Inoltre, la fede nei numeri vincenti e nell'estrazione viene totalmente inglobata nella fede religiosa: un cortocircuito simbolico che si evince nel decimo capitolo, dedicato al culto di San Gennaro, dove i fedeli chiedono al beato la grazia nel gioco del lotto.

Nel testo risiedono diversi archetipi riconoscibili, tra questi vi è quello dell'assistito. Nel folklore napoletano, l'assistito è una figura popolare ritenuta capace di comunicare con i morti e leggere i numeri vincenti del lotto da tali visioni. È facilmente identificabile tramite il suo aspetto: il volto emaciato, l'abbigliamento eccentrico e il linguaggio poco chiaro, come se il contatto con l'aldilà avesse prosciugato le sue energie vitali. La sua credibilità e autenticità era mantenuta attraverso da alcune rigide regole e strategie culturali. Prima di tutto, non doveva usare i propri poteri a suo vantaggio, arricchendosi: il dono era per il prossimo, mai per sé stesso. In secondo luogo, le sue frasi erano sempre enigmatiche, lasciando all'interlocutore il compito di decifrarle. Infatti, se la previsione falliva, la colpa ricadeva sul giocatore, incapace di interpretare correttamente il messaggio. Un altro principio prescriveva che l'assistito fornisse pochi numeri, per fare in modo che il suo prestigio crescesse e gli consentisse di tenere sotto controllo le richieste popolari. Con

tali accorgimenti, il sistema dell'assistito resisteva alle smentite empiriche, poiché la sua funzione andava oltre la dimensione materiale del gioco: egli incarnava il bisogno collettivo di speranza e di contatto con l'invisibile¹¹. È proprio Matilde Serao, nel capitolo *Ancora il lotto* ne *Il ventre di Napoli*, a constatare come il popolo napoletano sia diventato irrazionalmente devoto a tale figura:

L'assistito (dagli spiriti) è un cancro che rode le famiglie borghesi, un convulsionario pallido che mangia molto, che finge di avere o ha delle allucinazioni, che non lavora, che parla per enigmi, che fa credere a delle macerazioni crudeli e che vive alle spalle di coloro che lo venerano. Ma, dalla casa borghese, per mezzo della cameriera, del servo, della lavandaia, la reputazione dell'assistito arriva nel popolo: e l'*assistito* vi estende la sua azione mistica, fantastica, vi raccoglie dei guadagni piccoli, ma insperati, vi fa degli adepti e finisce per camminare nelle vie, circondato sempre da quattro o cinque persone, che lo corteggiano e studiano tutte le sue parole (Serao 2025, pp. 38-39).

Tale figura ampiamente tipizzata ha le sue radici da un altro archetipo, di origine classica: la sibilla, vergine, giovane o anziana, che, ispirata o quasi posseduta da Apollo, rivela il futuro. Secondo una concezione popolare, la donna è dotata di una maggiore ricettività e la capacità di soggiacere all'influsso di un nume, esprimendone la volontà. In Grecia, tale credenza si sviluppa con l'influenza del culto di Dionisio, basato sulla possessione divina, lo stesso da cui nasce a Delfi la Pizia. Gli oracoli della Sibilla annunciano principalmente sciagure, come evidenzia la Cassandra di Eschilo: il pubblico, preoccupato per i mali possibili, è disposto ad ascoltare chi li prospetta e indica anche possibili vie di fuga. Essa assume, inoltre, diverse specificazioni locali e le sue manifestazioni sono legate a fonti sacre o antri. Secondo Varrone, il numero delle Sibille è dieci, con questo ordine cronologico: Persica, Libica, Delfica, Cimmeria, Eritrea, Samia, Cumana, Ellespontica, Frigia, Tiburtina¹². La Sibilla Cumana è quella più nota e una delle figure più affascinanti della letteratura latina, attiva presso i Campi Flegrei (regione vulcanica che spiegherebbe la predizione del futuro attraverso la consultazione degli dei inferi): la prima menzione si attesta in Licofrone, autore greco del III secolo a.C., ma secondo la tradizione, la Sibilla era già nota nel VI secolo a.C., quando Tarquinio il Superbo acquistò una cospicua raccolta di oracoli, i Libri Sibillini, scritti su foglie di palma e redatti in esametri greci¹³.

¹¹ CAPUANO Romolo (2019), *L'assistito nel folklore napoletano e le sue tecniche divinatorie*, romolo capuano, <https://www.romolocapuano.com/lassistito-nel-folklore-napoletano-e-le-sue-tecniche-divinatorie/> - ultima consultazione: 12 novembre 2025.

¹² PINCHERLE Alberto, TURCHI Nicola, *Sibilla*, Treccani. Istituto della Enciclopedia Italiana, ultima consultazione: 11 dicembre 2025, <[https://www.treccani.it/enciclopedia/sibilla_\(Enciclopedia-Italiana\)/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/sibilla_(Enciclopedia-Italiana)/>).

¹³ Gli autori romani (Gellio, Varrone, Dionigi di Alicarnasso, Plinio il Vecchio) raccontano che la Sibilla offrì inizialmente nove libri a Tarquinio, il quale rifiutò per il prezzo troppo alto. Essa ne bruciò tre e propose i sei restanti, ma il re rifiutò e la Sibilla ne eliminò altri tre. Alla fine Tarquinio accettò e acquistò gli ultimi tre volumi al prezzo originario dei nove. I Libri Sibillini erano consultati solo in casi eccezionali dal collegio sacerdotale dei Quindicemviri. Custoditi nel tempio di Giove Capitolino, furono distrutti a causa dell'incendio del Campidoglio dell'83 a.C., ma furono poi ricomposti grazie alle raccolte conservate in Grecia e Asia Minore. In epoca augustea vennero collocati nel tempio

Un'altra figura archetipica presente ne *Il paese di Cuccagna* è la vittima sacrificale, a cui si addossano le colpe altrui e che, attraverso la sua immolazione, redime e riporta equilibrio. Bianca Maria diventa la vittima del romanzo, seppur estranea alle dinamiche del gioco del lotto: vinta dalla stanchezza e dalla insistenza ossessiva e morbosa del padre affinché lei abbia una visione spirituale, la giovane donna cede e vi muore. La sua debole ribellione nei confronti dell'aridità del mondo che la circonda si conclude nel fallimento, destino consueto nelle storie di Serao per tutte le donne, in stato di minorità, che sognano una vita migliore: la scrittrice deduce una inconciliabilità tra le leggi sociali, ad opera esclusiva degli uomini, e le leggi naturali (come la passione), stereotipicamente femminili (Pezzini 1979). Una prima caratterizzazione risiede proprio nel nome di Bianca Maria, che evoca difatti una creatura «candida, verginale», nonché religiosa. Non è un caso che la prima apparizione della eroina avviene durante l'atto della preghiera (Pascale 1989): «Prostata sul bruno e vecchio inginocchiatoio di legno scolpito, coi gomiti appoggiati sul cuscino di velluto, con la testa lievemente chinata e il volto nascosto tra le mani, donna Bianca Maria Cavalcanti pareva che meditasse, dopo aver pregato» (Serao 2020, p. 58). Un personaggio mitico, emblema della vittima sacrificale, è Ifigenia: il suo sacrificio da parte del padre Agamennone, a detta del sacerdote Calcante, avrebbe permesso alla flotta greca, ferma a causa dei venti contrari, di ripartire dal porto di Aulide. Secondo la versione narrata da Eschilo, il padre la conduce con l'inganno nel porto, facendole credere che stia per sposare Achille; ma, adornata dei suoi abiti nuziali, la giovane viene sacrificata dallo stesso padre per compiacere la volontà di un dio spietato e inesorabile. L'archetipo della vittima sacrificale diventerà, inoltre, una figura ricorsiva anche nell'epoca del *feuilleton*. Ne è una testimonianza l'opera di Eugène Sue, *I Misteri di Parigi* (1842-1843), dove La Goualeuse, orfana, era stata affidata a una vecchia cieca e crudele, la Chouette, dalla quale riuscì a fuggire, ma, dopo un periodo di vagabondaggio e sventure, viene poi trascinata nella prostituzione, che tuttavia non scalfisce né il suo candore né la sua modestia. Ancora un altro esempio cardine — seppur non sia stato un romanzo d'appendice — è *La ragazza dagli occhi d'oro* (1834) di Honoré De Balzac: Paquita Valdes, creatura misteriosa dalla bellezza disarmante e, per questo, desiderata da tutti, è tenuta sotto controllo dalla marchesa di San-Real, segretamente innamorata di lei. Reclusa e sfruttata come un oggetto dalla sua stessa madre per benefici economici fin dall'infanzia, morirà per mano della stessa marchesa, gelosa della relazione clandestina con l'aristocratico e capriccioso De Marsey.

di Apollo sul Palatino, vicino all'abitazione dell'imperatore, e rimasero lì fino al IV secolo, quando furono definitivamente distrutti dal generale Stilicone.

Approfondimento tratto da: PAPPALARDO Umberto (2007), *Sibilla cumana: chi l'ha vista e dove?*, Archeologia Viva n.126, pp. 30-39, ultima consultazione: 11 dicembre 2025, <<https://www.archeologiaviva.it/3254/sibilla-cumana-chi-lha-vista-dove/>>.

Uno degli stereotipi più ricorrenti nel romanzo è quello del napoletano superstizioso e fatalista, che lo porta inesorabilmente nel circolo vizioso del gioco del lotto. Tuttavia, Serao non si limita alla sua rappresentazione, ma la problematizza: mostra come la superstizione sia una conseguenza della miseria sociale e della mancanza di opportunità concrete per la popolazione napoletana e come, portata alla sua massima espressione, possa avere conseguenze estremamente tragiche e crudeli.

L'impatto emozionale del romanzo porta il lettore a empatizzare profondamente con i personaggi. Esso è trascinato nella empatia sociale nei confronti della miseria umana, in quanto consapevole dell'impatto catastrofico del gioco del lotto. Il sistema circolare della narrazione produce un flusso emotivo e un pathos collettivo molto coinvolgente e fidelizzante nel lettore, soprattutto nelle scene che descrivono l'estrazione dei numeri.

Il corpo di Bianca Maria è uno spazio sacrale, un tempio inaccessibile. La fanciulla diventa prigioniera della sua stessa castità e sacralità: condannata dal padre a condurre una vita isolata e incentivata a vedere delle visioni spirituali che in realtà non vede. La sua obbedienza e dedizione filiale la esiliano dal resto del mondo e da un possibile futuro con il dottor Amati.

Il romanzo dimostra come Matilde Serao abbia profondamente introiettato le tendenze dell'ambiente francese: *Il paese di Cuccagna* trae infatti ispirazione dal romanzo balzaciano *La Rabouilleuse* (1843), non soltanto nel tema del gioco del lotto come "oppio del povero", ma anche nell'elemento farsesco. Nel 1840 l'opera fu pubblicata a puntate sul giornale «La Presse» con il titolo *Les Deux frères*. Dopo diverse riedizioni, Balzac adottò il titolo definitivo *La Rabouilleuse* e lo incluse nelle "Scene della vita di provincia".

Come osservò Benedetto Croce, l'idea di assimilare il gioco del lotto a una forma di dipendenza o di droga era stata formulata dallo scrittore francese Honoré de Balzac, facendo riferimento ad un passo de *La Rabouilleuse* in cui l'autore scrive (Sperduto 2018, p. 813-814):

Questa passione del gioco tutti la condannano, ma nessuno l'ha mai studiata, come nessuno ha mai visto in essa l'oppio del povero. Eppure non è forse vero che il gioco del lotto è la fata più potente del mondo e che, per suo merito, vivono tante magiche speranze? Il giro di *roulette* che fa intravedere un visibilio di piacere e di ricchezze è rapido come il lampo, ma il lotto fa durare questo lampo cinque intere giornate. Qual è, oggi, l'istituzione sociale che, per quaranta soldi, ha il potere di darvi cinque giorni di felicità, facendovi idealmente godere tutte le gioie del progresso?

Per Balzac, il gioco del lotto rappresenta «una droga, ma anche una fede, una sorta di religione», contrapposta alla roulette, riservata ai "ricchi", che in un attimo disperde le illusioni e le immagini di piacere che suscita. Il lotto, invece, è una fede molto forte, poiché, con un investimento minimo, prolunga nel tempo le speranze "magiche" di benessere, felicità e ricchezza.

Tuttavia, la felicità effimera offerta dal gioco del lotto rivela, sul lungo periodo, risvolti tutt'altro che positivi, tanto per Balzac, quanto per Serao. Pur essendo simile la concezione del lotto nei due autori, è evidente che, nello scrittore francese, la speranza che esso genera, benché illusoria, non conduce a esiti tragici e catastrofici: non provoca degrado morale, non si trasforma in un male sociale, né altera profondamente la vita dei singoli. Al contrario, nell'opera della scrittrice napoletana domina un forte senso di rovina e di disfacimento sociale. Infatti, *Il paese di Cuccagna* non ruota esclusivamente intorno al tema del gioco del lotto, che pure rappresenta la causa della rovina materiale e morale di molti personaggi. Come è emerso precedentemente, il romanzo include anche vivide descrizioni veriste di usi e tradizioni: dai dolci tipici della città al fervore popolare per il miracolo di San Gennaro, fino alle rappresentazioni del Carnevale. Nonostante ciò, è proprio il gioco del lotto a costituire il fulcro attorno a cui si consuma lo sfacelo di numerose famiglie: «il gioco del lotto era una infamia che conduceva alla malattia, alla miseria, alla prigione, a ogni disonore, alla morte». Persino la morte legata al gioco del lotto colpisce specularmente sia un personaggio balzachiano, sia un personaggio seraiano.

Ne *La Rabouilleuse*, la signora Descoings è una giocatrice instancabile che da vent'anni ripete sempre lo stesso terno, che però non è mai stato estratto. Convinta che la sorte stia per cambiare, decide di giocare venti luigi, ma il nipote Philippe le ruba il denaro. Quando scopre il furto, la donna è distrutta: Joseph, fratello di Philippe, tenta invano di rimediare e di giocare i suoi numeri, ma arriva troppo tardi. Quella stessa notte, il terno della Descoings viene estratto: la delusione le causa un colpo apoplettico che la condurrà alla morte.

Un episodio simile si ritrova ne *Il paese di Cuccagna*: l'avvocato Marzano, anche lui vittima del vizio del gioco. Quando il tenitore del Banco Lotto, don Crescenzo, si reca da lui per riscuotere un debito, lo trova a letto, gravemente malato: è stato colpito da un «nu tocco», un colpo apoplettico, ed è ormai prossimo alla morte. Il ciabattino che gli suggeriva i numeri da giocare spiega a don Crescenzo la causa di quel malore improvviso, rivelando il tragico legame tra la sorte dell'avvocato e la sua ossessione per il lotto (Sperduto 2018, pp. 815-818).

Inoltre, il romanzo seraiano riprende da Balzac anche un altro elemento: quello delle bravate. Ne *La Rabouilleuse*, parte della vicenda si svolge a Issoudun, dove un gruppo di giovani bonapartisti sfaccendati trascorre le notti tra scherzi e bravate. Nella *Comédie humaine* il termine “farsa” ha spesso un valore negativo, indicando un inganno o una burla dannosa. Qui Balzac riprende l'antico meccanismo dell'inversione: alla fine, il burlone finisce per essere burlato. Le bravate dei giovani d'Issoudun si dividono tra semplici passatempi e azioni volte a nuocere davvero agli altri. Le prime nascono dall'ozio e dall'assenza di scopi, le seconde esprimono il desiderio di dominio. Questo continuo rovesciamento di ruoli rende il romanzo dinamico e progressivamente più

drammatico. Le gesta dei cosiddetti “cavalieri della Baldoria” sono il frutto di un vuoto di valori e di un profondo “ristagno sociale”: giovani ex ufficiali che, delusi dalla Restaurazione, reagiscono all’inoperosità abbandonandosi a notti di disordine e scherzi sempre più crudeli, che da semplici burle si trasformano in vere e proprie azioni malvagie.

A prima vista, nulla sembra collegare le farse de *La Rabouilleuse* con *Il paese di Cuccagna*. Tuttavia, due elementi ne suggeriscono il legame: il modo in cui Serao descrive le vittime del gioco del lotto e un atto sacrilego compiuto dal marchese Cavalcanti. Nel romanzo seraiano, i personaggi e i temi legati al lotto includono usurai, strozzini, assistiti, la cabala, la rivelazione celeste e gli spiriti. Il loro minimo comune denominatore è proprio l’aspetto farsesco, esplicitamente richiamato dall’autrice: ad esempio, quando Antonietta chiede un prestito a donna Concetta, le viene risposto che non è possibile senza interessi e l’usuraia aggiunge: «Però ti avverto che se ti dovessi far pagare prima dalla sarta, o andartene via, o fare qualche altra simile birbonata, io ti arrivo, gioia mia, e ti faccio vedere chi è Concetta Esposito. Io me ne rido di andare in galera, per il sangue mio... mi sono spiegata?» (Serao 2020, p. 124). O ancora, la burla di Cesarino Fragalà, che finisce per rovinare la sua famiglia, facendo fallire la pasticceria a forza di giocare al lotto. L’ossessione per il gioco spinge anche Cavalcanti a compiere dei gesti estremi: rifiuta di dare in sposa sua figlia al dottor Amati affinché lei resti pura e possa rivelargli i numeri vincenti. Questo fanatismo paterno porta alla tragica morte della figlia, Bianca Maria.

Matilde Serao nutriva una profonda ammirazione per Balzac, autore della monumentale *Comédie humaine*. Nel corso della sua produzione letteraria, la scrittrice napoletana citò e richiamò più volte l’autore francese e *Il paese di Cuccagna* ne è una testimonianza. La differenza principale tra le due opere risiede nella finalità: Serao intese denunciare come il gioco del lotto stesse rovinando la società napoletana, mostrando le vittime di questa passione funesta sistematicamente punite da Dio. I personaggi di Balzac, invece, sono trascinati da passioni distruttive più ampie. In *La Rabouilleuse* si intrecciano temi tipici della *Comédie humaine*: lotta per la successione, preferenze familiari, contrasti tra capitale e provincia, volontà di potenza e vittime della Storia. Balzac narra una storia di perdenti, mettendo in luce l’assenza di moralità nella società post-rivoluzionaria e suggerendo che una società basata solo sul denaro è malata, bisognosa di principi diversi dal potere e dall’accumulo. Alle tenebre del materialismo, rappresentate dalle farse notturne, deve seguire la luce dei valori morali e spirituali (Sperduto 2018, pp. 819-825).

La rappresentazione del vizio del lotto — non come pratica ludica, ma come un sistema di credenze, rituali, speranze e figure visionarie — persiste, soprattutto nel contesto partenopeo, anche nella seconda metà del Novecento, seppur attraverso linguaggi e risvolti differenti: ne è

una testimonianza la commedia teatrale *Non ti pago* scritta da Eduardo De Filippo¹⁴. Scritta e portata in scena nel 1940, la commedia debutta presso il Teatro Quirino di Roma, con la Compagnia del “Teatro Umoristico i De Filippo”. Nel 1956 ne viene realizzata una registrazione destinata alla televisione dal Teatro Odeon di Milano. La trama vede come protagonista Don Ferdinando Quagliulo, proprietario di un banco del lotto, ereditato dal padre. Egli trascorre le notti a osservare il cielo in cerca di numeri fortunati da giocare, spesso concludendosi in modo fallimentare, a differenza di quanto accade per il suo impiegato Mario Bertolini, destinato a vincere sempre. L’origine del conflitto fra i due si ha quando il giovane realizza una quaterna secca grazie ai numeri che, a suo dire, gli sono stati suggeriti in sogno proprio dal padre di Quagliulo. Questa vincita scatena l’ira del protagonista, che si rifiuta di pagare la cartella, sostenendo un errore commesso dal defunto stesso. Convinto della propria tesi, Quagliulo si dimostra disposto a sovvertire ogni regola familiare e sociale pur di far valere la volontà del padre defunto: se nella cultura popolare il gioco del lotto regola i rapporti tra il mondo dei vivi e quello dei morti, in questa commedia tali confini vengono sovvertiti, dando vita a un conflitto sia comico sia inquietante sulla legittima proprietà di un sogno. Egli si rivolge persino a un avvocato e al parroco nel tentativo di ottenere sostegno, tuttavia sarà costretto a fare marcia indietro. Ci troviamo davanti ad una farsa pienamente riuscita, dove De Filippo ritrae una Napoli capace di reagire all’angoscia e alla miseria dell’esistenza anche attraverso superstizioni collettive. Se il vizio del lotto nell’opera seraiana ha un risvolto tragico con la morte di Bianca Maria, in questo caso la comicità non neutralizza o sminuisce il problema sociale, ma lo rende tollerabile e fruibile. Quagliuolo stesso, a differenza del marchese Cavalcanti o di Cesare Fragalà, dopo aver dedicato una vita intera al gioco del lotto, impara a stabilizzarsi e ambientarsi all’interno del sistema. La figura del padre, evocata da un vecchio ritratto di famiglia, diventa il fulcro del rapporto tra razionalità e fede nella benevolenza dei morti, ritenuti nella credenza popolare partecipi delle sorti dei vivi e pronti a influenzarne il destino. Nella sua incrollabile fiducia in un aldilà capace di fare giustizia sulla Terra, Quagliulo invoca l’aiuto della buonanima, ottenendo piccole sventure a danno del giovane. Sia in *Non ti pago*, sia ne *Il paese di Cuccagna*, come è emerso precedentemente, l’autorità paterna è legittimata proprio dalla superstizione.

Il lotto, inteso come sistema di sapienza cabalistica, appare rappresentativo di Napoli stessa: è il sogno accessibile, l’attesa del grande evento del sabato pomeriggio. Qualcuno, talvolta, festeggia; per molti altri si tratta di una tragedia, con la possibilità di poter tentare il giorno dopo e quello dopo ancora, continuando a sognare e alimentando quella paziente rassegnazione e quell’ozio

¹⁴ DE FILIPPO Eduardo (1964), *Non ti pago*, RAI, Napoli, <<https://www.raisplay.it/programmi/nontipago>>.

colpevole che fanno parte integrante di questo universo culturale¹⁵. Tale vizio, infatti, come già lucidamente aveva individuato Serao, non è una prerogativa unicamente ottocentesca, ma strutturale, che persiste in epoche e linguaggi diversi, continuando a modellare i comportamenti sociali di Napoli e del suo popolo in cerca di fortuna.

L'analisi del tema del gioco d'azzardo si sposta da un punto di vista sociale, ad uno psicologico e individuale ne *Il giocatore* (1866) di Fëdor Dostoevskij. Una successione di eventi fortuiti porta il protagonista, Aleksej Ivànovic nel casinò della cittadina tedesca (immaginary) di Roulettenburg: dopo la prima vincita egli entrerà in un cerchio di dipendenza, con la speranza di poter finalmente impressionare la sua amata, Polina Aleksàndrovna, figliastra del generale per cui il giovane lavora. Con l'andare avanti della storia, Aleksej subisce l'aggravarsi di tensioni e crisi interiori, parallelamente all'intensificarsi della sua ossessione per il gioco. Polina approfitta della sua debolezza diventando sempre più manipolatoria e sfruttandolo per i propri scopi, senza mai manifestare un reale coinvolgimento sentimentale. La narrazione assume così toni sempre più tragici: il protagonista perde man mano inesorabilmente il controllo della propria esistenza, dal punto di vista economico e psicologico, fino a essere completamente sopraffatto sia dalla dipendenza del gioco sia dal legame emotivo con Polina.

Inizialmente il casinò appare il luogo dove Aleksej ha finalmente l'occasione di sfuggire alla sua condizione di subalternità sociale e frustrazione amorosa. L'individuo si perde, invece, nella spirale del vizio: quella che doveva essere una via di fuga si tramuta in un labirinto dove l'uomo continua a perdersi, volontariamente e completamente da solo. L'unica vittima è Aleksej stesso, a differenza di quello che accade ne *Il paese di Cuccagna*, dove ad essere coinvolti sono anche coloro che non partecipano direttamente al gioco. Dostoevskij indaga dunque le profondità della psicologia umana, concentrandosi sulla tensione tra il desiderio di emancipazione e l'autodistruzione. Serao pone, in chiave prettamente sociale, il focus dell'analisi del gioco del lotto sui rituali collettivi e sulla patologia e le sue conseguenze.

Nella carriera di Matilde Serao, il tema del gioco del lotto non è una prerogativa esclusiva de *Il paese di Cuccagna*, ma ritorna anche in testi più brevi, come nel caso del racconto *Terno secco*, pubblicato nel 1889 nel volume *All'erta, sentinella! Racconti napoletani*. Nel racconto, l'autrice concentra l'attenzione sull'effetto dirompente e contagioso generato dalla scoperta di un terno annotato su un bigliettino. In un quartiere popolare di Napoli, la notizia si diffonde con straordinaria velocità, innescando una vera e propria febbre collettiva del gioco. Il desiderio di tentare la sorte coinvolge senza distinzioni gli strati sociali: dalla serva alla padrona,

¹⁵ ALBANO Vincenzo, *Eduardo De Filippo – Non ti pago*, Università degli studi di Salerno, Fisciano, ultima consultazione: 14 dicembre 2025, <https://www.teatro.unisa.it/archivio/autori/eduardo/eduardo_non_ti_pago>.

dall'impiegato alla marchesa, tutti vengono travolti dalla medesima illusione di riscatto economico e di felicità improvvisa. L'andamento della narrazione rivela l'influenza della nascente cinematografia: è come se il movimento della notizia fosse seguito da una macchina da presa. La figura della serva, Tommasina, funge da vettore del contagio, diffondendo i numeri che aveva appreso su un foglietto destinato alla sua padrona. Come è consueto in Serao, la prosa è essenziale, priva di ornamenti superflui, capace di restituire l'impatto emotivo e sociale del fenomeno. Nella parte conclusiva il campo si restringe ad un interno spoglio e freddo: siamo nell'abitazione di una insegnante francese, che riversa in condizioni di povertà insieme a sua figlia. Le due donne rimangono estranee al gioco del lotto, escluse e marginalizzate sia dalla partecipazione collettiva sia da una illusoria vittoria e dai suoi benefici¹⁶. La narrazione si fa empatica, mettendo in risalto una opposizione: mentre l'intera città è in fermento per i numeri vincenti, coloro che vivono in condizioni di estrema povertà sono prive persino della speranza. L'immediatezza della tragedia, i dialoghi e i conflitti quasi scenografici rendono la trasposizione teatrale del racconto una conseguenza naturale. Difatti, Raffaele La Capria (1922-2022), scrittore e sceneggiatore italiano, ne fece un adattamento televisivo nel 1961, nella serie televisiva *I racconti dell'Italia di ieri*, a cura di Francesca Sanvitale. Il suo intento era quello di dare «un esempio di come un racconto possa essere adattato alla televisione senza subire trasformazioni che ne compromettano il valore»¹⁷.

Le opere narrative di Serao, De Filippo e Dostoevskij si intrecciano intorno al nucleo tematico del gioco d'azzardo: in Serao esso assume una dimensione viscerale, caratterizzante della città di Napoli e dei suoi abitanti, un fenomeno sociale che, come il colera, si propaga velocemente e infetta l'intero tessuto urbano; in *Non ti pago* questo diviene un motivo comico, senza perdere tuttavia la sua carica perturbante, in cui il protagonista è disposto a tutto pur di aggiudicarsi la vincita, anche a perdere la stima e l'affetto dei propri cari; infine, ne *Il giocatore*, Dostoevskij focalizza l'attenzione sulle conseguenze interiori e psicologiche di Aleksej, mostrando come l'individuo possa man mano smarrirsi nella spirale del vizio, fino all'autodistruzione. Il filo conduttore di questi tre autori è proprio l'illusione del riscatto, seppur mai adoperando delle condanne esplicite o degli insegnamenti morali.

¹⁶ *Terno secco di Matilde Serao*, I piaceri della lettura, ultima consultazione: 15 dicembre 2025, <<https://ipiaceridellalettura.wordpress.com/2023/04/08/terno-secco-di-matilde-serao/>>.

¹⁷ LA CAPRIA Raffaele (1961), *Terno Secco. Adattamento televisivo di Raffaele La Capria da una novella di Matilde Serao*, Approdo Letterario, ultima consultazione: 15 dicembre 2025, <<http://www.approdoletterario.teche.rai.it/Download.aspx?data=1962%7C1S%7CI%7C17%7C000%7CA>>.

CAPITOLO 4.

SERAO NEL PRESENTE: IL CASO DI *LUCI SULLA CITTÀ*

4.1. Quadro teorico: la *biofiction*

Il termine *biofiction*, secondo la definizione di Alain Buisine (1948-2009), critico letterario francese, indica un fenomeno letterario contemporaneo e trasversale: si tratta di una pratica narrativa che combina due forme discorsive eterogenee, la biografia e il racconto di finzione. Questa si configura come una delle molteplici modalità di ibridazione tra *fiction* e *non-fiction*, ossia tra invenzione romanzesca e generi fattuali quali la storiografia, la cronaca, il *reportage*, l'autobiografia e altri ancora. Ognuna di queste forme ibride rappresenta una specifica declinazione di ciò che, in inglese, viene definito *faction*, fusione di *fact* e *fiction*.

Nel dibattito francese degli ultimi trentacinque anni, tale concetto si è progressivamente imposto per indicare qualsiasi narrazione letteraria in cui si registri una qualche forma di contaminazione tra il discorso fattuale della biografia e la finzione narrativa. La categoria non comprende soltanto la *biographie romancée*, ma anche la novella di carattere biografico (da Marcel Schwob a Pierre Michon fino ai *Sogni di sogni* di Antonio Tabucchi), il romanzo biografico, la *fiction* metabiografica e persino il romanzo che assume una struttura più o meno rigorosamente biografica pur avendo protagonisti fittizi. Con la formulazione concisa ed efficace di Alexandre Gefen, la *biofiction* designa dunque l'insieme delle «finzioni letterarie di forma biografica (vita di un personaggio immaginario o vita immaginaria di un personaggio reale)».

Nel contesto teorico anglosassone, invece, *biofiction* possiede un'estensione più precisa. Documentato solo alla fine degli anni Novanta e diffusosi probabilmente più per l'influenza del biopic cinematografico, ha incontrato fortuna limitata e tende a coincidere con il *biographical novel*. Va, inoltre, osservato che, come nel contesto francese, anche nella critica anglosassone si registra un marcato processo di specializzazione semantica in senso storico e narratologico: in entrambe le tradizioni, *biofiction* viene riferito soprattutto (e talvolta esclusivamente) alla declinazione postmoderna della biografia finzionale (Castellana 2015).

La *biofiction* è, dunque, la biografia tradizionale di una figura nota, redatta da un autore terzo. Ciò implica che la ricostruzione biografica, pur fondata su documenti accurati e referenziali, non sia immune dall'immaginazione e dalla rielaborazione di chi la narra. Nella concretezza dei testi, inoltre, le diverse forme di ibridazione (dal *nonfiction novel* all'*autofiction*, dalla *docufiction* letteraria ad altre varianti) tendono a sovrapporsi, rendendo spesso arduo definire una narrazione in modo univoco. Tuttavia, molti testi si organizzano attorno a un fulcro specifico (come l'intera

vita di un personaggio, oppure un singolo evento di cronaca particolarmente rilevante) che orienta l'opera e consente al lettore un riconoscimento intuitivo della sua natura¹.

Riccardo Castellana (2015), critico e professore ordinario di Letteratura italiana contemporanea presso l'Università di Siena, afferma che ciò che differenzia la *biofiction* dalla biografia in senso stretto è proprio l'ibridazione tra il discorso fattuale di matrice biografica e gli elementi propri della finzione, sia sul piano tematico (deroghe alla fedeltà documentaria, introduzione di eventi o figure solo in parte o del tutto immaginari, e così via), sia su quello formale (attraverso l'impiego di dispositivi tipicamente finzionali quali la psiconarrazione o il discorso indiretto libero). L'ibridazione può investire anche il livello pragmatico, quando la natura finzionale del testo non deriva tanto da tratti interni, tematici o formali, quanto dalla tensione tra questi e il tipo di contratto di lettura fittiziamente proposto, spesso già a partire dal paratesto.

Lo studioso Castellana, nel saggio *La biofiction. Teoria, storia, problemi* (2015), procede con l'illustrare ciò che tale genere narrativo non è. Innanzitutto, la *biofiction* non è la biografia in senso proprio, essendo un discorso fattuale tenuto al rispetto della referenzialità e che, per principio, esclude ogni componente finzionale o fittizia. La stessa esclusione si applica, almeno teoricamente, anche a quella categoria piuttosto indefinita nota come "biografia letteraria" (una biografia di scrittore redatta da un altro scrittore) e alla "biografia testimoniale", la cui letterarietà è condizionale e non costitutiva. In secondo luogo, non è un genere vicino all'autobiografia, in quanto discorso pienamente fattuale, vincolato alla referenzialità e alla sincerità, oltre che centrato sulla figura stessa dell'autore. Non si tratta nemmeno di *autofiction*, forma ibrida in cui finzione e fattualità coesistono in modo ambiguo e indecidibile, e che ha sempre l'autore come proprio fulcro: ad esempio, l'opera fondativa è *Fils* di Doubrovsky (2001). Ancora, non è *nonfiction novel*, la cosiddetta *faction*, e i suoi esiti più recenti con *L'Adversaire* di Carrère (2000) e *Elisabeth* di Paolo Sortino (2011), in cui l'intreccio mira a ricostruire un singolo evento, realmente accaduto, considerato in sé e non come parte di una comprensione complessiva della vita del protagonista. La *biofiction* non è nemmeno la categoria che Dorrit Cohn definisce *fictionalized historical biography*: romanzi che imitano la struttura, e talvolta, persino la pragmatica, della biografia eterodiegetica, ma che hanno per protagonista un personaggio interamente inventato: si veda *La vera vita di Sebastian Knight* di Nabokov (1941). Il genere non è neanche riconducibile a quello del romanzo storico, nella misura in cui ruota attorno a personaggi fittizi che interagiscono con figure reali relegate a un ruolo secondario. Se il romanzo storico richiede personaggi inventati

¹ MONGELLI Marco, *Osservare e dire le vite altrui: breve introduzione alla biofiction*, Le parole e le cose. Letteratura e realtà – ultima consultazione: 27 novembre 2025, <<https://www.leparoleelecose.it/osservare-e-dire-le-vite-altrui-breve-introduzione-alla-biofiction/>>.

concepiti come “estensioni” del mondo reale, la *biofiction* può, invece, farne a meno. Rispetto al romanzo storico, quindi, la relazione tra individuo reale e personaggio immaginario non è solo invertita, ma differente e asimmetrica: nella *biofiction* la presenza di figure inventate non è indispensabile allo sviluppo narrativo. Da questo punto di vista, si discosta anche dalla narrativa che prende spunto dalla vita di una persona reale ma attribuisce ai personaggi nomi diversi da quelli dei modelli effettivi: come la figura di Silvia Roncella di *Suo marito* di Pirandello (1911), modellata su Grazia Deledda. In conclusione, non concerne nemmeno i generi della *fiction* “pura”, in quanto opere non soggette ai vincoli di referenzialità tipici dei discorsi fattuali. Ciò non implica, come ricorda Cohn, che la *fiction* non possa avere referenti reali, ma soltanto che non è tenuta ad averne.

Il riconoscimento odierno della biografia romanzata come genere letterario autonomo è dovuto in larga parte all’intuizione di Marcel Schwob, che seppe individuare precocemente, nel lungo sedimento della tradizione occidentale, l’emergere di una forma inedita di rappresentazione narrativa delle esistenze umane. Conosciute per la loro concisione, le ventidue biografie delle *Vies imaginaires* apparvero, in progressione cronologica, in *feuilleton* su «Le Journal» tra il 29 luglio 1894, data di pubblicazione dell’*Histoire du Major Stede Bonnet – Pirate*, e il 18 aprile 1896, quando uscì il racconto dedicato a Nicolas Loyseleur. I personaggi storici ritratti sono riconducibili a periodi molto diversi tra loro: dal V secolo a.C., con la figura del filosofo Empedocle, fino al XIX secolo, periodo in cui operano i celebri assassini irlandesi Burke e Hare. Una delle scelte più insolite adoperate dall’autore è stata quella di includervi la figura di Moghrabi Sufrah, mago africano e antagonista di Aladino, tratto dalla sedicesima novella de *Le mille e una notte*. L’apertura all’invenzione rappresenta un elemento di forte novità, se si considera che gli autori che lo precedettero nella tradizione biografica — come Plutarco e Diogene Laerzio, ma anche Aubrey e Boswell — si erano limitati a raccontare esclusivamente vite di personaggi realmente esistiti. Tale innovazione influenzerà anche opere successive quali le *Cronache di Bustos Domecq* di Borges e Casares, *La sinagoga degli iconoclasti* di Wilcock, *Vite di uomini non illustri* di Pontiggia e *La letteratura nazista in America* di Bolaño (Carlesso 2018).

L’originale assetto a puntate di tale opera aiuta a cogliere la potenzialità seriale della *biofiction*. Il genere mette in scena e riutilizza figure storiche realmente esistite, trasformandole in personaggi e sfruttandone la matrice narrativa. La riscrittura delle loro storie è potenzialmente infinita: possono essere raccontate più volte, da autori diversi e in epoche diverse, e può costruirsi attraverso una forma episodica, esplorando aspetti sempre nuovi. Inoltre, la rifunzionalizzazione di figure note è strumentale al coinvolgimento del lettore, che riconosce di chi si parla e si fa spettatore attivo della sua trasformazione, interessato a conoscere come la realtà si mescoli

all'invenzione. Ogni autore che voglia costruire una *biofiction* intorno ad un personaggio deve così realizzare una attualizzazione e un adattamento a temi o a generi contemporanei, così come accade nel giallo *Luci sulla città* di Massimiliano Virgilio.

4.2. Analisi mediologica di *Luci sulla città*

Il 18 Giugno 2024 in tutte le librerie d'Italia è apparso il romanzo *Luci sulla città. Un'inchiesta per Matilde Serao* di Massimiliano Virgilio, edito e pubblicato da Giangiacomo Feltrinelli Editore (Milano). Noto autore di opere premiate e tradotte all'estero, come *L'americano*, *Le creature* e *Il tempo delle stelle*, e di sceneggiature destinate al cinema, documentari televisivi e *reportage* narrativi, afferma di aver progettato da tempo di scrivere una serie di romanzi che abbiano come protagonista Matilde Serao².

La scelta di far ritornare nel panorama letterario contemporaneo una scrittrice come Serao non è casuale, ma si colloca in un contesto ben preciso, in cui vi è una riscoperta del patrimonio culturale italiano e delle sue figure femminili storiche a lungo taciute o marginalizzate. Per quanto riguarda la critica letteraria femminile italiana, a partire dagli anni Ottanta del Novecento, si sviluppò un duplice orientamento che combinò l'analisi testuale con un lavoro di ricostruzione e interpretazione storica dei materiali progressivamente scoperti o riscoperti nel dibattito culturale. In questo clima si colloca la pubblicazione delle interviste raccolte da Sandra Petriagnani nelle *Signore della scrittura* (1984), un lavoro che contribuì a rendere visibile un panorama di scrittrici (tra cui Lalla Romano, Paola Masino, Alba de Céspedes, Maria Bellonci, Laudomia Bonanni, Anna Maria Ortese, Elsa Morante, Anna Banti, Fausta Cialente, Livia De Stefani) fino ad allora poco note o conosciute in modo frammentario, non soltanto dal pubblico più ampio, ma anche dagli studiosi di letteratura. La pubblicazione, nel 1991, di *Linguaggiadonna*, primo *thesaurus* di genere in lingua italiana, concepito come strumento di classificazione dei testi a partire dall'esperienza e dal patrimonio di conoscenze derivanti dalla scrittura femminile, rappresentò l'esito di un lavoro coordinato a livello nazionale tra centri di documentazione e librerie delle donne, sorti nel solco dell'azione del movimento femminista. Tale percorso dimostra come l'indagine sistematica condotta da numerose studiose negli archivi pubblici e privati e nei fondi bibliotecari, noti o marginali, abbia evidenziato la vastità e la varietà della produzione scritta delle donne. Questo lavoro di scavo ha riportato, dunque, in primo piano figure escluse dal canone letterario ufficiale e, in alcuni casi, del tutto rimosse dalla memoria culturale, nonostante il loro successo editoriale e le numerose traduzioni delle loro opere. La ricerca ha così reso evidente la

² Massimiliano Virgilio, Feltrinelli Editore, ultima consultazione: 15 dicembre 2025, <<https://www.feltrinellieditore.it/autori/virgiliomassimiliano/>>.

necessità di riconoscere un soggetto storico e culturale reale, a lungo reso invisibile dal canone dominante. L'esito di questo lavoro intenso e continuativo è stato tradotto inizialmente in una produzione critica orientata soprattutto verso monografie dedicate a scrittrici di diversa notorietà, tra cui Sibilla Aleramo, Gianna Manzini e Luce d'Eramo, nonché nella ripubblicazione di testi caduti nell'oblio o del tutto scomparsi dal mercato editoriale. A ciò si sono affiancate la ricostruzione di percorsi biografici e intellettuali e, su un piano contiguo ma distinto, l'analisi delle fonti, gli studi sulla soggettività della donna autrice e sulla figura femminile come oggetto di rappresentazione, fino alla produzione di numerosi contributi di carattere interpretativo (Storini 2021). Tale fenomeno ha permesso all'autore, Massimiliano Virgilio, di sfruttare un sistema culturale e mediale già predisposto all'interesse verso figure letterarie femminili del passato, come Matilde Serao. Quest'ultima, già connotata da una notorietà pubblica e giornalistica, risulta particolarmente adatta ad una rifunzionalizzazione, attraverso il genere della *biofiction*, che non mira alla costruzione di una mera biografia, ma che amalgama reale e inventato in funzione del racconto.

Il libro nel XXI secolo è un dispositivo mediale che inevitabilmente si interfaccia con altri linguaggi, come quello del cinema, delle serie televisive o del podcast. Oltre ad essere una *biofiction*, *Luci sulla città* si avvicina anche al genere del giallo e del *noir*, forma altamente compatibile con le preferenze del consumo contemporaneo, con la serialità e l'assetto episodico. La critica italiana ha a lungo evitato di fare i conti con il genere giallo, evidenziando per lo più come forma narrativa popolare. Questo approccio ha portato ad una polarizzazione della letteratura poliziesca, talvolta esclusa dal campo della letteratura "alta" o accettata solo quando si trattava di autori canonizzati, quali Sciascia ed Eco. Tuttavia, una separazione netta risulta inefficace, dal momento che la centralità editoriale e culturale della narrativa gialla nel Novecento e nel XXI secolo è ormai appurata, insieme alla sua capacità di assorbire e rielaborare istanze storiche, sociali ed esistenziali. La diffusione e la persistenza del genere testimoniano una forma narrativa strutturalmente adatta a interrogare la realtà, offrendo modelli di comprensione e di ordinamento simbolico in contesti caratterizzati da complessità e incertezza. Il giallo contemporaneo, soprattutto nel contesto francese e italiano — si pensi all'ispettore Montalbano o ai libri di Simenon o di Daniel Pennac —, mostra tratti riconducibili a una sensibilità postmoderna (evidenziabili nella stessa opera qui presa in analisi): flessibilità dei confini di genere, moltiplicazione dei punti di vista, frammentazione temporale, uso ironico e intertestuale

della tradizione. La struttura poliziesca si fa strumento conoscitivo, per esplorare la pluralità del reale e indagare diversi modi di percepire la verità, in particolare sul piano storico e sociale³.

Nella analisi del *medium* libro è cruciale il ruolo svolto dal paratesto e l'opera di Virgilio non ne è esonerata. La copertina di *Luci sulla città* presenta una illustrazione della Galleria Umberto I, realizzata da Pierluigi Longo e ispirata alla *Veduta animata della Galleria Umberto I a Napoli*, risalente al periodo tra il 1890 e il 1910, conservata negli Archivi Alinari di Firenze. Seppur la Galleria sia un simbolo di Napoli, luogo dove si svolge la storia, tale scelta non è accidentale, ma sottintende un riferimento ben preciso: qui vi era la sede della redazione del quotidiano «Il Mattino», fondato da Edoardo Scarfoglio e la protagonista, Matilde Serao. Il titolo stesso rimanda ad un immaginario urbano e visivo riconoscibile: il termine “luci” evoca una simbologia riferita all'indagine, alla ricerca della verità, al dispositivo dell'interrogatorio, dove l'illuminazione è in grado di far emergere e mettere a nudo personaggi, fatti, contraddizioni e responsabilità sociali. Il sequel dell'opera, pubblicato il 9 Settembre 2025, *Buio sulla città*, oltre a testimoniare la predisposizione alla serialità, si presenta come la sua diretta opposizione binaria, in cui la notte del Grande Oscuramento (*blackout* notturno dei lampioni delle strade), nella Napoli di fine Ottocento che si prepara a essere uno spazio urbano moderno, a partire dall'illuminazione dei lampioni lungo le strade, diventa lo scenario inquietante per il misterioso ritrovamento del corpo di una giovane donna a Capodimonte. Il sottotitolo del primo episodio, *Un'inchiesta per Matilde Serao*, anticipa una possibile serialità, già annunciata dall'autore stesso nell'intervista⁴ a cura di Sharon Lattanzi e Iaria Galafassi, il 17 Gennaio 2025, per Thriller Life.

La città, fin dal titolo, è protagonista: uno spazio narrativo e discorsivo, coerente con l'attività di giornalista di Matilde Serao. Si tratta della Napoli del Risanamento, che rimanda superficialmente ai simboli del progresso, della modernità, dell'igiene e della luce, ma che nasconde un contro-immaginario fatto di povertà, marginalità e corruzione, che la stessa giornalista qui rappresentata aveva smascherato ne *Il ventre di Napoli*. Questa denuncia del dualismo tra apparenza e realtà riemerge nell'opera di Virgilio, soprattutto nel secondo capitolo, *Poco alla volta, la città rivide la luce*: «Il Rettifilo, moderna arteria di un chilometro e trecento metri, era il simbolo con cui il governo aveva deciso di sventrare Napoli, credendo che sarebbe bastato a cancellare i poveri per cancellare anche la povertà» (Virgilio 2024, p. 36). La metropoli risanata cela, dunque, conflitti irrisolti, tra cui anche l'omicidio di un socialista, oggetto dell'indagine a cui sarà chiamata Serao.

³ PIERI Giuliana (2025), *Il nuovo giallo italiano: tra tradizione e postmodernità*, The Edinburgh Journal of Gadda Studies, ultima consultazione: 15 dicembre 2025, <<https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/archive/periphery/pierigiallo.php>>.

⁴ LATTANZI Sharon, GALAFASSI Iaria (2025), “*Luci sulla città*”: la donna che illuminò le ombre. Intervista a Massimiliano Virgilio, Thriller Life, ultima consultazione: 17 dicembre 2025, <<https://www.thrillerlife.it/2025/01/17/luci-sulla-citta-2/>>.

Massimiliano Virgilio rimedia l'immaginario e il mito della città sventrata, aperta, così come succede per il corpo massacrato dell'uomo assassinato: «Un uomo era morto, tagliato in due come il ventre di Napoli dal Rettifilo, che il governo aveva voluto per risanare la città dopo l'epidemia di colera del 1884» (Virgilio 2024, p. 64).

Il target a cui *Luci sulla città* si rivolge sono, in primo luogo, lettori interessati alla scoperta di una figura femminile celata e marginalizzata dal canone, offrendo una nuova chiave di accesso a Matilde Serao come intellettuale, giornalista e osservatrice critica della modernità. Sono inclusi, inoltre, coloro che sono avvezzi al genere del giallo e del *noir*, e, ancora, fruitori che posseggono un patrimonio culturale e letterario tale da comprendere i riferimenti storici del periodo post-unitario e quelli inerenti alla protagonista. In quest'ultimo caso, la *biofiction* collabora al coinvolgimento del lettore nella rifunzionalizzazione della giornalista in chiave narrativa, in un gioco di riconoscimento e reinterpretazione, in cui il confine tra dato storico e invenzione romanzesca rimane deliberatamente poroso. La scelta del genere e la struttura dell'intreccio rispondono, inoltre, a una esigenza di intrattenimento che non è mai fine a se stessa: la *suspense*, la tensione narrativa e il differimento della soluzione del mistero agiscono come dispositivi di fidelizzazione, mantenendo alta l'attenzione del lettore e guidandolo nella scoperta graduale del colpevole.

La scelta di pubblicare *Luci sulla città* nella sezione "Narrativa" della casa editrice Feltrinelli permette all'autore una dose di visibilità e distribuzione capillare nel circuito mainstream della narrativa italiana. Il testo è stato prodotto sia in formato cartaceo sia in formato digitale (ebook) il che assicura la sua presenza nelle librerie fisiche (in scaffali dedicati alla narrativa o al giallo), nelle catene nazionali e nelle piattaforme online. L'uscita del libro è stata accompagnata da diverse strategie promozionali: non mancano, infatti, interviste all'autore, come quella sopracitata; recensioni che ne elogiano l'innovazione o la scrittura (si veda, ad esempio, quella del quotidiano «Il Foglio»⁵); contenuti digitali sulle piattaforme social, in particolare Instagram, sia della stessa casa editrice (@feltrinelli_editore) che ne annuncia l'uscita, sia dell'autore (@massimilianovirgilio); presentazioni dell'opera, come quella avvenuta il 21 giugno a Napoli, in una libreria Feltrinelli, in dialogo con Isabella Pedicini. Risultano interessanti, per l'analisi qui affrontata, alcune video-interviste apparse sui profili social, in cui l'autore descrive in prima persona la figura di Matilde Serao e la sua attività di giornalista⁶:

⁵ CIARAPICA Giulia (2024), *Luci sulla città*, Il Foglio quotidiano, ultima consultazione: 17 dicembre 2025, <<https://chatgpt.com/c/693d2e49-b194-8329-9f2a-466aea86a7af>>.

⁶ VIRGILIO Massimiliano e Feltrinelli Editore (25 giugno 2024), *Assieme a Massimiliano Virgilio entriamo nella Napoli dei tempi di Matilde Serao, la più importante giornalista del Regno d'Italia*, Reel, Instagram, <<https://www.instagram.com/reel/C8mLNkFIt6X/?igsh=MWEhNHV6M2VlcTQwbG==>>.

Matilde Serao ha inventato un metodo, cioè ha stabilito qualcosa che per tanti scrittori e giornalisti poi è stato importante: per descrivere un luogo e raccontarlo, bisogna andare a vederlo. Questo è molto importante, perché adesso ci sembra un dato scontato: viviamo nell'epoca dell'*autofiction*, viviamo nell'epoca dei fatti, viviamo nell'epoca delle serie che ci piacciono perché sono tratte da fatti realmente accaduti. Ma in realtà tutto questo non esisterebbe se non fossero esistite persone come Matilde Serao, che, innanzitutto da donna del Sud, si lancia nei meandri di una città perduta e va a vedere con i suoi occhi quello che succede: le persone come vivono, come mangiano, come muoiono, qual è il gioco d'azzardo che preferiscono e per cui si rovinano, qual è il santo a cui si votano, perché si votano a un santo.

Ma ancora, Virgilio immagina anche come sarebbe Matilde Serao se fosse vissuta oggi⁷:

Matilde Serao oggi probabilmente scriverebbe dei mosconi, probabilmente oggi li scriverebbe anche rispetto ai reali contemporanei che abbiamo, e quindi gli influencer [...]. Però ecco, sarebbe molto interessata sicuramente al romanticismo contemporaneo e avrebbe qualche profilo fake, perché Matilde Serao scriveva sui giornali sempre usando dei nickname, dei pseudonimi.

Questo tipo di strategia, oltre a incastrarsi perfettamente nelle dinamiche del XXI secolo iperdigitalizzato, genera anche curiosità nel lettore potenziale, il quale, interessato a conoscere il personaggio di cui si parla, può essere indotto ad acquistarne il volume.

L'autore dichiara che l'intento che lo ha spinto a raccontare la figura di Matilde Serao e di trasformarla in una detective impegnata sulle tracce di un omicidio irrisolto è stato quello di restituire alla contemporaneità — in particolare ai lettori più giovani e a chi non ne conosceva l'opera — una personalità straordinaria, complessa e sfaccettata, capace di parlare ancora al presente⁸. La funzione che persegue è quella di ridare notorietà a questo soggetto femminile, contribuendo, seppur in chiave narrativa, al recupero della sua memoria. Il testo, inoltre, attraverso la ricostruzione della Napoli durante il progetto del Risanamento, non solo consegna al lettore delle conoscenze storiche, ma rende tale contesto ideale per la costruzione di una storia in grado di essere coinvolgente e accessibile. Spesso *Luci sulla città* sollecita il lettore alla riflessione, ad interrogarsi sulla verità e a costruire una più ampia consapevolezza sociale.

La messa in scena di una protagonista tanto controversa, risoluta, sicura di sé, intelligente, ma per certi aspetti anche sottilmente ironica e fragile, crea inevitabilmente delle gratificazioni affettive nel lettore o nella lettrice: un carattere romanizzato secondo il gusto moderno, ma che funziona strategicamente nella fidelizzazione seriale dei suoi fruitori. La crescente attenzione riservata

⁷ VIRGILIO Massimiliano e Feltrinelli Editore (2024), *Assieme a @massimilianovirgilio ci siamo immaginati cosa farebbe oggi Matilde Serao, protagonista del suo nuovo romanzo "Luci sulla città"*, Reel, Instagram, <https://www.instagram.com/reel/C8_9vwbo14k/?igsh=NDIyNWw1eHJ4aGI0>.

⁸ Vinalia Official (12 agosto 2024), *Intervista a Massimiliano Virgilio, che ha presentato a Vinalia il suo libro "Luci sulla città - Un'inchiesta per Matilde Serao"*, Reel, Instagram, <https://www.instagram.com/reel/C-i_ILMBh2/?igsh=OHZjMG5zamo3a2Jp>.

all'esperienza soggettiva del lettore si accompagna a una rinnovata valorizzazione della dimensione emotiva della lettura. Gran parte della critica letteraria novecentesca ha a lungo marginalizzato l'esperienza e la risposta affettiva del fruitore, con il risultato che, come osserva Murray in *The Digital Literary Sphere* (2018), «la critica letteraria nata nelle università ha virtualmente espunto le emozioni dalle risposte autorizzate». Tuttavia, la partecipazione emotiva rappresenta un elemento strutturale della lettura, fin dalle sue origini, dalla funzione catartica della tragedia classica alle pratiche di lettura sentimentale. Non sorprende che numerosi studi recenti abbiano messo in evidenza come le emozioni occupino una posizione centrale nelle forme di critica amatoriale contemporanea (Tognini 2025). A tale scopo, ha un ruolo chiave una scrittura equilibrata, scorrevole, leggibile, ma non banale, fondamentale per una struttura complessa come quella del giallo.

Spostando l'attenzione sulle strutture semio-mediali, il testo è articolato in sei sezioni: *Sventrare Napoli? Credete che basterà?, Il giorno prima..., Il giorno del ritrovamento..., Due giorni prima..., Nei giorni successivi al ritrovamento..., Lo sventramento*. All'interno di essi sono organizzati dieci capitoli, escluso quello iniziale, *Napoli 1892*:

1. *Il vero si trova per strada, il falso germoglia nel cuore;*
2. *Poco alla volta, la città rivide la luce;*
3. *Una storiella da raccontarvi;*
4. *La realtà non esiste finché qualcuno non la scrive;*
5. *Si fa credito solo ai novantenni accompagnati da un genitore;*
6. *Ucceldibosco;*
7. *L'amore è una sfogliatella;*
8. *Salvare il salvabile;*
9. *Come Napoli in una bella giornata;*
10. *Non ti scordar di me.*

Dal punto di vista narratologico, la fabula prende avvio a Melfi, luogo dell'infanzia di uno dei personaggi della storia, Silvia, che vive insieme alla madre, Giovanna. Quando quest'ultima iniziò a ricevere «le attenzioni sgradevoli di un prepotente», i pettegolezzi si propagarono velocemente e la donna fu costretta a dimettersi dal suo incarico di maestra, lasciando definitivamente il paese: «senza casa né denari, aveva commesso il fatale errore, così diffuso tra i meridionali, di provare a barattare l'infelicità e la miseria della campagna con l'infelicità e la miseria della grande città» (Virgilio 2024, p. 181). Attento studioso della sua produzione letteraria e giornalistica, sembra qui che Virgilio abbia voluto rievocare quel ciclo di articoli che Matilde Serao dedicò alle maestre rurali sulle pagine del «Corriere di Roma»: in particolare, senza il

risolto tragico del suicidio, la storia di Giovanna si avvicina molto a quella di Italia Donati (si veda p. 40). Giunta sola a Napoli con una figlia adolescente, trova lavoro come «donna a servizio» presso alcuni nobili di Chiaia, fino a quando una malattia non la costringe a letto e il mestiere fu ereditato di madre in figlia, la quale iniziò a frequentare la grande dimora. Tuttavia, il padrone, noto come il Capitalista, avvicina la giovane sotto ricatto e abusa di lei: ne consegue una gravidanza. Dal momento che un figlio dall'unione con una serva avrebbe suscitato un enorme scandalo irreparabile, l'uomo decise di sottrarle il neonato e di farlo crescere lontano, in campagna, affidato a una contadina di Montemarano. Così Silvia non rivedrà più il figlio, mentre il Capitalista si recherà ancora presso la sua casa per soddisfare i propri impulsi, sempre minacciandola di privarla della dimora da lui concessa. L'odio che Silvia ed Emiliano, suo compagno, nutrono verso quell'uomo è tale da progettarne l'uccisione, tuttavia, venuto a sapere dei loro intenti, il padre di Emiliano, il socialista Carlo Montanari, cerca di ammonirli e inizia a raccogliere prove per denunciare le losche azioni del padrone (Virgilio 2024, p. 184):

Così scoprì che l'uomo, temuto da carabinieri e giornalisti, stimato dai reali e invidiato dal popolo, era nient'altro che il burattino dei banchieri riuniti nel consiglio di amministrazione della Società per il Risanamento, a cui era stato affidato il compito di fare in modo che il Consiglio comunale procedesse senza intoppi al rinnovo della Convenzione. L'unica maniera per ricevere un fiume di denaro da Roma e saccheggiare, ancora una volta, Napoli con la scusa di salvarla.

Il piano di Montanari prevedeva la denuncia contro il Capitalista per mezzo della stampa — dal momento che le forze dell'ordine non si sarebbero mai schierate dalla parte dei più «miserabili». Qui sarebbe entrata in gioco Matilde Serao, nota scrittrice di successo e conoscente del socialista, che non avrebbe mai sottostimato la portata della vicenda. Facendo ciò, non solo l'immagine pubblica del Capitalista si sarebbe sporcata, ma il rinnovo della Convenzione in Consiglio comunale (ovvero, un massiccio progetto di sventramento e ricostruzione urbanistica di Napoli, a discapito dei più poveri, che vivevano in quartieri popolari fatiscenti) non sarebbe stato approvato. Ma il piano non va come previsto: la notte in cui tutto sta per essere svelato alla giornalista, Carlo Montanari viene assassinato ai Ventaglieri, proprio da uno dei complici del Capitalista. È qui che prende avvio l'indagine di Matilde Serao, nei panni di una detective, che la condurrà alla individuazione del colpevole e alla stesura dell'articolo che lo incasterà.

L'intreccio non segue l'ordine cronologico degli eventi, ma si apre in *medias res*, con il nucleo generatore della narrazione, ovvero il ritrovamento del cadavere del socialista lungo la strada, da parte di un bambino. Matilde Serao compare già dal primo capitolo, quando la macchina da presa si sposta sulla redazione de «Il Mattino». L'arrivo del capitano dei carabinieri genera il pretesto per raccontare il legame della vittima con la giornalista: quest'ultima era amica di Annarella,

moglie di Carlo, che condusse Matilde nei bassifondi, nei quartieri più degradati di Napoli, in funzione della scrittura della inchiesta de *Il ventre di Napoli*. Attorno a questa scoperta iniziale si struttura il racconto, in cui man mano si scoprono, non senza deviazioni o fraintendimenti, per analessi successive, i responsabili morali e materiali del delitto. Non mancano, inoltre, degli spostamenti dalla storia principale: si veda, ad esempio, gli incontri alla pasticceria Fragalà⁹ con la migliore amica della protagonista, Eleonora Duse, soprannominata spesso Lenor, la più grande attrice teatrale del secondo Ottocento; oppure i dialoghi accesi con il marito, Edoardo Scarfoglio, riguardo la sua attività di scrittrice e direttrice del giornale.

Da un lato, dunque, vi è il presente dell'indagine, in cui Matilde Serao agisce attivamente per scoprire il responsabile e il movente dell'omicidio Montanari: il tempo risulta abbastanza lineare con la successione di incontri, scoperte, riflessioni. Dall'altro lato c'è il tempo della storia, che non emerge mai con continuità, ma è frammentato e irrompe spesso nel presente. Il ritmo non è costante, ma alterna momenti di tensione narrativa a momenti di digressione dall'andamento della storia: l'intreccio non è orientato alla risoluzione immediata del mistero, ma alla comprensione e alla scoperta progressiva delle sue cause, da cui non sono esonerate critiche verso le operazioni di risanamento urbano, nonché verso le istituzioni stesse. La narrazione in terza persona segue la focalizzazione della protagonista: nonostante la voce narrante sia onnisciente, essa è parzialmente sospesa, in modo tale che il lettore possa conoscere man mano la realtà dei fatti con l'andamento della indagine, fino alla risoluzione dell'enigma.

L'ambientazione pone all'attenzione del lettore dei contrasti, dei conflitti fondamentali, tra i quali spicca in primo luogo quello tra il potere delle istituzioni e la subalternità dei poveri. L'azienda immobiliare De Sanctis Costruzioni, infatti, si muoveva con ogni mezzo necessario per acquistare i bassifondi napoletani e costruire nuovi complessi edilizi, dopo il rinnovo della Convenzione. Per perseguire questo obiettivo, l'imprenditore — il Capitalista — inviava i suoi seguaci a persuadere gli abitanti della Duchesca a cedere la propria casa, con la promessa di una concessione di una abitazione al Vomero o a Capodimonte, con l'intento esplicito di voler «completare l'opera di risanamento iniziata col Rettifilo» (Virgilio 2024, p. 125):

⁹ Il riferimento alla pasticceria Fragalà non è casuale: non solo rimanda ad uno dei protagonisti de *Il paese di Cuccagna*, ma anche ad un riferimento reale. Infatti, Cesare Fragalà fu un pasticcere che, da condizioni di miseria, riuscì a elaborare dolci che ebbero un crescente successo anche presso il ceto nobile della metropoli, quando si trasferì nella zone bene di via Toledo. Matilde Serao stessa, ma non solo, espresse il suo apprezzamento verso i suoi prodotti attraverso degli articoli, soprattutto per quanto riguarda la famosa “sfogliatella”, peculiare simbolo di napoletanità (elemento che ricorre spesso nel romanzo).

Approfondimento tratto da: PISCOPO Mimmo (2017), *La sfogliatella*, Magazine Vomero, ultima consultazione: 18 dicembre 2025, <<https://www.vomeromagazine.net/la-sfogliatella/>>.

Nessuno sarebbe uscito salvo dai Sette Vicoli della Duchesca, se lui e i suoi guappi in abito scuro non lo avessero deciso. Aderire all'esproprio, in realtà, significava sottomettersi alla De Sanctis Costruzioni di propria volontà per non farsi scannare. Quegli uomini in abito scuro non erano normali impiegati di un'azienda che costruiva palazzi, ma camorristi al soldo degli speculatori.

Il rapporto tra i personaggi e le loro tensioni rappresentano, dunque, un conflitto più ampio e strutturale che concerne il potere economico e i diritti dei più poveri, tra cui quello di avere una abitazione dignitosa. Il racconto fa riferimento ad un evento storico reale, ovvero la speculazione edilizia che infettava Napoli durante l'opera del Risanamento, di cui si è già parlato nel terzo capitolo (p. 73).

Nel romanzo, Silvia, insieme a Carlo Montanari, è la vittima della storia: il suo sacrificio e la violenza subita dal Capitalista è l'espressione di un abuso sistematico e continuativo, in cui il ricatto sociale funge da strumento per esercitare potere patriarcale. Silvia è la vittima quotidiana, silenziosa e destinata a pagare il prezzo di un sistema politico che non la tutela. Rispetto a Montanari, che diventa una vittima esemplare, Silvia sopravvive ma rimane in una condizione di invisibilità e marginalità, costretta a tacere per evitare l'uccisione del figlio da cui è stata separata. Sia Bianca Maria de *Il paese di Cuccagna* (si veda p. 96) sia Silvia, seppur con delle differenze sostanziali, sono delle rappresentazioni della vittima sacrificale, che riversano in condizioni di povertà. Entrambe sono il risultato di un disagio sociale concreto, estranee ai meccanismi di potere e coinvolte in un sistema che garantisce il dominio maschile. Se Bianca Maria è sacrificata dal padre, dopo un perpetuo malessere, pur di ottenere la visione dei numeri vincenti del lotto, il silenzio di Silvia, invece, è necessario affinché il progetto di speculazione edilizia possa procedere senza scandali. Bianca Maria è la vittima indiretta del circolo vizioso del lotto, Silvia è la vittima innocente di un progresso che pretende dei martiri. È qui che il gesto politico della scrittura di Matilde Serao risponde e dà voce al sacrificio femminile taciuto per troppo tempo.

Il tasso di imprevedibilità del racconto è dato, in parte, dall'intreccio e dalla rielaborazione di eventi realmente accaduti con l'inserimento di elementi inventati o ricontestualizzati, che spesso deviano la detective dalla soluzione del mistero, e in parte da una focalizzazione che porta il lettore a scoprire i fatti in concomitanza con la protagonista. Fino all'incontro risolutivo con Emiliano, infatti, il mistero sembra infittirsi sempre di più e non si è in grado di fare delle congetture sul movente o sul responsabile del delitto.

L'impatto emozionale in *Luci sulla città*, oltre a emergere con il racconto della violenza subita da Silvia, traspare anche quando il lettore è portato ad empatizzare con Matilde Serao in merito alla sua relazione matrimoniale e il suo ruolo nella redazione del giornale. Difatti, è in questi contesti che il lato fragile e contraddittorio della scrittrice esce allo scoperto, insieme alla gerarchia

patriarcale nei ruoli di mestiere alla fine dell'Ottocento, seppur «'a signora» — come spesso viene chiamata — rimanga risoluta nelle sue scelte e imperturbabile negli atteggiamenti. La sottomissione al direttore de «Il Mattino» non è una possibilità contemplata e i due caratteri determinati e divergenti sembrano destinati a non potersi incontrare mai (Virgilio 2024, p. 34):

“Gli uomini come te, Scarfoglio, chiamano capriccio ogni volontà di una donna che non corrisponde alla loro”, disse Matilde. “Lo fate di continuo. Lo chiamate ‘capriccio’ e la donna, sentendosi in colpa, perché così è stata educata, sceglie in piena autonomia di rinunciare ai suoi desideri, cioè a se stessa...” continuò. “Così, gli uomini come te si sentono appagati, perché non avete commesso alcuna forzatura, non avete avuto bisogno di minacciare punizioni per soddisfare il vostro, di ‘capriccio’! [...] Il mio mestiere è scrivere. Non devo rendere conto a te, ma ai lettori. E ai lettori si rende conto in un unico modo, Tartarin: pubblicando le notizie.”

Passaggi come quello sopracitato sono degli esempi in cui il lettore si immedesima nella protagonista, ne comprende le difficoltà e ne condivide le frustrazioni: Matilde Serao appare qui autentica, realistica, tangibile, esce dalla sua dimensione di figura idealizzata e storica. Spesso colui o colei che legge è portato a provare rabbia nei confronti di un sistema ingiusto e non paritario, come nel contesto del giornale, nonostante Matilde Serao sia stata, insieme al marito, fondatrice a pari merito del quotidiano e lavoratrice instancabile (Virgilio 2024, p. 20):

Al giornale ‘a signora disponeva ogni cosa. Nonostante Scarfoglio fosse il direttore ufficiale, secondo quanto previsto dalle leggi del Regno, era lei ad arrivare per prima in redazione e l’ultima ad andarsene di notte. [...] era lei a leggere, rileggere, correggere, infine ad allucare dal primo piano e dare il via alla stampa. Se lui, Baldassar Pietrocòla, era il capitano del vascello, ‘a signora ne era sicuro l’armatrice.

Come nella maggior parte delle opere di Matilde Serao, anche in *Luci sulla città* il corpo ha un ruolo centrale. Il primo corpo ad apparire sulla scena, da cui avrà avvio l’intera vicenda narrativa, è proprio quello senza vita di Carlo Montanari: «Ovunque, sopra e attorno a lui, i segni della violenza subita: gli abiti strappati, il cappello infangato, ma soprattutto uno squarcio vistoso e profondo si apriva sul ventre dell’uomo, mostrando le budella ancora calde» (Virgilio 2024, p. 12). La descrizione insiste sul ventre, sulla lacerazione e sulla materia organica esposta, elementi che rimandano immediatamente a una dimensione non solo individuale, ma collettiva e simbolica. Il cadavere trucidato del socialista e il suo ventre caldo è la potente personificazione della Napoli “sventrata”, ferita e violata, a causa del Risascimento e della costruzione del Rettifilo, oggetto de *Il ventre di Napoli*. La ferita non è rimarginata, così come non lo sono le conseguenze sociali e umane delle trasformazioni urbanistiche imposte dall’alto. La risoluzione del mistero dell’omicidio Montanari non coincide unicamente con l’individuazione del responsabile materiale del delitto, ma si sovrappone allo svelamento della speculazione edilizia celata dalla

Società per il Risanamento. L'indagine si carica dunque di una funzione conoscitiva e critica delle logiche di potere che governano la città. Il corpo morto si offre come la rappresentazione simbolica della città partenopea, sventrata e distrutta nei suoi quartieri popolari. È così che il giallo del romanzo di Massimiliano Virgilio e l'inchiesta giornalistica di Matilde Serao trovano un terreno di convergenza: entrambi partono da un corpo ferito, individuale e collettivo.

4.3. La rifunzionalizzazione investigativa di Matilde Serao

Negli ultimi anni il giornalismo investigativo ha conosciuto una crescente attenzione da parte del pubblico. Il quotidiano «la Repubblica» dedica, ad esempio, con regolarità un'intera sezione all'inchiesta, affidandola ogni volta a reporter diversi che raccontano, sulla base di esperienze dirette e osservazioni personali, realtà problematiche e spesso inquietanti. Si tratta di un segnale di cambiamento più ampio nel panorama dell'informazione. A sottolinearlo è stato anche Eric Pfanner in un intervento apparso sull'«International Herald Tribune», nel quale evidenziava come, negli ultimi tempi, si sia verificata una svolta significativa nel modo di concepire la stampa. Questo tipo di giornalismo è ancora in grado di incidere sulle vendite e una parte consistente dei lettori continua a riconoscere valore al lavoro rigoroso e tradizionale del giornalista¹⁰. Il metodo di analisi e di ricostruzione della realtà operato da Matilde Serao nell'Ottocento anticipa molte di queste pratiche, proprie del giornalismo d'inchiesta contemporaneo. Essa, infatti, considerava fondamentale, prima di tutto, l'osservazione in prima persona, a cui conseguivano la raccolta di testimonianze e un processo di scavo conoscitivo che, attraverso la scrittura, veniva messo a nudo, dando visibilità a ciò che fino a quel momento era stato occultato. Questo tipo di approccio riemerge nell'opera *noir* di Massimiliano Virgilio, il quale costruisce un enigma, segue delle tracce, smaschera delle verità nascoste e denuncia dei meccanismi reiterati e sistemici.

Il personaggio del detective funge da metafora collettiva per una necessità strutturale di conoscenza del reale. Esso riorganizza delle pratiche conoscitive già legate al giornalismo d'inchiesta. Con *I delitti della Rue Morgue* (1841) Edgar Allan Poe dà origine al romanzo poliziesco, introducendo la figura dell'investigatore privato. Questo personaggio, isolato, marginale e spesso eccentricamente descritto, riesce, grazie alla sua posizione sociale particolare, a percepire turbamenti e misteri, dedicandosi alla loro analisi per giungere alla soluzione dell'enigma. Il detective primigenio è quindi colui che possiede una straordinaria capacità di osservazione e l'abilità di integrare dettagli apparentemente frammentari in un sapere coerente

¹⁰ RICATTI Monica (2010), *Il giornalismo d'inchiesta in Italia e uno dei maggiori esponenti italiani: Fabrizio Gatti*, OpenstarTs, ultima consultazione: 21 dicembre 2025, <<https://www.openstarts.units.it/server/api/core/bitstreams/087882f6-07ec-468c-b9f6-6419b95c55d5/content>>.

che conduce alla verità. La sua esistenza narrativa si fonda sulla pratica del *flâneur* metropolitano: come scrive Poe in *L'uomo della folla* (1840), il vagabondaggio urbano consente di cogliere stimoli che alimentano la mente e la curiosità spassionata (Rafele, Vagni 2021). La capacità di Matilde Serao di leggere con argute deduzioni e riflessioni la realtà sociale napoletana si lega particolarmente bene alla figura del detective, che diventa netta conseguenza romanzesca di quello che è stato il suo ruolo di giornalista durante la seconda metà dell'Ottocento. Così Virgilio trasforma Serao in una figura di "giornalista detective", sovrapponendo il rigore dell'indagine giornalistica a quello del detective letterario, e rendendo le sue ricerche sociali e politiche leggibili secondo la logica del romanzo giallo.

Il *medium* della stampa nel romanzo, come monito di denuncia sociale e strumento per far capire a se stessi e agli altri il mondo circostante, rimane coerente con la carriera di Matilde Serao, sempre fedele alla sua operazione di raccontare la verità attraverso la parola. La sua indole di giornalista e cronista della verità emerge con forza tra le pagine di *Luci sulla città*, dove il pensiero dell'autore e quello della Serao personaggio riguardo la scrittura si fondono. L'autore non pretende di raccontarne i pensieri autentici, ma lo studio e la lettura attenta gli hanno permesso di interpretarli e formularli in chiave narrativa (Virgilio 2024, p. 66):

Non è una questione di scrivere per sé o per i lettori, e non si tratta nemmeno della perenne disputa tra scrittura diurna e notturna, tra letteratura e giornalismo, belle lettere e parole alla portata di tutti. È una questione più profonda, che sin da quando Matilde era ragazza ha a che fare con l'atto stesso della scrittura, con i meccanismi profondi e imperscrutabili del suo animo, messi in moto dalle dita sull'Olympia che anni prima le era stata regalata da suo padre, don Ciccio Serao. [...]

per Matilde scrivere era capire. E capire poteva avvenire soltanto in un modo: scrivendo. Azionando le dita, battendo una lettera dopo l'altra senza pensare a nient'altro che alla prossima parola, senza pensare allo stile, alla storia, alla prosa, a Edoardo, al giudizio del pubblico o a quello dei critici, senza pensare alla vera letteratura che rende immortali. [...] A Matilde non importava il bello stile. Scrivere era accendere la luce, mettere a fuoco. Ed era una cosa che lei sapeva fare bene.

La sovrapposizione lucida e contestualizzata tra l'autore, la Serao storica e la Serao personaggio è il risultato di una interpretazione, funzionalizzata alla narrazione e originaria di una approfondita conoscenza filologica e critica. La scrittura è qui un interruttore, che illumina e smaschera le dinamiche sociali, non è un atto estetico. L'indagine, come nel giornalismo d'inchiesta contemporaneo, è sociale, politica: non è finalizzata soltanto alla risoluzione di un enigma individuale. Di conseguenza, la pratica investigativa si fonde con quella del giornalista, e la ricerca della verità diventa un atto di giustizia pubblica.

Oltre a essere fondamentale per la nascita del genere, il detective anticipa strategie narrative tipiche dei media visivi, come la gestione del tempo e dello spazio tramite *flashback* e la selezione di eventi significativi, eliminando dettagli superflui. Ogni scena ha uno scopo preciso, e la costruzione del racconto risulta il frutto di una progettazione accurata in cui ingegno e analiticità del protagonista sono valorizzati. Il detective emerge così come risultato dell'incontro tra l'individuo e la metropoli moderna. Come osserva Kracauer, i racconti polizieschi riflettono e al tempo stesso rappresentano esteticamente una società razionalizzata, mostrando il potere della ragione e il suo predominio sugli inganni e misteri della realtà sociale. In questo senso, il romanzo poliziesco celebra la vittoria della logica e della deduzione, svelando i segreti nascosti della società attraverso la mediazione estetica della narrazione (Rafele, Vagni 2021). La città di Napoli e il contesto del Risanamento urbano, con la sua complessità e contraddizione, sono dunque ambientazioni ideali per il romanzo giallo.

Nel XXI secolo le rappresentazioni femminili in abiti da detective sono sempre più frequenti. Per una lunga fase della tradizione letteraria, i personaggi femminili sono spesso stati costruiti in condizioni di subalternità o passività, incarnando ruoli codificati, legati alla sfera affettiva, domestica o sessuale. Nel panorama narrativo più recente si assiste, invece, a una crescente centralità di figure femminili dotate di competenze intellettuali, spirito critico e capacità d'azione, spesso inserite in contesti professionali che in passato erano appannaggio esclusivo dei personaggi maschili. In particolare, la narrativa poliziesca contemporanea ha contribuito in modo significativo a questa ridefinizione, proponendo protagoniste che non si limitano a partecipare all'indagine, ma ne assumono il pieno controllo, diventando il fulcro cognitivo del racconto e consolidando un nuovo immaginario di autorevolezza femminile. Una delle figure più emblematiche è quella di Miss Marple, creata dalla penna di Agatha Christie: protagonista di una serie di dodici romanzi, che prende avvio nel 1930 con *La morte nel villaggio* e si chiude nel 1976 con *Addio Miss Marple*, in seguito alla scomparsa dell'autrice. Un esplicito richiamo all'universo di Agatha Christie si ritrova nella serie firmata da Becky Sharp (pseudonimo), incentrata sul personaggio di Penelope Poirot, immaginata come una discendente anglo-belga del celebre Hercule Poirot. Penelope è una detective fuori dagli schemi: acuta, ironica e anticonvenzionale. Il suo debutto narrativo risale al 2016 con *Penelope Poirot fa la cosa giusta*, a cui hanno fatto seguito, l'anno dopo, *Penelope Poirot e il male inglese* e *Penelope Poirot e l'ora blu*, nel 2018, consolidando una serie che rielabora in chiave contemporanea l'archetipo del detective classico¹¹.

¹¹ GALEONE Salvatore (2020), *Le detective donne più famose della letteratura*, Libreriamo, ultima consultazione: 18 dicembre 2025, <<https://libreriamo.it/libri/detective-donne-piu-famose-della-letteratura/>>.

Si tratta di una riformulazione nei panni femminili con un grande potenziale non solo dal punto di vista letterario e seriale, ma anche da quello audiovisivo. Negli ultimi anni non sono mancate serie televisive o cinematografiche che mettono in scena protagoniste impegnate in attività di investigazione: si veda, ad esempio, la serie Marvel *Jessica Jones* (2015) o il film *Enola Holmes* (2020), firmato Netflix.

4.4. Alcune considerazioni finali

Luci sulla città non mira ad una costruzione fedelmente filologica e biografica della figura di Matilde Serao. L'intento del testo è, infatti, esplicitato da Massimiliano Virgilio stesso in una *Nota dell'autore* conclusiva: «questo non è un romanzo storico né una biografia. Al contrario, vuol essere puro divertissement, gioco di invenzione e testimonianza di come in letteratura il vero si possa dire solo attraverso il falso» (Virgilio 2024, p. 229). Tale presa di posizione programmatica colloca l'opera in una zona di confine, consapevolmente ibrida, in cui la verità storica è una materia da rielaborare narrativamente, non è il punto di arrivo. Si è dunque tentato in questo contesto di inserire l'opera in un genere letterario identificabile sia con quello del giallo e del *noir* sia con quello della *biofiction*: protagonista è una persona nota, storicamente esistita, figura pubblica e riconoscibile, trasformata in un personaggio romanzesco, pur conservandone i tratti identitari e alcuni snodi biografici. Si tratta di un vero e proprio esercizio di scrittura dove il discorso biografico, il contesto storico e l'invenzione sono contaminati tra loro. Il romanzo non è affatto vincolato da una intenzione documentaria, ma sperimenta una funzione interpretativa di quello che potrebbe essere stato il carattere di questa figura, dei suoi pensieri, alla luce della sua produzione e del suo ruolo pubblico. La finzione consente di essere testimoni della sua quotidianità, del suo rapporto con le istituzioni, con la scrittura e con la città, nonché il suo peculiare modo di leggere e indagare la realtà sociale che la circonda. La scelta di rifunzionalizzare Serao in veste di detective attualizza il suo personaggio e la inserisce in un contesto seriale fortemente in dialogo con il presente e l'immaginario contemporaneo. Sottratta a una dimensione monumentale o celebrativa, l'autrice è restituita come personaggio dinamico, operativo. La finzione, dunque, al di là della sua funzione meramente evasiva, viene sfruttata come strumento di rappresentazione del vero.

Il percorso di analisi sviluppato in questa tesi ha messo in luce la complessità della figura di Matilde Serao come autrice affatto passiva nella ricezione delle dinamiche della modernità mediale e dell'industria culturale tra la seconda metà dell'Ottocento e l'inizio del Novecento. Lontana dall'essere, dunque, una semplice testimone, Serao risulta una protagonista consapevole dei mutamenti tecnologici, editoriali e sociali che ridefiniscono il rapporto tra scrittura, pubblico

e mercato, facendosi mediatrice tra le forme letterarie e le nuove condizioni di produzione e fruizione. Dalla produzione novellistica iniziale, fino all'affermazione come direttrice e imprenditrice editoriale, Serao si adatta a un ambiente estremamente eterogeneo, conservando sempre una forte tensione etica e sociale e confermandosi come una voce critica della modernità urbana del tempo. Attraverso l'esame di testi appartenenti a generi diversi, è emersa una coerenza tematica e formale fondata sulla centralità dell'esperienza urbana, sulla rappresentazione del disagio sociale e sull'uso ricorrente di archetipi narrativi. Particolarmente legata a Napoli e ai suoi abitanti, la città assume una funzione simbolica centrale: il corpo urbano e quello individuale si sovrappongono. La miseria, il degrado e il vizio del gioco del lotto diventano manifestazioni visibili di un malessere collettivo che si iscrive nello spazio e nelle contraddizioni della modernità. In conclusione, il capitolo finale ha spostato lo sguardo sul presente, analizzando *Luci sulla città* di Massimiliano Virgilio, esempio di come la figura di Serao sia ancora particolarmente attuale.

BIBLIOGRAFIA

BANTI Anna (1965), *Matilde Serao*, UTET, Torino.

BARONI Silvia (2016), *La Vieille fille di Balzac: feuilleton ou pas? 'Querelle' sulle origini della letteratura seriale francese*, in BERARDINELLI Andrea, FEDERICI Eleonora, ROSSINI Gianluigi, *Forme, strategie e mutazioni del racconto seriale*, eds. Andrea Berardinelli, Between, VI.11.

BIANCHI Patricia (1998), *La riscoperta di «Tuffolina»: le prime prove narrative di Matilde Serao*, in *Filologia e Critica. Anno XXIII, fascicolo III settembre-dicembre 1998*, Salerno Editrice, Roma.

BIANCHI Patricia (2000), *Ritratti e parole Dal vero*, in SERAO Matilde, *Dal vero*, Libreria Dante & Descartes, Napoli.

BIANCHI Patricia (2009), *Nota al testo*, in SERAO Matilde, *Il ventre di Napoli*, Avagliano Editore, Roma.

BIANCHI Patricia, DE BLASI Nicola (2025), *Introduzione*, in SERAO Matilde, *Il ventre di Napoli e altri scritti sulla società*, Mondadori, Milano.

BIANCHINI Angela (1969), *Il romanzo d'appendice*, Edizioni RAI Radiotelevisione Italiana, Torino.

BORRELLI Marco (2020), *L'evoluzione della novella sui giornali e sulle riviste italiane: il caso della «Rassegna Settimanale» (1878-1882)* [tesi di dottorato], Università degli Studi di Roma Tre, Roma.

BRANCATO Sergio (2023), *Il feuilleton. Transiti dell'industria culturale dall'eroe al superuomo*, in RAGONE Giovanni, TARZIA Fabio (a cura di), *Storia e teoria della serialità. Vol. I – Dal canto omerico al cinema degli anni Trenta*, Meltemi, Sesto San Giovanni.

CADIOLI Alberto e VIGINI Giuliano (2018), *Storia dell'editoria in Italia. Dall'Unità a oggi*, Editrice Bibliografica, Milano.

CARLESSO Giacomo (2018), *Vite marginali. Nascita e sviluppo della raccolta di biografie romanzate nel '900* [tesi magistrale], Università Ca' Foscari di Venezia, Venezia.

CASTELLANA Riccardo (2015), *La biofiction. Teoria, storia, problemi*, in RIVOLETTI Christian, TORTORA Massimiliano (a cura di), *Il tema: Forme del realismo nella letteratura italiana tra modernismo e contemporaneità*, Allegoria 71-72, G. B. Palumbo Editore, Palermo.

CECCHERELLI Alessio e ILARDI Emiliano (2023), *Soggetto, metropoli e altri spazi nei generi seriali dell'Ottocento*, in RAGONE Giovanni, TARZIA Fabio (a cura di), *Storia e teoria della serialità. Vol. I – Dal canto omerico al cinema degli anni Trenta*, Meltemi, Sesto San Giovanni.

COLOMBI Roberta (2012), *L'umorismo critico di metà Ottocento: moltiplicazione di prospettive dell'età moderna*, in NARDI Florinda (a cura di) *Comico, riso e modernità nella letteratura italiana tra Cinque e Ottocento*; Edicampus, Rieti.

COLOMBO Fausto (1998), *La cultura sottile. Media e industria culturale in Italia dall'Ottocento agli anni Novanta*, Bompiani, Milano.

DE CAPRIO Caterina (2004), «*Il paese di Cuccagna*»: *la storia di un testo*, in PUPINO Angelo R. (a cura di), *Matilde Serao: Le opere e i giorni. Atti del Convegno di studi (Napoli 1-4 dicembre 2004)*, Liguori Editore, Napoli.

ECO Umberto (1976), *Il superuomo di massa. Retorica e ideologia nel romanzo popolare*, La nave di Teseo, Milano.

ECO Umberto (1979), *Carolina Invernizio, Matilde Serao, Liala*, La nuova Italia, Firenze.

FASANO Giulia (2018), *La penna pungente di Matilde Serao: Il ventre di Napoli*, in CLAVIJO Milagro Martín, BIANCHI Mattia, *Desafiando al olivido: cristoras italianas inéditas*, Ediciones. Unviversidad de Salamanca, Salamanca.

FAZIO Chiara (2017), *La città nel romanzo di fine Ottocento: D'Annunzio, Serao, Svevo e De Roberto* [tesi magistrale], Università degli studi di Padova, Padova.

FIorentino Giovanni (2023), *L'immagine seriale. La fotografia e il lungo Ottocento mediale*, in RAGONE Giovanni, TARZIA Fabio (a cura di), *Storia e teoria della serialità. Vol. I – Dal canto omerico al cinema degli anni Trenta*, Meltemi, Sesto San Giovanni.

GABALLO Graziella (2016), *Donne a scuola. L'istituzione femminile nell'Italia post-unitaria*, in *Quaderno di storia contemporanea n. 60. Costituzione resistente*, isral, Alessandria.

GERMINI Chiara (2020), *Il fantastico tra leggende, fantasmi e visioni: analisi narratologica della novellistica di Matilde Serao e Grazia Deledda* [tesi di dottorato], Sapienza Università di Roma, Roma.

GHIRELLI Antonio (1995), *Donna Matilde. La Serao «a signora» di Napoli, la prima donna che diresse un quotidiano*, Gli specchi Marsilio, Venezia.

GIOVANNETTI Paolo (2018), *I 'centri d'interesse' del Paese di cuccagna e altre questioni narratologiche*, in BIANCHI Patricia, MAFFEI Giovanni (a cura di), *Nuove letture per Matilde Serao*, Università di Napoli Federico II, Napoli.

IERMANO Toni (2012), *Denuncia, mito e oblio. Appunti di viaggio sulla Napoli moderna*, in SABBATINO Pasquale (a cura di), *Il viaggio a Napoli tra letteratura e arti*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli.

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

LYONS Martyn (1995), *I nuovi lettori nel XIX secolo: donne, fanciulli, operai*, in CAVALLO G., CHARTIER R. (a cura di), *Storia della lettura nel mondo occidentale*, Editori Laterza, Bari.

MARCHESE Dora (2014), *Paesaggi e scenari gastronomico-alimentari nell'opera di Matilde Serao*, in ALFONZETTI B., BALDASSARRI G., TOMASI F. (a cura di), *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*. Atti del XVII congresso dell'AdI – Associazione degli Italianisti, AdI editore, Roma.

MELIS Rossana (2011), *Matilde Serao tra piume, strascichi e maschere*, in CSILLAGHY Andrea, NATALE Antonella Riem, ALLUE Milena Romero, DE GIORGI Roberta, DEL BEN Andrea, GASPAROTTO Lisa (a cura di), *Un tremore di foglie. Scritti e studi in ricordo di Anna Panicali*, FORUM Editrice, Udine.

MONDINI Veronica (2017), *«Chiusa come un baco da seta in un bozzolo filato»: la figurazione del femminile nella narrativa breve di Matilde Serao* [tesi magistrale], Università degli Studi di Padova, Padova.

NAPPI Maria Rosaria (2016), *L'immagine di Napoli nel Risanamento*, in FERRARO Italo, *Napoli. Atlante della città storica. Quartieri Bassi e il «Risanamento»*, Edizioni Oikos, Napoli.

PAGLIUCA Concetta Maria (2019), *Forme e sostanze della psicologia femminile nella narrativa breve di Matilde Serao*, in *Critica Letteraria 185*, Paolo Loffredo Editore, Napoli.

PALMA Loredana (2021), *Oltre la narrazione. Una rilettura del Paese di Cuccagna e del Romanzo della fanciulla di Matilde Serao*, in ALFONZETTI Beatrice, ANDREONI Annalisa, TOGNARELLI Chiara, VALERIO Sebastiano (a cura di), *Per un nuovo canone del Novecento letterario italiano I. Le narratrici*, Atti del Convegno internazionale del Gruppo di ricerca AdI – Associazione degli italianisti «Studi delle donne nella letteratura italiana», AdI editore, Roma.

PALMA Loredana (2021), *Medici, scienziati e veleni nel romanzo d'appendice ottonovecentesco*, in CASADEI Alberto, FEDI Francesca, NACINOVICH Annalisa, TORRE Andrea (a cura di), *Letteratura e Scienze*, Atti delle sessioni parallele del XXIII Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti), AdI editore, Roma.

PASCALÉ Vittoria (1989), *Sulla prosa narrativa di Matilde Serao*, Liguori Editore, Napoli.

PEROZZO Valentina (2020), *Scrivere per vivere. Romanzi e romanzieri nell'Italia di fine Ottocento*, Unicopli, Milano.

PEZZINI Isabella (1979), *Matilde Serao*, in ECO Umberto, *Carolina Invernizio, Matilde Serao, Liala*, La nuova Italia, Firenze.

RAFELE Antonio, VAGNI Tito (2021), *Uno sguardo sensibile. Il detective e i procedimenti della conoscenza mediologica*, Società *Mutamento Politica* 12(24): 105-115.

RAGONE Giovanni (1999), *Un secolo di libri. Storia dell'editoria in Italia dall'Unità al post-moderno*, Biblioteca Einaudi, Torino.

RAGONE Giovanni (2014), *Per una mediologia della letteratura. McLuhan e gli immaginari*, in ESPOSITO L., PIGA E., RUGGIERO A., *Tecnologia, immaginazione e forme del narrare*, *Between*, IV. 8.

RAGONE Giovanni (2023), *Serialità e media. Tracce per una teoria*, in RAGONE Giovanni, TARZIA Fabio (a cura di), *Storia e teoria della serialità. Vol. I – Dal canto omerico al cinema degli anni Trenta*, Meltemi, Sesto San Giovanni.

SERAO Matilde (2000), *Dal vero*, Libreria Dante & Descartes, Napoli.

SERAO Matilde (2009), *Il ventre di Napoli*, Avagliano Editore, Roma.

SERAO Matilde (2017), *Tutte le novelle*, Pubblicato in modo indipendente.

SERAO Matilde (2020), *Il paese di Cuccagna*, OMBand D.E.

SERAO Matilde (2025), *Il ventre di Napoli e altri scritti sulla società*, Mondadori, Milano.

SPERDUTO Donato (2018), *Bravate e gioco del lotto nella Rabouilleuse di Balzac e nel Paese di cuccagna di Matilde Serao*, in BIANCHI Patricia, MAFFEI Giovanni (a cura di), *Nuove letture per Matilde Serao*, Università di Napoli Federico II, Napoli.

STORINI Monica Cristina (2021), *Scritture femminili. Teorie, narrazioni, ipotesi per il Terzo Millennio*, CatBooks – Human Intelligence, Roma.

TROTTA Donatella (2008), *La via della penna e dell'ago. Matilde Serao tra giornalismo e letteratura*, Liguori Editore, Napoli.

VERDILE Nadia (2017), *Matilde Serao*, maria pacini fazzi editore, Lucca.

VIRGILIO Massimiliano (2024), *Luci sulla città. Un'inchiesta per Matilde Serao*, Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano.

VIRGILIO Massimiliano (2025), *Buio sulla città. Una nuova inchiesta per Matilde Serao*, Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano.

TOGNINI Marco (2025), *Fabbricare le lacrime: il successo letterario nella comunità emozionale di BookTok*, Altre Modernità, Università degli Studi di Milano, Milano.

ZACCARIA Giuseppe (1977), *Il romanzo d'appendice. Aspetti della narrativa 'popolare' nei secoli XIX e XX*, Paravia, Torino.