

IMPRONTE VERGHIANE.
La PREFAZIONE A L'AMANTE DI GRAMIGNA E I
RISCHI DELLA RAPPRESENTAZIONE FOTOGRAFICA

Faremo delle commedie, faremo più probabilmente delle fotografie.
Giovanni Verga a Luigi Capuana, 25 luglio 1886

Sono note le considerazioni di Leonardo Sciascia, contenute nel saggio *Verismo e fotografia*¹, quando sostiene le ragioni di una sostanziale indifferenza di due scrittori come Verga e Capuana verso gli aspetti teorici della fotografia. « Diletto » e « gioco », la pratica della fotografia non poteva tradursi in problema estetico, restando di fatto impermeabile a qualsiasi diretta influenza nella loro attività letteraria, nonostante le prove di una lunga fedeltà al mezzo (Capuana comincia verosimilmente, come Sciascia afferma, nel 1863, Verga nel 1878²). Da un punto di vista più

¹ In *Cruciverba*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 161-165.

² Cfr. la lettera del 4 agosto 1878, *Carteggio Verga-Capuana*, a c. di Gino Raya, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1984, p. 64 : invitando l'amico Capuana presso la sua residenza di Sant'Agata Li Battiati, alle porte di Catania, Verga insiste sull'obbligo di questo soggiorno, dettato dall'impellenza di chi « ha molte cose da mostrarti, macchine fotografiche, prove, ecc. e molte chiacchiere da fare con te ».

ampio, se tale contaminazione non è avvenuta è perché, storicamente, la fotografia in quegli anni era costretta in pratiche sociali (come la ritrattistica o l'*hobby*) o documentarie (era spesso “supporto” e ausilio di diverse discipline), che la squalificavano, *a priori*, dal dialogo con le arti istituzionali del secolo³. La fotografia atteneva alla riproduzione della realtà e come tale poteva assolvere, nei confronti dell'arte, soltanto un'onesta funzione “ancillare”: è questa la dimensione in cui è relegata nell'Ottocento, a cominciare dalla posizione baudelairiana espressa nel celebre testo *Le public moderne et la photographie* del 1859.

Anche a causa del precoce confinamento estetico, che era in qualche modo la contropartita della sua capillare diffusione e “ubiquità” sociale, la fotografia si è specializzata come “antitesi⁴” del discorso realista. Esistono infatti, in molti testi dedicati al problema del realismo, numerose metafore e similitudini fotografiche che, come vere e proprie figure retoriche, svolgono una precisa funzione argomentativa nell'impalcatura teorica del discorso. La metafora fotografica costituisce un « *élément différentiel*⁵ » che delimita il territorio del realismo, evitando così pericolose ambiguità teoriche tra il concetto di riproduzione e quello, riservato all'arte, di ri-creazione della realtà. Una distinzione ben visibile nel seguente chiarimento di Capuana in risposta alle riserve espresse da Cesareo, poiché ciò che si tratta di salvaguardare è la continuità del realismo con una concezione dell'arte intesa come forma, attività spirituale libera e creatrice, “non meccanica”, che non mortifichi il principio di immaginazione :

Io non credo, caro Cesareo, di aver rinunciato alla immaginazione o, come dite voi, alla fantasia. Metter su, in piedi, vivo un qualunque personaggio è opera di creazione, non di semplice ...fotografia [...] e dico mio [il

³ Cfr. le considerazioni introduttive svolte da Philippe Ortel, *La littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, Nîmes, Chambon, 2002, pp. 5-23. Particolarmente interessante la definizione della fotografia come *medium* « auto-raturant », che consente di parlare dell'immagine nei termini di « ubiquité » e « invisibilité sociale », ovvero di « une existence historique spectrale, en dépit de son omniprésence dans la vie quotidienne ».

⁴ Cfr. François Brunet, *L'usage classique : l'image photographique comme antithèse*, in *La naissance de l'idée de photographie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000, pp. 281-292.

⁵ Ivi, p. 283.

personaggio] perché l'ho creato io, di sana pianta, con elementi della realtà, sì, ma non copiati meccanicamente⁶.

Il confronto, in negativo, con la fotografia a cui ricorre Capuana è una figura retorica ricorrente nel dibattito italiano sul realismo. Se gli scrittori della seconda metà del secolo hanno avvertito l'esigenza di divaricare il proprio percorso da quello simile della fotografia, ciò fu dovuto al fatto che essi avvertivano, da parte del nuovo mezzo di rappresentazione, un'intollerabile invasione di campo: letteratura e fotografia tendono a uno stesso obiettivo, la rappresentazione della realtà, anche se tale scopo è conseguito tramite modalità di rappresentazione in conflitto. Come scrive Philippe Ortel, si tratta di quella « *Différence des moyens, convergence des fins*⁷ », che ci consente di reimpostare il rapporto tra i due codici non solo nelle forme, più visibili, della repulsione, ma anche in quelle latenti dell'attrazione.

Nel caso di Verga e della sua *Prefazione all'Amante di Gramigna* (a cui sono dedicate queste pagine) si tratta di considerare, come vedremo tra poco, se l'accusa di *realismo fotografico* espressa da Salvatore Farina può aiutare a mettere in luce eventuali connessioni del testo verghiano con quel modello di realismo che la fotografia offriva alla cultura ottocentesca e che la letteratura ripudiava per affermare il suo diritto di esistenza. Non si tratta di sostenere un'improbabile derivazione delle teorie verghiane da quel modello; semmai, ciò che si può scorgere nella *Prefazione*, è un'infrazione teorica che da taluni intellettuali è stata formulata tramite l'uso della metafora fotografica, utile a spiegare quella che a loro appariva come un'impudente incursione proprio in quel "contro-campo"⁸ escluso dal realismo letterario perché giudicato di pertinenza del nuovo *medium*.

Un territorio incognito che Verga non definisce mai in termini fotografici: ma una zona che la diretta pratica della fotografia e, indirettamente, un rapporto pacifico con la cultura analogica del secolo possono aver predisposto a scorgere, pur senza mai compromettere la fiducia nel superiore demistificante potere della scrittura: è certo infatti, secondo Sciascia, che « Per Luigi Capuana e Giovanni Verga, che nascono negli stessi anni in cui nasce la fotografia, la *camera oscura* [...] contenesse

⁶ Lettera del 27 giugno 1914, in Luigi Sportelli, *Luigi Capuana a Giovanni Alfredo Cesareo (1882-1914)*, Palermo, Valguarnera, 1950, pp. 67-68.

⁷ Philippe Ortel, *La littérature à l'ère de la photographie*, cit., p. 10.

⁸ Cfr. François Brunet, *La naissance de l'idée de photographie*, cit., p. 284.

meno misteri e meno provocazioni che per Roland Barthes circa cento venti anni dopo⁹ ».

Eppure è da Roland Barthes che si può ripartire per verificare se nelle sue considerazioni svolte attorno alla funzione indicale dell'immagine analogica possa risiedere – anche dietro le professioni di aperto discredito o l'apparente disinteresse – quell'elemento attrattivo che Sciascia tende a escludere per gli scrittori realisti. Prezioso esempio di scrittore che si accosta alla fotografia con tutto il peso della sua cultura logocentrica, Roland Barthes risale all'essenza della fotografia ponendola di fronte alla scrittura: un modello di incontro tra scrittore e cultura analogica che potrebbe aiutarci a ricostruire quali siano state le implicazioni sotterranee che hanno spinto gli scrittori naturalisti a respingere ogni raffronto tra il realismo letterario e la fotografia. La funzione del « *réfèrent photographique* » di Barthes è quella di mantenere un legame di contiguità con il reale che è di fatto istituzionalmente precluso agli altri codici. È in questo punto che la qualità distintiva della fotografia (rappresentare qualcosa non di “facoltativamente” ma “necessariamente” reale¹⁰), riguardo ai problemi teorici di verosimiglianza e di rappresentazione, può congiungersi con l'aspirazione massima del realismo ottocentesco, ossia con la sua pretesa di ridurre la realtà (e cioè inglobarla, addirittura fagocitarla) entro il testo traducendola per forza di modelli stilistici sempre più affinati. Come sintetizza Philippe Hamon, si tratta della questione fondante se sia possibile « *reproduire par une médiation sémiologique (avec des signes) une immédiateté non sémiologique*¹¹ ».

Siamo quindi di fronte a un proposito di controllo “totalitario” della scrittura sul reale che la fotografia, se adeguatamente interrogata, avrebbe

⁹ Leonardo Sciascia, *Cruciverba*, cit., p. 162. Sulla cultura visuale di Verga e il suo rapporto con la modernità visiva del secolo cfr. Giuseppe Sorbello, *L'“Io pittore” di Giovanni Verga: ‘Lacrymae rerum’ e l'immaginario visivo dell'Ottocento*, in AA. VV., *Moderno e modernità. La letteratura italiana*, Roma, 17-20 settembre 2008, in www.italianisti.it (sezione “Pubblicazioni”). Per le “inquietudini fotografiche” di Capuana cfr. Id., *Due scrittori davanti all'obiettivo: Capuana e Verga*, in *Guardare oltre. Letteratura, fotografia e altri territori*, a c. di Silvia Albertazzi e Ferdinando Amigoni, Roma, Meltemi, 2008, pp. 17-18.

¹⁰ Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980, p. 120: « J'appelle “réfèrent photographique”, non pas la chose *facultativement* réelle à quoi renvoie une image ou un signe, mais la chose *nécessairement* réelle qui a été placée devant l'objectif ».

¹¹ Philippe Hamon, « Un discours contraint », in *Poétique*, 16, 1973, p. 416.

inevitabilmente frustrato. Gli stessi Verga e Capuana, secondo Sciascia, se avessero liberato la fotografia dal rassicurante ambito del “diletto” avrebbero finito per destabilizzare il loro sistema :

Non è nemmeno da credere che con piena consapevolezza l’assumessero nel credo verista : se l’oggettività, l’impersonalità che perseguivano nell’arte loro, l’avessero conferita all’arte fotografica, ciò sarebbe valso non a rafforzare la fede loro ma propriamente a ricredersi. Nulla di più oggettivo e impersonale, di più vero, di più « verista » della fotografia¹² [...]

La distinzione dei due campi ha fatto in modo, nei due scrittori siciliani, che l’interesse tributato alla fotografia non scalfisse le prerogative della scrittura, potenziando semmai l’attitudine sperimentale di un movimento, il verismo, in cui – com’è stato detto sulla scorta delle considerazioni sciasciane – « l’arte dello scrivere tende alla fotografia, anche se le due forme di rappresentazione vivono una dialettica irrisolta¹³ ». “Voluttà”, come dirà Barthes, di una scrittura, quella di orbita naturalista, che si anima nel miraggio di ricreare quell’esattezza di forme e nitidezza di contorni che nella fotografia si offre da sé, e che spinge Capuana a confessare – pur consapevole dei propri meriti nella nuova arte (da rivendicare ironicamente sull’“allievo” Verga) – le proprie insufficienze di stile dietro l’esclamazione : « Se fossi romanziera come fossi fotografo ! », proponendosi per il nuovo romanzo (il *Marchese Donna Verdina*, poi *Marchese di Roccaverdina*) di « essere topograficamente esatto ed anche pittoricamente¹⁴ ».

Ciò che nella scrittura realistica riguarda l’utopia e l’ambizione retorica (vale a dire : attestare o modellare la realtà), nella fotografia si presenta come naturale facoltà di « authentication » inaccessibile agli altri codici :

Cette certitude, aucun écrit ne peut me la donner. C’est le malheur (mais aussi peut-être la volupté) du langage, de ne pouvoir s’authentifier lui-même. Le noème du langage est peut-être cette impuissance, ou, pour parler positivement : le langage est, par nature, fictionnel ; pour essayer de rendre le langage infictionnel, il faut un énorme dispositif de mesures : on convoque la

¹² Leonardo Sciascia, *Cruciverba*, cit., pp. 162-163.

¹³ Antonio Di Silvestro, « Verga e Capuana : tra scrittura come fotografia e poetica della memoria. Appunti per uno studio », in *Annali della Fondazione Verga*, XVI, 1999, p. 11.

¹⁴ Lettera del 3 giugno 1881, *Carteggio Verga-Capuana*, cit., pp. 122-123.

logique, ou, à défaut, le serment ; mais la Photographie, elle, est indifférente à tout relais : elle n'invente pas ; elle est l'authentification même¹⁵.

Quel legame con la realtà, che è connaturato all'immagine fotografica, può essere, per la scrittura, soltanto simulato per mezzo di elaborate strategie retoriche e stilistiche che lo scrittore mette in atto in modo elusivo. Un potere indicale dell'immagine fotografica che può far intravedere (dietro le asserzioni apollinee delle teorie realistiche) quel fondo, fascinoso e impuro, che Roland Barthes avrebbe in seguito formalizzato, posto di fronte all'esperienza del "noema" della fotografia :

Ce que j'intentionnalise dans une photo [...], ce n'est ni l'Art, ni la Communication, c'est la Référence, qui est l'ordre fondateur de la Photographie.

Le nom du noème de la Photographie sera donc : « *Ça-a-été* », ou encore : l'Intraitable. En latin [...] cela se dirait sans doute : « *interfuit* » : cela que je vois s'est trouvé là, dans ce lieu qui s'étend entre l'infini et le sujet [...] ; il a été là, et cependant tout de suite séparé ; il a été absolument, irrécusablement présent, et cependant déjà différencié¹⁶.

La chambre claire non è, ovviamente, soltanto un saggio sulla fotografia : esso presenta, a mio avviso, una certa problematizzazione della nozione di "realismo", valida, nel nostro caso, ad avanzare l'ipotesi che, durante la seconda metà dell'Ottocento, dietro l'uso della metafora fotografica, si tenti di individuare una zona lasciata volutamente inesplorata dagli stessi scrittori veristi, a delimitazione delle "colonne d'Ercole" dei territori del realismo a cui lo scrittore conviene che si attenga.

Un territorio in ombra è quello in cui Verga si addentra grazie a quella densa pagina teorica che è la *Prefazione all'Amante di Gramigna (Vita dei campi)*, Milano, Treves, 1880), incentrata, nella prima parte dell'esposizione, sulle possibilità che la scrittura letteraria possiede di riprodurre quell'« efficacia dell'esser stato » che è per Verga l'elemento irriducibile della realtà, su cui deve concentrarsi la tensione stilistica dello scrittore :

¹⁵ Roland Barthes, *La chambre claire*, cit., pp. 134-135.

¹⁶ Ivi, pp. 120-121.

Il semplice fatto umano farà pensare sempre ; avrà sempre l'efficacia dell'*essere stato*, delle lacrime vere, delle febbri e delle sensazioni che sono passate per la carne ; il misterioso processo per cui le passioni si annodano, si intrecciano, maturano, si svolgono nel loro cammino sotterraneo nei loro andirivieni che spesso sembrano contraddittorî, costituirà per lungo tempo ancora la possente attrattiva di quel fenomeno psicologico che dicesi l'argomento di un racconto, e che l'analisi moderna si studia di seguire con scrupolo scientifico¹⁷.

L'« efficacia dell'*essere stato* » (il corsivo è dell'autore) come *punctum* del realismo verghiano, centro di fascinazione retorica da cui muovere per elaborare una poetica che riferisca di « lacrime vere », « febbri » e « sensazioni » di un « fatto umano » stilisticamente restituito nella sua nuda forma di documento. L'accostamento al « *Ça-a-été* » barthesiano non vale ovviamente né come parallelismo, né tanto meno come suggestione terminologica : in entrambi i casi, rileveremo il fatto che il medesimo uso sostantivato del passato sembra indicare l'emergenza di una dimensione ulteriore del realismo su cui puntare l'esplorazione con i mezzi propri della scrittura.

Da parte di Verga, è una ridefinizione in nuovi termini di una sfida che vale a rivitalizzare un dibattito sul realismo, come quello italiano, spesso condizionato da tare moralistiche. Una prospettiva orientata in direzione di una ricerca formale che tenti di individuare, per la scrittura, dispositivi retorici e diegetici di “autentificazione” in grado di velare la natura “fittizia” del linguaggio. In concreto, si tratta di determinare quali siano gli strumenti atti a dare forma a una realtà “intrattabile” che si presenta come insondabile « misterioso processo » (che pertiene dunque all'« immediatezza non semiologica » del reale), da cui proviene quella « possente attrattiva » che ispira i processi stilistici dello scrittore.

Una proposta innovativa e allo stesso tempo “eversiva”, se, nell'ottobre del 1880, lo scrittore e amico “non solidale”, Salvatore Farina (Soru 1846 - Milano 1918), pur esso appartenente al fronte realista, si esprimeva in questi termini in risposta alle tesi verghiane :

¹⁷ Giovanni Verga, *Vita dei campi*, ed. crit. a c. di Carla Riccardi, Firenze, Le Monnier, 1987, p. 91 (salvo diversa indicazione, tutte le citazioni del seguente testo riguardano *L'amante di Gramigna*).

Oggi più che mai è di moda creare dei sistemi per giustificare il proprio difetto ; un novelliere privo di spirito – e tutti lo conoscete – ha sentenziato che lo spirito non deve entrare nella narrazione perché è cosa soggettiva ; un novelliere privo di garbo narrativo – probabilmente il medesimo – ha messo innanzi questo infelicissimo dogma che l'autore deve nascondersi, e non entrare mai in mezzo fra i lettori e i personaggi.

Sono incredibili gli apparenti disastri che va facendo questa falce gettata nel così detto *campo* delle lettere ; colla *personalità* dello scrittore che si nasconde, si sono nascosti l'ideale, il pensiero filosofico, l'invettiva eloquente, l'arguzia, la risata schietta, la giocondità e il sentimento. A tutto ciò deve supplire la rappresentazione fotografica ; l'uomo è diventato un automa, la campagna natura morta¹⁸.

Il passo conserva un'intonazione polemica in linea con il tono provocatorio delle proposte verghiane. La recensione di Farina riguarda l'intero volume di *Vita dei campi* (edito nell'agosto del 1880), ma è facile intravedere in queste righe l'occasione, per lo scrittore sardo, di una risposta diretta alla *Prefazione* teorica verghiana che, com'è noto, è svolta in forma di lettera a lui indirizzata. La polemica fra i due è di qualche mese precedente : la *Prefazione* compare la prima volta nel febbraio del 1880 con il pretesto iniziale del ringraziamento, da parte di Verga, per lo spazio concesso all'*Amante di Raja* (stesura precedente di ciò che in volume sarà *L'Amante di Gramigna*) nella *Rivista Minima*, autorevole foglio letterario milanese di cui Farina era in quegli anni direttore¹⁹.

La recensione rappresentava l'occasione ideale per una risposta organica alle questioni a lui poste da Verga : con l'accusa di « rappresentazione fotografica », Farina tenta di illustrare i rischi e i limiti di una letteratura che dimentica la sua primaria funzione morale e civile per inoltrarsi in ciò che gli appare come un territorio sperimentale fine a se stesso, dominato da forme di rappresentazione derivate dalla disumanità del realismo fotografico (« l'uomo è diventato automa, la campagna natura

¹⁸ Salvatore Farina, « Libri nuovi », *Rivista Minima*, Milano, ottobre 1880. Sul rapporto di amicizia e le incomprensioni tra i due scrittori, cfr. Francesco Branciforti, « Farina e Verga : “Noi navighiamo volgendoci la poppa” », in *Annali della Fondazione Verga*, VIII, 1991, pp. 93-103.

¹⁹ Tale redazione della novella può leggersi in Giovanni Verga, *Vita dei campi*, cit., pp. 189-192 ; sul periodico cfr. Neuro Bonifazi, *La Rivista minima tra Scapigliatura e Verismo*, Urbino, Argalia, 1970 ; Roberto Bigazzi, *L'aureo sincretismo della « Rivista minima »*, in *I colori del vero. Vent'anni di narrativa italiana 1860-1880*, pp. 221-233.

morta »); operazioni che comportano, di necessità, un'incombente perdita di autorialità dell'opera (la « *personalità* dello scrittore che si nasconde »), messa in crisi dall'applicazione di "infelicissimi" dogmi e precetti che riducono i compiti dell'autore all'applicazione di formule meccaniche da operatore fotografico.

Un insieme di proposte da rigettare poiché la messa in questione del principio soggettivistico e "aurorale" del processo artistico (« un novelliere privo di spirito [...] ha sentenziato che lo spirito non deve [...] »), esplicito dalla metafora fotografica, sembra spingere l'arte nella direzione di una incombenza, hegeliana "morte dell'arte", preconizzata senza drammi dallo stesso Verga attraverso il suo famoso interrogativo sull'« arte dell'avvenire »: « i soli romanzi che si scriveranno saranno *i fatti diversi*²⁰ ? ». Prospettiva critica, come si sa, per nulla assente anche nelle teorizzazioni di Capuana²¹. Fotografie e fatti diversi propongono lo "scandaloso" modello di una scrittura costretta nei limiti di una scabra referenzialità in cui non sembra esserci più posto, secondo Farina, per una superiore ottica filantropica di sintesi: resta soltanto la rappresentazione di un reale degradato, corrotto e "disertato dall'ideale", mosso dal demone dell'analogia: per il Verga di queste pagine, « la fondazione del romanzo positivo consiste, in questa ipotesi futura, nella sua possibilità di costruire le narrazioni in termini analoghi a quelli degli eventi reali, dell'orizzonte extraletterario su cui si commisura la forma letteraria²² ».

Probabilmente, il modo migliore di recepire il taglio della pagina verghiana è quello di riportarla entro il contesto "giornalistico" per la quale fu originariamente concepita. L'adozione di un modello testuale come la lettera aperta, l'uso insistito di modalità predittive e di toni profetici, la scelta del corredo metaforico, sono tutti elementi finalizzati a suscitare un polemico allargamento del dibattito, anche a costo di attirarsi le accuse di realismo fotografico a cui spesso Farina ricorreva, all'interno dei suoi

²⁰ Giovanni Verga, *Vita dei campi*, cit., p. 92.

²¹ Lettera del 17 febbraio 1884, in Luigi Sportelli, *Luigi Capuana a Giovanni Alfredo Cesareo (1882-1914)*, cit., p. 39: « le forme artistiche sono quasi identiche alle naturali, e non capricciose e accidentali, ma svolgono con un logico processo, arrivano alla loro perfetta applicazione, decadono e muoiono ». Cfr. anche Carlo Alberto Madrignani, *Capuana e il naturalismo*, Bari, Laterza, 1970, pp. 49, 65 e sgg.

²² Giorgio Patrizi, *Il mondo da lontano. Il fatto e il racconto nella poetica verghiana*, Catania, Fondazione Verga, 1989, p. 46.

interventi e delle sue recensioni, per indicare quelli che a lui apparivano come gli aspetti deteriori e limitativi del realismo.

Verga è alla ricerca di interlocutori ; e lo scrittore sardo, era in quegli anni, insieme a Felice Camerini e Capuana, uno degli esponenti più in vista del verismo italiano, pur se declinato secondo una componente « moderato-progressista²³ ». L'evocazione di una « scienza del cuore umano²⁴ » vale come segno distintivo e allo stesso tempo come nuova frontiera per «tutti coloro che – come Verga stesso o come Farina – studiano nel gran libro del cuore²⁵ ». Una professione d'appartenenza che tuttavia indica anche il punto di distanziamento dall'*auctoritas* del verismo milanese, poiché Farina guardava alla « vita, la società, il cuore » con lo « scopo » dichiarato di attuare un rinnovamento morale in una società italiana ancora in fase di formazione²⁶. In questa proposta di realismo “pedagogico”, la metafora fotografica è a volte evocata per condannare ciò che attiene a un realismo esteriore che non si propone ammaestramenti morali. La stessa *Eva* (1873) di Verga, recensita da Farina, mostrava un difetto di « invenzione » dovuto a un'imitazione eccessivamente aderente ai modelli francesi ; un limite per il quale l'opera, scrive Farina, « più che un romanzo ha l'aria d'una fotografia²⁷ ». Il fatto è che – come ammonisce lo scrittore – alla « verità fotografica di descrizione » bisogna sempre aggiungere « un sentimento di vero credente²⁸ » se non si vuole rimanere alla « fotografia cruda e spietata » dei francesi²⁹.

²³ Sullo scrittore cfr. Roberto Bigazzi, *I colori del vero*, cit., pp. 227-233 ; AA. VV., *Salvatore Farina. La figura e il ruolo a 150 anni dalla nascita*. Atti del convegno. Sassari-Sorso, 5-8 dicembre 1996, II voll., a c. di Dino Manca, Sassari, Edes, 2001 ; particolarmente ricche le notizie riportate sul *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1994, vol. 44 (*ad vocem*).

²⁴ Giovanni Verga, *Vita dei campi*, cit., p. 92.

²⁵ Ivi, p. 91.

²⁶ Salvatore Farina, « Alcune idee sul romanzo », in *Rivista Minima*, 26 maggio, 9 e 23 giugno, 7 luglio 1872 (cfr. Roberto Bigazzi, *I colori del vero*, cit., pp. 228).

²⁷ Cfr. Salvatore Farina, « Rivista letteraria. 'Eva' racconto di G. Verga », *Rivista Minima*, Milano, 17 agosto 1873.

²⁸ Salvatore Farina, *Alcune idee sul romanzo* (cfr. R. Bigazzi, *I colori del vero*, cit., pp. 228).

²⁹ Salvatore Farina, « La commedia francese », *Rivista Minima*, III, 10, 18 maggio 1873 (cfr. Roberto Bigazzi, *I colori del vero*, cit., pp. 221). Cfr. inoltre Salvatore Farina, « Corriere alla moda », *Rivista Minima*, f. 2, 1883, p. 88 : « [...] il realismo. Questo secondo parolone mal costruito sentenziò che bisognava [...] ridurre la letteratura [...] ad una riproduzione attenta e severa delle cose. [...] Allora fu di moda la letteratura del

La tematica comune del “cuore”, rimanda dunque a una profonda divergenza di metodologie narrative: quella verghiana, punta alla soppressione di quei nobili “scopi” che Farina assegnava al narratore, e richiede in cambio un racconto-documento che riproduca, « press’a poco colle medesime parole semplici e pittoresche della narrazione popolare », il « fatto nudo e schietto, senza stare a cercarlo fra le linee del libro, attraverso la lente dello scrittore³⁰ ». Ciò che si propone è un principio di impersonalità che vale come istanza massima di oggettivazione del testo letterario, poiché la scomparsa dello statuto tradizionale del narratore, e del suo ruolo normativo di mediatore, comporta la possibilità di accedere per via più diretta al fatto accaduto. È il principio di una nuova economia narrativa che mira a ridurre lo “spessore” semiotico del testo (« [...] senza stare a cercarlo fra le linee del libro ») e a rendere più trasparente il supporto “tecnico” della scrittura (« attraverso la lente dello scrittore »).

Posto in questi termini è come se il racconto cancellasse da sé le proprie tracce per porsi come anti-discorso da cui è assente la stessa istanza d’enunciazione. Rinunciando a quell’usuale iconografia naturalistica (pagine, libri, lenti, ecc...) a cui era demandato il compito di “mediatizzare” il passaggio della realtà nel testo³¹, Verga diserta quella scena d’enunciazione ancora attiva in un testo prossimo all’*Amante di Gramigna* come *Fantasticheria* (contiguo sia in termini temporali – la sua redazione è del 1879 – sia in termini “spaziali”: è il testo introduttivo di *Vita dei campi*), novella metanarrativa che, nella dialettica tra “microscopi” e “cannocchiali”, esplica il funzionamento dell’ottica verghiana³².

Sono queste le ragioni che dettano il distacco da Salvatore Farina e da quella *littérature probante* che informa il fronte moderato del realismo italiano. Nella seconda parte della *Prefazione*, si radicalizzano gli effetti del

fotografo./Avvenne che nella gara di rappresentazioni fotografiche della natura, della società, i più astuti scelsero le cose brutte e parvero originali [...] ».

³⁰ Giovanni Verga, *Vita dei campi*, cit., p. 91.

³¹ Iconografia del naturalismo ricostruita tramite lo studio dei frontespizi da Philippe Hamon, *L’image-seuil*, in *Imageries. Littérature et image au XIX^e siècle*, Paris, Corti, 2001, p. 247-271.

³² Cfr. Giovanni Verga, *Fantasticheria*, in *Vita dei campi*, cit., pp. 5-6: « Volete metterci un occhio anche voi, a cotesta lente [quella del microscopio], voi che guardate la vita dall’altro lato del cannocchiale ? ». Per il funzionamento dell’ottica verghiana rimando alle pagine fondamentali di Alberto Asor Rosa, *I Malavoglia* (1995), in *Letteratura italiana*, dir. da Id., *L’età contemporanea. Le opere 1870-1900*, XIII, Torino, Einaudi - Biblioteca di Repubblica/L’Espresso, 2007, pp. 256-273.

principio di impersonalità pronunciato nella prima parte, postulando la rinuncia a quelle usuali attribuzioni con cui l'artista si garantiva il diritto di imprimere il suo sigillo all'opera. Argomentazioni svolte secondo una logica consequenziale che pongono in discussione, pur se in termini asintotici, alcuni dei precetti fondanti dell'estetica ottocentesca a cui il naturalismo, nonostante l'azione di rottura che esercitò al suo interno, rimane saldamente ancorato.

Quello delineato da Verga è un assetto teorico che mostra zone di tangenza con la « crise de la représentation³³ » della seconda metà dell'Ottocento ; una crisi di forme e statuti estetici evidenziata dal codice fotografico e da quel “divorzio”, che per primo esso presenta, tra l'autore e la sua opera : l'operatore fotografico non controlla più tutte le fasi di produzione dell'immagine, poiché limitato nei propri compiti dalle modalità di registrazione e regolazione imposte dall'apparecchio ; un procedimento che comporta una certa deriva da quella consolidata nozione di “opera” che dovrebbe serbare l'intenzionalità e la traccia del suo autore (un'immagine fotografica manca, in genere, della firma dell'autore e non reca indicazioni di lettura né indicazioni interpretative) :

Énoncé sans énonciation, elle symbolise, de manière générale, l'inhumanité du réalisme qu'on accuse constamment de faire oublier l'homme derrière le texte ou la toile. « Photographe » devient rapidement une injure à la mode³⁴ [...]

Una critica “dovuta”, quella di Farina, che Verga si attira in conseguenza del suo orientamento programmatico che mira a cancellare, come abbiamo visto, in nome dell'impersonalità, la scena d'enunciazione e, con essa, le marche autoriali-soggettivistiche dal discorso narrativo :

Intanto io credo che il trionfo del romanzo, la più completa e la più umana delle opere d'arte, si raggiungerà allorché l'affinità e la coesione di ogni sua parte sarà così completa che il processo della creazione rimarrà un mistero, come lo svolgersi delle passioni umane ; 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

³³ Philippe Ortel, *La littérature à l'ère de la photographie*, cit., pp. 107-140.

³⁴ Ivi, p. 109.

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 autore³⁵ [...]

Prima che il romanzo ceda le sue prerogative a nuove forme in grado di aderire alla nuda referenzialità del fatto (« *i fatti diversi* »), la perfezione del genere si avrà a patto che la compattezza e l'uniformità (« l'affinità e la coesione di ogni sua parte [...] ») delle scelte stilistiche sappia celare il « processo della creazione », avvolgendolo in un « mistero » specularmente a quello, impenetrabile, che circonda « lo svolgersi delle passioni umane » dal quale, come abbiamo visto, spira « l'efficacia dell'essere stato ». È l'idea verghiana di un *roman à venir* possibile solo se « la mano dell'artista rimarrà assolutamente invisibile », se cioè l'autore saprà rinunciare alle prerogative, romantiche, di incarnarsi nell'opera. Una partita doppia nella quale il cedere l'« impronta » dell'artista in cambio dell'« impronta dell'avvenimento reale » ha, come compenso, l'approdo a una nuova forma di stile, in grado di assumere quella funzione indicale che alla scrittura sembrava preclusa, poiché essa si pone adesso come “traccia”, “calco”, « impronta » nei confronti del fatto accaduto.

L'estremizzazione della tesi verghiana che qui si è compiuta (mettendo in parallelo il progetto di un'opera che in un futuro prossimo « sembrerà *essersi fatta da sé* », con gli effetti di quel divorzio tra autore e opera che l'“enunciato senza enunciazione” dell'immagine fotografica sancisce), era in qualche modo insita in quell'accusa di « rappresentazione fotografica » che abbiamo tentato di svolgere in tutte le sue potenziali implicazioni. Che la mano « invisibile » preconizzata da Verga rimandi a un concetto di impersonalità flaubertianamente intesa (sacrificare l'autore significa innalzarsi al piano superiore dell'artista demiurgo), è un'interpretazione in linea con quell'idea di realismo qui manifestata tramite stilemi che rimandano ai modi della dissimulazione e del paziente artificio stilistico. Non può tuttavia sfuggire l'effetto perturbante delle proposizioni a seguire, stilate, come è stato notato, nella « forma immaginosa » di una sintassi involuta che le sospende tra il tono assertivo e « l'esortativo-oracolare³⁶ » :

³⁵ Giovanni Verga, *Vita dei campi*, cit., p. 92.

³⁶ Cfr. Domenico Tanteri, *Le lagrime e le risate delle cose. Aspetti del verismo*, Catania, Fondazione Verga, 1989, p. 132 e n. 7. Una resa di cui, tra l'altro, è consapevole lo stesso Verga, il quale ringrazia Capuana per la recensione ai *Malavoglia*, esprimendo

[...] che essa [l'opera d'arte] non serbi nelle sue forme viventi alcuna impronta della mente in cui germogliò, alcuna ombra dell'occhio che la intravvide, alcuna traccia delle labbra che ne mormorarono le prime parole come il *fiat* creatore ; ch'essa stia per ragion propria, pel solo fatto che è come dev'essere, ed è necessario che sia, palpitante di vita ed immutabile al pari di una statua di bronzo, di cui l'autore abbia avuto il coraggio divino di eclissarsi e sparire nella sua opera immortale³⁷.

Nelle teorie del naturalismo, le dichiarazioni di impersonalità sono parimenti accompagnate da affermazioni tese a ristabilire il diritto a manifestare ciò che variamente, all'interno dell'opera, si definisce come la "personalità", il "carattere" o il "temperamento" dell'artista, spesso ricorrendo alle estensioni metonimiche di tali concetti, come la « mano », la « mente », l'« occhio », le « labbra », per l'occasione tutte usate da Verga. Di fronte ai sospetti di realismo fotografico, gli scrittori potenziano la metafora della mano (e i suoi addentellati pittorici) per rimarcare la differenza dagli automatismi fotografici – dai suoi divorzi e conseguenti derive di senso – in modo da preservare quella configurazione semantica che lo scrittore ha impresso nella realtà ricreata dal suo testo : « défendre les art de la main, c'est enfin défendre la part symbolique de l'œuvre, autrement dit la présence du sens en elle³⁸ ».

Émile Zola affianca, per esempio, alla nozione tecnologica di « écran », quella umanistica di « tempérament », poiché « si le tempérament n'existait pas, tous les tableaux devraient être forcément de simples photographies³⁹ ». Anche, Capuana, salvaguardando il realismo da ogni possibile riduzione fotografica, si preoccupa di ribadire la necessità della presenza della « mano » e dell'« impronta originale » dell'artista : due nozioni che, per la loro alta ricorrenza, assumono quasi la solennità di sintagmi fissi che stabiliscono le qualità inderogabili dell'opera letteraria⁴⁰.

soddisfazione « per aver visto espresso così nettamente il mio pensiero tanto ingarbugliato », in riferimento proprio ad alcuni passi della *Prefazione* ; cfr. lettera del 29 maggio 1881, *Carteggio Verga-Capuana*, cit., p. 119.

³⁷ Giovanni Verga, *Vita dei campi*, cit., p. 92.

³⁸ Cfr. Philippe Ortel, *Main qui trace et main qui règle*, in *La littérature à l'ère de la photographie*, cit., pp. 130-136 (citaz. a p. 134).

³⁹ Sui termini impiegati da Zola cfr. *ivi*, pp. 132-134.

⁴⁰ Cfr. Luigi Capuana, *Studi sulla letteratura contemporanea. Prima serie*, Milano, Brigola, p. 72 : « Ammesso che le particolarità dei romanzi potessero ripetersi esattamente

Farina, dal canto suo, se ne accorge quando, criticando il « dogma che l'autore deve nascondersi », constata che, con la « *personalità* dello scrittore che si nasconde, si sono nascosti l'ideale, il pensiero filosofico, l'invettiva eloquente, l'arguzia, la risata schietta, la giocondità e il sentimento ». Ovvero, ciò che sembra decadere sono quelle marche, autoriali e soggettive, che fanno del realismo ancora un discorso umanistico opposto a ciò che anche i naturalisti, pur interessati alle teorie estetiche della riproduzione, nelle loro teorie squalificavano nei termini di arido materialismo fotografico⁴¹.

Capuana, riprendendo i concetti verghiani nella sua recensione a *Vita dei campi*, sembrerà “addomesticare” in parte le conseguenze teoriche degli enunciati verghiani, citandole all'interno della sua affinata metodologia critica supportata da calibrati effetti retorici :

Ma non era il ricordo della vera Lupa che mi faceva evocare con tanta emozione la sua pallida figura dagli occhi neri come il carbone e le labbra fresche e rosee che vi mangiavano, no ; era la *Lupa* dell'arte, la *Lupa* creata da Verga che sopraffaceva quella della realtà e me la metteva sotto gli occhi più viva della viva quand'era viva. Tanto è vero che l'arte non sarà mai la fotografia⁴² !

Si specifica in che modo il fatto umano che sta dietro al racconto (il personaggio biografico che ha ispirato *La Lupa*) venga rielaborato come forma letteraria, creando un'evidenza di resa che è più potente della stessa realtà che l'ha ispirata : sono così ristabilite le prerogative creative e immaginifiche dell'autore, delineate nei toni di un'appassionata difesa che sembra essere una risposta alle accuse di Farina (« Tanto è vero che l'arte non sarà mai la fotografia ! »).

nella vita reale, il risultato sarebbe preciso qual è stato dipinto dall'autore [Zola] con mano sicura e ardita » ; Id., *Studii sulla letteratura contemporanea. Seconda serie*, Catania, Giannotta, 1882, p. 132 : « *Malpelo* ha un'aria di leggenda popolare ha quella stessa impronta d'originalità di *Jeli il pastore* e della *Lupa* ».

⁴¹ Cfr. Jean-Marie Schaeffer, *Photographie et esthétique romantique*, in *L'image précaire. Du dispositif photographique*, Paris, Seuil, pp. 171-178.

⁴² Cfr. Luigi Capuana, « Giovanni Verga, 'Vita dei campi', nuove novelle. Milano, fratelli Treves editori, 1880. Un volume », in *Il Corriere della Sera*, Milano, 20-21 settembre 1880 ; poi in Luigi Capuana, *Studii sulla letteratura contemporanea. Seconda serie*, cit., p. 129.

A tener conto di un'*inarcatura* sperimentale che non è solo teorica ma anche di prassi narrativa, si riporta il giudizio di Felice Cameroni, formulato anch'esso con metafora fotografica, che parla, per *I Malavoglia*, di un'« evidenza da stereoscopio » nella resa d'ambiente. Un effetto che Cameroni riconosce essere di potente illusionismo, suscitato da una lettura che pure, sempre a parer del critico, “affatica” inutilmente il lettore, perché non poggia sulle tecniche narrative consolidate dal naturalismo francese, il profilo e la descrizione, e sugli effetti “distensivi” che essi possiedono in quanto pause narrative :

Che l'ambiente sia reso con evidenza da stereoscopio, i caratteri con tutto il rilievo di persone vive ed i fatti coll'impronta di cose veramente avvenute, fin qui il concetto letterario del Verga non fa una grinza, ma perché affaticarsi ed affaticare i lettori, tutto facendo nascere dal dialogo e da frammenti di descrizione e privandosi d'altri mezzi, parimenti oggettivi, essenzialmente conformi alle teorie naturaliste ed utilissimi allo scopo prefisso⁴³ ?

Al contrario di Farina, Cameroni è l'esponente oltranzista e più spregiudicato del realismo italiano, tra i primi a importare il modello Zola ; eppure sembra, in questo passo, non comprendere, in fondo, le scelte dello scrittore catanese, rimanendo di fatto al di qua della rivoluzione formale compiuta dai *Malavoglia*, romanzo in cui le usuali tecniche narrative invocate dal critico sono in realtà dissolte da uno stile in indiretto libero⁴⁴ che fornisce l'effetto prismatico di una narrazione la quale avanza per punti di vista sovrapposti, continuamente intersecantesi tra loro. Come nello stereoscopio⁴⁵, la sensazione di « rilievo » riferita da Cameroni scaturisce dal fatto che il lettore deve sforzarsi di ricomporre, in una percezione

⁴³ Cfr. Felice Cameroni, *La Rivista Repubblicana*, Cremona, febbraio 1881. La recensione può leggersi in Id., *Interventi critici sulla letteratura italiana*, a c. di Glauco Viazzi, Napoli, Guida, 1974, pp. 99-105 (sull'uso insistito della metafora fotografica in Cameroni cfr. le osservazioni di Viazzi nell'introduzione del libro, pp. 15-18)

⁴⁴ Cfr. Leo Spitzer, *L'originalità del racconto nei 'Malavoglia'*, in *Studi italiani*, a c. di Claudio Scarpati, Milano, Vita e pensiero, 1976, pp. 305-306 : « l'originalità della tecnica del Verga dei *Malavoglia* consiste dunque, non nell'uso dell'*erlebte Rede* coltivato dai romanzieri classici [...] ma nella filtrazione *sistematica* della sua narrazione di un romanzo intero, dal primo all'ultimo capitolo, attraverso un coro di parlanti popolari semi-reale ».

⁴⁵ Si veda l'analisi del termine « stéréoscope » impiegato dai Goncourt per *Madame Bovary* ; cfr. Philippe Ortel, *La littérature à l'ère de la photographie*, cit., pp. 214- 215.

unificata e tangibile, un mondo narrativo che si presenta frammentato e disperso. Un effetto di lettura di cui Verga era ben consapevole, ma che difende in nome della coerenza con i principi espressi nella *Prefazione all'Amante di Gramigna* :

Parmi questo il modo migliore per darci completa l'illusione della realtà ; ecco perché ho evitato studiatamente quella specie di profilo che tu mi suggerivi pei personaggi principali. Certamente non mi dissimulavo che una certa confusione non dovesse farsi nella mente del lettore alle prime pagine ; però man mano che i miei *attori* si fossero affermati colla loro azione essi avrebbero acquistato maggior rilievo, si sarebbero fatti conoscere più intimamente e senza artificio, come persone vive, il libro tutto ci avrebbe guadagnato nell'impronta di *cosa avvenuta*⁴⁶.

Una difficoltà che in realtà è connessa, per Giacomo Devoto, alla compresenza, nel romanzo, di più piani narrativi, di fronte ai quali il lettore ha il compito di ristabilire, tramite l'« evocazione », « un rilievo nello spazio, nel tempo, nel ritmo », eseguendo un'operazione di accomodamento percettivo che chiama in causa gli effetti simili provocati dall'impatto, nelle arti figurative, della sintassi impressionista⁴⁷. Un prezioso punto di partenza da cui ripartire per approfondire, eventualmente, la qualità della retorica visiva approntata da Verga in questo romanzo.

⁴⁶ Cfr. lettera a Cameroni del 27 febbraio 1881, in Giovanni Verga, *Lettere sparse*, a c. di Giovanna Finocchiaro Chimirri, Roma, Bulzoni, 1979, p. 107. ma cfr. anche il modo in cui Verga commenta a Capuana le simili difficoltà incontrate da Treves durante la lettura : « Che la confusione che dovevano produrvi in mente alle prime pagine tutti quei personaggi messi faccia a faccia senza nessuna presentazione [...] doveva scomparire mano mano col progredire nella lettura, a misura che essi vi tornavano davanti, e vi si affermavano con nuove azioni ma senza *messa in scena* [...] era artificio voluto [...] » (25 febbraio 1881, *Carteggio Verga-Capuana*, cit., p. 109)

⁴⁷ Giacomo Devoto, « I “piani del racconto” in due capitoli dei ‘Malavoglia’ », in *Bollettino del Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani*, 2, 1954, p. 278 : « se un termine della critica può essere qui adoperato, è soltanto quello di impressionismo, che si lega sul piano storico alla storia delle arti figurative [...] Così il lettore dei *Malavoglia* si trova di fronte una lingua più vera perché più aderente al parlato degli attori e del coro, ma è obbligato a un più complesso lavoro di evocazione rispetto al lettore dei *Promessi Sposi* » (pp. 277-278).

Non si tratta, in conclusione, di definire in termini fotografici il realismo verghiano, quanto di far intravedere come la messa in questione di alcuni dogmi romantici inneschi una crisi che investe i fondamenti stessi del realismo ottocentesco, provocando fenomeni di opposizione interna. La *Prefazione all'Amante di Gramigna* mostrerebbe, pertanto, una disponibilità di confronto con quella zona d'ombra del realismo confinata nel contro-campo della « rappresentazione fotografica ». La pagina teorica verghiana sembra tentare i suoi passi proprio in quello spazio esterno, marginalizzato dal realismo stesso, una zona che la recensione di Farina ci consente, in negativo, di intravedere.

La forma del documento umano, il rapporto puramente “indicale” tra scrittura e realtà, la messa in crisi di concetti quali autorialità e intenzionalità dell'opera sono rigettate dal realismo ottocentesco perché espressioni di un'estetica dell'“informe” che la fotografia contiene *in nuce* ma che non può esplicitare, in quel momento storico, soffocata com'è dalle estetiche formalistiche dell'Ottocento da cui anche il naturalismo non si discosta.

Nonostante le sue iperboli teoriche, anche Verga si attiene a una concezione dell'opera come forma : pertanto, ciò che resta della sottrazione compiuta non poteva essere espresso tramite una similitudine fotografica, ma facendo ricorso alla figura « palpitante di vita ed immutabile al pari di una statua di bronzo⁴⁸ ». Metafora tra le più classiche e tradizionali, che ripropone indirettamente il mito romantico di Pigmaliione⁴⁹ e l'idea, a esso correlata, di una « sintesi ideale tra ispirazione e tecnica, furore divino e *labor limae*⁵⁰ » : l'aspirazione a una plastica dello stile che modelli l'opera allo stesso modo in cui si forgia una statua di bronzo, vuota al suo interno, in cui la presenza dell'autore, come quella divina, si offre solo nella sua assenza. Una nozione di stile indiretta, materiale, che si ricava soltanto “in

⁴⁸ Giovanni Verga, *Vita dei campi*, cit., p. 92.

⁴⁹ Riferimento invece più diretto (filtrato dall'aneddoto del *Mosè* michelangiolesco) in una variante contenuta in una versione precedente della *Prefazione*, poi soppressa : « [ch'essa stia lì, isolata, palpitante di vita ed eterna come una statua di bronzo di cui l'autore abbia avuto il coraggio piuttosto che di volgere il martello contro la sua opera immortale, di eclissarsi dentro la sua ombra e sparire ». Per tale versione cfr. *ivi*, p. 186.

⁵⁰ Cfr. Federico Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino, Einaudi, 2007, p. 248.

negativo” : la statua di bronzo che rappresenta l’opera è, nello stesso tempo, « une sorte d’image en creux de l’image de l’auteur⁵¹ ».

Giuseppe SORBELLO
Université de Catane

⁵¹ Cfr. la nozione di “stile” nell’estetica realista dell’Ottocento, definita nei seguenti termini da Philippe Hamon, in *Imageries*, cit., p. 274 : « Le style, c’est donc la présence dans une œuvre d’un individu, la trace, ou la signature, disséminée dans l’ensemble de l’œuvre, de sa présence, de la présence d’un absent, l’auteur éloigné ou mort, une sorte d’image en creux de l’image de l’auteur ».