

**CIVILTÀ ITALIANA**

Collana diretta da Peter Kuon

Terza serie

7

**ADI**

**ASSOCIAZIONE INTERNAZIONALE PROFESSORI D'ITALIANO**



Franco Cesati Editore

# LETTERATURA E ARTI FIGURATIVE TRA SETTECENTO E NOVECENTO

A cura di  
**Domenica Perrone  
e Natale Tedesco**

Il presente volume contiene una selezione di testi di letteratura e arti figurative tra Settecento e Novecento in Italia. L'opera è divisa in due volumi: il primo volume è dedicato alla letteratura e il secondo volume è dedicato alle arti figurative. Il volume è edito da Franco Cesati Editore.

La genesi della musica nella scrittura di Valerio Magrelli, di  
Valerio Magrelli

Seicento Benni e la veracità musicale dalle composizioni jazz all'italian  
di Inge Lansky

Le mutazioni sinfoniche e logos poetico nell'opera di Mauro Scialoja, di  
Mauro Scialoja

In copertina: William Michael Hamet, Maria e Giuseppe, 1808, olio su tela, Al  
Friedrich-Kunz Art Gallery

Cover design: il logo della casa editrice Franco Cesati Editore, con il  
simbolo del leone rampante.



**Franco Cesati Editore**

Collana diretta da Peter Knouf



ASSOCIAZIONE INTERNAZIONALE PROFESSORI ITALIANO

“Civiltà Italiana” è la collana dell’A.I.P.I. – Associazione Internazionale Professori d’Italiano. I contributi vengono selezionati mediante revisione paritaria da parte di almeno un lettore esterno e almeno un membro del comitato scientifico.

“Civiltà Italiana” is the peer-reviewed series of A.I.P.I. – Associazione Internazionale Professori d’Italiano. Each paper submitted for publication is judged independently by at least one external reviewer and at least one member of the Editorial Board of the Series.

#### Comitato scientifico

Michel Bastiaensen (Bruxelles)  
Alberto Bianchi (Wheaton College)  
Pietro De Marchi (Zurigo)  
Franco Musarra (Lovanio)  
Dagmar Reichardt (Groninga)  
Daragh O’Connell (Cork)  
Corinna Salvadori Lonergan (Dublino)  
Roman Sosnowski (Cracovia)  
Leonarda Trapassi (Siviglia)  
Bart Van den Bossche (Lovanio)  
Ineke Vedder (Amsterdam)

Volume pubblicato con il contributo della Fondazione Musarra.

Il presente volume contiene una selezione (avvenuta tramite revisione paritaria) di contributi basati sulle relazioni presentate nella sessione “Letteratura, musica e arti figurative tra Settecento e Novecento in Italia” del XX Congresso A.I.P.I. “L’Italia e le arti. Lingua e letteratura a dialogo con arte, musica e spettacolo” (Salisburgo 5 - 8 settembre 2012).

ISBN 978-88-7667-503-4

© 2014 proprietà letteraria riservata  
Franco Cesati Editore  
via Guasti, 2 - 50134 Firenze

In copertina: William Michael Harnett, *Musica e letteratura* (1878, particolare), Buffalo, Albright-Knox Art Gallery.

Cover design: ufficio grafico Franco Cesati Editore.

www.francoesatieditore.com – e-mail: info@francoesatieditore.com

## INDICE

Premessa al volume con l’omaggio ad un artista che si è fatto critico letterario per immagini, di <i>Natale Tedesco</i>	pag. 9
I	
Il Metastasio a Malta: la cantata e il mito didoneo sull’isola dei Cavalieri nella seconda metà del Settecento, di <i>Sergio Portelli</i>	» 15
Sulle traduzioni ottocentesche dei libretti d’opera italiani in romeno e sui loro traduttori, di <i>Nicoleta Calina</i>	» 21
Letteratura e musica nel Novecento. D’Annunzio, Montale, Zanzotto, di <i>Giovanni Inzerillo</i>	» 35
Ungà a suon di bossanova: a proposito di <i>La vita, amico, è l’arte dell’incontro</i> , di <i>Monica Jansen</i>	» 49
La pressione della musica nella scrittura di Valerio Magrelli, di <i>Clemens Arts</i>	» 61
Stefano Benni e la voracità musicale dalle composizioni jazz all’italian pop, di <i>Inge Lanslot</i>	» 71
Intermittenze sinfoniche e logos poetico nell’opera <i>L’alloro di Pound</i> di Mauro Sambi, di <i>Sandro Cergna</i>	» 81
II	
Camillo Boito e l’immaginario iconografico delle <i>Storielle vane</i> , di <i>Laura Cannavacciuolo</i>	» 89

La rappresentazione di Napoli nell'arte figurativa di Vincenzo Migliaro e nella letteratura di Matilde Serao, di <i>Christine Borg Farrugia</i>	» 97
Un poeta minore al crocevia delle arti: Mario Mazzolani, di <i>Michel Bastiaensen</i>	» 113
Beniamino Joppolo tra letteratura e pittura, di <i>Domenica Perrone</i>	» 125
Convergenze letterarie e artistiche nella Sicilia di Leonardo Sciascia, di <i>Vincenza D'Agati</i>	» 133
<i>Furor melancholicus</i> : poetica pittorica nella narrativa di Vincenzo Consolo, di <i>Daragh O' Connell</i>	» 147

### III

'Nuove Commedie' – Rivisitazioni moderne della <i>Divina Commedia</i> di Dante Alighieri, di <i>Tabea Kretschmann</i>	» 163
Indice dei nomi	» 185

## PREMESSA AL VOLUME CON L'OMAGGIO AD UN ARTISTA CHE SI È FATTO CRITICO LETTERARIO PER IMMAGINI

di NATALE TEDESCO

In questo volume sono riunite le quattordici relazioni della sezione *Letteratura, musica e arti figurative tra Settecento e Novecento in Italia*, parte integrante dei volumi che riuniscono tutte le relazioni presentate al Convegno Internazionale *L'Italia e le arti*, svoltosi a Salisburgo dal 5 all'8 settembre 2012.

A partire dalla peculiare attenzione rivolta allo specifico della presenza di Metastasio a Malta e dell'uso dei libretti d'opera italiani tradotti in romeno si offre al lettore una illustrazione significativa del dialogo tra letteratura e musica.

Il privilegiamento di tale rapporto coinvolge l'interpretazione di opere di D'Annunzio, Montale Ungaretti e Zanzotto fino a giungere all'esame della scrittura tra prosa e musica di Magrelli, Benni e del connubio musica e versi in Mauro Sambi.

Scorrono inoltre, nelle pagine critiche degli studiosi, le convergenze letterarie e artistiche riscontrabili in Boito, Migliaro, Serao, Mazzolani, Sciascia. Una relazione specifica è dedicata alla poetica pittorica nella narrativa di Consolo. Mentre in quella dedicata a Joppolo si mette in evidenza l'originale rapporto che si stabilisce ricorrendo, con modalità sinestetiche tra letteratura e pittura, a più codici espressivi.

A dare un'ulteriore esemplificazione dell'uso di plurimi codici, concorre con un'angolazione differente, infine, il saggio sulle ultime e più moderne rivisitazioni della *Divina Commedia* compiute da alcuni artisti contemporanei.

Nell'ambito di questa premessa al volume ritengo che sia proficuo riferirsi, sia pure brevemente, ad un singolare rapporto tra letteratura e arte quale è quello elaborato da Bruno Caruso, uno degli artisti più significativi, maggiormente e originalmente rappresentativi della seconda metà del secolo scorso.

Un pittore leggendo un testo letterario può aspirare ad illustrarlo, oppure puntare ad interpretarlo, mirando ad una nuova formalizzazione dei contenuti e, più, dei propositi e dei dati dell'invenzione. Caruso, figura sia esemplare che antagonista del suo tempo, corroborato dall'ascolto dell'arte della Mitteleuropa e dalla lezione dei grandi pittori del Rinascimento, si è volto a leggere criticamente con grandi esiti alcune opere di due famosi scrittori di quella straordinaria dimora iso-

## CAMILLO BOITO E L'IMMAGINARIO ICONOGRAFICO DELLE STORIELLE VANE

di LAURA CANNAVACCIUOLO

Nonostante l'esiguità della sua produzione, l'originalità espressiva che contraddistingue l'attività letteraria di Camillo Boito lo ha reso uno dei protagonisti della narrativa italiana del secondo Ottocento. La sua è una scrittura assai raffinata che, pur nutrendosi delle numerose suggestioni del clima culturale di quegli anni, sfugge alle norme e alla programmaticità dei modelli letterari coevi. L'orientamento realistico che certamente caratterizza la ricerca narrativa di Boito, infatti, trae ispirazione innanzitutto dal linguaggio pittorico che, considerato quale risorsa complementare al linguaggio letterario, finisce per trasformarsi in vera e propria procedura stilistica.

Del resto, che lo sguardo dello scrittore sia intimamente plasmato dal gusto artistico non desta meraviglia, dal momento che per il giovane Camillo l'attività letteraria costituisce il secondo se non addirittura il terzo mestiere dopo l'impegno cattedratico all'Accademia di Brera e i progetti in ambito architettonico.

Esaminando il *corpus* novellistico dell'autore si percepisce con chiarezza come l'Arte funga innanzitutto da motore tematico per arrivare, poi, a forgiare l'intero universo rappresentativo della sua opera, imprimendo alle storie che via via si susseguono uno stile personalissimo e moderno, che per alcuni aspetti addirittura anticipa una certa sensibilità primo-novecentesca.

Inoltre, le sue due raccolte di racconti, *Storielle vane* (1876)<sup>1</sup> e *Senso. Nuove storielle vane* (1883)<sup>2</sup>, presentano un vasto repertorio di fonti e luoghi monumentali che, insieme ai numerosi *topoi* legati al mito dell'artista bohemien, lasciano

<sup>1</sup> CAMILLO BOITO, *Storielle vane*, Milano, Treves, 1876. Il volume contiene: *Pittore bizzarro*, *Il colore a Venezia* (entrambi espunti per la terza edizione del libro), *Un corpo*, *Tre romei*, *Baciale*, *l' piede e la man bella e bianca*, *Notte di Natale*, *Dall'agosto a novembre*, *Una salita*, *Il maestro di setticlavio*.

<sup>2</sup> CAMILLO BOITO, *Senso. Nuove storielle vane*, Milano, Treves, 1883. Il volume contiene: *Vade retro*, *Satana*, *Macchia grigia*, *Il collare di Budda*, *Santuario*, *Quattr'ore al lido*, *Meno di un giorno*, *Il demonio muto*, *Senso*.

trapelare una personalissima 'geografia dello sguardo' che si ispira alla pittura scenografica del Settecento e alle esplorazioni del bozzettismo macchiaiolo, indirizzando lo scrittore romano lungo i più irti sentieri della modernità letteraria.

## 1. Il Ritratto

Tra i luoghi narrativi in cui le procedure rappresentative boitiane appaiono maggiormente ispirate dalla suggestione e dalla memoria di un'opera, d'arte il ritratto costituisce sicuramente lo spazio d'indagine privilegiato.

Nella novella *Un corpo*, la prima delle *Storielle vane*, la descrizione della protagonista femminile, Carlotta, funge da esempio paradigmatico:

L'anima era da fanciulla, ma il corpo era da Dea. [...] Somigliava alle Amazzoni, alle *Diane cacciatrici* di *Scopa e Prassitele*, aveva anche le movenze delle Veneri calli pigi, delle Veneri accoccolate, delle Ninfe sdraiate, di Psiche quando stringe Amore. Cleomene figlio di Apollodoro certo le insegnò ad atteggiarsi, dopo avere fatto l'ultima carezza alla *Venere de' Medici*. Il suo volto ricordava la testa di quella cara *Euterpe che sta al Museo di Berlino*. [...] L'Euterpe ha i capelli increspatisi, e s'indovina che sono biondi; quelli di Carlotta erano biondi e increspatisi, e componevano, per annodarsi dietro, come nella figura antica, due larghe trecce in giro alla fronte e sopra le orecchie. Nel viso di Carlotta non era peraltro niente di quella freddezza un po' sdegnosa e solenne, ch'è quasi sempre il carattere de' volti greci; anzi nella perfezione della forma portava i segni di una gaiezza facile, aperta, buona: egli occhi azzurrini compievano il ritratto dell'anima ingenua. *Quanto al colore, lo splendore di Tiziano e la finezza di Van-Dyck non sarebbero quasi bastati*<sup>3</sup>.

Evidentemente, la raffigurazione di Carlotta e l'intimo rapporto che lega il suo personaggio con le opere d'arte che ne hanno ispirato il ritratto vengono di continuo esibiti attraverso un uso insistito della metafora e della similitudine funzionale a 'sostenere' la visualizzazione immaginifica del personaggio da parte del lettore<sup>4</sup>.

Nell'raccolta, la stessa formula ritrattistica ricorre in *Baciale l' piede e la man bella e bianca*, quando la protagonista femminile appare a mo' di visione angelicata nella Cattedrale di Spoleto:

<sup>3</sup> CAMILLO BOITO, *Un corpo*, in ID., *Storielle vane* (1876), introduzione e note di Raffaella Bertazzoli, Milano, Garzanti, 1990, pp. 5-6 (corsivo mio). D'ora in avanti per le citazioni ci riferiremo a quest'edizione dell'opera.

<sup>4</sup> Il largo spazio che Boito concede alla descrizione si traduce, sul piano retorico, in uno spiccato gusto per la similitudine e la metafora, due strumenti atti a sollecitare il processo di visualizzazione del lettore e, parimenti, le sue associazioni simboliche.

In una piazza guardai la Madonna del Crivelli, nel palazzo pubblico un quadro dello Spagna, poi, gettando un'occhiata al mosaico che orna il prospetto della Cattedrale, vi entrai. Andai diritto al coro, dove sapevo che *Fra Filippo aveva dipinto la storia di Maria Vergine*. Un angelo s'era staccato dalla volta per mettersi a sedere in uno degli stalli che circondano l'abside. Leggeva. I suoi occhi stavano fissi sul libro; i suoi biondi capelli formavano intorno alla bella faccia un'aureola lucente; la sua lunga veste di azzurro vivace, scendeva con larghe pieghe e, nascondendo i piedi, copriva col lembo inferiore l'orlo del gradino di legno. [...] La spalliera dello stalli, massiccia, solenne, di un legno negro, carica di sculture, incorniciava mirabilmente la fantastica apparizione, che si perdeva quasi nell'ombra, poiché quel fantasma, quella donna, o quell'angelo non s'accorgeva di me, apersi l'albo e, con pochi segni, ne tracciò la figura<sup>5</sup>.

Come si vede, il ritratto della donna richiama i colori e le movenze dell'aurea musa petrarchesca ma nella composizione sembra simulare proprio la tavola dell'*Annunciazione* di Filippo Lippi<sup>6</sup>; in questo modo, Boito accentua la connotazione immaginifica, finzionale, del personaggio femminile dimostrandosi più vicino alle proiezioni pittoriche del purismo ottocentesco che non alle vivide descrizioni delle coeva narrativa verista. Del resto, l'autore non prova a dissimulare le sue fonti; anzi, quasi le ostenta ammiccando pudicamente al suo lettore con un accento di velata ironia che è pure uno dei tratti distintivi dello scrittore.

Anche nella sua seconda raccolta, *Senso. Nuove storielle vane*, Boito procede con le medesime tecniche. Lo si evince, ad esempio, nel ritratto della giovane americana protagonista di *Quattr'ore al lido*:

Alta di statura, snella, flessuosa, con il collo un po' lungo, *come le Diane antiche*, il volto regolare, delicato, d'un rosa pallido, gli occhi d'un fine azzurro marino. [...] e mi ricordo che *il tono neutro e chiarissimo faceva, come dicono i pittori, un buco sul cielo*, pareva più lontano del fondo. *Ma da questo errore di tavolozza veniva nella gentile persona un non so che di aereo*, un non so che di maliante. Non era una donna: era una fata. E *il putto* continuava a scapparle ad ogni momento. [...] Codesta madre pareva il simbolo della verginità: credetti in quel momento al mistero della Immacolata Concezione<sup>7</sup>.

Tuttavia, questa caratteristica impostazione descrittiva riguarda anche la ritrattistica maschile; ne è una prova, fra tutte, la descrizione di Remigio nella famosa novella *Senso*:

<sup>5</sup> CAMILLO BOITO, *Baciale l' piede e la man bella e bianca*, in ID., *Storielle vane*, cit., p. 90, (cors. mio).

<sup>6</sup> FILIPPO LIPPI, *Annunciazione*, tempera su tavola (175x181), 1460 ca., Firenze, Galleria dell'Accademia.

<sup>7</sup> CAMILLO BOITO, *Quattr'ore al lido*, in ID., *Senso. Nuove storielle vane* (1883), cit., p. 303.



Era veramente bellissimo e straordinariamente vigoroso: *un misto di Adone e Alcide*. Bianco e roseo, con i capelli biondi ricciuti, il mento privo di barba, le orecchie tanto minute che sembravano quelle di una fanciulla, gli occhi grandi e inquieti di colore celeste. [...] *rammentava le statue romane dei gladiatori*. [...] Forte, bello, vile, mi piacque<sup>8</sup>.

Come si vede Boito elabora i suoi ritratti ispirandosi ad una precisa iconografia mitologico-religiosa: l'ossessione realistica che pure guida la sua penna, si traduce nella ricerca di un 'verosimile pittorico' che, piuttosto che guardare alla *race*, al *milieu* e al *moment*, ricerca l'esattezza della definizione descrittiva nel colore, nelle linee e nella prospettiva secondo una tecnica che rinvia alle nuove sperimentazioni della pittura *en plein air* ma anche al cosiddetto ingresismo toscano<sup>9</sup>.

## 2. Il Paesaggio

La suggestione dell'immaginario pittorico si fa ancor più marcata nella rappresentazione del paesaggio laddove, l'insistito gusto cromatico, l'investigazione sulle funzioni simboliche del colore e la costruzione figurativa basata sul forte contrasto tra luce ed ombra, attestano l'originale gusto sincretico dell'autore che, se pure sembra obbedire al principio scapigliato di 'unità delle arti', si ricollega al vedutismo toscano e alle recenti elaborazioni teoriche sulla macchia pittorica.

Assai esemplificativo a riguardo è *Il colore a Venezia*, racconto espunto nella seconda edizione delle prime *Storielle vane*. Il testo, come recita il sottotitolo, riproduce le «annotazioni di un artista pedante»<sup>10</sup> che si cimenta nella descrizione della città di Venezia formalizzandola attraverso moduli pittorici: l'impianto narrativo, dunque, è appena percepibile mentre l'attenzione dell'autore è tutta rivolta alla descrizione della città e al tentativo di coglierne il vero colore «nel doppio suo senso morale e materiale»<sup>11</sup>.

Più interessanti, tuttavia, sono i passaggi descrittivi della novella *Un corpo*, laddove il protagonista – un pittore malinconico ossessionato dall'anatomia – dedica una lunga descrizione al paesaggio delle Gole del monte Klause:

I massi di un calcare rossastro, parte nudi, parte ricoperti di piante brune, andavano crescendo nel buio sino a diventare enormi. [...] Non ebbi mai come in quell'ora l'intelletto del colore. Nel verde di una foglia, nell'oltremare liscio

<sup>8</sup> CAMILLO BOITO, *Senso*, in ID., *Senso. Nuove storielle vane* (1883), cit., p. 343.

<sup>9</sup> Su questo argomento cfr. EMILIO CECCHI, *Pittura italiana dell'Ottocento*, Roma-Milano, Società d'arte illustrata, 1926.

<sup>10</sup> CAMILLO BOITO, *Il colore a Venezia*, in ID., *Storielle vane* (1876), cit., p. 386.

<sup>11</sup> *Ibid.*

del cielo, nelle *macchie de' muri* sentivo un'arte compiuta, la quale mi produceva dentro gli stessi effetti della musica di Beethoven. *Le mille gradazioni delle tinte*, ciascuna in se stessa, mi rivelavano qualcosa di nuovo, *mi suggerivano un'idea*, mi suscitavano un affetto. *Il senso della vista, assottigliandosi, aveva trovato una serie segreta di relazioni con l'anima*<sup>12</sup>.

Al di là della perizia nella resa delle sfumature cromatiche e dei contrasti di luce già evidenziati, l'aspetto più importante di questo brano è la verifica di un processo di rappresentazione del reale che si compie proprio attraverso la percezione della «macchia» pittorica la cui estetica, per ora solo abbozzata, sarà poi approfondita da Boito nel corso della sua produzione letteraria più matura determinando il rinnovamento dei procedimenti descrittivi della sua prova narrativa.

Tuttavia, i racconti pubblicati nel '76 sono ancora legati alla rappresentazione – quasi ossessiva – del cromatismo paesaggistico in linea con un linguaggio che in parte riformula le suggestioni del veneziano Canaletto e della pittura scenografica del Settecento:

Oh il bel Pian Sadorno! Un prato sparso di fioretti gialli e di color di rosa, un tabià di legno quasi nero, e sull'erba il sole brillante, che disegnava gli sbattimenti lunghi dei pini, con il loro tronco esile, nudo fino a due terzi dell'altezza. [...] alle spalle il monte d'un verde cupo, tutto in ombra. [...] In mezzo ad un prato incontriamo la Chiarretta bella, con il fazzoletto bianco a liste rosse, legato intorno alla testa, il corpetto grigio rigato di nero, la gonnella turchina ornata di fregi gialli e legata per un lembo alla vita, sicché le gambe si vedevano poco<sup>13</sup>.

Nella seconda raccolta, però, la tecnica di Boito si raffina: le sperimentazioni da tavolozza sorreggono una riflessione narrativa più consapevole che, con maggior intensità, attinge agli ambiti della speculazione ermeneutica. Ed è in questa nuova serie di racconti che la figuratività informale e appannata della «macchia» diventa elemento ricorrente. Esempi di questo orientamento li ritroviamo in *Il collare di Budda*, *Il Santuario* e, soprattutto, in *Macchia grigia*, il cui titolo già indirizza il lettore sul doppio binario di interpretazione del testo.

Il movente narrativo di questo racconto, infatti, è una «macchia grigia», una «chiazza» informale che ostruisce il campo visivo del protagonista originando una serie di ossessioni macabre che vengono minuziosamente annotate dall'artista nel suo taccuino:

<sup>12</sup> C. BOITO, *Un corpo*, cit., pp. 20-21, (corsivo mio).

<sup>13</sup> CAMILLO BOITO, *Una salita*, in ID., *Storielle vane*, cit., pp. 142-146. *Una salita* è un racconto pretesto che, riportando il resoconto in prima persona di una passeggiata sulle Dolomiti, ha per motivo dominante la rappresentazione stessa intesa come ricerca atta ad esprimere esattamente ciò che la natura offre come immagine reale.

La sera [...] una macchia color cenere, mutabile, informe [...] nella notte di-  
venta enorme. [...] Sembra una larga pillacchera di fango, sembra una chiazza  
animata, una lacerazione purulenta che viva. È un orrore<sup>14</sup>.

Nel finale, dunque, il personaggio confessa:

La macchia cresce, la macchia prende una forma d'uomo. Le spuntano le brac-  
cia, le spuntano le gambe, le nasce il capo. È il mio vecchio, il mio terribile  
vecchio! [...]. O guarisco o mi strappo gli occhi.

Il motivo della macchia ritorna, poi, in *Quattr'ore al lido*:

Lo splendore del tramonto prendeva figura come fuoco diffuso, di oro lique-  
fatto, di vapore celeste misteriosissimo, di brune macchie minacciose e di biz-  
zarri luccicori d'argento. [...] Il verde del mare è di una varietà, che gl'impasti  
dei più raffinati colori e le più sottili velature non possono imitare neanche da  
lontano. [...] Ad ogni moto dell'acqua corrisponde una gradazione differente  
di verde, di azzurro, di tinte neutre, e i moti dell'acqua sono innumerevoli,  
dalla impassibile calma ai furori ciechi della tempesta. Le ondette [...] sono  
verdoline con un pizzico di giallo<sup>15</sup>.

All'origine della macchia, evidentemente, permane un proposito realistico; si  
tratta, però, di un realismo consapevole dell'impotenza descrittiva generata dai  
connaturati limiti dello sguardo e dei mezzi espressivi a disposizione. La riscrittura  
del reale, suggerisce Boito, non può ambire alla ricreazione fotografica e dettagliata  
del Vero ma, coerentemente ad una fedeltà di sguardo tutta personale, riproduce  
oggettivamente i limiti di una visione soggettiva. La macchia, perciò, permette che  
la fantasia del lettore possa compensare i confini sfocati della visione d'autore. Egli,  
da parte sua, da vita più o meno consapevole all'originale perno di una nuovo  
realismo estetico incentrato su una «poetica anti-impersonale, per la quale l'opera  
d'arte non deve parere essersi fatta da sé, ma anzi deve sottolineare dovunque e  
con forza la presenza della mano che l'ha compiuta»<sup>16</sup>.

D'altronde, l'uso della macchia inteso quale veicolo di resa di una prospettiva  
di sguardo inedita, avvicina l'estetica di Boito alle riflessioni del napoletano Vittorio  
Imbriani che, proprio in quegli anni, andavano diffondendosi grazie all'ausilio di  
Benedetto Croce:

La macchia è tutta quanta dell'artista: è il modo suo proprio di afferrar quel  
tema che si propone, è la sua idea, è la parte subgettiva del quadro; mentre

<sup>14</sup> CAMILLO BOITO, *Macchia grigia*, in ID., *Senso. Nuove Storielle vane*, cit., p. 244, (corsivo mio).

<sup>15</sup> C. BOITO, *Quattr'ore al lido*, cit., p. 299, (corsivo mio).

<sup>16</sup> PATRIZIA ZAMBON, *Sul realismo estetico di Camillo Boito*, in «Otto/Novecento», A. I, n. 6,  
1977, p. 57.

invece l'esecuzione è la parte oggettiva, è il soggetto che si fa valere e s'im-  
pone. Quegli è vero sommo artista [...] che giunge a riprodurre i particolari  
con quella esattezza che illude, senza minimamente attenuare o perdere la  
macchia espressiva<sup>17</sup>.

### 3. Descrivere, raccontare e rappresentare: forme dell'ecfrasi nelle *Storielle vane*

Terzo elemento di questa indagine è, infine, l'investigazione delle forme e del-  
la funzione dell'ecfrasi nelle *Storielle* di Camillo Boito, ossia di come e quando  
un'opera d'arte – reale, inesistente o perduta – venga a tradotta in descrizione  
letteraria.

Il marcato protagonismo di artisti e pittori rintracciabile in entrambe le  
raccolte<sup>18</sup> costituisce, infatti, un dato ineludibile rispetto al quale lo studio  
dell'ecfrasi si impone quale percorso ermeneutico obbligato.

Tralasciando i più noti esempi forniti dalle novelle *Pittore bizzarro* e *Il colore a  
Venezia*, la novella *Un corpo* offre un singolare caso di ecfrasi relativa ad un'opera  
d'arte d'invenzione, vale a dire il dipinto dell'Aretusa creato dal protagonista e da  
lui stesso descritto:

L'Aretusa del mio dipinto rappresentava tale e quale Carlotta. [...] La tela  
era più larga che alta. Il boschetto di tamarisci lasciava vedere tra le fronde  
e i rami un lembo di cielo azzurro; [...] La ninfa dunque, nel suo alveo di  
erbette, seguiva con le membra la inclinazione del suolo; e il braccio sinistro,  
disteso lungo il terreno, sorreggeva il capo, da cui sgorgavano come onde  
d'oro i capelli; e la mano destra ripiegava sotto il mento; e il seno schiacciava  
mollemente i fiori variopinti; e il contorno della prominente spalla scendeva  
giù con una curva ineffabile, poi si rialzava nel tondo fianco e tornava a muo-  
versi tra rette brevi e archi soavissimi sino al piede. Il volto esprimeva l'amore  
quando comincia, fra il sereno ed il mesto: un sorriso e un sospiro<sup>19</sup>.

In altri casi, invece, l'ecfrasi riguarda celebri luoghi monumentali: è questo  
il caso della descrizione della Cappella di San Clemente a Venezia riportata nel  
*Maestro di Settinclavio*<sup>20</sup>; della storica farmacia di Santa Fosca descritta nel *Collare*

<sup>17</sup> VITTORIO IMBRIANI, *La Quinta Promotrice 1867-68*, Napoli, 1868; poi in ID., *Critica d'arte e  
prose narrative*, a cura di Gino Doria, Bari, Laterza, 1937, p. 45. La teoria della macchia verrà poi  
ripresa da Benedetto Croce, che vi fa riferimento in ID., «La Critica», III, 1905, pp. 424 e sgg; ID,  
*Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana*, Bari, Laterza, 1910 e in ID., *La critica  
e la storia delle arti figurative*, Bari, Laterza, 1934, pp. 70 e sgg.

<sup>18</sup> In particolare si rintraccia la presenza di figure di pittori che assurgono al ruolo di prota-  
gonista nelle novelle *Un corpo*, *Baciale il piede e la man bella e bianca*, *Pittore bizzarro*, *Il colore a  
Venezia*.

<sup>19</sup> C. BOITO, *Un corpo*, cit., pp. 17-18.

<sup>20</sup> CAMILLO BOITO, *Il maestro di settinclavio*, in ID., *Storielle vane*, cit., p. 184.



di Budda<sup>21</sup>; e della Cattedrale di Spoleto raccontata in *Baciale l' piede e la man bella e bianca*<sup>22</sup>.

Tuttavia, quello che sembra apparire un puro esercizio retorico finisce per diventare una raffinata ricerca ermeneutica, favorendo la riflessione sul valore dell'arte in rapporto agli altri linguaggi espressivi. Nel racconto *Una salita*, infatti, il protagonista arriva a dichiarare la sostanziale vanità della scrittura affermando, viceversa, la superiorità della musica:

Non v'ha che un'arte capace d'indicare codesti risvegli solenni e lieti della natura; e infatti anche l'anima dell'ignorante, contemplandoli, canta dentro certe melodie indeterminate, ma sublimi, e sente per un attimo in sé qualcosa del genio di Beethoven. L'arte della parola val poco, quella del pennello niente. Come si fa egli a dipingere o a descrivere sia pure in rime sonore, che l'Antelaio da nero era diventato grigio, d'un grigio pellucido, azzurrino, simile alle perle, ma più leggero, più quasi direi volante, con delle macchie d'oro qua e là e delle strisce d'argento?<sup>23</sup>

Nelle novelle di Boito, dunque, l'ecfrasi rappresenta un luogo significativo a sé stante capace di fornire continue connessioni di natura teorica, e costituisce perciò l'espedito attraverso cui attuare una precisa strategia narrativa e interpretativa che, senza perdere di vista la realtà, utilizza l'arte e la sua iconografia come supporto alla percezione sensibile, eccitando – direbbe ancora Vittorio Imbriani – la personale e creativa «produttività della mente» del lettore.

In definitiva, quell'immaginario artistico e iconografico che si è cercato di individuare attraverso questo rapido excursus rappresenta il fondamento dell'opera letteraria di Camillo Boito che, proprio in virtù della sua costitutiva 'lateralità' di sguardo rispetto agli orizzonti tracciati del canone letterario post-risorgimentale, può essere considerato uno degli autori più rappresentativi della letteratura della Nuova Italia.

<sup>21</sup> CAMILLO BOITO, *Il collare di Budda*, in ID., *Senso. Nuove storielle vane*, cit., p. 271.

<sup>22</sup> C. BOITO, *Baciale l' piede e la man bella e bianca*, cit., pp. 90-91.

<sup>23</sup> C. BOITO, *Una salita*, cit., p. 138.

LA RAPPRESENTAZIONE DI NAPOLI  
NELL'ARTE FIGURATIVA DI VINCENZO MIGLIARO  
E NELLA LETTERATURA DI MATILDE SERAO

di CHRISTINE BORG FARRUGIA

Tramite le opere d'arte dei migliori artisti napoletani di fine Ottocento, rivive la memoria storica della città di Napoli, colta nei momenti più suggestivi, nei quartieri e personaggi più caratteristici. Questo studio vorrebbe mostrare alcuni parallelismi tra il linguaggio letterario di Matilde Serao e quello pittorico del pittore Vincenzo Migliaro. Dopo il periodo del Romanticismo, l'immagine di Napoli non era più esclusivamente quella paesaggistica per accentuare la povertà dei quartieri che dovevano subire una trasformazione e un'espansione urbanistica. Anche l'interesse degli artisti, sia scrittori che pittori, si allontanò dall'immagine del panorama partenopeo per rappresentare le abitudini della gente che viveva negli ambienti più tipici. Quando il governo iniziò il Risanamento dei *bassi*, gli artisti decisero di fissare su tela o foglio scritto la Napoli che doveva essere *sventrata*, rappresentando quadretti di vita destinati a mutare o scomparire nel processo. Nacque un'arte *verosimile* fondata sulla quotidianità napoletana in modo da ricostruire tramite l'espressione letteraria o figurativa il vero volto della città.

Dopo l'unificazione si sentì la necessità di creare spazi più ampi per porre Napoli in linea con le maggiori capitali europee tentando di rendere più accogliente l'ambiente che da tempo era nell'abbandono. Dopo il colera del 1884, fu redatta la Legge per il Risanamento di Napoli del 15 gennaio 1885, sollecitata da Stanislao Mancini e accolta favorevolmente dal sindaco Nicola Amore. Nel progetto di legge discusso il 24 gennaio 1881 si fece presente che

Napoli non è una città sola, sono due città che convivono in una stessa cinta, l'una all'altra estranea e ignorata. La prima di gente che consuma e produce [...] l'altra di gente che non beve vino, che non mangia carne, che vive ammazzata, stivata nei luridi bassi che non sa essa stessa come vive, che non è popolo, ma proletariato, plebe, pauperismo, è di circa 300.000 anime [...]. Le grandi città hanno le loro grandi miserie; Napoli forse le supera, perché