

Ludovico Brancaccio

Giuseppe Sorbello

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

Acireale-Roma

Bonanno Editore

2012

ISBN: 978-88-7796-895-1

Introduzione.

Ironie fotografiche. L'idea (e il posto) della fotografia nelle lettere di Verga e Capuana.

Giovanni Verga e le "avventure" della fotografia.

Luigi Capuana, medium *malgré-lui*. La fotografia tra pratica spiritica e reinvenzione letteraria.

In margine a una cartolina: «grato m'è il sonno, e più l'esser di sasso». Un episodio di cultura visuale verghiana.

Tracciare i confini del realismo. Usi (e usure) della metafora fotografica nel dibattito verista.

"Impronte" verghiane. La *Prefazione a L'amante di Gramigna* e le accuse di «rappresentazione fotografica».

Iconografia verghiana. La Sicilia "illustrata" e i procedimenti ottici della poetica verghiana.

Effetti di una "retorica visiva". *I Malavoglia* e *Lacrymae rerum*.

«In una processione fantasmagorica»: motivi e censure di un'immaginazione *flâneuse*.

«Come se fossimo al cosmorama»: ritratti veristi (e ritratti animati) degli eroi dell'Italia moderna.

Morti "pellicolari". Dispositivi ottici del delitto italiano.

Illustrazioni fotografiche.

La fotografia moderna viene alla luce ufficialmente il 7 gennaio del 1839, quando François Jean Dominique Arago, noto scienziato, segretario a vita dell'Accademia delle Scienze di Parigi, direttore dell'Osservatorio di Parigi e membro della Camera dei Deputati, esprime in una seduta dell'Accademia l'importanza dell'ultima invenzione di Louis-Jacques-Mandé Daguerre, la dagherrotipia. Secondo Arago lo Stato dovrebbe acquistare il nuovo prodotto; e conclude il discorso auspicando «che il Governo ricompensi direttamente L. M. Daguerre, e che la Francia, poi, doti nobilmente il mondo intero di una scoperta che tanto può contribuire ai progressi delle arti e delle scienze». Il 7 agosto re Luigi Filippo firma la legge che ne permette la produzione; il 19 agosto comincia la commercializzazione pubblica dell'apparecchio basato sul brevetto di Daguerre. La dagherrotipia (-fotografia) è stata certamente tra le invenzioni più importanti dell'Ottocento. Essa, infatti, ha cambiato dal profondo la visione del mondo, suscitando un nuovo tipo di immaginazione. E quindi un nuovo modo di fare arte: la scrittura e la pittura soprattutto hanno dovuto trovare una nuova posizione nel «sistema delle arti» a partire dall'idea di realtà. Come osserva Sorbello, «La sua onnipresenza [della fotografia] in vari aspetti nella vita quotidiana del tempo non è infatti avvenuta senza conseguenze sul piano del prestigio culturale: in termini semiotici, l'ispessimento della vocazione sociale, comunicazionale e documentaria della fotografia nell'Ottocento, ha comportato la progressiva trasparenza della sua natura di "segno". Ovvero, piuttosto che essere avvertita come codice espressivo autonomo, portatrice di un nuovo statuto estetico (così come oggi si riconosce), la fotografia era bloccata nella sua dimensione ausiliare di *medium* e "supporto"» (p. 130). E tuttavia essa, seppure ancora considerata dai più, secondo le parole di Baudelaire nel 1859, «ancella piena di umiltà» al servizio dell'arte e della scienza, portò in evidenza un problema della visione da cui nacque un animato dibattito sul realismo. Da una parte «gli avversari del realismo sostengono che "il realismo è fotografia", indicano i difetti di una rappresentazione che si attiene alla mera riproduzione della realtà ma che nulla ha a che fare

con un'arte che aspira a librarsi verso le regioni superiori dell'ideale»; dall'altra parte per i realisti «“il realismo non è fotografia”, perché il suo scopo non è quello di riprodurre ma quello di ri-creare la realtà stessa» (p. 132). Gli scrittori si schierano su fronti contrapposti: letteratura e fotografia si incontrano e si scontrano sullo stesso obiettivo, nello stesso campo: la rappresentazione della realtà. Negli anni Settanta buona parte degli intellettuali italiani è contro i programmi e le forme del naturalismo emergente. Giosue Carducci, il poeta dell'Italia postunitaria, condanna la letteratura fotografica perché degrada l'immaginazione e disperde la ricchezza delle forme letterarie ereditate dal passato. Per molti la fotografia è «un mezzo di riproduzione neutra, documentaria e meccanica», pericolosamente invasivo per l'arte pittorica; sicché, ad esempio di una reazione possibile, «l'intento dell'“artista pedante” di Camillo Boito in *Il colore a Venezia*, non è quello di “riprodurre sulla tela ciò che la fotografia porge materialmente” ma quello di voler dare “una sostanza corporea all'immagine tutta ideale che la piazza di San Marco aveva suscitato in date condizione di luce e in date circostanze sull'animo di lui pittore”» (p. 136). Secondo i più pessimisti alla fine la fotografia ucciderà la pittura: ma in questo modo tutti avranno perso. «Nella maggior parte dei casi, l'uso metaforico della fotografia nei letterati più avversi al realismo, si è spinto fino alla sua riduzione a “luogo comune” giornalistico: è una delle possibili “usure” di una metafora che, con il pretesto di individuare i limiti estetici del realismo inocula nel dibattito letterario pretestuose polemiche moralistiche» (p. 137).

Nel frattempo Zola sta avendo in Italia un successo inatteso. Il gusto dei lettori è cambiato e i vocaboli barbari del naturalismo cominciano ad essere accettati, mentre diventano di retroguardia posizioni come quella espressa nel 1875 da Francesco D'Arcais: «*Il realismo* dei francesi è superficiale e consiste nel fotografare le parole d'un dialogo, o i mobili e gli arredi d'una camera. Il Verga applica anch'egli la fotografia al romanzo. [...] Io credo che l'arte debba servirsi della realtà per innalzare la mente del lettore verso l'ideale» (p. 140). Per D'Arcais la fotografia è solo una pratica burocratico-archivistica e le opere di Verga, come *Eros* e *Nedda*, hanno uno stile fotografico e stenografico.

Dal canto loro, i realisti rispondono poco alle varie accuse e nello stesso tempo organizzano una struttura teorica molto profonda: «La metafora fotografica definirà, in negativo, il raggio d'azione della poetica realista: il territorio del realismo si autodefinisce dunque come territorio “ristretto”, oltre il quale si espande la terra incolta del realismo fotografico» (p. 148). Teorici del realismo, amanti della fotografia e letterati sono Lorenzo Stecchetti e soprattutto Luigi Capuana, che diventa un punto di riferimento per gli scrittori in cerca di nuove forme di scrittura, come Verga e Pirandello; «la sua teoria letteraria, pur debitrice verso i modelli francesi, è venata da una formazione che si è nutrita di apporti compositi, dai contatti col gruppo dei macchiaioli fiorentini allo studio dello scientismo idealistico di Camillo De Meis. Il risultato è l'elaborazione di una teoria letteraria “sincretica”, esteticamente complessa ma ideologicamente moderata, che allinea la rivoluzione realista ai caratteri culturali italiani e all'estetica dominante dell'Ottocento» (p. 150). Al centro di questa teoria c'è l'autore che crea: «Metter su, in piedi, vivo un qualunque personaggio è opera di creazione, non di semplice... fotografia [...] e dico mio [il personaggio] perché l'ho creato io, di sana pianta, con elementi della realtà, sì, ma non copiati meccanicamente» (p. 151). Il nucleo della teoretica capuaniana è che la letteratura realista non deve ghermire la realtà ma, e solo a un livello superiore, la vita.

Capuana già negli anni Settanta e Ottanta si allontana da «ogni soggezione al modello zoliano» e «da ogni correlato sospetto di realismo “fotografico”»: all'interno di un corretto rapporto osmotico tra natura e arte, la forma elaborata dall'artista è l'elemento “commutatore” che trasforma la “realtà” (empirica, oggettiva, extraestetica) in “vita” (libera, necessaria, artistica)» (p. 155). Lo scrittore è concepito come un uomo che utilizza risorse inesplorate del corpo e della mente per cogliere dimensioni complesse e incognite: il pensiero trova una sua materializzazione, misteriosa e luminescente, radicandosi pur sempre nella realtà effettuale; prendono vita entità misteriose e fantasmatiche, altrimenti invisibili o ignorate. Capuana *malgré-lui* è già lo scrittore-medium assediato dai propri fantasmi e personaggi, come succederà a Pirandello.

Capuana e Verga nascono negli stessi anni della fotografia (la fotografia e Capuana sono del 1839; Verga, come Zola, è del 1840); sono siciliani, amanti della fotografia, scrittori veristi e soprattutto amici, ma, alla fine, giungono a elaborare poetiche completamente differenti. Nel progetto di Verga l'autore scompare dall'opera. Leggiamo nella *Prefazione a L'amante di Gramigna* (in *Vita dei campi*, 1880, la prima raccolta verghiana considerata verista): «Intanto io credo che il trionfo del romanzo [...] si raggiungerà allorché l'affinità e la coesione di ogni sua parte sarà così completa che il processo della creazione rimarrà un mistero [...]; e che l'armonia delle sue forme sarà così perfetta, la sincerità della sua realtà così evidente, il suo modo e la sua ragione di essere così necessarie, che la mano dell'artista rimarrà assolutamente invisibile, e il romanzo avrà l'impronta dell'avvenimento reale, e l'opera d'arte sembrerà *essersi fatta da sé*, aver maturato ed esser sorta spontanea come un fatto naturale, senza serbare alcun punto di contatto col suo autore» (p. 176). Scrittura e fotografia, suggerisce Sorbello lungo tutto il suo libro, si muovono in Verga lungo vie parallele, con lo stesso obiettivo, aspirando ad un'etica della rappresentazione piena e sincera della vita, immediata o mediata che sia; a differenza di Capuana che invece risponde alle suggestioni provenienti dalla realtà posta sotto i nostri occhi, fotografata o meno che sia.

«La maggior parte degli scatti verghiani giunti a noi sono successivi al 1897, come se a un certo punto della vita dello scrittore l'esercizio fotografico si dilatasse a discapito della scrittura. Un'immagine su cui molti critici hanno fatto leva per indagare sulle ragioni del cosiddetto silenzio letterario» (p. 46); «Un declino del potere della scrittura che secondo Lia Fava Guzzetta inizia già nel *Mastro-don Gesualdo*, [...] in alcune modalità narrative incentrate sulla costante evidenziazione del dettaglio visivo, derivate da tecniche apprese dalla personale esperienza di fotografo. L'interesse per la fotografia e la sua traduzione sul piano stilistico sarebbe pertanto da ricondursi [...] a una corrispondente e crescente diffidenza verso il potere della parola» (pp. 46-47). Sorbello giudica diversamente: «Secondo noi, ciò sarebbe negare il carattere storico della formazione estetica verghiana, basata sulla fiducia accordata al potere ermeneutico della scrittura e alla sua capacità di tradurre ogni aspetto della realtà in forma e stile. Il silenzio di Verga non è il fallimento del potere della scrittura, ma una rinnovata tensione sperimentale destinata a infrangersi sulle barriere del metodo naturalista» (p. 47). Perché se le immagini di Verga sono «le prove più eloquenti del tramonto di uno scrittore», esse «al tempo stesso tradiscono il riemergere di un problema latente che fa della fotografia una forma di “riparazione” di un lutto, dell'assenza della scrittura. Il “grottesco” delle foto verghiane è infatti un fenomeno carsico ma di lungo corso nella sua poetica: declinare le diverse “rappresentazioni del grottesco umano” è infatti il compito originario che egli si pone nella prima ideazione del suo ciclo narrativo» (p. 47). Grottesco come «recupero in chiave antitetica dell'individualità dell'uomo, un destino fisiognomicamente inscritto nel volto dei personaggi, una traccia che spetta allo scrittore rivelare»: questa tensione sotterranea riaffiorerà «nella più tarda produzione fotografica, attività che può sembrarci *extravagante* soltanto in superficie poiché la motivazione profonda, secondo Vittorio Spinazzola, andrebbe cercata nella possibilità di “ritrovare un contatto [...] con l'individuo come fenomeno unitario irripetibile, con il proprio segreto chiuso dentro di sé”. Contatto che la scrittura, nella stretta osservanza al metodo naturalista, avrebbe definitivamente “bloccato”» (p. 48).

Il libro, bello e importante, di Giuseppe Sorbello è composto da undici saggi, scritti dal 2007 al 2012, attraversati da un filo rosso che unisce la tecnica fotografica di rappresentazione della realtà a quella narrativa del romanzo verista: nesso affrontato, nei vari saggi, da prospettive diverse. Più sottotraccia, un altro filo lega gli scatti realistici ai profondi mutamenti di una società in fermento, coi suoi modi di autorappresentazione, nella seconda metà dell'Ottocento; scatti sempre più repentini e veloci, rappresentazione, a loro volta, di quanto accadeva in ambito tecnologico: dall'affermazione della fotografia alla nascita della nuovissima arte del cinema.