

**Dario Stazzone**

Giuseppe Sorbello

*Iconografie veriste. Percorsi tra immagine e scrittura tra Verga, Capuana e Pirandello*

Acireale-Roma

Bonanno Editore

2012

ISBN: 978-88-7796-895-1

Il saggio di Giuseppe Sorbello trae le mosse dal rapporto che Verga e Capuana hanno intrattenuto con la fotografia, ma estende la sua riflessione al dialogo di questi scrittori con i molteplici aspetti della cultura visuale del loro tempo: la pittura, l'arte incisoria, la stampa illustrata, i frontespizi, l'attenzione per gli strumenti e gli spettacoli ottici, le retoriche testuali, insomma tutte le possibili componenti di una «iconografia verista» che attinge all'immaginario di una civiltà scopica come quella del secondo Ottocento. Per Sorbello gli scrittori veristi hanno concepito un'ineluttabile «pulsione» verso l'immagine con cui hanno intrattenuto un rapporto ambivalente, di continua attrazione e repulsione, di resistenza ed apertura. Un atteggiamento problematico che lo studioso ha indagato su più piani, non solo quello testuale dei costrutti efrastici o delle citazioni intertestuali, ma anche quello della contaminazione dei codici, della transcodificazione e dei costrutti iconotestuali: si tratta di un rapporto «difficile da scorgere con una metodologia critica ermeneuticamente chiusa nel circuito ristretto dell'intertestualità letteraria, o che limita il confronto sul piano delle “omologie strutturali”» (p. 9).

Tesi di fondo del libro, articolato in undici capitoli, è che la fotografia si sia posta come modello di realismo antagonista a quello letterario, un realismo «congiunturale» del tutto estraneo all'orizzonte formalista dell'estetica ottocentesca, dominata dall'idea della centralità dell'autore e della sua intenzionalità. Tuttavia proprio la fotografia permette di intravedere la dimensione perturbante, o, secondo la terminologia di Barthes, l'«intrattabile» che pure ri-emerge nell'ambito dell'utopia realista.

Di particolare significato, tra i capitoli del saggio, è *Ironie fotografiche. L'idea (e il posto) della fotografia nelle lettere di Verga e Capuana*. Qui l'autore esprime, forse nel modo più chiaro ed assertivo, le sue idee sul rapporto tra la letteratura verista e l'arte fotografica: «Separare le due attività, fotografia e scrittura, renderle incomunicanti tra loro, è un utile avvertimento per chi vuole impostare un dialogo tra scrittura verista e macchina fotografica al di là delle “omologie strutturali”. Durante l'Ottocento, i rapporti tra scrittura e fotografia vanno indagati su un retrostante piano “invisibile”, poiché il rifiuto e la repulsione degli scrittori nel paragonarsi a dei fotografi ha sotteraneamente dato luogo a fenomeni di attrazione che bisogna saper scorgere al di là delle dichiarazioni di aperto discredito [...] o le professioni di aperto disinteresse» (p. 15). Dal momento che né Verga, né Capuana hanno prodotto una sola pagina di riflessione sul mezzo fotografico, per Sorbello è possibile scorgere implicazioni teoriche anche nel loro uso disinvolto della nuova arte, nel *divertissement* e nel dialogo ironico che gli scrittori intrattenevano tra loro a partire da alcuni scatti. È il caso del ritratto che Capuana ha inviato a Verga in posa da estinto, con annessa scenografia funebre, che può essere interpretato non solo come uno scherzo di dubbio gusto, ma anche come ironico *cupio dissolvi* che esorta ad una riflessione sull'ontologia stessa della nuova arte. Per Sorbello «nella scelta di autoritrarsi morto, Capuana realizza un paradosso che colora le istanze veriste di paradossi metafisici» (p. 21), mettendo in discussione il potere documentario della fotografia per scoprire i tratti perturbanti impliciti nel suo potere oggettivante.

È noto ed ampiamente studiato il singolare percorso di ricerca dello scrittore di Mineo, i cui esordi nell'arte fotografica rimontano al soggiorno fiorentino del 1863. Capuana ha intrattenuto rapporti con dilettanti colti come Primoli, Michetti e Signorini, frequentando anche lo scrittore-fotografo Zola. La sua pratica, da un lato, si è svolta dentro i solidi argini della fotografia realista europea,

dall'altro, in virtù del suo dominio della tecnica e della sua personalità eclettica, si è orientata verso la ricerca di realtà ulteriori. Da questa curiosità sono scaturiti gli esperimenti volti a catturare sulla lastra le «apparizioni ectoplasmatiche», segno di una formazione scienziata tendente a inglobare le manifestazioni spiritiche o metapsichiche che si volevano nascoste dietro alla superficie visibile del reale. Assai diversi erano gli interessi di Verga, appartenente ad una generazione di fotografi successiva a quella raffinatamente artigianale di Capuana. Lo scrittore catanese è stato un fotografo di istantanee, estraneo all'uso eversivo e sperimentale dello scatto o alla pratica di alterare l'immagine dopo la ripresa: una propensione che gli ha consentito di creare un'iconografia del mondo contadino non elegiaca, ma antropologicamente rigorosa. Le differenti idee dei due scrittori sono ricostruite da Sorbello anche attraverso le scritte, le chiose e le rubricazioni che letteralmente assediano le immagini e rispondono alla logica della loro «letterarizzazione»: nell'analisi attenta di questi scorci minimi di scrittura si nota la formazione filologica dello studioso, curatore, per altro, di un carteggio verghiano, *Lettere ai nipoti*, prefato da Mario Tropea (Lussografica, Enna 2007). Per altri versi non mancano interessanti note tecniche sulla fotografia verghiana, riscontrabili nel capitolo *Giovanni Verga e le "avventure" di un fotografo*.

La puntuale attenzione filologica di Sorbello si incunea tra testo e immagine restituendo originali intuizioni critiche: è il caso del capitolo *In margine ad una cartolina: "Grato m'è il sonno, e più l'esser di sasso". Un episodio di cultura visuale verghiana*, incentrato sull'analisi di un'elegante cartolina datata 14 marzo 1920 che Verga ha indirizzato ad un'ammiratrice, la sedicenne signorina Sara Scriffignani di Agira. La dedica autografa dello scrittore riproduce l'*incipit* del sonetto in cui Michelangelo fa parlare la sua statua della Notte, una delle sculture realizzate per la Sacrestia Nuova di San Lorenzo. Sorbello nota che la *lectio* verghiana, l'uso dell'aggettivo «grato» e non «caro», è di derivazione vasariana: si tratta, forse, di una traccia mnestica della formazione giovanile dell'autore presso la scuola patriottica di Antonino Abate. Ma il verso michelangiotesco è accostato, in modo spiazzante e incongruo, all'immagine riprodotta nella cartolina, una delle fotosculture mondane e transitorie di Mastroianni. Ne scaturisce un rapporto eteroclitico che abbassa la solennità della citazione e rifunzionalizza, in un contesto prosaico, il suo carattere di epigrafe solenne. Il singolare nesso che viene a stabilirsi tra le due sculture, secondo Sorbello, assume «il senso, collateralmente, di una salutare capacità di ironizzare su quei materiali letterari consacrati all'altare della patria: un'«incoscienza dissacrazione» di quelle mitologie nazionalistiche pronunciate con enfasi retorica, superomistica, soltanto fino a cinque anni prima, alle soglie del conflitto bellico» (p. 120).

Nell'ambito di una riflessione critica più tradizionale, ma non priva di spunti originali, si collocano capitoli come *Luigi Capuana medium malgré-lui. La fotografia come pratica spiritica e reinvenzione letteraria* o *Tracciare i confini del realismo. Usi (e usure) della metafora fotografica nel dibattito verista*. L'estensione dello studio della cultura visuale ad ambiti diversi da quello fotografico ed anche ad autori successivi alla temperie verista è riscontrabile in due capitoli posti quasi a conclusione del libro: «*Come se fossimo al cosmorama*»: *ritratti veristi (e ritratti animati) degli eroi dell'Italia moderna* e *Morti "pellicolari". Dispositivi ottici del delitto italiano*. Il primo capitolo trae le mosse da una citazione verghiana, la menzione del cosmorama posta ad *incipit* della novella *Pentolaccia*, inclusa nella raccolta *Vita dei campi*. Secondo Sorbello il cenno al baraccone ed al divertimento ottico assai popolare nell'Ottocento, diffuso non solo nei centri urbani ma anche tra fiere e feste di paese, assume una valenza metaforica che allude alla deformazione ottica, ad un *visus* straniante e potenzialmente eversivo perché capace di invertire i rapporti logici tra *factio* narrativa ed eventi storici, tra personaggi e personalità storiche. Oltre ad evocare dispositivi ottici e suggestioni in voga nel XIX secolo, il capitolo fa cenno agli interni borghesi ottocenteschi, sovraccarichi di immagini pittoriche, plastiche e scultoree, vere e proprie «iconoteche» dove i ritratti dei protagonisti del Risorgimento giocavano un ruolo essenziale. All'iconografia risorgimentale ed alla sua presenza letteraria Sorbello dedica la sua riflessione che attraversa una vasta galleria di autori e opere e in cui è ricordato il discorso elettorale di Consalvo Uzeda nei *Vicerè* di De Roberto. Il giovane rampollo della famiglia aristocratica catanese pronuncia

un'orazione improntata al più sfrontato equilibrismo politico, intessuta di frasi politicamente ambivalenti e ideologicamente palindrome, occupando un palco circondato da una vertiginosa galleria di icone risorgimentali.

Assai originale è il capitolo dedicato alle *Morti "pellicolari"*: l'intrusione di fotografie e fotogrammi nello spazio indicibile della morte è forse l'episodio che rappresenta paradigmaticamente la mutazione antropologica imposta dall'avvento della fotografia. La riflessione qui proposta non si ferma agli scatti fotografici, ma allarga il campo al cinematografo o alla letteratura che con esso si è confrontata: è il caso dei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* di Pirandello. Non poteva mancare la menzione e l'analisi di *Tommaso e il fotografo cieco*, il romanzo di Bufalino pubblicato nel 1996. Intimamente connesso a questo tema è il mito dell'optogramma che affonda le radici nel perturbante tecnologico del XIX secolo. Un mito letterario e scientifico fondato sulla credenza che l'occhio umano funzioni come una macchina fotografica, fissando l'ultima immagine scorta prima della morte. Com'è noto questa suggestione alligna nella poesia pascoliana e torna nella contemporaneità non solo letteraria, dal film di Dario Argento, *Quattro mosche di velluto grigio*, ai fumetti di Dylan Dog fino a *Il nome della rosa* di Eco, romanzo d'architettura ricco di citazioni colte, ma anche un giallo che coinvolge il lettore nel suo calcolato ritmo narrativo e nella sua struttura cinegetica.

A conclusione del ponderoso saggio non poteva mancare un'ampia appendice fotografica. La duplice sensibilità di Sorbello, la sua formazione di filologo e, al tempo stesso, la sua conoscenza tecnica del mezzo fotografico, è utile a definire un notevole contributo agli studi di cultura visuale ed all'esegesi critica attenta ai territori di contaminazione tra i codici.