

LA VISIONE DEGLI UMILI IN ARTE E IN LETTERATURA

In questo percorso si metteranno a confronto due **romanzi** che hanno gli **umili** per protagonisti, l'uno **romantico**, l'altro **realista**, i **Promessi Sposi** di **Manzoni (1827)** e i **Malavoglia** di **Verga (1881)**; quindi, si calerà il suddetto confronto nel mondo dell'arte, focalizzando l'attenzione su due **opere pittoriche di scuola francese**: **Le spigolatrici** di **Millet (1857, Parigi, Museo d'Orsay)**, quadro solitamente classificato come **realista** ma ancora fortemente permeato del **clima romantico**, e **Lo spaccapietre** di **Courbet (1849, Svizzera, Collezione Privata)**, quadro rappresentativo della nuova **estetica realista**.

Se confrontiamo l'**inizio** dei due romanzi, riscontriamo alcune significative differenze che permettono immediatamente di riconoscere le diverse **poetiche** dei due autori: l'uno e l'altro, infatti, partono da una volontà di **realismo**, ma lo declinano in forme assai differenti, corrispondenti alle rispettive **visioni** della realtà. Il **romanzo manzoniano** inizia con la celebre **descrizione paesaggistica** che procede, seguendo un movimento quasi **cinematografico**, dal lontano al vicino, dall'alto verso il basso e dal verticale all'orizzontale, fino a soffermarsi su un personaggio che si muove su uno sfondo naturale (**Don Abbondio**): questa tecnica verrà replicata all'inizio del **quarto capitolo** per introdurre la figura dell'*alter ego* di Don Abbondio, **Fra Cristoforo** (si veda la rigorosa **simmetria** del sistema dei personaggi dei *Promessi Sposi*). L'ambiente esterno viene quindi presentato e descritto dettagliatamente e il racconto s'inquadra in una cornice geografica ben precisa.

Nei **Malavoglia**, invece, come anche in molte **novelle** dello stesso Verga (con la dovuta eccezione della novella **La roba**), si entra subito nel vivo della narrazione, con un vivace ritratto, effettuato dal **coro popolare**, della famiglia di **Aci Trezza**, mentre dell'ambiente esterno non viene data alcuna informazione, come se il lettore lo conoscesse da sempre: quest'ultimo, in verità, solo gradualmente potrà comprendere dove si svolga la trama del romanzo.

Confrontiamo ora i due dipinti: **Millet** colloca le **tre protagoniste** del suo quadro in un vasto scenario naturale che occupa i **due terzi** della superficie della tela, grazie allo stratagemma dell'adozione di un **punto di vista** molto **rialzato**, che non può certo coincidere con quello, assai **ribassato**, dal quale sono invece scorte le contadine intente a spigolare (lo stesso procedimento verrà attuato ne **L'Angelus** e ne **La pastorella**). È dunque presente lo stesso movimento cinematografico (**dall'alto verso il basso**) dei *Promessi Sposi*, mentre ampio spazio viene riservato alla descrizione della natura: i campi di grano che si perdono in lontananza; i covoni altissimi oltre la linea dell'orizzonte; i carri trainati dai muli; i braccianti intenti alla mietitura; i "campieri" che controllano il lavoro in sella ai loro cavalli; la fattoria con le sue rimesse, le stalle e i magazzini; una vegetazione verdeggianti dietro la stessa; il cielo terso e assolato, velato di nuvole e annebbiato dalla calura estiva, solcato da uno stormo di uccelli.

Courbet, invece, focalizza tutta l'attenzione dello spettatore sulla figura dello spaccapietre - prepotentemente in **primo piano**, al **centro** del dipinto, secondo una **visuale frontale** ed estremamente **ravvicinata** - e senza alcuna concessione alla resa dello scenario naturale, appena accennato nell'angolo superiore destro (il declivio di una collina e il tronco di un albero di cui scorgiamo i rami più bassi); la **profondità spaziale** e la **linea dell'orizzonte** sono completamente assenti, giacché il quadro è destinato a rimanere tutto sul primo piano, come confermano le **geometrie compositive** di superficie: non solo l'immagine del contadino è articolata secondo l'**asse mediano** e le **diagonali del dipinto**, ma la sua schiena va a creare una **linea diagonale** intermedia e parallela rispetto alle due costituite dagli attrezzi agricoli, il martello a sinistra e la zappa a destra. Proprio gli **attrezzi**, unitamente ai restanti **oggetti** (la pentola, il cucchiaino, il filone di pane, il cappello di feltro e gli zoccoli), entrano nella rappresentazione con una **prepotenza** tale da marginalizzare completamente il paesaggio, di cui balza all'attenzione solo la caratteristica **brulla e sassosa** del terreno (la **natura arida**

riflette la povertà stessa dei lavoratori). Il massimo rilievo dato alla **realtà oggettuale**, alla **roba**, come anche il rapporto tra la **miseria umana** e la **natura inospitale**, trovano un chiarissimo riscontro proprio nella letteratura verghiana.

La **concezione manzoniana** degli umili manca di qualsiasi riferimento di **natura economica o politica**: gli umili vengono **paternalisticamente** inseriti all'interno della storia, governata da **Dio** e dalla **Provvidenza**, e per loro non c'è speranza di **riscatto sociale** né, tanto meno, di **rivolta** contro l'ordine costituito (a tal proposito, si ricordi l'atteggiamento di **ironica superiorità** dell'autore rispetto alla sollevazione milanese per il pane in cui rimase coinvolto Renzo). L'unico conforto della povera gente è costituito dalla fede in Dio e dall'accettazione serena della sua volontà, in qualunque forma essa si manifesti (*i guai ... quando vengono, o per colpa o senza colpa, la fiducia in Dio li raddolcisce, e li rende utili per una vita migliore*), ma gli umili dei *Promessi Sposi* non sono degli **sconfitti** (*il Signore - dice Lucia - c'è anche per i poveri*). Renzo e Lucia, aiutati da Agnese, sono gli **eroi** del popolo che, travolti dalla storia e dai potenti, riescono infine a trionfare, per poi riprendere la **vita umile di sempre**, nonostante che il mondo intorno a loro torni, come all'inizio del romanzo e anche dopo la "purificazione" della peste, a creare e mantenere le distanze tra i ceti, la perenne separazione tra le caste e la gente comune (emblematico l'episodio dei *due pranzi* alla presenza di Don Abbondio, per nulla cambiato dopo tutto quello che è accaduto, mentre fra Cristoforo è morto).

Il quadro di **Millet** è la traduzione pittorica di tutto ciò: le tre spigolatrici, grazie al punto di vista ribassato e alla costruzione architettonica dei loro corpi, assumono una **dignità monumentale e quasi eroica**, in assoluto contrasto con la ricchezza e il potere che dominano nello sfondo: significativi, a tal proposito, l'**arretramento** di quest'ultimo rispetto al **disegno preparatorio** (con un vuoto centrale incolmabile), nonché l'opposizione tra i due mondi ottenuta attraverso la convergenza, quasi prospettica, delle **tre linee di forza** (costituite dalle braccia e dal corpo della donna di destra) sulla linea dell'orizzonte e attraverso il **contrasto cromatico** tra i **colori freddi** e l'ombra del primo piano e i **colori caldi** e il clima assoluto dello sfondo (dove il dominio del **colore giallo-oro** rimanda simbolicamente alla ricchezza dei padroni). È doveroso precisare che se l'opera di Millet sollevò violente **polemiche** (fino a meritarsi l'appellativo sarcastico di *Le tre Grazie dei poveri*) e alimentò letture in **chiave politica** (di matrice anarchico-socialista), in occasione della sua esposizione al **Salon del 1857**, d'altra parte queste intenzioni erano lontanissime dalla mente del pittore.

La condizione degli **umili verghiani**, invece, è presentata attraverso un'**analisi di natura economica** dei rapporti di **causa-effetto** (dovuti alla natura esclusivamente **materialistica** dei moventi dell'agire umano). I poveri di Verga sono dei **vinti senza speranza**, la cui unica possibilità è quella di tirare *la vita coi denti più a lungo che potranno*; essi sono in balia di un **destino che li sovrasta**, senza **nessuna fede** che li sostenga, se non la **religione della famiglia** (*ideale dell'ostrica*). Per Verga le **necessità materiali** e l'egoismo individuale sono alle radici del **progresso** e tutta la società è dominata dalla **lotta per la sopravvivenza**: rispetto a questa lotta, l'*ideale dell'ostrica* rappresenta per gli umili non una scelta consapevole, ma una necessità vitale, l'unica speranza di salvezza (*allorquando uno di quei piccoli ... volle staccarsi dai suoi ... il mondo da pesce vorace ch'egli è se lo ingoiò*). Le opere verghiane rappresentano dunque la **drammatica esistenza degli umili** e sono espressione di un **pessimismo cupo** non riscattato da nessuna prospettiva ultraterrena, alcuna fede religiosa, alcuna speranza di redenzione.

La tela di **Courbet** è, con ogni evidenza, la traduzione pittorica di tutto ciò. Tra l'altro, è assai significativo notare, anche attraverso un altro famosissimo quadro di Courbet (*L'atelier dell'artista*), quanto l'atteggiamento di quest'ultimo verso gli umili fosse molto simile a quello di Verga: entrambi descrivono **oggettivamente** la **miseria** dei contadini, senza esserne **coinvolti emotivamente**, e

tracciano un quadro quasi **scientifico** della **lotta per la vita**, che vede tutti in campo, sfruttati e sfruttatori, ricchi e pezzenti (**coloro che vivono della morte**, cioè schiavi dei **bisogni materiali** o di una fede dogmatica); quindi offrono quella rappresentazione a un pubblico che appartiene ai **salotti buoni** della **società parigina e milanese** (**coloro che vivono della vita**, che si nutrono di **cultura** e sentimenti nobili), manifestando, verso quella stessa realtà, un distacco che, nonostante le **simpatie socialiste** dei primi anni, si è andato progressivamente assestando su **posizioni conservatrici**. Nella parte **sinistra** della grande tela di Courbet scorgiamo un bracconiere, un usuraio ebreo, un prete cattolico, un becchino, un venditore ambulante di stoffe, un borghese, una donna irlandese che allatta il figliolo, un operaio, una prostituta, un giullare, uno sterratore, un falciatore; nella parte **centrale e destra**, invece, sono la **Natura** (la tela), il **Vero** (la modella nuda), l'**Istinto** (i due bambini), l'**Amore** (gli amanti), la **Poesia** (Baudelaire), la **Filosofia** (Proudhon), la **Letteratura** (Champfleury), il **Collezionismo** e il mercato d'arte (Bruyas e la coppia in primo piano).

Il paragone fin qui svolto può essere esteso, in modo significativo, anche all'ambito prettamente **stilistico**: dopotutto, è lo stesso Verga che, nella **Prefazione** ai *Malavoglia*, ci suggerisce una simile operazione, visto il ricorrere di un linguaggio che, metaforicamente, sfrutta il campo semantico della pittura. **Millet**, grazie alla **leggerezza** delle sue tinte, allo **sfumato** che ammorbidisce i contorni delle figure e le amalgama con il paesaggio circostante, e al **delicato controluce**, utilizza un linguaggio pittorico ancora elevato, **romantico**, e ci restituisce una visione tutto sommato **serena e bucolica, lirica e sentimentale**, del lavoro dei campi, dove la **fatica quotidiana** si inserisce entro una **cornice naturale** tutto sommato accogliente (familiare e amata dall'uomo che è in armonia con essa), riassorbita nella **ciclicità** di un tempo agricolo scandito dal **ritmo delle stagioni**, dal **suono delle campane** e dai **momenti di preghiera** (si pensi a un altro capolavoro di Millet, *L'Angelus*). Si tratta dunque di una visione **filtrata e mediata**, romanticamente, dalla volontà di un pittore "**onnisciente**" che, dall'alto, guarda a un mondo al quale egli stesso apparteneva e a cui è rimasto legato da ricordi pieni di nostalgia e di affetto. Quello di Millet, in sostanza, è un **realismo prospettico** molto simile a quello manzoniano, in cui la prospettiva (l'**alto** dell'autore onnisciente e il **basso** dei lettori) rivela l'esistenza di un **punto di vista superiore** (quello di Dio), dal quale giudicare e riassumere tutta la realtà.

Viceversa quello di **Verga** è un **realismo straniante**, che obbliga i lettori a **interrogarsi** su cosa stiano leggendo, senza che l'autore fornisca loro le **chiavi per decifrare** il racconto, così come l'autore stesso non possiede le chiavi per decifrare una realtà che, anche a quel semplice livello, appare troppo sfuggente e complessa (si pensi al criterio progressivo del **Ciclo dei Vinti**). A tal punto che all'autore non rimane altro che descrivere, in maniera lucida, **impersonale** e quasi **scientifica**, la dura vita dei campi, **eclissando** il proprio punto di vista e **regredendo** al livello stesso degli umili rappresentati. Ebbene, quella di **Courbet** è una vera e propria **regressione pittorica**, in cui non c'è alcuno spazio per significati che vadano oltre la lucida e spietata rappresentazione di un mondo di straccioni e pezzenti, dove manca qualsiasi **intento idealizzante**, dove l'unico scopo è quello di rappresentare la realtà con la stessa **oggettività** percepita da chiunque si collochi allo stesso livello di quegli straccioni. E non manca pure l'effetto **straniante**: perché l'osservatore, abituato per "senso comune" alla **concezione accademica** dell'opera d'arte, si domanda che senso abbia fare un quadro come lo *Spaccapietre*, che senso abbia dare dignità pittorica a un soggetto così basso e volgare. Lo stile, **lucidissimo**, mette a fuoco **impietosamente** ogni singolo particolare: gli zoccoli sgangherati, i calzini bucati sui talloni, il panciotto lacero, i pantaloni rattoppati, la camicia sporca e rattoppata, le mani callose, il viso arso dal sole, i sassi infuocati, l'ombra lontana (a indicare un ristoro che non riguarda l'uomo rappresentato, costretto a lavorare - e forse anche a mangiare - sotto lo schioppo del sole). Il volto dell'uomo è volutamente **oscurato e celato**, a indicare una **condizione esistenziale**, così come nella letteratura verghiana mancano spesso **riferimenti geografici e cronologici**, sì da conferire alle storie un carattere **universale e atemporale**.

