

Mariella Muscariello

Silvia Contarini

La fantasmagoria del reale: una lettura delle 'novelle milanesi' di Verga

«Lettere italiane»

3, 2008

pp. 323-351

ISSN 0024-1334

Puntuali rilievi dagli epistolari verghiani, dalle idee di De Sanctis sul realismo e soprattutto dal suo *Studio sopra Emilio Zola* del '77 consentono a Silvia Contarini di misurare quanto gli autori di *Madame Bovary* e di *Une page d'amour* abbiano collaborato in perfetta sinergia ad affrancare la scrittura verghiana dagli stilemi retorici e ad effetto dei romanzi mondani. L'*imprimatur* di Flaubert e di Zola viene rilevato opportunamente a partire da *Primavera e altri racconti*, passando per la prefazione rifiutata ai *Malavoglia*, fino a manifestarsi con più opportuna compiutezza in *Per le vie*, la raccolta programmaticamente più cittadina di Giovanni Verga. Immagini flaubertiane – la passeggiata furtiva degli amanti all'ombra degli alberi, «il topos della carrozza» (pp. 347-8), «la tecnica del finale in sordina» (pp. 339-343) – appaiono, ad esempio, in *Il Bastione di Monforte*, *Il canarino del N. 15* e *Amore senza benda* alla storia di Emma Bovary, mentre, accanto a novelle dalla «topografia indefinita» – in deroga al conclamato impegno di Zola a raccontare la modernità della metropoli –, ve ne sono altre, come *Via Crucis* e *Conforti*, nelle quali «il reticolo delle strade, dei vicoli e delle piazze emerge in maniera nitida, se non con la precisione documentata dei *Taccuini zoliani*» (p. 341). Ma è soprattutto nella novella *Lacrymae rerum*, pubblicata un anno dopo *Per le vie* ma «la cui gestazione sembra risalire ai primi anni del soggiorno milanese» (p. 348) e poi posta in chiusura alla raccolta *Vagabondaggio*, che le lezioni di Flaubert, Zola e De Sanctis emergono in chiara evidenza. La gravidanza semantica accordata dal primo agli oggetti, l'importanza riservata dal secondo alle descrizioni e l'invito desanctisiano, in nome di un'«arte nuova», ad offrire al lettore «le lacrime delle cose» tessono il racconto verghiano di personaggi senza nome che si avvicendano nel perimetro di una «casa silenziosa» osservata da un narratore alla finestra che, come uno «specchio opaco» (p. 349), è disposto ad affidare il senso di ciò che osserva «alla verità materiale degli oggetti» (p. 351).