

L'“Io pittore” di Giovanni Verga: *Lacrymae rerum* e l'immaginario visivo dell'Ottocento

Giuseppe Sorbello

Nel gennaio del 1898, Giovanni Verga commentava una fotografia spedita dal conte Giuseppe Primoli: brillante episodio di un latente confronto tra fotografia e letteratura, la risposta di Verga, tra il tono divertito e arguto con cui è formulata, ci permette di trarre alcune considerazioni, in un campo, quello della fotografia, su cui anche lo scrittore siciliano, proprio in quegli anni, investiva il suo tempo¹, pur senza raggiungere l'abilità dell'amico Gegè dietro l'obiettivo:

Caro Amico,

Questa fotografia che hai voluto mandarmi è un vero quadretto. Ma cosa succede in quel vicolo o in quell'androne? Una rissa? Un funerale? Un arresto?

Io pittore, mi varrei molto di questo punto interrogativo che aiuta tanto all'interesse del *soggetto*².

Tra l'epistolario di Verga, non è reperibile la lettera e l'immagine inviata da Primoli; tuttavia, da una seconda missiva del conte, del 22 gennaio 1898, è almeno possibile risalire alla fotografia oggetto del commento verghiano: «sono contento di sentire che ti abbia piaciuto [sic] la mia piccola istantanea veneziana che potrebbe chiamarsi le baruffe chiozzotte. Infatti erano due donne che litigavano in un calle e tutti si fermano per vedere ed ascoltare»³.

In base a questa descrizione, la fotografia giunta tra le mani di Verga sarebbe quella con numero di inventario 524/A dell'Archivio Fotografico della Fondazione Primoli, a cui dovrebbe aggiungersi la 784/A, legata alla precedente da un evidente filo logico narrativo.

Si tratta di una “scena”, di ambientazione urbana: una tipologia di immagine fotografica la cui “unità d'azione” è condizionata dalla tecnica dell'istantanea; la quale, frammentando la continuità temporale, stabilisce un nuovo fattore di unificazione nelle interazioni tra i personaggi congelati sulla lastra⁴. Una modalità rappresentativa (legata alla specificità del mezzo fotografico), che Primoli ten-

¹ Sulla produzione fotografica di Verga rimando al catalogo *Verga fotografo*, a cura di Giovanni Garra Agosta, Catania, Maimone, 1991.

² Lettera del 7 gennaio 1898, in M. Spaziani, *Con Gégé Primoli nella Roma bizantina. Lettere inedite di Nencioni, Serrao, Scarfoglio, Giacosa, Verga, D'Annunzio, Pascarella, Bracco, Deledda, Pirandello, ecc.*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1962, p. 237.

³ Catania, Biblioteca regionale universitaria, *Carteggio Verga*, segn.: Ms. U. 239.4360.

⁴ Cfr. P. Ortel, *Note sur une esthétique de la vue: photographie et littérature*, in «Romantisme», CXVIII, 2002, p. 102.

ta inconsciamente di superare fissando più sequenze della stessa scena, sia per arginare l'elemento casuale, sia per creare, come abbiamo visto, un andamento narrativo.

Atteniamoci adesso al caso, in sé piuttosto significativo, di uno scrittore alle prese con l'immagine fotografica: costretto a verbalizzare un contenuto essenzialmente visivo, notiamo che Verga, nel suo commento alla fotografia ricevuta, non aggiunge alcuna "didascalia", non sovrappone ad essa nessun processo di "letterarizzazione", come invece fa Primoli riferendosi alle sue «baruffe chiozzotte». Al contrario, lo scrittore catanese blocca la sua attenzione sulle caratteristiche percettive dell'immagine e sulla sua precarietà semantica, dimostrando una più o meno inconsapevole assimilazione di alcuni valori estetici peculiari del nuovo *medium*. Le considerazioni di Verga oltrepassano, di fatto, la comune accezione veristico-documentaria in cui l'immagine analogica era di solito relegata nel sistema delle arti ottocentesco.

Una tale sensibilità poteva provenire solamente da una familiarità col mezzo fotografico condotta con sempre più consapevolezza e raffinatezza di risultati: uno "stile Verga" che definisce la sua prassi di costruzione dell'immagine lontano da quel semplicistico e riduttivo intento documentario in cui essa è di solito sbrigativamente confinata. Più libero dalle convenzioni figurative pittoriche tradizionali, piuttosto evidenti nelle composizioni equilibrate di Primoli, il diletterismo di Verga ruota attorno allo studio delle «variabili della fabbricazione di un'immagine», sviluppando una sintassi propriamente fotografica tesa a «instaurare un'esperienza estetica al sodo dell'esperienza sensoriale propriamente detta»⁵.

Sono queste le componenti strutturali di un'attitudine con cui lo scrittore e dilettante fotografo tentava una «manipolazione del visibile»⁶, in grado, cioè, di esercitare un controllo su una realtà che, non più mediata dal filtro letterario, soggiace alle forze dirompenti del caso e dell'aleatorio⁷.

Per l'operatore Verga, il tono ironico del giudizio copre il fatto che l'immagine fotografica possiede in sé qualcosa di inquietante, di "intrattabile", per qualsiasi scrittore realista dell'Ottocento: le interrogative del suo commento palesano l'incertezza di individuare il «soggetto» – cioè che cosa è accaduto in quella singola immagine: una difficoltà di lettura che rimanda alle caratteristiche della rappresentazione fotografica, in cui per la prima volta emerge un'estetica dell'informale, a contatto della quale il culto della forma di molti scrittori ottocenteschi rischiava di incrinarsi.

Primoli credeva di scavalcare questo "difetto" di complicazione di interpretazione univoca dell'immagine, creando delle sequenze narrative; Verga, consapevole dell'impossibilità di definire un contenuto univoco dell'immagine, è più vicino a ciò che Jean-Marie Schaeffer avrebbe indivi-

⁵ Cfr. M. Cicuto, *Le immagini "avverse" alla storia (scheda per Verga fotografo)*, in «Italianistica», XXXVI, 2007, 1-2, p. 130.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Cfr. Ortel, *Note sur une esthétique de la vue*, cit., pp. 103-04.

duato come lo specifico irriducibile dell'immagine analogica: anche per Verga, cioè, ogni fotografia è uno “scandalo”, perché di fronte a essa «la dinamica semiotica si frantuma, si perde»⁸.

Le interrogative verghiane, sorte da una spassionata osservazione, non scaturiscono da altro che da un effetto di “resistenza” innescato dall'immagine analogica stessa, refrattaria a qualsiasi tentativo di interpretazione: «il rifiuto dell'immagine analogica di appagare il nostro desiderio di compiutezza quasi-percettiva ci spinge a cercare altrove il completamento che manca: nel reale che è fuori campo. Ma che cosa dovrebbe accadere lì, che cosa dovrebbe esservi accaduto [...] ?»⁹.

Eppure, quel «punto interrogativo che aiuta tanto all'interesse del *soggetto*», di fronte a cui, secondo Schaeffer, si disintegra ogni proposito di narrazione, sembra suggerire, allo scrittore Verga, una direzione di evoluzione di forme narrative, i cui risultati possono essere agevolmente rintracciati in quel serbatoio di sperimentalismo stilistico che è la produzione novellistica dell'autore. Per uno scrittore ottocentesco come Verga, l'immagine fotografica è un “bozzetto” (un «quadretto») che non implica nessuna crisi del logocentrismo, ed è pertanto immune dalla dispersione del senso: al contrario, essa può offrire nuove forme al corrispettivo testuale della novella.

Dietro quell'«Io pittore», sarebbe facilmente rintracciabile la figura di un narratore attento agli esiti figurativi della sua narrativa, ormai orientata, da tempo, verso quegli effetti ellittici e un uso del dettaglio rivelatore tipici di uno stile allusivo, che sfrutta a fondo la densità semantica dei silenzi e degli sguardi dei suoi personaggi e, nello stesso tempo, è in grado di muoversi lungo un realismo analitico e demistificante. Una dichiarazione che, retroattivamente, possiamo adoperare per entrare nella seconda fase dello sperimentalismo verghiano, quello che dal *Mastro-don Gesualdo* conduce fino a una novella come *Caccia al lupo* (del 1897): racconto per molti versi emblematico di questo percorso stilistico dominato da una rinnovata forza “ermeneutica” dell'atto narrativo nei confronti di una realtà che sembra opacizzarsi.

Si tratterebbe allora di riconsiderare il commento verghiano in vista di rilanciare un discorso tra fotografia dell'Ottocento e letteratura verista, non più pensato per “omologie strutturali” quanto per zone di conflitto e intersezione. In termini più circoscritti, adottando la terminologia di Philippe Ortel, si dovrebbe valutare il modo in cui un' *esthétique de la vue*, che Verga ha assimilato – naturalmente – dall'esercizio fotografico e dalla lettura delle immagini analogiche, possa aver interagito con alcuni punti della sua testualità narrativa.

Luogo tipico di questa intersezione tra letteratura realista e immaginario fotografico, è quella finestra che ritroviamo in numerosi testi del naturalismo europeo come schema narrativo di «très grande

⁸ J.-M. Schaeffer, *L'immagine precaria. Sul dispositivo fotografico*, Bologna, Clueb, 2006 (tit. orig. *L'image précaire. Du dispositif photographique*, 1987), p. 169.

⁹ *Ibidem*.

stabilité syntagmatique»¹⁰. Azionando un punto di vista, la finestra attira spontaneamente su di sé un immaginario fotografico, con tutto il corredo allusivo di camere oscure e inquadrature. Funzionante come dispositivo ottico, ritroviamo la finestra nella novella verghiana *Lacrymae rerum*¹¹, composta da sequenze descrittive soggette a una cultura visuale moderna e analogica, condivisa dallo scrittore.

Il commento verghiano alla fotografia di Primoli, il suo interesse per «il punto interrogativo», sembra richiamare la particolare modalità narrativa della novella, la quale avanza tramite un'esposizione visuale dei fatti narrati e degli oggetti, il cui senso deve essere integrato da un lettore al quale si richiede una collaborazione attiva alla ricostruzione del senso di una vicenda che manca di «“attese” esplicative»¹²:

Tutte le finestre del quartierino desolato si illuminarono per la prima volta, dopo tanto tempo, per l'ultima solennità, mentre la folla degli estranei ingombrava la casa, con un luccichio tremolante di ceri, nella camera gialla. E dopo che tutti quanti furono partiti, la casa rimase sempre illuminata e deserta, quasi per una lugubre festa. Vi si vedeva solo di tanto in tanto il passaggio delle solite ombre che correvano all'impazzata, in un affaccendarsi disperato¹³.

L'effetto di saturazione percettiva attivato dalla lettura visuale, sarà accompagnato dalla costante allusività di una scrittura che tenta in questo modo di cogliere quel reale che si trova “fuori campo” (riprendendo la formula di Schaeffer) perché posto al di là della cornice della finestra inquadrata dalla prospettiva fissa del narratore. Una “strategia indiziaria”¹⁴, attivata dall'immagine fotografica, in grado di integrare lo svolgimento di una narrazione che accade sotto gli occhi: visibile, e tuttavia parziale.

Attorno alla soglia della finestra, indugiando tra il desiderio di “entrare” e quello di “guardare”, il narratore tenta di ridurre al minimo la separazione tra lo spettatore e il mondo: la pulsione scopica formalizza un grado massimo di mimesi, costruendo un'esperienza percettiva come «intersection d'une expérience physique d'habitation et d'une expérience sémiotique consistant à regarder des

¹⁰ Cfr. P. Hamon, *Imageries. Littérature et image au XIX^e siècle*, Paris, Corti, 2001, p. 54. Su questo aspetto cfr. anche Id., *Du descriptif*, Paris, Hachette, pp. 172 e sgg.

¹¹ *Lacrymae rerum*, la novella conclusiva della raccolta *Vagabondaggio*, pubblicata nel 1887 dall'editore Barbèra, conosce altre due redazioni: una precedente, pubblicata il 14 dicembre 1884 per il «Fanfulla della domenica», con varianti appariscenti; l'altra successiva, con varianti minime, è contenuta nella riedizione dell'intera raccolta da parte dell'editore Treves nel 1901.

¹² E. Zamarrà, *Edizioni comparate e ricognizioni linguistico-stilistiche della 'Lacrymae rerum' verghiana*, in «Annali FM», I/II, 1983, p. 168.

¹³ G. Verga, *Lacrymae rerum* (1887), in *Tutte le novelle*, a cura di Carla Riccardi, Milano, Mondadori, 2001, p. 601.

¹⁴ C. Ginzburg, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in Id., *Miti, emblemi, spie* (1986), Torino, Einaudi, 2000, pp. 158-209.

images»¹⁵. Una progressiva convergenza tra “visibile” e “leggibile” in cui si affievolisce la distanza tra l’osservatore e le “cose” che contempla, in una graduale immersione empatica nella realtà ricreata dalla testualità letteraria.

Un simile congegno narrativo ha dovuto subire una sostanziale messa a punto rispetto all’esperimento originario del *Bastione di Monforte*, il cui sintagma iniziale, «Nel vano della finestra s’incorniciano»¹⁶, rappresenta l’iscrizione di questa nuova organizzazione narrativa basata su un punto di vista che opera effetti di taglio spaziale e di sospensione temporale¹⁷.

Le sequenze descrittive della novella sono qui ancora gravate dagli effetti lirico-patetici di un ordine discorsivo che intende restituire la qualità emozionale del paesaggio osservato: per esempio, la distinzione abbastanza netta fra due piani visivi, il paesaggio della zona superiore e la vita cittadina della zona inferiore, è una distinzione che non ha un valore di tipo “percettivo” bensì “retorico”; è cioè funzionale alla contrapposizione della serenità del paesaggio naturale al movimento fugace delle figure in basso, scorte dall’occhio del narratore che individua, e anticipa, protagonisti e destini delle sue storie.

Rispetto alla disgregazione percettiva di *Lacrymae rerum*, nel *Bastione di Monforte* il dispositivo ottico produce un effetto di inquadramento che ritaglia uno spazio in larga parte contaminato da un’ipotiposi ancora di tipo pittorico e tradizionale¹⁸. La configurazione visuale del racconto descrive zone e ampiezze proporzionate dall’impiego di “organizzatori testuali topografici” o di elementi di “allusione iconica”¹⁹. Dal punto di vista sintattico, l’accumulazione per polisindeto, in alcuni punti del testo, rimanda agli effetti continui e simultanei dell’immagine²⁰.

In *Lacrymae rerum* la configurazione visuale procede in altro modo: l’abbandono dei moduli dell’ipotiposi tradizionale si rivelerebbe nella finestra illuminata all’inizio del racconto, in cui campeggia una nuova sensibilità descrittiva, di tipo fotografico, o comunque più vicina all’immaginario

¹⁵ P. Ortel, *La littérature à l’ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, Nîmes, Chambon, 2002, p. 89.

¹⁶ G. Verga, *Il bastione di Monforte* (1883), in *Tutte le novelle*, cit., p. 359.

¹⁷ Sul tema della finestra rimando al recente libro di R. M. Monastra, *Le finestre di Verga e altri saggi tra Otto e Novecento*, Acireale-Roma, Bonanno, 2008, pp. 7-79.

¹⁸ Sull’ipotiposi del *Bastione di Monforte* cfr. E. Sanguineti, *O come? O come?*, in G. Verga, *Racconti milanesi*, Bologna, Cappelli, 1979, p. 14: «L’archetipo effettuale è naturalmente pittorico, *sur le vif*, al più contaminato da suggestione già da lastra paziente».

¹⁹ Per la terminologia cfr. Hamon, *Imageries*, cit., pp. 289-93 e 320-23. cfr. Verga, *Il bastione di Monforte*, cit.: «sotto, nel largo viale [...]» (p. 359); «Così si dileguano in alto [...]», «più in là li desta [...]», «dall’altro lato risponde [...]», «Accanto serpeggia verso l’alto [...]» (p. 360); «fra i rami degli ippocastani c’è una linea d’ombra che sprofonda nel vuoto», «[...] la linea bruna di un tronco, rendendo immagine del sentiero [...]» (p. 360).

²⁰ *Idem*, p. 361: «Così quella donna che viene ogni giorno a passeggiare pel viale, e aspetta, e torna a rileggere un foglio spiegazzato che trae di tasca, e guarda ansiosa di qua e di là ad ogni passo [...]». Allo stesso modo anche gli “attacchi” dei capoversi «E passa il rumore del carro [...]» (p. 359); «E le foglioline si agitano [...]» (p. 360); «E il tramonto confuso [...]» (p. 362); «O i molli plenilunî estivi [...]» (p. 363); «E l’albe livide, i meriggi foschi [...]» (p. 363).

visivo moderno. Un modello che ci aiuterà a comprendere la strutturazione di alcune sequenze del racconto:

Alla finestra dirimpetto, si vedeva sempre il lume che vegliava, la notte – le lunghe notti piovose d’inverno, e quando la luna di marzo, ancora fredda, imbiancava la facciata della casa silenziosa. La stanza era gialla, con una meschina tenda di velo appesa alla finestra. A volte vi apparivano dietro delle ombre nere, che si dileguavano rapidamente.

Ogni sera, alla stessa ora, 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, nel gran silenzio della via²¹.

La «stanza» contemplata dallo sguardo, assumerebbe la funzione di un “camera oscura”, in cui la possibilità stessa di raccontare è resa possibile dalla presenza di una luce («un lume») che illumina l’interno e genera immagini “foto-grafiche” in senso stretto²², proiettate su una finestra che agirebbe come placca fotosensibile. La stanza di *Lacrymae rerum* funziona come una di quelle tante «boîtes à images» che si incontrano nella letteratura del XIX secolo²³: in questo caso una camera oscura coperta da una «meschina tenda», che funziona come schermo, dove «a volte vi apparivano dietro delle ombre nere».

Un procedimento narrativo che, come suggerisce Vittorio Roda, sembra fare di Verga un «fisionomista dell’*intérieur*»²⁴, e in cui la tensione mimetica, dettata dal “principio di realtà” della deontologia naturalista, collima con un “principio di immaginazione” di immersione nel collettivo, tra le pareti del *décor* borghese. Un percorso sotterraneo del realismo verghiano che ci rimanda a quel luogo testuale della cosiddetta prefazione “rifiutata” dei *Malavoglia* (quella con data del 22 gennaio 1881) in cui incontriamo uno scrittore-*flâneur* che, camminando per le strade buie di una silenziosa città, coglie il movimento collettivo della folla come una «processione fantasmagorica»²⁵.

Una «folla nera» che «cammina, cammina tutta verso un punto solo, pigiandosi, accalcandosi, sorpassandosi bruscamente»²⁶, rappresentata secondo le modalità di un vero e proprio spettacolo fantasmagorico. Siamo di fronte a una pulsione sommersa del realismo verghiano, a una deriva immaginativa dello scrittore *flâneur* presto autocensurata, le cui modalità visionarie sono permeate dagli spettacoli del tempo.

La rassegna dei volti ricostruiti dall’immaginazione assume quindi sembianze larvali ed evanescenti, e come lo scrittore *flâneur* cerca di scorgere «dietro le finestre chiuse le vaghe forme indistin-

²¹ Verga, *Lacrymae rerum*, cit., p. 600.

²² Cfr. Ortel, *La littérature à l’ère de la photographie*, cit., p. 219.

²³ Cfr. Hamon, *Imageries*, cit., pp. 51-9.

²⁴ La benjaminiana definizione è di Roda (in Id., *Verga e le patologie della casa*, Bologna, Clueb, 2002, pp. 77-8).

²⁵ Cito il testo da F. Branciforti, *La prefazione dei ‘Malavoglia’*, in «Annali della Fondazione Verga», I, 1984, p. 15.

²⁶ *Ibidem*.

te»²⁷, anche il narratore di *Lacrymae rerum* predispone un racconto di ombre illuminate, delimitate all'interno di un «laicissimo contenitore d'umane inquietudini e sofferenze»²⁸ che si susseguono nel tempo e si raggrupmano intorno a «un'atmosfera "cosale"»²⁹.

Il racconto, addensato attorno a un lessico materico che agisce spesso come soggetto grammaticale³⁰, e che finisce poi per prevalere nella parte finale della storia, nella descrizione delle rovine dell'appartamento sventrato, si predispone alla formazione spontanea di correlativi oggettivi. Una configurazione affatto diversa rispetto a quella in atto nei *Malavoglia*,³¹ perché qui, in *Lacrymae rerum*, gli oggetti non sono più integrati in nessun patrimonio culturale e ancestrale, ponendosi invece nel loro valore "espositivo" che annulla qualsiasi profondità metaforica. L'oggetto è rappresentato da «un alfabeto muto che l'occhio attento non ha difficoltà a decodificare»³²: in esso risiede un senso che, per essere espresso, non ha bisogno né di una mediazione, né di una comparazione; l'immediatezza tra segno e oggetto, come nelle descrizioni flaubertiane, opererebbe «une réduction de la coupure sémiotique qui fait songer à celle opérée par la photographie»³³. Se il testo non è tuttavia immune da una connotazione a volte tendente all'effetto compassionevole, è tuttavia vero che l'aggettivazione lirica ed evocatrice è stata qui drasticamente ridotta per lasciare il posto a un'aggettivazione "denotativa" della miseria e dell'infelicità umana, a cui del resto rimanda il titolo stesso della novella. *Sunt lacrymae rerum*³⁴: un richiamo al realismo desanctisiano che rischia di limitare la novità di forma di un racconto che esprime, visualmente, una stringente «esigenza conoscitiva emancipatasi dalle ipoteche romantiche»³⁵.

Una diversità colta immediatamente, sebbene "in negativo", da uno dei primi recensori di *Vagabondaggio*, Giuseppe Depanis, che riporta l'andamento narrativo della novella verso forme "antiletterarie" di "giornalistica" scrittura:

Degli altri bozzetti racchiusi nel volume, quali: *La festa dei morti*, *L'agonia d'un villaggio*, *Lacrymae rerum*, basterà dire che appartengono a quella produzione giornalistica – e magari giornaliera – che il

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Roda, *Verga e le patologie della casa*, cit., p. 89.

²⁹ Zamarrà, *Edizioni comparate e ricognizioni linguistico-stilistiche della 'Lacrymae rerum' vergiana*, cit., p. 161.

³⁰ *Idem*, p. 165.

³¹ Cfr. C. Cucinotta, *Le ombre lunghe delle cose di Trezza*, in *Prospettive sui 'Malavoglia'*. Atti dell'incontro di studio della Società per lo studio della Modernità letteraria (Catania, 17-18 febbraio 2006), a cura di G. Savoca e A. Di Silvestro, Firenze, Olschki, 2007, 29-49.

³² G. Patrizi, *Il mondo da lontano. Il fatto e il racconto nella poetica vergiana*, Catania, Fondazione Verga, 1989, p. 162.

³³ Ortel, *La littérature à l'ère de la photographie*, cit., p. 213.

³⁴ Cfr. F. De Sanctis, *Zola e L'assomoir* (1879), in *Saggi sul realismo*, a cura di Stefano Giovannuzzi, Milano, Mursia, 1990, p. 220.

³⁵ Roda, *Verga e le patologie della casa*, cit., p. 50.

Verga non avrebbe dovuto raccogliere. Se per tal modo si aumenta la mole del volume, non si aumenta punto la fama dell'autore³⁶.

Una scrittura costituita da un andamento spiccatamente paratattico, da una descrizione frantumata in periodi brevi che avanzano in giustapposizione. L'analisi stilistica di Edoardo Zamarra ha messo in evidenza questi aspetti, insieme a una forte presenza del verbo "vedere" in costrutti verbali impersonali che rimanda all'incombenza del dispositivo fotografico: «"on" place un regard impersonnelle à l'origines de ces vues, plus proche de l'objectif du photographe que du regard d'un peintre»³⁷. La punteggiatura si riduce a un uso insistito del punto e della virgola, con l'assenza sintomatica di punti interrogativi ed esclamativi che, tutti variamente presenti nel *Bastione di Monforte*, pertengono alla «grafia dell'emotività, della partecipazione di fatto dichiarata»³⁸.

Una referenzialità che è in realtà affinato esercizio di stile in cui, eliminando dalla narrazione la descrizione della causa per la visualizzazione esclusiva dell'effetto, «l'énoncé phrastique prétend se calquer exactement sur les articulations du monde extérieur»³⁹. Una strategia discorsiva, in definitiva, che «depone a favore della impassibile lapidarietà e della "bianchezza" neutra di una scrittura che il Verga ha di proposito cercato per armare quel particolare da nuda cronaca della novella»⁴⁰.

Un'ultima considerazione riguardo lo sviluppo temporale del racconto, in cui la dimensione strettamente diacronica delle quattro microstorie del racconto, convive con «termini della temporalità ciclica» ed «espressioni della temporalità generica e generico-quantitativa»⁴¹. Una dilatazione temporale che sembra rimandare a quella «strutturazione più metafisica che storica della percezione, più universalizzante che a dominante umana»⁴², che Marcello Ciccuto scorgeva nelle fotografie scattate da Verga.

Su questa temporalità rarefatta, si diffondono i toni elegiaci del «desolato-sconnesso»⁴³, a ribadire l'impossibilità, anche della memoria, di trattenere il disfacimento fisico: una dissipazione esistenziale, e del senso, del tutto simile al modo in cui Susan Sontag paragonava l'osservazione delle fotografie alla contemplazione di "oggetti melanconici": «Ogni fotografia è un *memento mori*. Fare una fotografia significa partecipare della mortalità, della vulnerabilità e della mutabilità di un'altra

³⁶ Cfr. «Gazzetta Letteraria di Torino», 11 giugno 1887.

³⁷ Ortel, *La littérature à l'ère de la photographie*, cit., p. 219.

³⁸ Zamarra, *Edizioni comparate e ricognizioni linguistico-stilistiche della 'Lacrymae rerum' vergiana*, cit., p. 167.

³⁹ Ortel, *La littérature à l'ère de la photographie*, cit., p. 213.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Ciccuto, *Le immagini "avverse" alla storia*, cit., p. 130.

⁴³ L'inserimento delle "cose" di *Lacrymae rerum* tra il "desolato-sconnesso" degli "oggetti desueti" di Orlando è di Roda (*Verga e le patologie della casa*, cit., p. 58).

persona (o di un'altra cosa). Ed è proprio isolando un determinato momento e congelandolo che tutte le fotografie attestano l'inesorabile dissolvenza del tempo»⁴⁴.

L'operazione letteraria di Verga si predispone così a una critica per "dispositivi ottici" – da approfondire ulteriormente – in grado di rendere conto delle modalità con cui lo sguardo dell'autore si incarica di rappresentare le ragioni della scrittura e della rappresentazione. Studiarli, ci consente di porre sul tappeto, come scrive Philippe Ortel, una questione di natura "ontologica": la relazione con le forme visive dell'Ottocento indica il cambiamento morfologico di una testualità, quella letteraria, che si predispone a raccontare la modernità rappresentandola dall'interno, introiettando, o comunque relazionandosi, con le nuove forme di percezione e visione, e trovando in questa direzione il suo diritto di esistenza⁴⁵.

⁴⁴ S. Sontag, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Torino, Einaudi, 2004 (tit. orig. *On Photography*, 1977), p. 15.

⁴⁵ Ortel, *La littérature à l'ère de la photographie*, cit., p. 195.