

## Pensiamo in negativo



*Vizzini, 3 maggio 1892.*

*di*

***Ceotto Viola, D'Amico Lucrezia, Di Tomasi Sarah***

***VE***

-“A cosa pensi quando leggi Verga?”

-“Ad una fotografia”. Questa sarebbe la nostra risposta.

Durante la lettura delle novelle abbiamo notato quanto la sua mano di scrittore fosse simile a quella di fotografo. È stato il suo approccio con i fatti a confermare le nostre idee: un'attitudine semplice e distaccata che ha saputo scalfire ogni particolare sotto una perfetta angolatura. Documentandoci poi è emersa la sua passione fotografica ed è stato questo il filo conduttore che ha guidato la nostra argomentazione.

«L'uomo Verga fatalmente riportava nelle immagini quello che era l'“occhio,” il sentimento, il modo di essere e di sentire dello scrittore. Riportava quell'occhio “fotografico,” quell'obiettivo ‘impersonale’ che guarda come dall'alto i personaggi»<sup>1</sup>.

Verga prima che scrittore è fotografo; la prima foto datata nell'archivio Verga è un ritratto del 1878 ma la sua conoscenza e forse la pratica della fotografia potrebbe aver preceduto di molto questa data. La critica tende ad indicare l'avvicinamento di Verga alla fotografia agli anni d'inaridimento della sua vena di scrittore, quindi dal 1890 in poi in quanto questa tende a considerare la foto come qualcosa che viene sempre dopo, un'aggiunta ornamentale. In realtà è a cavallo tra la stesura di *Eva* del 1873, *Primavera* e altri racconti del 1876 e la grande stagione delle novelle di *Vita nei Campi* e *Malavoglia* che si svolge la sua più intensa attività fotografica.

Nel 1880 Verga scriveva: «No, non sono sfuggito al contagio fotografico e vi confesso che questa della camera nera è una mia segreta mania»<sup>2</sup>. E' la fotografia che si presenta come possibile ispiratrice della tecnica letteraria dell'impersonalità.

«Ma scopro che si porta dietro quelle immagini a Milano, a Firenze e a Roma, come se volesse, ogni volta, rivedere la casa, la gente che lo circondava e controllare il modo di vestirsi dei contadini e delle contadine, rivedere il mare e i campi e tutta la gente che lo aveva in qualche modo ispirato.

Forse per scrivere ancora, studiare, confrontare, verificare. Per me fu una scoperta davvero straordinaria: un grande maestro del verismo italiano si era affidato alla fotografia per riscoprire il mondo della realtà»<sup>3</sup>. Cortàzar dice: «Il romanzo e il racconto si possono paragonare al cinema e alla fotografia»<sup>4</sup>. Nel senso che sia il fotografo che lo scrittore selezionano un'immagine che faccia da apertura verso qualcosa che va al di là della foto o del racconto.

Era nato insieme alla fotografia, l'aveva vista progredire ed aveva imparato ad usarla: dunque la sua visione del mondo e degli uomini doveva per forza risentire della suggestione della camera oscura fino a suggerirgli di scegliere uno stile narrativo che “fotografasse” la realtà con le parole, in una forma appunto obiettiva, impersonale ed in “bianco e nero”.

Leggendo le novelle di Verga ci siamo rese conto di quanto riscontrassimo il modo di scrivere dell'autore nel nostro modo di fare fotografia. Verga non è interessato alla tecnica, usa un linguaggio fotografico molto elementare, essenziale. Similmente noi, a distanza di oltre un secolo,

---

<sup>1</sup> Vincenzo Consolo, saggio introduttivo a *Verga/Fotografo* di Giovani Garra Agosta;

<sup>2</sup> Il 19 luglio 1880 Verga scrive al suo editore milanese Treves;

<sup>3</sup> *Le Fotostorie*, patria indipendente, 18 febbraio 2007;

<sup>4</sup> Julio Cortàzar, [Bestiario](#) (1951);

scattando una fotografia ci accorgiamo di come venga fuori quella fredda impersonalità  
caratteristica verghiana.

E' incredibile come sia riuscito a "fotografare" una storia: è il caso di *Lacrymae Rerum*. In una novella dove non accade praticamente niente, egli riesce a dare vita ad un racconto soltanto attraverso le descrizioni. «Si vedeva passare un lume di stanza in stanza, sino alla camera gialla, dove la luce si avvivava intorno a un letto bianco circondato dalle stesse ombre premurose. Indi la casa tornava scura e sembrava deserta».

La stessa cosa che accade alla foto di un paesaggio: di fatto non ci sono eventi rilevanti ma quella foto suscita, in chi la guarda, stupore e interesse da non riuscire a staccare gli occhi da essa. E' lo stesso principio adottato da Verga: non si riesce a smettere di leggerlo. Sempre più intrigante e sfaccettato, pieno di sfumature e sentimenti non necessariamente riconducibili a qualcosa di concreto ma concreti a modo loro e assolutamente impersonali: esattamente come una fotografia. Ogni qualvolta sentiamo il bisogno di rivivere certe emozioni può bastare una semplice foto a far scaturire quel sentimento presente al momento dello scatto. La fotografia riproduce infatti all'infinito un qualcosa che ha avuto luogo una sola volta, lo stesso qualcosa che non potrà mai più ripetersi; quindi l'unica soluzione che ci resta è rifugiarsi in essa. Per noi fotografare equivale a comunicare, la fotografia ci permette di esprimere quello che sentiamo e quello che abbiamo in testa. Siamo del parere che non esistano fotografi più bravi o meno, certo ci sono delle basi da apprendere, ma la tecnica di un fotografo è dettata dalla propria creatività: avere campo libero su tutto e poter creare attraverso forme, colori, luce e con tutto ciò che ci circonda. Il campo di studio del fotografo non è altro che il mondo in ogni suo piccolo dettaglio ed è per questo motivo che ci sentiamo di poter affermare che «è un'illusione che le foto si facciano con la macchina... Si fanno con gli occhi, con la testa, con il cuore»<sup>5</sup>.

È attraverso gli occhi, la testa e il cuore che la fotografia, oltre a registrare volti o avvenimenti oppure narrare una storia, può sorprendere, divertire ed educare; può cogliere e comunicare emozioni e documentare qualsiasi dettaglio con rapidità e precisione. «Ella se ne andava infatti, la Lupa, riannodando le trecce superbe, guardando fisso dinanzi ai suoi passi nelle stoppie calde, cogli occhi neri come il carbone»<sup>6</sup>. L'emozione di una fotografia sta proprio in quel fantastico fermo immagine, in quei flashback di momenti che non torneranno mai uguali, in quegli attimi catturati che non concedono repliche.

---

<sup>5</sup> Henri Cartier Bresson, *L'uomo e la macchina e il volto dell'Asia* (1972);

<sup>6</sup> Giovanni Verga, *La Lupa* da *Vita dei Campi* (1880);

Ai nostri giorni ad esempio la tecnologia delle fotocamere a basso costo e con grandi capacità di memoria invoglia chi la usa a ritrarre qualunque aspetto della realtà, bello o brutto, banale o eccezionale. Può avvenire allora una trasformazione nella percezione della realtà - di uomini e cose - da emotivamente “immediata” come nel passato, ad una forma sempre più “mediata” da un diaframma ottico che riduce anche gli altri ad un puro e semplice spettacolo realistico anche se a volte drammatico - con la riduzione delle persone a semplici personaggi - da osservare “dall'esterno” con un atteggiamento spesso emotivamente distaccato. Verga è addirittura molto meno attento alla resa della foto; noi con le nuove tecnologie abbiamo a disposizione un'infinità di strumenti sempre più sensibili da sfiorare la perfezione. Verga, prima di tutto perché privo di mezzi, non voleva una fotografia perfetta ma reale: doveva catturare il fatto in quel preciso istante, senza preavviso o un precedente studio dell'immagine, senza modifiche o ritocchi; non c'è un pretesto ma la rappresentazione del reale. «Io te lo ripeterò così come l'ho raccolto nei viottoli dei campi, press'a poco colle medesime parole semplici e pittoresche della narrazione popolare, e tu veramente preferirai di trovarti faccia a faccia col fatto nudo e schietto, senza stare a cercarlo fra le linee del libro, attraverso la lente dello scrittore»<sup>7</sup>. E' un amante della realtà, della semplicità. La fotografia è tramite ambiguo tra il mondo moderno e il mondo immutabile della tradizione che essa eterna.

Leggendo *L'Amante di Gramigna* ci siamo accorte di quanto la nostra idea di collegare fotografia e scrittura fosse valida. «Il semplice fatto umano farà pensare sempre; avrà sempre l'efficacia dell'essere stato [...] 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 essere sorta spontanea come un fatto naturale, senza serbare alcun punto di contatto con il suo autore»<sup>8</sup>. Citando direttamente dalla novella presente nella raccolta *Vita dei Campi* emerge che l'idea di trovarsi faccia a faccia con l'evento, la sua evidenza, l'invisibilità della mano dell'artista, l'idea di un'opera d'arte che sembra nascere autonomamente, sono tutti elementi che rimandano alla pratica fotografica come elemento ordinatore del discorso.

Verga, dunque, tende verso un'arte dove la mediazione è ridotta al minimo. Il fatto umano non ha bisogno di spiegazioni, messo lì nudo e crudo come si presenta, in modo da suscitare in ognuno di noi emozioni diverse. Non a caso Verga si interessa di fotografia trovando in quest'ultima la giusta ispirazione per la letteratura; la fotografia non è influenzata dal giudizio altrui, e non ci spinge a guardare attraverso gli occhi dell'artista, ma resta lì: il semplice fatto, la semplice immagine

---

<sup>7</sup> Giovanni Verga, *L'Amante di Gramigna* da *Vita dei Campi* (1880);

<sup>8</sup> Giovanni Verga, *L'Amante di Gramigna* da *Vita dei Campi* (1880);

catturata che fa parlare di sé.

Leggendo *La lupa*, non pensiamo allo stile o alla forma in cui Verga l'abbia scritta: ci fermiamo lì, davanti a quella donna e alle sue azioni che ci lasciano di stucco: «Ella si spolpava i loro figliuoli e i loro mariti in un batter d'occhio, con le sue labbra rosse, e se li tirava dietro alla gonnella solamente a guardarli con quegli occhi da satanasso, fossero stati davanti all'altare di Santa Agrippina»<sup>9</sup>.

Accade proprio come una fotografia di fronte alla quale non ci chiediamo cosa sia successo al momento dello scatto ma cosa succede a noi nel guardarla, ognuno con la propria interpretazione, giusta o sbagliata che sia con giudizi o pregiudizi. Questo è forse il problema di Verga: il problema del narratore borghese è di riuscire a penetrare il mondo degli umili senza farlo sembrare tale, senza doverlo evidenziare per altri scopi che non siano quelli di rappresentare il fatto in sé stesso. Il fare fotografie permette un accesso alle classi sociali che vivono ai margini, che vivono nei pregiudizi e dunque diventano impenetrabili. Verga ha potuto mettersi in relazione con il mondo popolare, penetrarlo e narrarlo secondo modalità che gli sono state suggerite dalla sua esperienza di fotografo.

Egli fotografa soprattutto il suo mondo: famiglia, casa, paese, servitori, contadini dandogli poi quella dignità letteraria propria dell'opera d'arte.

---

<sup>9</sup> Giovanni Verga, *La Lupa* da *Vita dei Campi* (1880);



*Fratelli, cognate e due nipotini di Giovanni Verga con le cameriere. La foto risale al 1893.*

Le sue foto, seppure tecnicamente inferiori a quelle di Capuana, sono più intense e più intimamente a contatto con il mondo ripreso nell'obiettivo.

Verga, prima che per le sue opere di carattere letterario, è grande poeta con la macchina fotografica.

In una foto riprende il fratello Mario con i nipotini e sebbene la foto fosse mossa e sbilanciata, immortalava un momento di vita quotidiana che apre uno spaccato sul suo tempo: il valore della famiglia, la prole numerosa.

L'idea è quella di un'arte sospesa tra la rappresentazione oggettiva di un fatto e l'enigma, il velo di mistero celato dietro la realtà rappresentata.

La posizione del fotografo, di distacco e partecipazione, di essere nell'evento e rappresentarlo, si lega alla poetica di adesione e allontanamento del narratore verghiano. Tutto è accennato, alluso, mancano dettagli specifici, tutte le immagini sono lasciate in una indefinitezza che lascia grande spazio all'immaginazione del lettore, l'invisibilità narrativa del microcosmo di Trezza nasce dagli sguardi che lo percepiscono proiettandone un'immagine nitida ai nostri occhi.

La Longa, «una piccina che badava a tessere e... far figliuoli, da buona massaia», Bastianazzo, «grande e grosso quanto il San Cristoforo», 'Ntoni, «un bighellone di vent'anni»<sup>10</sup>, sono

<sup>10</sup>

Giovanni Verga, *I Malavoglia* (1881);

rappresentati direttamente come appaiono agli occhi degli altri personaggi di *Acì Trezza*. Sono gli «occhi da satanasso»<sup>11</sup> della Lupa, quelli di Nedda «neri, grandi, nuotanti in un fluido azzurrino [...], offuscati dall'ombrosa timidezza della miseria»<sup>12</sup> e gli sguardi che giocano in tutta la novella *X*, capaci di «far passare una notte insonne»<sup>13</sup>, a dettare le regole del racconto che mai necessita di ulteriori spiegazioni o giustificazioni così da poter leggere in totale trasparenza. E proprio perchè la struttura di ogni racconto è immaginata come una sequenza di “istantanee”, chi “ritrae” -cioè lo scrittore- riesce a restarne più facilmente al di fuori, come dietro la sua macchina, al momento di aprire l'obiettivo sulla realtà. La tecnica dello straniamento che ne deriva permette che il narratore indirettamente delinea il punto di vista di tutti i personaggi.

La figura di padron 'Ntoni che, pur di pagare il debito dei lupini, lascia che la sua casa venga pignorata, agli occhi di padron Cipolla, che avrebbe preso in sposa Mena Malavoglia soltanto se avesse avuto la dote, sembra una truffa a suo danno. «Il povero vecchio non aveva il coraggio di dire alla nuora che dovevano andarsene colle buone dalla casa del nespolo, dopo tanto tempo che ci erano stati, e pareva che fosse come andarsene dal paese, espatriare, o come quelli che erano partiti per ritornare, e non erano tornati più [...]. Padron 'Ntoni aveva sempre la casa davanti agli occhi, là vicino, colle finestre chiuse, e il nespolo che si affacciava sul muro del cortile. Maruzza non aveva potuto morire in quella casa; né egli forse vi sarebbe morto; ma i denari cominciavano a raggranellarsi, e i suoi ragazzi ci sarebbero tornati un giorno»<sup>14</sup>.

Allo stesso modo la purezza del sentimento fra Alfio e Mena agl'occhi di zio Crocifisso viene vista come “rabbia” di maritarsi: «Ma io la roba mia l'ho fatta col sudore della fronte. Adesso uno è in paradiso, l'altro vuole la Zuppidda; non possono menare innanzi quella barca rotta, e cercano di maritare la ragazza. Costoro non pensano ad altro che a maritarsi; hanno la rabbia, come mia nipote la Vespa. Adesso che Mena si marita, vedrete che compare Mosca torna qui, per chiapparsi la chiusa della Vespa»<sup>15</sup>.

Seppur non sottolineando il suo atteggiamento di fronte alle questioni, Verga mette sul piatto il punto di vista di ogni personaggio lasciando che sia poi il lettore a farsene uno proprio. L'atteggiamento di zio Crocifisso, di Padron Cipolla, è quello dei popolani grezzi e meschini la cui unica aspirazione era la “roba”.

---

<sup>11</sup> Giovanni Verga, *La Lupa* da *Vita dei Campi* (1880);

<sup>12</sup> Giovanni Verga, *Nedda* (1874);

<sup>13</sup> Giovanni Verga, *X* da *Primavera e altri racconti* (1877);

<sup>14</sup> Giovanni Verga, *I Malavoglia* (1881);

<sup>15</sup> Giovanni Verga, *I Malavoglia* (1881);



*Questa immagine, nonostante lo stile maldestro di Verga, è davvero un documento unico. La didascalia originale dice: “Massaro Filippo, un campiere con lo schioppo, insieme a Turi Culedda e un altro contadino. Tebidi (Vizzini)”.*

La tecnica di straniamento in questo caso è rovesciata: ciò che è strano appare normale in quanto il punto di vista da cui si racconta è in armonia con quello dei personaggi.

L'atteggiamento di Mazzarò ne *La roba* non è mai rimproverato, anzi è degno di lode.

I fatti, messi lì freddi lasciano riflettere su quanto sia dura la lotta per la vita senza che l'autore introduca alcun giudizio: «*Pareva che Mazzarò fosse disteso tutto grande per quanto era grande la terra, e che gli si camminasse sulla pancia. Invece egli era un omiciattolo, diceva il lettighiere, che non gli avreste dato un baiocco, a vederlo; e di grasso non aveva altro che la pancia, e non si sapeva come facesse a riempirla, perché non mangiava altro che due soldi di pane; e sì ch'era ricco come un maiale; ma aveva la testa ch'era un brillante, quell'uomo*»<sup>16</sup>.

Nella singolare novella *Lacrymae rerum* della raccolta *Vagabondaggio* non vi sono personaggi

---

<sup>16</sup> Giovanni Verga, *La roba* da *Novelle Rusticane* (1883);

principali, attori secondari e così via; c'è solo la descrizione di una casa, da un unico punto di vista, forse una finestra di fronte, e tante storie che vanno e vengono.



*Bambina alla finestra di una casa di Novalucello. La foto è del 1911.*

Ogni accadimento infatti si intuisce soltanto dalla descrizione degli oggetti della casa stessa ed è dunque la casa stessa con le sue cose a parlarci di ciò che avviene dentro, senza che vi sia alcuna intrusione dello scrittore.

Non esiste una verità nelle novelle di Verga, ogni interpretazione è a piacimento di chi legge. Il narratore non è onnisciente, ma portavoce di un mondo e non è dunque depositario della verità, com'era proprio dei narratori tradizionali dell'Ottocento. *«Perché la riproduzione artistica di cotesti quadri sia esatta, bisogna seguire scrupolosamente le norme di questa analisi; esser sinceri per dimostrare la verità, giacché la forma è così inerente al soggetto, quanto ogni parte del soggetto stesso è necessaria alla spiegazione dell'argomento generale»<sup>17</sup>.*

---

<sup>17</sup>

Giovanni Verga, *I Malavoglia*, Prefazione (1881).

Verga si è eclissato, si è messo nei panni dei suoi personaggi, vede le cose con i loro occhi e le esprime con le loro parole. Il mondo popolare di Verga è lontano dall'idea di povera ma buona gente, custode di valori genuini. L'autore entra in questo mondo e lascia che questo si racconti da sé.

La sua scelta di una forma letteraria più fedele alla realtà dovette quindi procedere di pari passo con la decisione di darsi anche lui alla fotografia.