



Nel quadro del Novecento:
strategie espressive
dall'Ottocento al Duemila

Generi e linguaggi

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

fondata e diretta da Carlo Santoli

ANNO XVI • 2018

Edizioni Sinestesie

NEL QUADRO DEL NOVECENTO:
STRATEGIE ESPRESSIVE
DALL'OTTOCENTO AL DUEMILA

Generi e linguaggi

Edizioni Sinestesie

«SINESTESIE»

Rivista di studi sulle letterature e le arti europee

Periodico annuale
Anno XVI – 2018

ISSN 1721-3509

ANVUR: A

Fondatore e Direttore scientifico

Carlo Santoli

Direttore responsabile

Paola de Ciuceis

Comitato di lettori anonimi

Coordinamento di redazione

Laura Cannavacciuolo

Redazione

Nino Arrigo
Marika Boffa
Loredana Castori
Domenico Cipriano
Antonio D'Ambrosio
Giovanni Genna
Carlangelo Mauro
Gennaro Sgambati
Francesco Sielo
Chiara Tavella

Impaginazione

Gennaro Volturo

Fotocomposizione e stampa

PDE s.r.l.
presso Print on Web
Isola del Liri (FR)

© Associazione Culturale Internazionale Edizioni Sinestesia

C.F. e P. IVA 02672230642 (Proprietà letteraria)
c/o Dott. Carlo Santoli
Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino
Registrazione presso il Tribunale di Avellino n. 398
del 14 novembre 2001
www.edizionisinestesia.it – infoedizionisinestesia.it

Rivista «Sinestesia» – Direzione e Redazione c/o Dott. Carlo Santoli

Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino
Il materiale cartaceo (libri, copie di riviste o altro)
va indirizzato al suddetto recapito. La rivista
ringrazia e si riserva, senza nessun impegno,
di farne una recensione o una segnalazione. Il
materiale inviato alla redazione non sarà restituito
in alcun caso. Tutti i diritti di riproduzione e
traduzione sono riservati.

Condizioni d'acquisto

- € 40,00 (Italia)
- € 60,00 (Estero)

Per acquistare i singoli numeri della rivista (specificando l'annata richiesta) occorre effettuare il versamento sulle seguenti coordinate bancarie: IBAN IT06X0538715100000001368232; BIC (Codice swift) BPMOIT22XXX intestato a: Associazione Culturale Internazionale Edizioni Sinestesia c/o Dott. Carlo Santoli – Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino.

Per richiedere i numeri arretrati – in versione cartacea o in formato pdf – scrivere a info@edizionisinestesia.it, specificando titolo e annata.

Aprile 2019

COMITATO SCIENTIFICO

EPIFANIO AJELLO (Università di Salerno), CLARA ALLASIA (Università di Torino), ANNAMARIA ANDREOLI (Università della Basilicata), MICHELE BIANCO (Università di Bari “Aldo Moro”), GIUSEPPE BONIFACINO (Università di Bari “Aldo Moro”), ANNALISA BONOMO (Università di Enna “Kore”), RINO CAPUTO (Università di Roma “Tor Vergata”), ALBERTO CARLI (Università del Molise), IRENE CHRICO (Università di Salerno), RENATA COTRONE (Università di Bari “Aldo Moro”), BIANCA MARIA DA RIF (Università di Padova), ANGELO FÀVARO (Università di Roma “Tor Vergata”), ROSALBA GALVAGNO (Università di Catania), ANTONIO LUCIO GIANNONE (Università del Salento), ROSA GIULIO (Università di Salerno), ALBERTO GRANESE (Università di Salerno), ISABELLA INNAMORATI (Università di Salerno), GIUSEPPE LANGELLA (Università Cattolica di Milano), SEBASTIANO MARTELLI (Università di Salerno), ENRICO MATTIODA (Università di Torino), MILENA MONTANILE (Università di Salerno), ALDO MORACE (Università di Sassari), FABRIZIO NATALINI (Università di Roma “Tor Vergata”), LAURA NAY (Università di Torino), GIORGIO PATRIZI (Università del Molise), DOMENICA PERRONE (Università di Palermo), FRANCO PRONO (Università di Torino), PAOLO PUPPA (Università Ca’ Foscari Venezia), ANTONIO SACCONI (Università di Napoli “Federico II”), ANNAMARIA SAPIENZA (Università di Salerno), GIORGIO SICA (Università di Salerno), PIERA TORDELLA (Università di Torino), GIOVANNI TURCHETTA (Università di Milano), SEBASTIANO VALERIO (Università di Foggia), AGOSTINO ZIINO (Università di Roma “Tor Vergata”)

COMITATO SCIENTIFICO INTERNAZIONALE

ZYGMUNT G. BARANSKI (University of Cambridge), MARK WILLIAM EPSTEIN (Princeton University), MARIA PIA DE PAULIS D’ALAMBERT (Université Paris-Sorbonne), GEORGES GÜNTERT (Universität Zürich), FRANÇOIS LIVI (Université Paris-Sorbonne), MARTIN MCLAUGHLIN (University of Oxford), ANTONELLO PERLI (Université Nice Sophia Antipolis), NICCOLÒ SCAFFAI (Université de Lausanne), MARA SANTI (Ghent University)

La rivista «Sinestesi» aderisce al programma di valutazione della MOD
(Società italiana per lo studio della modernità letteraria)



INDICE

SAGGI

- NINO ARRIGO, *«La verità è l'invenzione di un bugiardo»:
verità e menzogna nella narrativa di Eco e nel cinema di Lynch* 11
- ALBERTO CARLI, *Camillo Boito, le muse sorelle e la settima arte* 27
- MARCO CARMELLO, *Il controtempo assente di Morselli:
note su immagini e rappresentazioni* 39
- ANTONIO D'ELIA, *Le canzoni patriottiche «All'Italia»
e «Sopra il monumento di Dante che si preparava in Firenze»:
il moto lirico-teoretico leopardiano a partire dal 1818* 51
- VIRGINIA DI MARTINO, *«Alla sua cara Itaca Ulisse».
Viaggi e naufragi nel «Canzoniere» di Saba* 79
- MARIA DIMAURO, *Per una metrica della memoria:
D'Arrigo fino a «Horcynus Orca»* 97
- GIOVANNI GENNA, *“Recto” e “verso”: il mito in Carlo Emilio Gadda* 115
- MANUEL GIARDINA, ADA BOUBARA,
*L'evoluzione delle tematiche filelleniche
nella letteratura italiana del XVIII e XIX secolo* 129
- SIMONE GIORGINO, *«Il durevole segno luminoso».
Vittorio Bodini e Rafael Alberti* 145

Laura Giurdanella, <i>Baudelaire, interlocutore privilegiato dell'ermeneuta Ungaretti</i>	161
Stefano Grazzini, <i>Enumerazioni sbagliate e formule sanzionatorie: uno stereotipo scolastico da Gadda a Petronio</i>	175
Fabio Moliterni, <i>Una «vistosa eccezione»: Girolamo Comi poeta orfico</i>	189
Pierluigi Pellini, <i>L'«affaire» Desprez (1884-1885). Un episodio ingiustamente dimenticato di storia letteraria e culturale</i>	203
Domenica Perrone, <i>Topografie gaddiane. «Il Giornale di guerra e di prigionia»</i>	223
Annabella Petronella, <i>L'angoscia della nudità e le maschere della funzione autoriale in un racconto di Calvino</i>	253
Sonia Rivetti, <i>«Io non conto». «Noi credevamo» di Anna Banti dal romanzo al cinema</i>	267
Antonio Saccone, <i>«Le belle lettere e il contributo espressivo delle tecniche». Prosa letteraria e linguaggio tecnologico secondo Gadda</i>	275
Carlo Santoli, <i>L'incanto dell'«altrove» nella poesia di Carlo Betocchi</i>	287
Moreno Savoretti, <i>Tra parola e fantasia. Le strategie difensive di Pin nel «Sentiero dei nidi di ragno»</i>	301
Francesco Sielo, <i>Curzio Malaparte: il rovesciamento, l'indifferenziazione e il corpo nella rappresentazione distopica di Napoli</i>	317
Giovanni Turra, <i>Renato Poggioli collaboratore di «Omnibus»: saggi, recensioni, ricordi</i>	331
Fabio Vittorini, <i>«La petulanza delle cose vive». Scrittura e autobiografismo ne «La coscienza di Zeno»</i>	357

DISCUSSIONI

AA.VV., <i>La Grande Guerra nella letteratura e nelle arti</i> (Laura Cannavacciuolo)	375
ANGELO CASTAGNINO, « <i>Fatevi portatori di storie</i> ». <i>Alessandro Perissinotto fra giallo e romanzo sociale</i> (Enrico Mattioda)	378
<i>Abstracts</i>	381
<i>Ringraziamenti</i>	399

Alberto Carli

CAMILLO BOITO, LE MUSE SORELLE E LA SETTIMA ARTE

Negli *Amori* Carlo Dossi sosteneva di aver imparato a scrivere dalle tele di Tranquillo Cremona e dipingeva così, in prosa, le proprie radici culturali, quasi come in bilico tra il sorriso del pittore, la barba bianca dello scienziato Paolo Gorini e l'ingegno umiliato di Giuseppe Rovani:

E, dalla riva in luce, mi sorride Tranquillo Cremona [...]. E, presso a lui, è Paolo Gorini [...] più non si china la barba bianca [...] e, tra Gorini e Cremona, [...], Giuseppe Rovani, maestro mio [...] nato alle cattedre universitarie [...] costretto [...] alla panca della taverna!¹

L'unità delle arti fu per la Scapigliatura un metro di pensiero strumentale alla *reductio ad unum* di un vasto numero di elementi privi di un proprio centro². Se poi Giuseppe Rovani aveva teorizzato una nuova coniugazione fra letteratura, musica e arti figurative, intendendola come un «rapporto di mutuo soccorso»³, Dossi, che appartiene alla generazione successiva, è certamente già proiettato verso un *Gesamtkunstwerk* ben più radicale.

Tra le ombre dell'acquaforte di Luigi Conconi *Le parlate d'amor*, per esempio, un mazzo di rose riposa accanto alle note di un pentagramma e Dossi scrive che «i colori, gli odori, le forme hanno occulti e stretti rapporti con la

¹ C. DOSSI, *Amori*, in ID., *Opere*, a c. di D. ISELLA, Adelphi, Milano 1995, p. 1088.

² Cfr. G. MARIANI, *Storia della Scapigliatura*, Sciascia, Caltanissetta-Roma 1967; V. RODA, *Homo duplex*, il Mulino, Bologna 1991; G. ROSA, *La narrativa degli Scapigliati*, Laterza, Roma-Bari 1997; G. FARINELLI, *La Scapigliatura: profilo storico, protagonisti, documenti*, Carocci, Roma 2003.

³ G. LAVEZZI, *Le "arti sorelle" nella Scapigliatura*, in AA.VV., *La letteratura italiana e le arti*, a c. di L. BATTISTINI, V. CAPUTO et alii, ADI, Roma 2018, in http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039 [data consultazione: 25/03/2019].

musica, e verrà tempo in cui si canteranno e si suoneranno dal vero un mazzo di fiori, un vassoio di dolci, una statua, un edificio, come oggi un foglio di romanza o uno spartito di melodramma»⁴. Lo stesso Dossi scrive altrove: «già la letteratura, che nella divinazione precede ogni altra scienza, adopera le immagini in un senso per esprimere gli effetti dell'altro. Così, ne' libri si sentono stridere i colori, gli odori concentrarsi ecc. [...] Verrà tempo in cui [...] si udirà un discorso di odori»⁵.

Anche Piero Nardi aveva fatto riferimento al «temperamento visivo di Dossi»⁶ e, successivamente, Antonio Saccone ne ha messo in luce l'«oltranza figurale»⁷, come è stato tra l'altro recentemente ricordato⁸. Si pensi però anche alla concomitanza tematica tra il dipinto *L'edera* (1878) di Tranquillo Cremona, i versi che compongono *L'ellera*, di Iginio Ugo Tarchetti, pubblicati postumi nel 1879 («al freddo sasso avvinti / gli steli innamorati, / seco nei desiati / amplessi si confonde»⁹) e quelli di «*Io sognai. Fu il mio sogno fantastico*», di Giovanni Camerana: «ed ancora l'amplesso dell'edera / avvolgea quella fronte da santa»¹⁰. Al di là di ciò, si potrebbero ricordare altri versi ancora composti nel 1881 sempre da Camerana e dedicati a Lorenzo Delleani o anche quelli successivi, del 1894 e del 1895, rispettivamente dedicati ai quadri *Sulla Via Sacra* e *Spes nostra salve* dello stesso Delleani.

Certamente, i riferimenti in questo senso sono davvero moltissimi e non riguardano soltanto le arti figurative, perché, sempre a proposito dell'unità ricercata dagli scapigliati, si pensa soprattutto alle numerose e originali commistioni fra musica e letteratura. Fratello di un Arrigo Boito esperto di passaggi segreti fra verso e pentagramma, anche Camillo Boito sottoscrive il pensiero di Dossi e celebra spesso in modo originale l'unità delle arti; sebbene, in veste di «pedagogo», scrivesse anche:

⁴ DOSSI, *Amori*, cit. p. 1056. Cfr. L. CONCONI, *Le parlate d'amor*, Collezione privata Besozzo, cfr. AA.VV., *La Scapigliatura milanese. Note colori versi e umori della Compagnia Brusca*, a c. di M. CHIODETTI, Zecchini, Varese 2001, p. 192.

⁵ DOSSI, *Note azzurre*, a c. di ISELLA, Adelphi, Milano 1964, n. 5116.

⁶ P. NARDI, *Scapigliatura. Da Giuseppe Rovani a Carlo Dossi*, Mondadori, Milano 1968, p. 226.

⁷ A. SACCONI, *Carlo Dossi. La scrittura del margine*, Liguori, Napoli 1995, p. 126.

⁸ E. COMOY FUSARO, *Poliorama. Le immagini di Carlo Dossi*, Chemins de tr@verse, Neuville-sur-Saône 2015.

⁹ I. U. TARCHETTI, *L'ellera*, in ID. *Tutte le opere*, a c. di E. GHIDETTI, Cappelli, Bologna 1868, p. 445.

¹⁰ G. CAMERANA, «*Io sognai. Fu il mio sogno fantastico*», in ID., *Poesie*, a c. di G. FINZI, Einaudi, Torino 1968, p. 82.

E giacché faccio da pedagogo, ecco un altro consiglio: non confondete l'arte con la letteratura e la poesia. I mezzi e gli ideali delle arti figurative sono diversi da quelli delle arti della parola. Chi si ostina a cercare [...] o non riesce a nulla di sodo, o riesce ad un fine assai differente da quello che si proponeva¹¹.

Benedetto Croce afferma che Camillo Boito vive della consapevolezza secondo la quale «l'idea morale e l'idea storica sono una cosa, e l'idea pittorica è un'altra, onde di un dipinto che ritrae una scena passionale di adulterio» egli indaga l'origine eventuale, soprattutto quando questa gli sembra scaturire, inopportuno, «da una sensazione letteraria o teatrale»¹². Eppure, con ogni evidenza, l'accordatura ideale della tastiera intellettuale di Boito – architetto, critico, docente, scrittore – è proprio quella della commistione fra parola e immagine. Folgorato sul percorso romantico che affondava le proprie radici nel pittoresco e nel sublime, Camillo Boito ascolta con attenzione sentimentale anche i suggerimenti di Telemaco Signorini e dello stesso Tranquillo Cremona, facendone largo uso nelle proprie prove letterarie. Inoltre, dal punto di vista critico, se Signorini è «un pittore di chiaro nome» per Boito è anche un «poeta vivace»¹³, così come Cremona, dipingendo *L'edera*, pensava «alla cara arte [...] che gli sembrava di non riescire a possedere» e anch'egli «era poeta»¹⁴.

Inoltre – e qui sembra quasi di leggere Carlo Dossi – Boito scrive anche:

Usano i pittori ne' loro quadri scegliere, come i musicisti, un tono fondamentale, al quale accordano la varietà degli altri colori: talvolta l'intonazione è calda, talvolta fredda, quasi a dire in maggiore od in minore, in diesis o in bemolle. Io ho pigliato – e non l'ho fatto apposta – il minore in bemolle: devo quindi tornare ogni tantino al vento, alla pioggia, al buio¹⁵.

Il *curriculum* di Boito deve venire considerato dunque «senza cedimenti alla tentazione di presentarlo [...] secondo diversi filoni specialistici»¹⁶ e, naturalmente, senza scindere la competenza letteraria dalle attività di critico,

¹¹ Ivi, p. 106.

¹² B. CROCE, *La letteratura della Nuova Italia*, Laterza, Bari 1939, vol. V, pp. 325-330.

¹³ C. BOITO, *La mostra nazionale di Belle Arti* (Torino, 1880), in ID., *Gite di un artista*, Hoepli, Milano 1884, p. 349.

¹⁴ BOITO, *La mostra nazionale di Belle Arti* (Roma, 1882), in ID., *Gite di un artista*, cit., p. 394.

¹⁵ BOITO, *Baciale'l piede e la man bella e bianca*, in ID. *Storielle vane*, a c. di M. GUGLIELMINETTI, Silva, Roma 1971, p. 90.

¹⁶ G. ZUCCONI, *L'architettura medievale tra storia e progetto*, in AA.VV., *Camillo Boito e il sistema delle arti. Dallo storicismo ottocentesco al melodramma cinematografico di Luchino Visconti*, a c. di G. AGOSTI e C. MANGIONE, Il Poligrafo, Padova 2002, p. 20.

di architetto «diviso, dopo il 1865, tra la scuola di belle arti e la scuola di applicazione per ingegneri»¹⁷ nonché di docente e di direttore dell'Accademia di Brera.

Sono questi gli anni nei quali Boito si inserisce nel discorso sul Neomedievalismo italiano, diventandone un protagonista e adottando una necessaria sintesi di pensiero e azione (come studioso, progettista e conservatore). A tale idea di sintesi si affianca una preziosa capacità narrativa che lo sostiene nella saggistica e che non si esaurisce nel *divertissement* delle *Storielle vane*, delle *Nuove storielle vane* o dei suoi appunti poetici da artista girovago.

Lontano da una produzione letteraria «in cui il realismo arido e l'affettazione sentimentale» si facevano «buonissima compagnia»¹⁸, in Boito è evidente quanto la letterarietà possa rivelarsi un additivo indispensabile per il miglior funzionamento della comunicazione scritta di natura critica o didattica e non è ininfluente il fatto che, con una sensibilità da esteta decadente, l'architetto avesse partecipato in prima persona alla stagione eroica della Scapigliatura. Anzi, il suo concetto di unità delle arti è forse il più convincente fra quelli espressi dagli altri protagonisti della *bohème* meneghina¹⁹.

Boito, infatti, cerca «la fusione di architettura e decorazione in un'opera d'arte totale, ricca di colore, che attinge dalla storia senza essere eclettica»²⁰. In questa ricerca lo storicismo è uno strumento di grande importanza e nel 1865 – quindi nel pieno della stagione scapigliata – Boito definisce «i caratteri di un'architettura romantica, lombarda e comacina: tre espressioni intercambiabili» e sovrapponibili, ancora una volta in un discorso unitario, «che egli pone a fondamento di un carattere nazionale ancora in fieri, nel passaggio tra Antichità e Medioevo, tra le tenebre e la luce»²¹, tanto suggestivamente simili al verso programmatico «son luce ed ombra»²² di suo fratello Arrigo.

¹⁷ ZUCCONI, *L'invenzione del passato. Camillo Boito e l'architettura neomedievale*, Marsilio, Venezia 1997, pp. 17-18.

¹⁸ BOITO, *L'anima di un pittore*, Hoepli, Milano 1885, p. 132.

¹⁹ ZUCCONI, *L'invenzione del passato*, cit., p. 13: «In Boito le capacità di sintesi, la sua percezione sincretistica dei problemi di belle arti fanno del suo pensiero il punto di confluenza di diversi elementi critici, teorici e, qualche volta, anche pratici. [...] Toccare un po' tutte le questioni senza che nessuno divenga il centro della riflessione. Potrebbe essere questo uno slogan per definire la sua attitudine alla generalità, in linea con un assunto fondamentale per molti architetti tardo romantici: ricondurre a unità le questioni legate al mondo delle arti».

²⁰ V. FONTANA, *Camillo Boito critico dell'architettura del suo tempo*, in AA. VV., *Camillo Boito e il sistema delle arti*, cit., p. 15.

²¹ ZUCCONI, *L'architettura medievale tra storia e progetto*, cit., p. 23.

²² A. BOITO, *Dualismo*, in AA.VV., *La poesia scapigliata*, a c. di R. CARNERO, Rizzoli, Milano 2007, p. 179.

Se poi la produzione letteraria di Camillo Boito integra e aiuta a comprendere il suo pensiero profondo, ciò accade dal momento che «una non comune capacità di osservare e analizzare [...] raccorda [...] aspetti [...] a prima vista non congruenti, della sua opera di teorico, di letterato, di architetto. Soprattutto le doti nel descrivere uniscono e sostengono la sua attività di critico d'arte, di storico dell'architettura, di insegnante di belle arti e di autore di romanzi brevi. La sua curiosità intellettuale lo spinge a volte fino all'estremo, fino ad affrontare *en amateur* i campi tra i più disparati dell'arte e della vita»²³. Boito fu comunque lontano dall'atteggiamento dell'artista *maudit* e lo si capisce quando scrive:

L'uomo che imitando il Musset e altri meno grandi e più dissoluti, canta di donne infami, di lascivie, di vino, di crapule, di bordelli, comincia un po' perché vuole studiare dal naturale gli argomenti suoi, un po' perché si vergogna di sembrare ciarlatano di peccato, a lasciarsi andare alla vita lubrica, avvezzando lo stomaco ai liquori, appiccicandosi mille malanni; e morendo giovane, non per causa delle passioni, né di una brutta indole viziosa, ma per cagione di un'affettata scostumatezza [...]. Forse, chi lo sa?, il poeta scapestrato, quando non gli fosse venuta la malinconia di far versi, vivrebbe ancora, ilare e sano²⁴.

La Scapigliatura, a dire il vero, non si risolse soltanto in una corrente di spiriti tormentati e giovani suicidi e non trasse la propria linfa esclusivamente da una ripresa della «nordica cavalcata di spettri, di vergini morenti, di angeli demoni, di disperati e cupi bestemmiatori», di «scricchiolii di scheletri, e sospiri e pianti e sghignazzate folli e deliri di febbricitanti»²⁵ proposta anni prima dal Romanticismo europeo. Ad essere affascinato da quella ridda di fantasmi non era Camillo Boito, bensì suo fratello Arrigo, la voce del quale può essere interpretata anche (ma, naturalmente, non soltanto) come quella di un «ritardatario»²⁶. Un ritardatario in buona compagnia, comunque; dal momento che altrettanto in ritardo erano molte altre nuove penne dell'Italia unita. Nella novella di Igino Ugo Tarchetti *Uno spirito in un lampone*, per esempio, l'ambientazione è ricercata nel segno di un medioevo pittoresco, mentre nelle *Leggende del castello nero*, sempre di Tarchetti, sono ben più evidenti le influenze indirette di un *Gothic revival* di sapore nord europeo e di matrice non certo esclusivamente letteraria. È un medioevo irrazionale, oscuro e distante dal Neomedievalismo dell'architetto

²³ ZUCCONI, *L'invenzione del passato*, cit., p. 16.

²⁴ BOITO, *L'anima di un pittore*, cit., pp. 22-23.

²⁵ CROCE, *La letteratura della Nuova Italia*, Laterza, Bari 1914, vol. I, p. 259.

²⁶ *Ibidem*.

Camillo Boito, che invece è ben definito, armonico e innervato nell'urbanistica di un presente che guarda al futuro, cercando di integrarvi in modo evidente il passato. Di questo atteggiamento è testimone indiretto il concetto di restauro così come concepito dallo stesso Boito, che è ben disposto, in teoria (molto più che in pratica), a mettere in luce gli interventi operati su un corpo architettonico originale piuttosto che a nasconderli.

Il *Gothic revival*, che ebbe in letteratura un'eco ben più lunga rispetto a quanto accadde in architettura, può forse essere inteso anche come una fase iniziale del Neomedievalismo, «quella più fortemente influenzata dal gusto romantico e dalla moda inglese»²⁷, ed è proprio questo ponte ad acuire le lenti ottocentesche, fra loro diverse, attraverso le quali rileggere il medioevo secondo lezioni divergenti. Il medioevo dell'Ottocento, infatti, è prima storico e semplificato nel richiamo, anche letterario, di un'epoca genericamente antica; successivamente viene invece riportato alla propria severità dagli architetti tardo romantici, già lontani dallo spiritualismo degli antichi manieri, diversamente da quanto accade agli scrittori.

Proprio questo è quindi il clima culturale nel quale Boito «iniziò la sua attività di critico e di docente presso l'Accademia di Brera (dal 1860 al 1909), facendosi promotore di una rinascita dello stile nazionale che, pur partendo dalla conoscenza degli stili storici e attraverso lo studio della natura, doveva contrastare il dilagare dei *revival*»²⁸. Quindi, in altre parole, i «neogotici» italiani armati di penna immaginano il medioevo oscuro dei castelli diroccati, delle fiabe romantiche e delle saghe, mentre l'architetto Boito sogna e teorizza la rinascita morale del medioevo dei comuni e delle università, ricercando anche un'unità organica che sancisse l'avvicinamento tra polarità individuabili in «entità contrapposte come facciata e interno, architettura e struttura, ideazione e realizzazione, lavoro intellettuale e lavoro manuale, educazione artistica e istruzione pratica, arti maggiori e arti minori»²⁹. Inoltre, nel suo importante contributo *L'architettura della nuova Italia*, pubblicato sulla «Nuova Antologia», Boito declina «il noto adagio di unione della parte organica con quella simbolica in ogni genere e stile architettonico»³⁰ ricorrendo agli esempi

²⁷ ZUCCONI, *Camillo Boito, un'architettura per il futuro*, in AA. VV., *Camillo Boito. Un'architettura per l'Italia unita*, Marsilio, Venezia 2000, p. 31.

²⁸ E. COLLE, *Camillo Boito e l'educazione del "gusto"*, in AA.VV., *Camillo Boito e il sistema delle arti*, cit., p. 49.

²⁹ ZUCCONI, *L'architettura medievale tra storia e progetto*, cit., p. 25.

³⁰ E. DELLA PIANA, *Camillo Boito*, in AA.VV., *Storia dell'architettura italiana. L'Ottocento*, a c. di A. RESTUCCI, Electa, Milano 2005, p. 625.

del Trecento, dove accade, così come ricorda Della Piana, «che organismo e simbolismo si stringano talvolta in un [...] amplesso»³¹.

Il concetto di unità organica, dal punto di vista architettonico, rimanda soprattutto all'armonia fra contesto ed edificio e vi si ritrovano altrettanto le radici di quello che sarebbe diventato il più maturo Organicismo novecentesco. Non estraneo nemmeno all'ambito dell'anatomia artistica, insegnata in quegli anni presso l'Accademia di Brera prima da Gaetano Strambio e poi da Alessandro Lanzillotti Buonsanti, Boito scrive:

Ogni stile architettonico ha dunque un'ossatura sua propria, che viene dalla distribuzione interna dell'edificio, dalla qualità dei materiali impiegati nella costruzione, dall'ordinamento statico della fabbrica, dalle condizioni naturali del paese [...]. Or quest'ossatura logica, davvero indipendente, più razionale che artistica è l'organismo³².

È cosa ben nota quanto si sia insistito fin dall'antichità sul rapporto tra anatomia e architettura. Vesalio usa la parola *fabrica* nel titolo della sua opera più famosa (*De humani corporis fabrica*) e scrive «di *composicion*» citando, a sostegno delle proprie asserzioni, «le opere di Michelangelo e di Pedro de Rubiales»³³. Ancor prima «Brunelleschi aveva definito l'architettura come costituita di “membri et ossi”»³⁴. Boito, invece, continua così: «ogni architettura è un essere organico [...] completo [...]. I connubi tra le architetture analoghe danno de' parti ibridi, tra le architetture diverse producono aborti e mostri»³⁵ e, in termini ancora più indicativi, sostiene che «un edificio si può sottoporre all'osservazione [...] come un cadavere»³⁶ o come «il corpo vivo. Sotto agli occhi di chi contempla a lungo un monumento esso resuscita, si muove, parla»³⁷. Di fatto, allora, anche il concetto di unità organica in architettura conduce ancora una volta all'esigenza della ricomposizione di un *unicum*, che soltanto come tale può essere funzionale e nelle proprie proporzioni elegante (il discorso vale naturalmente anche per le arti), richiamandosi al corpo

³¹ BOITO, *L'architettura della nuova Italia*, in «Nuova Antologia», XIX, 2, 1872, p. 12.

³² BOITO, *Architettura Del Medioevo in Italia*, Hoepli, Milano 1880, p. X. Sui rapporti fra letteratura, arti figurative e anatomia nel periodo della Scapigliatura, cfr. A. CARLI, *Anatomie scapigliate. L'estetica della morte fra letteratura, arte e scienza*, Interlinea, Novara 2004.

³³ R. CIARDI, *L'anatomia e il corpo umano*, Mazzotta, Milano 1981, p. 11.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ BOITO, *Architettura del Medioevo in Italia*, cit., pp. XXVI, XVII.

³⁶ *Ivi*, p. 59.

³⁷ *Ibidem*.

dell'uomo, inteso fin dall'antichità nel segno di una complessità coordinata piuttosto che di una mera somma delle parti³⁸.

Oltre a questo, per Boito c'è poi, come già si ricordava, il «peso della storia, per la prima volta concepita nella cultura artistica occidentale come sommatoria di stili compresenti sullo scenario della contemporaneità», dal momento che nella tensione di fondo tra neoclassico e neogotico è lo stesso progetto architettonico contemporaneo a farsi «tentativo ostinato di attuare una mediazione fra mondo delle scienze umane, della storia dell'arte in particolare, e mondo tecnologico»³⁹. Lo storicismo di Boito non mancava certo di porsi «il problema del progresso»⁴⁰, ma, venato di profondo scetticismo (dove tutto, in fondo, è vano, come nei suoi titoli letterari), anche se «nobilitato e [...] gravato dall'ampiezza delle conoscenze artistiche, non seppe intervenire creativamente nell'orizzonte della sopravveniente razionalità utopistica per assecondarla, contrastarla o correggerla»⁴¹, proprio come da un altro punto di vista accade alla Scapigliatura letteraria. Quindi, proprio come fanno gli scrittori, Boito avverte dal punto di vista architettonico «la necessità di conservare un immaginario collettivo [...], fondamento» irrinunciabile di una «capacità narrativa» innovativa. Inoltre, nel caso delle sfumature che assume il concetto stesso di unità delle arti, bisognerà ricordare che questa (leva «di una riflessione relativa ai compiti» sia «del progettista»⁴² sia del letterato) come anche la nozione «di ambiente artistico [...] sono» entrambi «concetti del romanticismo europeo poi riformulati dal neomedievalismo italiano secondo un repertorio di immagini e infine assorbiti nella sensibilità generale»⁴³.

Naturalmente, il legame tra estetica, morale e storia nazionale era allora ancora molto saldo, ma trovava una collocazione adeguata soltanto sullo sfondo, sempre più distante, di uno scenario in divenire:

In campo artistico, l'orientamento generale è [...] romantico [...]. In pittura, scultura, architettura, musica e letteratura si cercò, infatti, di rendere evidente e attivo il legame con la realtà sociale particolare che dava corpo alla nazione. Fu tema di vastissima portata, di cui si fecero interpreti geniali personalità [...]

³⁸ Si ricordi allora l'apologo di Menenio Agrippa in Livio, II, 32, 8-12. Cfr. anche Quintiliano, *Inst. Or.*, V, II, 19 e Dionigi di Alicarnasso, *Ant. Rom.*, VI, 86, 1-3.

³⁹ M.A. CRIPPA, *Camillo Boito e il futuro dell'architettura italiana*, in AA.VV., *Camillo Boito e il sistema delle arti*, cit., p. 32.

⁴⁰ *Ivi*, p. 31.

⁴¹ *Ivi*, p. 33.

⁴² ZUCCONI, *L'architettura medievale tra storia e progetto*, cit., p. 25.

⁴³ ZUCCONI, *Camillo Boito, un'architettura per il futuro*, cit., p. 27.

quali Hoffmann, Novalis, Werner, Keats, Chateaubriand, Pellico, Lamartine, Hugo, Manzoni, Shelley, Scott e – giganti tra tutti – Byron e Goethe⁴⁴.

In effetti, «indipendentemente dagli esiti successivi, non possiamo prescindere da un approccio estetico-letterario, del tipo di quello offertoci da Friedrich Schlegel o da René Chateaubriand. Il loro modo di vedere l'età di mezzo entra come patrimonio cromosomico nelle correnti filo medievali del XIX secolo»⁴⁵.

I due «giganti», Byron e Goethe, compaiono entrambi fra i titoli della biblioteca personale di Camillo Boito⁴⁶. Attraverso le pagine dei due autori si fa ancora una volta evidente il nesso fra nazione, storia e popolo, che nel periodo nel quale visse e operò Boito vide un ulteriore sviluppo nel processo di storicizzazione della cultura umanistica.

Per tornare, comunque, al rapporto fra immagine e testo, fra arte e letteratura, al di là dei volumi che compongono la sua biblioteca e oltre alle poche altre testimonianze, le eredità materiali lasciate da Camillo Boito comprendono anche una raccolta di fotografie⁴⁷. Una trentina di anni fa, infatti, veniva data notizia del riordino del patrimonio storico artistico dell'Accademia di Brera e del recupero di un nucleo «costituito dalle fotografie lasciate da [...] Boito» nel quale è ancora oggi possibile «individuare alcuni precisi filoni, tutti legati alla sua attività di viaggiatore, docente, critico apprezzato, prestigioso componente di innumerevoli commissioni»⁴⁸.

Sebbene negli stessi anni Capuana e Verga vedessero nella nuovo ritratto della realtà su lastra di zinco una potenzialità espressiva riassunta nell'ordinare e fissare un dato numero di elementi intorno a un evento colto nel suo accadere, è evidente che per Boito la fotografia fosse utile per «la documentazione dei monumenti, mentre non costituisse un oggetto di particolare interesse dal punto di vista [...] estetico»⁴⁹. L'architetto lo dichiara nel *Colore a Venezia* («basterebbe che alla mente fosse concesso, più fortunata della macchina fotografica, serbare

⁴⁴ CRIPPA, *Camillo Boito e il futuro dell'architettura italiana*, cit., p. 39.

⁴⁵ ZUCCONI, *Camillo Boito, un'architettura per il futuro*, cit., p. 31.

⁴⁶ Cfr. C. CRETTELLA, *Architetture effimere. Camillo Boito tra arte e letteratura*, Dakota Press, Camerano 2013. Si veda in particolare Appendice I (*La Biblioteca dell'Accademia di Brera*), pp. 257-267.

⁴⁷ Cfr. *ivi*, pp. 257-309.

⁴⁸ R. CASSANELLI, *Appunti sulla raccolta fotografica di Camillo Boito nell'Accademia di Brera*, in AA.VV., *Camillo Boito e il sistema delle arti*, cit., p. 102.

⁴⁹ *Ibidem*. Cfr. anche F. BRUNETTI, *Una raccolta d'autore*, in AA.VV., *Camillo Boito e il sistema delle arti*, cit., pp. 103-116.

vivo il ricordo dei moti, delle espressioni, delle forme, della luce, delle tinte»⁵⁰), salvo poi ricordare che «oggi anche i pittori figuristi si compiacciono in questa animazione della prospettiva [...]. Ed in ciò, come in tante altre cose, è giovata la fotografia, poiché ha mutato lo scopo della pittura prospettica»⁵¹. Pertanto, la fotografia ha per Boito lo stesso limite della narrativa dell'ultimo ventennio del secolo XIX e a dimostrazione di ciò è lui stesso a scrivere: «la parte del lettore s'è andata via via restringendo [...]. Il romanzo [...] vi trita la verità, [...] non rimane ormai nulla da aggiungervi [...] vi dice ogni cosa»⁵². Si coglie qui una evidente distanza concettuale dal realismo di sapore naturalista e sembra rinnovarsi il «gusto per [...] lo sfumato vaporoso di Tranquillo Cremona»⁵³.

Presto alla fotografia si sarebbe affiancato addirittura il cinema, che, fin dal 1895, avrebbe cambiato il mondo. Come è noto, nel sistema delle arti, l'architettura è al primo posto ed è curioso che sia stata invece l'ultima, la settima (muse a parte), a proporre un ricordo indimenticabile di Camillo Boito e della sua vena letteraria, trasportandone la memoria nel XX secolo con le dovute correzioni d'autore dettate dai tempi e dalle esigenze cinematografiche.

Quando nel 1954 Luchino Visconti presenta al pubblico *Senso* sono trascorsi quasi sessant'anni dalla prima proiezione operata dai fratelli Lumière al Grand Café des Capucines di Parigi. Inoltre, sopravvissuto al fratello morto nel 1914, molti anni prima Arrigo Boito aveva negato l'autorizzazione a girare una riduzione cinematografica della stessa novella scelta successivamente da Visconti⁵⁴. Ormai da tempo apostata del proprio giovanile percorso nel contesto della Scapigliatura, dopo avere addirittura rinnegato l'amicizia con Emilio Praga, forse per il librettista di Verdi il sodalizio tra parola letteraria e immagine non aveva più alcun significato; o forse il rifiuto era segretamente motivato dalla scarsa considerazione nutrita in vita dal suo fratello maggiore nei confronti della fotografia. *Senso* dovette attendere altri quarant'anni per approdare sullo schermo e probabilmente fu un bene.

Impegnato nella riproduzione narrativa del cromatismo di Venezia, la città della sua adolescenza, Camillo Boito avrebbe forse apprezzato il fatto che anche Luchino Visconti si confrontasse a sua volta «con la città meno reali-

⁵⁰ BOITO, *Il colore a Venezia*, in ID. *Storielle vane*, cit., p. 497.

⁵¹ Ivi, p. 501.

⁵² BOITO, *Gite di un'artista*, p. 341.

⁵³ FUSARO, *Forme e figure dell'alterità. Studi su De Amicis, Capuana e Camillo Boito*, Giorgio Pozzi, Ravenna 2009, p. 192.

⁵⁴ Cfr. *Senso da Boito a Visconti. Materiali di lavoro*, a c. di G. AGOSTI, B. CONTI, L. DE FRANCESCHI, in AA.VV., *Camillo Boito e il sistema delle arti*, cit., p. 170.

stica e più oleografica del mondo [...], reinventandola pittoricamente (e non pittorescamente)⁵⁵. Inoltre, come accade allo stesso Boito, Visconti scopre il cinema «all'interno di un cammino di [...] storicizzazione delle esperienze contemporanee [...] e di una tensione [...] verso "l'autentico"»⁵⁶.

A prescindere da ogni altra cosa, in fondo, il film di Visconti è a suo modo rappresentante di una rinnovata unità delle arti, «un crogiuolo di culture creato da un regista che, con un termine odierno, potremmo definire multimediale»⁵⁷; perché *Senso* è soprattutto il frutto di una costruzione cinematografica impura, della «sintesi tra il retaggio delle altre arti e il cinema»⁵⁸ e dunque, ancora una volta, del ritorno del mito delle arti sorelle e di una loro commistione estetizzante. Visconti entra con molta consapevolezza non tanto nella trama dell'opera quanto semmai nel pensiero di Boito. La pellicola, infatti, dialoga e si avvale della pittura dell'Ottocento, che diventa novecentesca e mediatica⁵⁹. Tuttavia, se le opere di celebri pittori possono avere avuto un ruolo importante nella definizione degli ambienti e di alcune scene topiche del film, come avviene nelle citazioni della *Toiletta del mattino* di Signorini o del *Campo di battaglia dopo la battaglia di Magenta* di Fattori, appare molto più interessante l'ipotesi che «proprio per la loro grande visibilità, queste mutuazioni, con i loro connessi significati» vadano «considerate nell'insieme [...] del film col quale appaiono strategicamente e organicamente interagire»⁶⁰, anche in un rovesciamento di significati non scontato e forse troppo poco considerato.

Il *Bacio* di Hayez, per esempio, monumento di retorica romantica, dualistico nel dare forma all'amore individuale e nel sottendere un significato politico, descritto nel 1873 da Francesco Dall'Ongaro, così come ricordato da Capano⁶¹, viene citato nella famosa scena del bacio tra Livia e Franz (che nella lezione di Boito è Remigio), caricandosi di accezioni negative, perché quello fra i due protagonisti non è «un bacio sincero [...] ma [...] un bacio maledetto»⁶²,

⁵⁵ L. PELLIZZARI, *Che senso ha "Senso"*, in AA.VV., *Camillo Boito e il sistema delle arti*, cit., p. 119.

⁵⁶ AGOSTI, *Dagli ambienti di famiglia all'ambientazione vera*, in AA.VV., *Camillo Boito e il sistema delle arti*, cit., p. 149.

⁵⁷ PELLIZZARI, *Che senso ha "Senso"*, cit., p. 122.

⁵⁸ Y. ISHAGHPOUR, *L'arte e la vita: l'unità dell'opera e la vita*, in AA.VV., *Studi viscontiani*, a c. di D. BRUNI, V. PRAVADELLI, Marsilio, Venezia 1997, p. 186.

⁵⁹ L. CAPANO, *Iconografia dei vinti*, in AA.VV., *Camillo Boito e il Sistema delle arti*, cit., p. 152.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ Cfr. F. DALL'ONGARO, *Francesco Hayez*, in ID., *Scritti d'arte*, Hoepli, Milano 1873, pp. 19-27.

⁶² CAPANO, *Iconografia dei vinti*, cit., p. 152.

prossimo all'«arte reprobata»⁶³ degli scapigliati. Secondo questa lettura, Visconti avrebbe rispettato in pieno il dualismo che contraddistinse la *bohème* italiana, rileggendolo però con gli occhiali di Camillo Boito. Nell'ambiguità di un quadro che, pur con un suo preciso significato esegetico e storico, rivela il suo doppio inquietante, si coglie il bipolarismo che regge non soltanto *Senso*, ma anche tante altre *Novelle vane*, da *Un corpo* a *Notte di Natale*. Infatti, «se Tarchetti seppe inventare un'alterità figurata emblematica [...], quella ideata da Camillo Boito [...] si nasconde [...] sotto parvenze di santità o di banalità»⁶⁴, ma resta comunque ben chiaro, anche se nelle forme morbide e romantiche del *Bacio*, che ancora una volta «nella Beltà è l'Orror»⁶⁵, mimetizzato nei colori di uno dei quadri più rappresentativi del Romanticismo.

⁶³ A. BOITO, *Dualismo*, cit., p. 184.

⁶⁴ FUSARO, *Forme e figure dell'alterità*, cit., p. 161.

⁶⁵ G. PINCHETTI, *Poeta*, in AA.VV., *La poesia scapigliata*, cit., p. 342.