

**Giuseppe Lo Castro**

Natalia Vacante

*Ai limiti del vero. Approdi creativi e riusi inerziali nelle strategie narrative di Giovanni Verga  
Con un'appendice su Federico De Roberto*

Ariccia (Roma)

Aracne

2015

ISBN: 978-88-548-8800-5

Il volume, che raccoglie la ristampa di un precedente libro dal titolo *L'estremo realismo di Verga. Un percorso genico bloccato* (Bari, B. A. Graphis, 2000), con l'aggiunta significativa di due saggi sui *Malavoglia* e il *Mastro-don Gesualdo*, oltre a una analitica indagine sulle prime quattro raccolte di novelle di De Roberto, propone un importante lavoro di scavo intorno allo sperimentalismo naturalista, con particolare attenzione al tema, proprio dell'ultimo Verga e di parte delle novelle derobertiane, della rappresentazione della psicologia e del carattere di ambiente e personaggi dell'alta società.

Il saggio del 2000 costituisce tutt'oggi un contributo di rilievo, un accurato e, pressoché isolato, sondaggio in profondità sulle modalità narrative con cui Verga sperimenta l'applicazione del metodo impersonale all'inchiesta sulle passioni e sulle relazioni mondane. Il testo-base dell'analisi, tanto minuta quanto aperta a uno sguardo d'insieme, è la raccolta *I ricordi del capitano d'Arce* e in particolare le prime sette novelle che compongono il cosiddetto «romanzetto di Ginevra» – ma sullo sfondo affiora puntualmente l'incompiuta *Duchessa di Leyra* e il suo primo efficace capitolo.

Vacante coglie in questa raccolta il «vivace sperimentalismo formale che ripropone l'assunzione della poetica naturalista ad un livello più arduo e delicato» (p. 80).

In proposito il volume ricostruisce l'importanza del rapporto tra Verga e De Roberto in questi anni: i due dialogano attivamente sul terreno della costruzione di un romanzo naturalista che affronti la tematica mondana e l'indagine della psicologia di personaggi ritenuti più complessi. Emerge la novità di un rapporto di filiazione spesso invertito, in cui l'esperienza narrativa di De Roberto agisce su Verga; e comunque il maestro segue temi già affrontati e discussi teoricamente dall'allievo. Alla nota differenza di metodo – De Roberto adotta un atteggiamento più eclettico ammettendo l'incursione dell'autore e la descrizione dall'interno della psicologia del personaggio; Verga rimane fedele all'ideale impersonale dell'osservatore partecipe che vede e legge gesti, atti e parole – rispondono situazioni narrative comuni che sembrano riflettersi dall'allievo sul maestro. Spesso l'allievo si rivela mediatore di teorie e sperimentalismo francese dai Goncourt a Maupassant presso il maestro.

Così accade per la rivisitazione del tema dell'adulterio, declinato in chiave di demistificazione della retorica del sentimento e di complicazione del gioco della seduzione che si rifrange sulla figura dell'amante, a sua volta potenzialmente ed effettivamente tradito, come mostrano *Le rendez-vous* di Maupassant e le soluzioni di *Né mai né sempre* e *Giuramenti da marinaio*. Dunque Vacante può concludere: «è come se da Maupassant e De Roberto a Verga si producesse un ulteriore movimento di nullificazione dell'autenticità umana dei sentimenti; in Verga si reitera quasi sempre, ossessivamente, il racconto di un tradimento nel tradimento: non una semplice riproposizione del triangolo borghese, ma una moltiplicazione ripetitiva di ruoli e di situazioni, per cui la figura dell'amante finisce per riflettere in sé anche la figura del marito» (p. 103). Analogamente il tema della menzogna dei rapporti sociali nei salotti della società elegante ha, per Vacante, una matrice nei fratelli Goncourt e nel loro *La femme au XVIIIe siècle* (1862), da cui ritorna nell'opera di De Roberto e poi nelle analisi dei *Ricordi del Capitano d'Arce*. Così Vacante ha registrato pure come la «concezione accomodante e puramente formale dell'onore» (p. 136) rilevata dai Goncourt nella società aristocratica si trasferisca a De Roberto (l'esempio è nella novella *Il passato*) e quindi anche

al Verga dei *Ricordi*. Aggiungerei che il tema del libro dei francesi è anche al centro della riflessione derobertiana sul matrimonio nel volume *L'Amore* e si trova in sintonia già con le riflessioni sul rapporto marito-moglie contenute nel *Marito di Elena*, sempre del 1882 (si veda il XIV capitolo).

L'indagine sui modelli del rinnovato sperimentalismo naturalista dell'ultimo Verga non cede alla tentazione di appiattare lo scrittore alle sue fonti, ma riconosce la profonda autonomia verghiana e predilige sistematicamente l'accertamento delle varianti e delle soluzioni adottate da Verga a problemi e situazioni narrative, contemporaneamente indagate da Maupassant e De Roberto. La messa in questione della verità delle parole e la denuncia della retorica e ipocrisia del codice amoroso che Verga, ad esempio, condivide con *Le due facce della medaglia*, risulta nei *Ricordi*, a differenza della novella derobertiana, una morale implicita.

Emerge allora soprattutto una ricerca in parallelo più che una filiazione, come invece tende a interpretare Vacante. In qualche caso infatti l'individuazione univoca di una linea di sperimentazione che proviene dalla Francia può rivelare qualche crepa e andrebbe chiarita, tenendo conto dell'originale e innovativa concezione di Verga. Così, se la formula del «mettersi nella pelle dei personaggi» è rielaborazione di un concetto maupassantiano, già presente con le stesse parole nella prefazione di De Roberto all'*Albero della scienza*, il riferimento alla *Préface* di *Pierre et Jean* per l'espressione «donner l'illusion complète du vrai» è formula già presente in Verga che nella nota lettera a Capuana del 25 febbraio 1881 difende la scelta di non presentare i personaggi dei *Malavoglia* come artificio volto a «darvi l'illusione completa della realtà», concetto ribadito subito dopo a Felice Cameroni: «Parmi questo il modo migliore per darci completa l'illusione della realtà». E anche il motivo della «veletta» come oggetto tipico del fascino della donna elegante, congiunto all'abbassamento dell'adulterio nei commenti triviali di personaggi di rango inferiore, come portiere vetturino o cameriere, è già presente nel *Marito di Elena*, dove la veletta figura come citazione di un verso dello Stecchetti («Oh i primi baci dietro la veletta!») evocato dal poetastro Fiandura in una scena del capitolo XIII, quando la protagonista si reca di nascosto a visitarlo, suscitando i commenti osceni del ciabattino-portinaio. In questo senso l'indagine avviata da Vacante meriterebbe di essere condotta sistematicamente anche con uno sguardo retrospettivo, alla ricerca dell'evoluzione della sperimentazione narrativa sulla società mondana e sull'amore da *Eva* in poi (in *Eros* ad esempio c'è un efficacissimo capitolo XXIV sui «sottintesi» dei gesti mondani). Vacante ne dà un saggio confrontando alcuni motivi de *Il come, il quando e il perché* del 1879 con i *Ricordi*. Se ne ricava una complicazione della struttura narrativa e dei piani del discorso come della voce del narratore: nei *Ricordi* «il discorso [...] appare frequentemente spezzato: la sintassi va frantumandosi, assume un andamento sospensivo, la parola si fa più allusiva, polisemica» e «L'autore non introduce una singola voce monologante che gestisce in proprio l'affabulazione, in quanto questa viene piuttosto strutturandosi attraverso un complicato intreccio di voci che a loro volta rompono il discorso del narratore delegato» (p. 210).

La ricerca di Vacante, attenta al piano tematico, è ancora più accurata sul piano dell'indagine sulle tecniche narrative e coglie l'estrema complessità della struttura del «romanzetto» di Ginevra; peraltro, come dimostra, debitamente reso coerente nell'operazione di passaggio delle singole novelle dalle edizioni su rivista al volume del '91. In particolare si notano la stabilizzazione dei personaggi, spesso tramite l'uso di attributi omerici, e l'analoga fissazione dei luoghi. L'approccio filologico contribuisce così a declinare un esperimento di intreccio con sfasamenti dei piani temporali e incursioni di voci dei personaggi all'interno del narratore, che rievoca lungo il filo della memoria, di cui la scrittura prova a mimare, oltre che l'oralità conversevole, anche il disordine dei fatti che riaffiorano secondo processi soggettivi. Su questa linea Vacante può coniare la felice formula di «scrittura sinusoidale» (p. 121).

Quest'attività sperimentale è poi accostata al primo capitolo della *Duchessa* (la cui efficacia non è stata a mio parere sufficientemente compresa dalla critica, tesa piuttosto a enfatizzare il fallimento del ciclo): ne emerge il banco di prova funzionale al terzo romanzo dei *Vinti* e in particolare la ripresa di motivi desunti da *Giuramenti di marinaio* e *Né mai né sempre*. Sull'onda di un'indagine

dell'ultima raccolta novellistica di Verga, con i problemi irrisolti della voce narrante e della tenuta del racconto, Vacante argomenta: «Dietro il fallimento del romanzo sul “gran mondo” sembra dunque profilarsi una crisi estrema della gestione autoriale del racconto, che fa fatica a disciplinare una materia formale e verbale che va dissolvendosi. A questa altezza si avverte una fortissima polarizzazione fra il desiderio strutturante del demiurgo e la pratica di destrutturazione della parola di romanzo, già in atto in molte pagine dei *Ricordi*» (p. 213). E ciò in nome di un estremo sforzo di coerenza ideologica e fedeltà al metodo impersonale che sarebbe da riconnettere al blocco della scrittura. La tesi ritorna su un punto a lungo dibattuto dalla critica e tende a rafforzare le posizioni di quanti leggono un' *impasse* del metodo impersonale verghiano di fronte alla rappresentazione del mondo aristocratico.

Altrettanto analitica è l'indagine svolta in appendice sulle novelle di De Roberto che prosegue lo scavo sulla crisi del naturalismo, sempre ricondotta a una difficoltà di separare le ottiche di personaggio, narratore e autore fino a produrre un «frammento dei piani narrativi» e una «confusione di voci e di punti di riferimento» (p. 234). Si tratta a mio parere non tanto di deroghe all' *Erlebte Rede* quanto di una circolarità del discorso che, trapassando dal personaggio al narratore, e viceversa, mira a istituire una uniformità linguistica, già tentata da Verga per *Il marito di Elena*. Alla densa e analitica indagine sull'esperimento novellistico-romanzenesco *Ai limiti del vero* associa ancora due nuovi saggi. Nel primo, sui *Malavoglia*, si evoca, sulla scorta di Moretti, la suggestiva ipotesi di un'opera-micromondo, in cui in ogni caso Verga opera «una contaminazione tra modo epico e paradigma realista» (p. 27), giocata sull'illusorietà del tempo ciclico. E si conclude che per questa via Verga «finisce per spingersi ben oltre la rappresentazione naturalistica dei drammatici contraccolpi prodotti da un processo di evoluzione forzata in un'area periferica del nuovo Stato unitario», di conseguenza, «Attraverso la distruzione dell'epos Verga rappresenta l'approdo non alla modernità, ma ad una forma di spaesante nichilismo» (p. 31). Nel secondo saggio, si rilegge nella revisione del *Mastro* il taglio delle vicende che avrebbero dovuto raccontarne l'ascesa sociale come un effetto del «non riuscire a trovare soluzioni stilistiche adeguate a risolvere il problema del passaggio da uno sguardo retrospettivo sulla preistoria di Gesualdo a una registrazione in presa diretta della vita del protagonista all'apice della sua fortuna, e fino alla sconfitta e alla morte», per suggerire un' *impasse* metodologica: «non riuscendo a gestire impersonalmente la parte retrospettiva, lo scrittore decide di ridurre drasticamente l'arco biografico della narrazione» (p. 40). Se questa lettura mi pare discutibile, specie alla luce delle soluzioni già sperimentate per *La roba*, condivisibile è il rilievo sul fatto che il protagonista «si dibatte tra due piani di realtà ugualmente negativi: da un lato il mondo naturale, privo ormai di qualsivoglia connotazione ontologicamente fondante e rassicurante, dall'altro il progresso e il divenire storico inducono a una formazione del soggetto che è mera “deformazione”, alienazione da se stessi» (p. 45).