



morepress

morepress.unizd.hr

SPONDE

RIVISTA DI LINGUE, LETTERATURE E CULTURE TRA LE DUE SPONDE DELL'ADRIATICO

ČASOPIS ZA JEZIKE, KNJIŽEVNOSTI I KULTURE IZMEĐU DVIJU OBALA JADRANA

A JOURNAL OF LANGUAGES, LITERATURES AND CULTURES BETWEEN THE TWO ADRIATIC COASTS

ISSN: 2939-3647

4/2 | 2025

DALL'AGOSTO AL NOVEMBRE DI CAMILLO BOITO. SULLA BIBLIOTECA LATENTE DELLE STORIELLE VANE

PAOLA PONTI

Università Cattolica del Sacro Cuore (Milano)
paola.ponti@unicatt.it

UDK: 821.131.1.09Boito, C.
Original research paper
Priljubljen / Ricevuto / Received: 9. 11. 2025.
Prihvaćen / Accettato per la pubblicazione
/Accepted for publication: 4. 12. 2025.

L'articolo analizza la novella *Dall'agosto al novembre* di Camillo Boito, uscita per la prima volta sulla *Nuova antologia* nel marzo 1871 con il titolo *Un autunno. Storiella vana*. Il testo assume un valore programmatico all'interno dell'intera produzione di Boito in rapporto al tema della vanità e alla ricca biblioteca latente che vi si collega. Il contributo mostra infatti come la novella contenga il primo nucleo della riflessione boitiana sulla *vanitas*, sviluppando tale tematica non solo nel celebre passo conclusivo su Monimo il Cinico e Marco Aurelio, ma anche attraverso tre direttrici costanti: la descrizione del paesaggio, la fitta rete di rimandi intertestuali e la riflessione sul valore e l'attendibilità della scrittura letteraria.

PAROLE CHIAVE:

Camillo Boito, novella XIX secolo, Marco Aurelio, Johann Wolfgang Goethe, paesaggio

Quando dà alle stampe il suo primo volume di novelle, Camillo Boito decide di cambiare il titolo di *Un autunno. Storiella vana* in *Dall'agosto al novembre*¹. La modifica non è irrilevante, perché il plurale del sottotitolo originario viene scelto per designare l'intera raccolta pubblicata da Treves nel 1876². Il diminutivo *storielle* e l'attributo *vane* assumono così una funzione trasversale e programmatica, cioè quella di indicare il comune denominatore delle prove narrative di Boito ai suoi esordi. Com'è noto, *Un autunno* rappresenta il primo importante nucleo di riflessione sul tema della vanità, che perlopiù viene circoscritto al passo conclusivo su Monimo il Cinico e Marco Aurelio. Tale tematica, tuttavia, interessa anche altre costanti della novella, come le frequenti descrizioni paesaggistiche, la fitta trama di rapporti intertestuali e la riflessione sul valore e l'attendibilità della scrittura letteraria³. Proprio considerando questi tre aspetti in rapporto alle altre novelle boitiane dei primi anni Settanta, si è inteso mettere a fuoco come l'ampio spettro semantico assunto dalla *vanitas* in *Un autunno-Dall'agosto al novembre* rappresenti uno snodo essenziale dell'intera raccolta delle 'storielle' e un esempio particolarmente rappresentativo del *modus scribendi* che le accomuna.

All'inizio della storia l'io narrante lascia Milano per trascorrere una villeggiatura autunnale in un modesto albergo nei pressi di Pallanza. La 'storiella' si svolge in un arco di tempo che va dalla fine di agosto al due novembre con un andamento, tra

¹ La novella *Un autunno. Storiella vana* era stata pubblicata sulla *Nuova Antologia* nel marzo 1871 (Boito 1871a: 600-626). Le citazioni sono tratte dalla seguente edizione: Boito 1970 (a questa sigla verrà premesso, solo ove opportuno, il titolo della novella citata); per le varianti, si farà riferimento alle edizioni ottocentesche: Boito 1876b (I edizione), Boito 1895 (III edizione riveduta dall'autore).

² Il titolo della prima raccolta di novelle pubblicata da Camillo Boito nel 1876 per i tipi di Treves è *Storielle vane*. Il volume contiene: *Un corpo, Dall'agosto al novembre, Il colore a Venezia, Baciare 'l piede e la man bella e bianca, Pittore bizzarro, Tre romei, Notte di Natale*. Le novelle *Il colore a Venezia* e *Pittore bizzarro* verranno espunte dalla terza edizione riveduta dall'autore nel 1895 e sostituite da *Il maestro di setticlavio* e *Una salita*. L'insistenza sul sintagma "storiella vana", più volte ribadito nei sottotitoli di molte novelle pubblicate in rivista e ripreso anche nella seconda raccolta di novelle *Senso. Nuove storielle vane* (Boito 1883), dà l'idea di un'elaborazione narrativa distesa nel tempo ma riconducibile a un denominatore comune. Per i testi che confluirono nelle *Storielle vane* del 1876 si veda, in particolare: *Un autunno. Storiella vana* (Boito 1871a: 600-626); *Un corpo. Storiella vana* (Boito 1872: 7-64; Boito 1882: 29-99); *Baciare 'l piede e la man bella e bianca. Storiella vana* (Boito 1873: 31-77); *Notte di Natale. Storiella vana* (Boito 1876a: 197-210). Per i testi poi inclusi in *Senso. Nuove storielle vane* (1883), si veda: *Il Demonio muto. Storiella vana* (Boito 1877a: 341-360); *La Macchia grigia. Storiella vana* (Boito 1877b: 857-875); *Don Giuseppe. Storiella vana* (Boito 1879: 666-699); *Il collare di Buda. Storiella vana* (Boito 1880: 3-4; si segnala la difformità del titolo rispetto al titolo definitivo *Il collare di Budda*, in Boito 1883); *Santuario. Storiella vana* (Boito 1881a: 5-7); *Prime pagine di una storiella vana* (Boito 1881b: 34-41; il contributo viene anticipato su *L'opinione* del 20 dicembre 1880 con il medesimo titolo).

³ "La storia vera e propria appare spesso secondaria rispetto alla tematica, e finisce per essere l'incarnazione letteraria di un contenuto che le presiste" (Zambon 1977: 34).



partenza e ritorno, perfettamente circolare⁴. Nelle righe di avvio, il protagonista descrive il proprio stato psico-fisico come un “limbo, in cui vegeta”. L’insistenza sul connubio tra salute corporea e “pigrizia vaga” viene sottolineata dall’ossimoro “forza impotente” e dal riferimento antonomastico a Sansone (“mi pare di sentirmi Sansone coi capelli recisi”; Boito 1970: 66)⁵. La “vita scioperata” che egli conduce senza particolari rimorsi o noie lo porta a desiderare, e a temere, una “violenta passione” come possibile antidoto alla sua inerzia. E così, proprio la sera del suo arrivo, incontra un’avvenente nobildonna che gli appare all’improvviso durante un forte temporale⁶. La “bella incognita” diventa subito l’interlocutrice di un corteggiamento serrato e la controparte di un sentimento mai pienamente corrisposto che, dopo l’illusione dell’amore contrastato, si risolverà nel disincanto auto-ironico dell’io narrante.

Fin dalle prime pagine, egli annota le proprie riflessioni su un taccuino. Si tratta di un espediente a cui Boito ricorre spesso nell’intento di declinare il racconto secondo la prospettiva parziale di un solo personaggio. L’attendibilità di quest’ultimo è a un tempo presupposta dalla scelta di una scrittura privata, che consente un alto grado di franchezza, ma anche resa problematica da una serie di strategie narrative e retoriche, grazie alle quali il lettore è chiamato a diffidare di ciò che viene raccontato nello scartafaccio⁷. A un impianto descrittivo insistito e a tratti letterariamente enfatico, che correla il coinvolgimento sentimentale del protagonista alla rappresentazione del paesaggio del Verbano, la novella ne alterna uno dialettico, in cui i *topoi* della schermaglia galante si sposano a una riflessione pseudo-filosofica sulla natura dell’uomo e sui moventi delle sue azioni virtuose. In prima battuta, quindi,

⁴ Va sottolineato l’intervento di Boito nel passaggio dalla rivista al volume, mirato a correggere la data della partenza dalla località di villeggiatura. La definitiva rottura con la donna amata viene a coincidere con la tradizionale commemorazione dei defunti (Giorno dei Morti): “Il dì dieci del novembre” (Boito 1871a, p. 625) > “Il dì due del novembre” (Boito 1876b, p. 119 e Boito 1895, p. 101).

⁵ Si segnala l’affinità del sintagma con un’affermazione di Boito presente nella lettera del 16 dicembre 1861 al fratello Arrigo: “Sento la verità di una frase che mi capitò di leggere tempo addietro *forze svogliate*; ma forse le forze sono svogliate appunto perché non sono compiute, perché nel camminare si zoppica, si capitombola o, almeno, ci s’inciampa” (Boito 1998: 39). Il sintagma a cui fa riferimento Camillo Boito si riscontra nel volume di massime e detti di Niccolò Tommaseo, intitolato *Pensieri morali* (Tommaseo 1845: 7): “Voglie impotenti o *forze svogliate*, sono la sventura del mondo” (CAPO I, 1: *Del desiderio*; corsivi miei). Il volume era posseduto da Camillo Boito (cfr. Cretella 2013: 267; la segnatura è: Q III 221 n. 1).

⁶ L’episodio si svolge secondo i “canoni della memorabilità del ‘primo incontro’ dettati in modo esemplare nel trattato *De l’amour* di Stendhal” (cfr. Matilde Dillon Wanke, *Introduzione*, in Boito 1994: XVI; Stendhal 2024: 38-40).

⁷ Sul “sovrapporsi di diversi livelli di senso”, “sulla resistenza del testo a una piena fruizione immediata” e sul “sospetto circa l’attendibilità dei dati” che “colpisce *in primis* la voce dei personaggi, necessariamente soggettiva, ma investe anche, e soprattutto, la narrazione”, si rimanda a Comoy Fusaro 2009: 162.



la ‘storiella vana’ non insiste tanto sullo svolgimento della storia adulterina, ma si sofferma maggiormente sulle forme di autorappresentazione adottate dall’io narrante e sul loro grado di affidabilità.

“Lo scoppiare fragoroso delle folgori”. Un tramonto sul Lago Maggiore

La lunga descrizione del Lago Maggiore al tramonto prepara l’incontro con la “bella incognita”. Il passo ruota attorno alla percezione visiva del protagonista-narratore, sottolineata sia dalla variante “*locchio* giungeva. Alzai gli occhi” (Boito 1871a: 602; Boito 1876b: 74) > “*la vista* giungeva. Alzai gli occhi” (Boito 1895: 63) sia da riferimenti come “M’ero fermato a guardare”, “già si vedeva”, “guardando”, “vidi”.

[...] poi, avendo ancora voglia di camminare, sono uscito per andare un bel pezzo più in là di Suna.

Il cielo verso il Sempione era illuminato dal sole cadente con luce diafana, diffusa, tutta uguale d’un giallo pallidamente dorato: la fantasia si perdeva melanconicamente in quell’immenso nimbo. Dalla parte opposta la volta aerea rideva. Sul fondo di zaffiro vagavano alcune nubi solitarie, sottili, allungate, incandescenti. Le masse delle montagne di là dall’acqua si vestivano di colore azzurro; le isolette staccavano brune su quel fondo, e solo gli ultimi terrazzi dell’isola Bella e il campanile di quella dei Pescatori parevano un incendio, mentre i vetri delle case lontane mandavano a tratti sfolgoranti scintille. Lo specchio del lago, secondo i riflessi, era verdastro, era celeste, era roseo, e dove brillava di gaie striscie di fuoco, dove si perdeva in una oscurità misteriosa. La cittaduzza spingeva dentro nelle acque le sue case allegre, e lungo tutta la spiaggia si vedevano, pronti ad essere caricati sulle barche, infiniti pezzi di bianche pietre e grandi tronchi di albero tagliati.

M’ero fermato a guardare un casinetto, inghirlandato di erica odorosa, con un boschetto davanti di melagrani e di allori. È poggiato a un dugento passi dalla via maestra, già un poco in alto sulla china del monte Rosso: e pure si sentiva nettissima una cara melodia suonata sul pianoforte. Mentre ascoltavo, lo stormire delle foglie mi rapiva qualche nota a intervalli; poi, con mio grande dispetto, il vento cominciò a fischiare, e via via più sibilante per modo che in pochi minuti la voce dello strumento fu soffocata.

L’acqua dalla parte del fiume Toce s’increspava e diventava cinerea; e quel colore, sempre più cupo, e quelle onde, sempre più agitate, s’avanzavano rapidissimamente, coprendo il lucido specchio del lago, invadendolo sino a’ miei piedi,



correndo proprio come il vento, più in là, lontano, lontano, fin dove la vista giungeva. Alzai gli occhi. Dietro Mont'Orfano, dietro Ornavasso, dietro le ultime montagne gigantesche, salivano, spinte come i nembi di fumo dal cratere di un vulcano, le nubi gonfie, nere, minacciose, terribili. Il bel sereno fuggiva via impaurito, e le gentili nuvolette di fiamma, che danzavano prima nella gaezza dell'aria, si lasciavano divorare dai nuvoloni furiosi. Era una conquista feroce delle tenebre sulla luce, dell'orrido sul bello: una conquista impetuosa, senza sosta né freno; e il rimbombo continuo de' tuoni, ripercossi dalle cime dei monti, e lo scoppiare fragoroso delle folgori, erano degna musica di quella bieca marcia trionfale. Il temporale diventava procella, turbine, uragano. Non pioveva ancora, ma già si vedeva il ventre delle nubi squarciarsi; ed io correvo a precipizio verso Pallanza, guardando alla chiesetta, che sopra una erta e lunga gradinata si alza lì dove Suna termina nel viale d'ipocastani. Appena fui sotto il portico vidi la strada di gialla che era cangiarsi da lontano in color bruno, e in un attimo essere tutta negra, con qualche luccichio qua e là. I goccioloni crebbero in diluvio. L'aria tiepida del settembre era diventata gelida, e il vento soffiava soffiava (Boito 1970: 67-68).

Convinto che “noi vediamo spesso la natura, come i pittori ce la mostrano” (Boito 1877c: 28)⁸, Boito si misura con un soggetto pittorico e letterario molto noto. A differenza di Venezia, il Verbano rappresenta un *unicum* nella sua produzione narrativa. Più che individuare uno specifico antecedente iconografico o romanzesco, è opportuno considerare le molteplici sollecitazioni che il Lago Maggiore poteva offrire: Pallanza e le isole Borromee erano a quel tempo una meta assai frequentata, descritta in guide turistiche – per esempio quella di Luigi Boniforti –, riprodotta in stampe di pregio⁹, immortalata in celebri resoconti di viaggio e in numerose fotografie e resa famosa da alcuni grandi scrittori, basti pensare alla *Certosa di Parma* (1839) di Stendhal o al *Titan* (1800-1803) di Jean Paul¹⁰. Nella scelta di questa ambientazione, lo

⁸ “noi vediamo spesso la natura, come i pittori ce la mostrano. [...] Nell'esaminare, infatti, un quadro che ci piaccia, noi a poco a poco ci rendiamo conto delle relazioni de' colori, dei valori de' toni, de' giuochi della luce, dell'ombra, dei riflessi; ma poi, senza volerlo, applichiamo alla natura quegli ammaestramenti, e se la scena che ci sta dinanzi ha qualche analogia col dipinto, applichiamo ad essa, non foss'altro per un momento, quegli ammaestramenti con le stesse intenzioni e con lo stesso criterio, ch'ebbe nel suo lavoro l'artista. Insomma, non solo dobbiamo dubitare dei nostri occhi nell'arte, ma dobbiamo anche dubitare di essi nella natura” (Boito 1877c: 28-29). A questo proposito, cfr. Jakob 2009: 29.

⁹ Cfr. Vercelotti 1973, con ampia antologia delle vedute e delle stampe in voga nell'Ottocento; cfr. anche *Voyage pittoresque* 1823.

¹⁰ Cfr. Kanceff 1988 e, in particolare, Beller 1988: 47-63. Per Goethe e il Verbano, cfr. Farinelli 1894.



scrittore sa di poter contare sulla conoscenza diretta degli scenari rappresentati, che l'avvento del battello a vapore aveva reso facilmente raggiungibili. La notorietà delle vedute del Lago Maggiore si lega anche all'opera di numerosi pittori, come per esempio Giuseppe Canella, Achille Dovera, Filippo Carcano, Girolamo Induno, Costantino Prinetti¹¹, che avevano rappresentato il Verbano da diverse angolature e con varie declinazioni. L'attenzione di Boito per la pittura paesaggistica è inoltre testimoniata dalle *Rassegne artistiche* che a partire dal 1870 egli tiene regolarmente sulla *Nuova Antologia*, ma trae alimento anche dalla professione di docente all'Accademia delle Belle Arti di Brera, dove già nel 1838 era stata istituita la “prima cattedra della Scuola di Paesaggio” e dove si tenevano Esposizioni a cadenza annuale¹².

Posta al crocevia di varie suggestioni artistiche e letterarie, la descrizione del paesaggio che apre la novella può essere inquadrata nei termini utilizzati da Aurélie Gendrat-Claudiel, come “la transcription d'une expérience visuelle qui se pose immédiatement comme expérience esthétique, entretenant étroitement la subjectivité et la mémoire de l'observateur, en dehors de toute saisie objectivable” (Gendrat-Claudiel 2007: 50-51).

Il passo anticipa l'avvio della vicenda amorosa e si configura, per parafrasare le parole di Michael Jakob, come l'effetto della “disposizione umorale individuale” dell'io narrante all'inizio della storia (Jakob, 2005: 160). Mentre sottolinea l'idea della percezione ‘in presa diretta’, la descrizione mette chiaramente in luce come “la realtà naturale contemplata *in situ*” sia un “pretesto per l'affermazione dell'io e delle sue capacità immaginative e intellettive” (Jakob, 2009: 92). Ai *verba videndi* già ricordati si aggiungono sia il riferimento a coordinate geograficamente esistenti – Sempione, Isola Bella, isola dei Pescatori, Montorfano, Ornavasso, Pallanza, Monte Rosso – sia il ricorso a lessemi di tipo referenziale come “montagne”, “terrazzi”, “campanile”, “spiaggia”, “vetri delle case”, che sembrerebbero presupporre

¹¹ Si citano, solo a titolo di esempio, un paio di tele conservate all'Accademia delle Belle Arti di Brera e riprodotte in vari cataloghi: Giuseppe Canella, *Veduta del Lago di Garda*; già *Veduta del Lago Maggiore*, olio su tela, 1846 e Costantino Prinetti, *Battello sul Lago Maggiore*, olio su tela, 1852, in Mazzocca 2010: 53, 56. Di Costantino Prinetti si consideri anche *Stresa da Villa Castelli*, olio su tela, in Marini 2010: 34-35 e *Le Isole Borromeo* (ante 1852: <https://www.lombardiabeniculturali.it/opere-arte/schede/4t020-00236/>). Cfr. anche *I pittori del lago Maggiore* 1978; Reborà 2000: 37-39; Ferrari, Iacobelli e Quaranta 2008: 196-233.

¹² Penocchio 2008: 117-118. Un peso non trascurabile nella formazione del giovane Camillo va riconosciuto alle riserve espresse da Pietro Selvatico verso la pittura di paesaggio, che egli riteneva un genere minore rispetto a quello di ambientazione storica, adatto ad artisti di non eccelso talento: “Chi non può essere pittore sia paesista, fruttista, fiorista: è meglio far qualche cosa che niente” concluse il Milizia nel suo art. *Paesaggio*, colle quali parole voleva senza dubbio significare che non istimava sommo merito poter riuscire eccellente pittor di paesi. E di fatti mi pare che i professori di paesaggio esagerino straordinariamente le difficoltà dell'arte loro, ponendo il paese quasi in quel rango medesimo che può convenirsi alla maggior pittura” (Selvatico 1842: 291).



una descrizione di tipo mimetico. Muovendo da queste coordinate, il lettore assiste agli effetti assunti dalla postura del protagonista, romanticamente descritta nei termini di un vagheggiamento fantastico e sentimentale: “la fantasia si perdeva *melanconicamente* in quell’immenso nimbo”¹³. A questo proposito, andrà ricordato che in *Gite di un artista. Un verso del Petrarca* (1868), Boito aveva distinto l’occhio del corpo e l’occhio della fantasia, affermando che l’uno è più circoscritto e referenziale, poiché “ha bisogno delle lenti di Alessandro Spina”, mentre l’altro è capace di “vincere ogni distanza e penetrare ne’ più riposti visceri delle cose” (Boito 1868c)¹⁴. Anche la descrizione iniziale del Verbano risponde a questo doppio registro, perché innesta lo specifico punto di vista dell’io narrante – l’occhio della sua fantasia – su coordinate geografiche e atmosferiche note e comuni. Si spiega così l’uso di espressioni letterarie desuete di blanda efficacia mimetica (“nimbo”, “zaffiro”, “stormire delle foglie”, “folgori”), la tendenza all’umanizzazione del paesaggio (“la volta aerea rideva”, “gaie striscie di fuoco”, “case allegre”, “le masse delle montagne [...] si vestivano di colore azzurro”; “il bel sereno fuggiva via impaurito”; “il ventre delle nubi”) e l’insistita presenza di diminutivi secondo un uso ampiamente codificato dalla tradizione letteraria (“isolette”, “casinetto”, “boschetto”).

In vero, un primo incontro inconsapevole con la donna di cui il protagonista a breve si innamorerà è anticipato da una “cara melodia suonata sul pianoforte”, che egli sente provenire da “un casinetto” sulla strada verso Suna. Solo dopo questo inavvertito contatto, il contrasto fra opposte cromie si accentua e parallelamente si determina il repentino passaggio dalle calde tonalità del giallo del crepuscolo a quelle cineree del temporale, con il brusco sopraggiungere del maltempo sulla quiete iniziale. L’io narrante non solo enfatizza gli elementi conflittuali di ciò che osserva, ma sottolinea la percezione dilatata dei contorni montani – le “montagne gigantesche” sono forse memoria del *Titan* di Jean Paul –,¹⁵ assimila i rumori dei

¹³ Un’attitudine alla contemplazione del paesaggio in rapporto alle visioni della fantasia è attestata nel volume *Gite di un artista* (1884), che raccoglie “impressioni” di viaggio e scritti pubblicati per lo più sulla *Nuova Antologia*; cfr. *La Baviera. I. Da Milano ad Ulma*, “Guardando quelli immensi ruderi di montagne, rovesciati dai vortici delle acque prima che la bestia umana abitasse questa terra di vanità, la fantasia si smarrisce in vaghe visioni, l’animo si allarga, mentre il corpo nell’aria sottile si sente più snello e più forte” (Boito 1884: 198; Boito 1990: 197-198); cfr. anche *Il tema del paesaggio*, in Bertacchi 2018: 201-203.

¹⁴ Camillo Boito esordì come autore di novelle nel 1868 sul giornale milanese *Il Pungolo*, firmandosi con lo pseudonimo Jacopo Cosmate. Il suo primo scritto creativo, *Gite di un artista. Un verso del Petrarca*, venne pubblicato in undici puntate dall’8 aprile al 1° maggio 1868. Da questa novella trarrà due diversi testi narrativi, *Baciale ’l piede e la man bella e bianca* e *Tre romei*, che faranno parte delle *Storielle vane* del 1876. Il passo citato nel testo, si trova anche in *Baciale ’l piede e la man bella e bianca* (Boito 1876b: 182).

¹⁵ Si cita dall’edizione francese: “Les Alpes étaient là, comme autant de géans, les bras entrelacés, opposant au soleil leur bouclier de glaces” (Jean Paul 1834: 43).



tuoni a una “bieca marcia trionfale” e ricorre ben due volte alla *climax* per enfatizzare la natura inarrestabile del maltempo incombente (“nubi gonfie, nere, minacciose, terribili”; “Il temporale diventava procella, turbine, uragano”). Su uno scenario che appare attendibile e rispettoso della topografia del territorio, si innesta così la mediazione estetizzante del protagonista, che vede dispiegarsi lo spettacolo implacabile di “una conquista feroce delle tenebre sulla luce” come una proiezione del proprio desiderio e del proprio timore¹⁶.

Questa prima descrizione del Verbano ha innanzitutto il compito di introdurre la postura del personaggio all’inizio della vicenda, predisponendo un confronto con quella di segno contrario che si troverà ad assumere nel finale. Qui si è appena separato con sollievo dalla vita metropolitana e legge lo spettacolo del temporale imminente come un analogo della propria condizione di conflittualità tra aspirazioni contrarie, quali la ricerca di quiete e il desiderio di evadere dalla noia attraverso il coinvolgimento passionale. Nelle battute conclusive, invece, pubblicamente deriso per le sue ingenuie illusioni amorose, sarà costretto a rivolgere il proprio sguardo su di sé, a osservarsi dall’esterno e a realizzare la propria risibilità.

Tuttavia, questa rappresentazione è anche lo snodo letterariamente più connotato della lunga sequenza narrativa iniziale che vede il protagonista impegnato ad annotare sul suo taccuino la prima giornata di villeggiatura. L’incontro con la “bella incognita”, insieme alla descrizione del Verbano sconvolto dal temporale, sono rievocati ‘a caldo’ la sera stessa dello sbarco a Pallanza. Al lettore viene suggerita una messa a fuoco non univoca del personaggio *auctor*, che appare subito conteso tra la tendenza a minimizzare la portata del suo incontro sullo sfondo del Lago Maggiore (“In fondo non ho niente da scrivere”) e il bisogno di conferirgli una portata decisiva (“ed eccomi qua, scarabocchiando in furia nel mio taccuino”; Boito 1970: 66 e 73). In modo analogo a quanto accade anche nei testi più noti di Boito, per esempio in *Senso*, il fruitore della ‘storiella vana’ non può assumere *in toto* il punto di vista del protagonista, ma deve progressivamente misurarsi con la scarsa attendibilità delle sue visioni idealizzanti e delle sue teorizzazioni filosofiche.

¹⁶ Già in Boito 1868b, Camillo Boito aveva inserito un’ampia digressione metatestuale sull’azione perturbante del vento e l’aveva poi ripresa, più brevemente, in *Baciale ‘l piede e la man bella e bianca* (*Storielle vane* 1876), dove la forza impetuosa di Eolo viene assimilata all’arte scapigliata priva di regole e di convenzioni, mentre la rassicurante presenza di Zefiro è ascritta all’ambientazione arcadica, codificata e rassicurante: “Eolo impetuoso andava ad intervalli soffiando. Il vento non ha creanza: appartiene all’arte scapigliata e discinta: non legge il Galateo, non ha misura, non ha ordine, non ha delicatezza” (Boito 1876b: 157). Su questa prima novella, Zambon 2004: 165-179.



“Codesta irritabilità delle fibre ci fa vanitosi in noi stessi”

Andrà considerato che la rappresentazione del tramonto può essere utilmente letta anche in rapporto ad altre novelle boitiane raccolte nell'edizione Treves del 1876. In questo volume di esordio, infatti, *Il colore a Venezia*¹⁷ si colloca subito dopo *Dall'agosto al novembre* e ha come protagonista un “artista pedante”, che tenta senza successo di descrivere un crepuscolo veneziano *en plein air*:

Troviamo, per esempio, nel taccuino certi scarabocchi abbreviati, che a decifrarli occorre la scienza paleografica, in testa ai quali si legge: *Io scrivo queste righe abbarbagliato dal sole cadente*. Poi: “Il sole scende tra la Chiesa della Salute ed il Palazzo Ducale. Manda nell'acqua il suo risplendere di fuoco giallo, che prende una larga zona tra i lontani palazzi del Canal Grande e la Riva degli Schiavoni. Quando le barchette passano in quel giallo incandescente sfumano, come nelle fornaci di Murano i vetri che si fondono; quando entrano nel colore azzurro dell'acqua, i remi fanno ancora sgocciolare oro fuso. I piccoli vetri dei bastimenti riflettono scintillando i raggi del sole, e gli alberi dei vascelli staccano in luce d'oro sull'oltremare della laguna”. E noi ci rammentiamo che quel tramonto, dal quale non potremmo cavare né un quadro decente, né un onesto periodo di novella, ci era parso memorabile. Certo, conviene dubitare assai sulla bontà artistica di ciò che scuote ed esalta lo spirito dell'uomo, poiché alle volte la nostra boria, che è sempre desta, fa che si confonda la virtù comunissima della sensibilità nervosa con la osservazione veramente estetica. Siamo donnuciuole malaticcie e, appunto per questo, ci crediamo artisti; e codesta irritabilità delle fibre ci fa gonfiare come ranocchie in faccia alla natura (Boito 1970: 432; corsivi miei solo nelle righe conclusive).

Nel passo citato, la contemplazione del sole cadente e l'utilizzo di un taccuino di appunti ripropongono due aspetti già presenti in *Dall'agosto al novembre*, declinandoli però in stretto rapporto al tema della vanità. Se il tramonto è ricorrente nelle *Storielle vane* del 1876¹⁸, il taccuino per Boito è uno “strumento di lavoro” e

¹⁷ A proposito del “problema dello sguardo del pittore nel racconto”, cfr. Dillon Wanke 2002: 61 (il contributo era già in Dillon Wanke 2000: 243-260).

¹⁸ Per le *Storielle vane* del 1895 (l'ultima edizione riveduta dall'autore) si rimanda anche al *Maestro di Setticlavio* (Boito 1970: 179-229); per *Senso. Nuove storielle vane* (l'ultima edizione riveduta dall'autore è del 1899), si ricordi *Quattr'ore al Lido. Schizzo dal vero*, cfr. Boito 1970: 337-344 (la novella esce per la prima volta in rivista, cfr. Boito 1876c: 860-867). Sulla novella, cfr. Mendrino 2018: 129-140.



“un accessorio simbolo” nella caratterizzazione dei personaggi delle sue novelle, siano essi artisti o viaggiatori (Dillon Wanke 2002: 64). Nel *Colore*, tuttavia, esso riveste una funzione specifica perché consente di misurare lo scarto tra la contemplazione *in praesentia* di una veduta della città – di cui l’artista dà conto nei propri “scarabocchi abbreviati” – e la possibilità di una successiva rielaborazione pittorica o letteraria. Strumento necessario per individuare la distanza tra la semplice ricettività delle fibre sensibili e l’“osservazione veramente estetica”, il taccuino de *Il colore a Venezia* collega la registrazione in presa diretta del calare del sole alla riflessione sulla insufficienza dei mezzi espressivi che ne consentono una resa convincente. Erroneamente scambiata per talento pittorico, la “bontà artistica” del narratore è dapprima assimilata all’impressionabilità femminile e poi, attraverso tale *diminutio* di genere, ricondotta all’ambito semantico della vanità.

Il parallelo viene sviluppato sia in forma lessicale – complice il rapporto di sinonimia con *boria* ampiamente sviluppato nel *Nuovo dizionario de’ sinonimi della lingua italiana* di Tommaseo –,¹⁹ sia in forma intertestuale con il rimando a Esopo. La locuzione idiomatica “ci fa gonfiare come ranocchie”, a cui l’io narrante ricorre per indicare la propria presunzione di narratore-artista di fronte a un crepuscolo della Serenissima, richiama infatti la celebre favola della rana e del bue, in particolare il detto “quanto più la rana gonfia, più presto crepa”²⁰. Attraverso il riferimento alla fiaba esopiana, la *vanitas* si lega allora a una specifica forma di presunzione, quella di misurarsi con un oggetto che eccede i mezzi di cui l’io narrante sente di poter disporre, come mostra l’intervento correttivo delle *Storielle vane* (1876): “e codesta irritabilità delle fibre *ci fa vanitosi* in noi stessi e sprezzanti della povera immaginazione degli altri” (Boito 1875: 220)²¹, che poi diventerà: “e codesta irritabilità delle fibre ci fa gonfiare come ranocchie in faccia alla natura” (Boito 1876b: 125).

Se è inevitabile dubitare delle facoltà artistico-letterarie di chi desidera misurarsi con un tramonto veneziano, anche ripensando agli scenari del Verbano il narrato-

¹⁹ “[...] La boria è un’insolente ostentazione del proprio merito, o di quel che tale si crede: stà quasi tutta nelle maniere, nel tuono: è una vanità, ma grottesca; una presunzione, ma ventosa; un’alterezza, ma bassa, e tutta estrinseca” (Tommaseo 1830: 88).

²⁰ Per il proverbio, cfr. Volturino 1894: 518. La favola è attestata in varie edizioni o volgarizzamenti facilmente reperibili nel corso dell’Ottocento; si rimanda a *Del Bue che beveva al fiume e della Ranocchia*, XLI, in Esopo 1811: 91 e alla versione latina, Fav. XXIII, *La Rana crepata e il Bove, Non tentar di emulare i potenti*, in Fedro 1866: 30-31.

²¹ Il testo de *Il colore a Venezia* nasce dal rimaneggiamento della *Rassegna artistica. I pittori che studiano Venezia. - L’arte ch’essa può dare. Un quadro della sua Esposizione artistica. - Monelli, donne e barcaiuoli*, che Camillo Boito pubblicò sulla *Nuova Antologia* nel gennaio 1875 (Boito 1875: 216-229).



re di *Dall'agosto* non è sicuro né di ciò che sta scrivendo né di sé in quanto *auctor* del proprio scartafaccio. Come si è accennato, all'inizio del taccuino egli non riesce a mettere correttamente a fuoco l'entità di ciò che gli accade e infatti annota: "In fondo non ho niente da scrivere. Oggi è stata una di quelle giornate che lasciano una impressione confusa, e nelle quali, sebbene paia che i casi sieno stati molti e assai gravi, a ricercarli poi nella memoria si giudicano pochi e piccolissimi" (Boito 1970: 66); dopo un mese di pausa, ripreso in mano il proprio taccuino, si riferisce agli appunti presi il primo giorno di villeggiatura nei termini di "questi miei vani ricordi" (Boito 1970: 74). L'aggettivo *vano*, con cui si liquida tanto la descrizione del Verbano quanto la prima conversazione pseudo-filosofica con la "bella incognita", non va letto nel senso di "privo di fondamento razionale" e quindi falso e inattendibile – il protagonista non ha questa consapevolezza di sé se non alla fine della 'storiella' –, ma nell'accezione di "futile, irrilevante, di scarsa importanza", in perfetta coerenza con il titolo delle *Storielle vane* 1876 (Battaglia GDLI, *ad vocem*). Sia nel *Colore* sia in *Dall'agosto*, quindi, l'atto stesso di scrivere è strettamente legato a una riflessione sulla vanità ed è frutto di due fattori concomitanti: la presunzione (e il dubbio) di avere le qualità di un vero artista o letterato e la consapevolezza della scarsa rilevanza di ciò che si narra. Aveva scritto bene Tommaseo nel suo *Nuovo dizionario de' sinonimi*: "La vanità è una vana credenza del proprio merito, congiunta alla smania di riporre il proprio merito in cose vane e dappoco" (Tommaseo 1830: 87)²².

"Il migliore filosofo è soltanto la caricatura dell'uomo"

All'inizio della novella, la lunga descrizione del Verbano è seguita da un dialogo pseudo-filosofico del protagonista con la "bella incognita". Si tratta del primo di una serie di confronti verbali pretestuosi, che inizialmente sono funzionali ad avviare il corteggiamento della donna sposata e poi forniscono a quest'ultima le argomentazioni utili per interrompere una frequentazione divenuta compromettente. Nelle parole che l'io narrante rivolge alla marchesa viene contestata la visione dell'uomo come "animale ragionevole". Al suo posto, entra in scena un'antropologia basata esclusivamente sulle facoltà del sentire e sulle risorse della fantasia. Boito mette in bocca al suo personaggio una serie di rimandi a una biblioteca di respiro europeo vicina alla temperie romantica, ma ne fa oggetto di una appropriazione riduttiva sulla quale il lettore è chiamato a interrogarsi.

²² Cfr. voce *boria*, par. *Altezza, Vanità*.



- Ella dunque - chiese la signora, ridendo con grazia - ella non crede all'efficacia della ragione?
- Io, no davvero.
- Per lei dunque l'antica definizione dell'uomo non torna?
- Punto.
- L'uomo non è un animale ragionevole?
- L'uomo è un animale che crede di essere ragionevole: se pure questa credenza lo distingue dalle bestie, nelle quali, chi lo sa? può darsi che stia un'ambizione consimile.
- Ma, scusi, qualche cosa separa, io credo, l'uomo dalle altre creature.
- Certo: il suo istinto più largo e più sottile, perché aiutato da due qualità potentissime, anzi prepotentissime: *il sentire e il fantasticare*. Ora, queste qualità essendo di lor natura ipocrite, prendono spesso la forma del raziocinio, e chi sente e chi immagina crede appunto di ragionare.
- E la virtù?
- È la forma benefica dell'istinto, mentre il genio n'è la forma più alta e più audace. Ella sa il tedesco?
- Sì; ma la lingua tedesca è, mi pare, la lingua de' grandi filosofi, de' grandi ragionatori.
- Bene: *il Goethe scriveva allo Schiller che il poeta solo è uomo nel vero senso della parola, e che il migliore filosofo è soltanto la caricatura dell'uomo* (Boito 1970: 69-70; corsivi miei).

Lo scambio verbale pone al centro l'attitudine speculativa del protagonista, che non a caso sarà più volte associato alla figura del "filosofo"²³. Per confutare le convinzioni della sua controparte femminile, l'io narrante ricorre a un passo della missiva che Schiller inviò a Goethe da Jena il 7 gennaio 1795. La citazione è letterale, ma contiene un errore poiché le affermazioni del mittente (Schiller) vengono attribuite al destinatario (Goethe). A quest'ultimo è quindi erroneamente ricondotta sia la presa di distanza nei confronti di chi ha un'indole incline alla "via del ragionamento" sia il vivissimo plauso per il romanzo di cui si parla nella lettera, che è invece Schiller a formulare:

²³ "Oh, non m'aspettava di trovare il *filosofo* della chiesetta!" (*Dall'agosto al novembre*, Boito 1970: 76); "quelle recenti fanciullaggini mi paiono degne piuttosto di uno scolareto, che di un uomo, il quale è o se la pretende di essere *filosofo pratico*" (Boito 1970: 79; corsivi miei). Si segnalano le varianti nel passaggio dalla rivista al volume: "essere filosofo naturale e nello stesso tempo filosofo pratico" (Boito 1871a: 612) > "essere filosofo pratico" (Boito 1876b: 94 e Boito 1895: 80).



Je ne saurais vous exprimer combien il m'est pénible de passer d'une production de ce genre aux matières philosophiques. Dans votre roman, tout est serein, vivant, harmoniquement fondu et humainement vrai; dans la philosophie, tout est sévère, rigide, abstrait et contre nature, car dans la nature tout est synthèse, tandis que toutes les philosophies ne sont que des antithèses. [...] Je n'en sens pas moins vivement la distance infinie qui sépare la vie du raisonnement, et je ne puis m'empêcher de voir, en certains moments de mélancolie, une défectuosité de ma nature dans ce qui, pendant des heures plus sereines, ne me semble qu'une propriété naturelle et adhérente à la chose elle-même. Ce qu'il y a de certain, c'est que le poète seul est *homme* dans la véritable acception du mot, et que, comparé à lui, le meilleur philosophe n'est que la caricature de cet homme (Goethe e Schiller 1863: 201-202)²⁴.

Per comprendere il valore del riferimento boitiano è necessario considerare che le affermazioni di Schiller sono parte di un elogio a *Gli anni di apprendistato di Wilhelm Meister* (*Wilhelm Meisters Lehrjahre*). A essere chiamato direttamente in causa è il “grande archetipo [...] del romanzo di formazione europeo”²⁵, che Goethe stava scrivendo tra il 1794 e il 1796. La corrispondenza menzionata dall'io narrante suggerisce tuttavia di ampliare lo sguardo anche oltre la lettera di cui si parla espressamente. In una missiva del 9 luglio 1796, Schiller aveva infatti definito Wilhelm Meister “un carattere sentimentale”²⁶, riprendendo in questo modo quanto aveva teorizzato negli stessi anni in *Sulla poesia ingenua e sentimentale* (1795-96)²⁷. Per Schiller tale carattere nasce da una contrapposizione strutturale tra la “realtà come limite e la sua idea come infinito” (Schiller 2014: 40)²⁸. Da qui la necessità di recuperare la perduta armonia tra il sentire e il pensare, “elevando la realtà [...] alla rappresentazione dell'ideale” (Schiller 2014: 36)²⁹. Come nota Ezio Raimondi, “era stato Schiller a dire che la poesia moderna o sentimentale rende possibile nello spazio estetico della fantasia il recupero di un rapporto con la natura, che i greci

²⁴ Boito poteva aver consultato la lettera n. 40 anche nell'edizione tedesca pubblicata in Germania nel 1828 (cfr. Schiller e Goethe 1828: 97-100).

²⁵ Cfr. Moretti 1999: IX; Baioni 2002: 127-133; la lettera (n. 39) si può oggi consultare in Goethe e Schiller 2022: 51-53.

²⁶ Goethe e Schiller 1863: 296 (“ce Wilhelm, ce caractère sentimental”).

²⁷ Parlando del *Meister*, afferma: “anche nel suo ultimo romanzo, così come in quel primo il poetizzante spirito si colloca incontro al rozzo senso comune, l'ideale incontro il reale, la subbiettiva maniera di immaginare incontro alla obbiettiva, ma con quale differenza!” (Schiller 1870a: 34).

²⁸ Con diversa traduzione, anche in Schiller 1870a: 21.

²⁹ Con diversa traduzione, anche in Schiller 1870a: 19.



vivevano in modo ingenuo e immediato” (Raimondi 1997: 22).

Un tale riferimento alla corrispondenza con Goethe sottolinea innanzitutto agli occhi del lettore la sproporzione tra il protagonista del *Wilhelm Meister* e quello di Boito, la cui natura non perfettamente composta appare ben lontana da quella discussa dai due intellettuali tedeschi. Tale richiamo, tuttavia, esibisce anche l'uso autoreferenziale che l'io-narrante di *Dall'agosto* fa dei propri *auctores* e la sua finalità tutt'altro che disinteressata. Nella misura in cui esprimono una riserva sul procedimento del pensiero analitico, dove “tutto è astratto e contro natura”, le parole del carteggio riflettono la doppia veste con cui l'io narrante cerca di far colpo sulla sua controparte femminile, indicando nel termine “caricatura” uno snodo rilevante³⁰. Il richiamo all'epistolario tedesco rientra così in una pratica di autorappresentazione esemplare, che si muove su due binari paralleli: è l'indizio di una pretensione speculativa, resa evidente dal divario tra il ragionamento di Schiller e quello di cui il protagonista boitano dà prova, ma anticipa soprattutto il suo desiderio di accreditarsi grazie alla propria vena poetica e creativa. Tant'è che l'errore di attribuire a Goethe le affermazioni di Schiller può essere considerato come un *lapsus* che Boito lascia intenzionalmente in bocca al suo personaggio.

Non andrà infatti dimenticato che l'io narrante è anche autore di un'opera in versi, un “piccolo poema, mezzo satirico e mezzo patetico”, che sottopone al “giudizio schiettissimo” della marchesa Giulia. L'articolazione composita di tale scritto rientra pienamente nella teorizzazione schilleriana del saggio *Sulla poesia ingenua e sentimentale* e, al contempo, rispecchia in modo chiaro l'indole del protagonista della ‘storiella vana’. Poiché il satirico e l'elegiaco-patetico sono considerati tipici del “modo di sentire sentimentale”, la composizione in versi dell'io narrante appare assimilabile alle categorie indicate dal filosofo tedesco, rappresentandone una versione modesta, velleitaria, e in certa misura caricaturale. Nelle sue polemiche pretestuose, l'io narrante di *Dall'agosto al novembre* sembra addirittura rientrare in un caso peggiore che Schiller aveva contemplato, quello del satirico “volgare”: “crediamo di provare uno sdegno morale contro il mondo, quando semplicemente ci esaspera il fatto che si opponga a un nostro desiderio” (Schiller 2014: 41)³¹.

Questo insieme di rimandi è anche una graduale preparazione al passo in cui

³⁰ Le perplessità del protagonista sull'uomo come animale ragionevole non trovano conforto nella teorizzazione schilleriana di quegli anni: “Ma quello che lo rende uomo si è che egli non si resta fermo a ciò che la natura fece di lui, ma possiede la capacità di rifare col mezzo della ragione i passi che quella in lui anticipò, di trasformare l'opera del bisogno in opera di sua libera scelta, e di elevare la fisica necessità a morale necessità” (Schiller 1870b: 193; Lettera III).

³¹ Con diversa traduzione, anche in Schiller 1870a: 22.



viene tematizzata esplicitamente la vanità del protagonista, che si allinea così al filo conduttore delle *Storielle vane*. Il fatto che la marchesa Giulia legga il suo “piccolo poema” con trasporto, lasciando la cameriera in attesa per un’ora, nutre l’amor proprio dell’io narrante e lo induce ad annotare l’episodio nel suo taccuino:

La signora mi raccontò il dì seguente che, preso il fascicolo mentre sbalzava dal letto e infilzava l'accappatoio, coi capelli ancora sciolti dietro le spalle, non poté smettere che all'ultimo verso, un'ora dopo: e la cameriera aspettava. Oh come le lodi escono soavi dalle labbra di una bella donna! Come la *vanità* nè accarezzata voluttuosamente; come ne resta eccitata, nobilitata, purificata l'ambizione! (Boito 1970: 80-81; corsivi miei).

Riferito a un talento incerto delle proprie risorse poetiche e in cerca di conferme, il termine “vanità” va inteso letteralmente come “fatuo compiacimento di sé e delle proprie capacità e doti, reali o presunte, accompagnato da ambizione, da smodato desiderio di suscitare plauso e ammirazione” (Battaglia GDLI, *ad vocem*)³². Gli autori citati diventano in tal modo tasselli di una esibizione manifesta e tessere di un autoritratto intellettuale bisognoso di legittimazione. Un uso così parziale delle fonti citate rende intenzionalmente impercorribile l'immedesimazione del lettore nella ‘storiella’ di un adulterio mancato, ingaggiando la sua attenzione soprattutto nel gioco insistito di allusività letteraria. In questo senso, l’errato riferimento alla missiva non va letto come una involontaria (e improbabile) disattenzione di Boito, ma risponde a una precisa strategia grazie a cui l’autore delle *Storielle vane* prende le distanze dal suo personaggio.

Andrebbe brevemente menzionata anche un'altra spia testuale che fa capolino nel primo colloquio con la “bella incognita”. Per giustificare la sua distanza da una concezione dell’essere umano come animale ragionevole, il protagonista riformula il noto binomio “sentire” e “meditare” tratto dal carme *In morte di Carlo Imbonati*³³. La riflessione sul manzonismo di Boito richiederebbe certamente un’indagine mirata, considerando che l’autore dei *Promessi sposi* era un riferimento ineludibile negli anni in cui Boito esordisce come scrittore creativo. E tuttavia, può essere utile soffermarsi anche solo sul sintagma “sentire e *fantasticare*” come esempio

³² Un’accezione non dissimile, del resto, la si riscontra già in *Un corpo*, laddove il protagonista, pure affermato artista, appare lusingato dalla recensione che riceve il suo quadro: “Lo scritto non era un capolavoro di critica e di garbo; ma la vanità è così docile nel lasciarsi solleticare, ch’io ne fui tutto contento” (*Un corpo*, in Boito 1970: 50).

³³ “Sentir, riprese, ‘e meditar”, v. 207.



di un *modus operandi* tipico delle *Storielle vane*. L'intenzionale abbassamento del modello interessa un nucleo concettuale imprescindibile nella riflessione estetica di Manzoni che, come precisa Pierantonio Frare, nel corso degli anni tenderà a saldare i due termini “in una sorta di circolo”, ove “il sentire offre l'innesco ad un meditare” in modo che si trasformi “a sua volta in un sentire più motivato” (Frare 2006: 23). Si tratta di una questione che chiama in causa sia il modello pariniano, in cui il sentire collabora con il meditare accettando il proprio ruolo subalterno (*L'educazione*, vv. 133-135), sia a quello foscoliano che pone i due termini in netta opposizione (*Solcata ho fronte*, v. 13)³⁴. Per quanto non venga esplicitata in modo manifesto, in *Dall'agosto al novembre* la sostituzione di “meditare” con “fantasticare” pone l'io narrante in dialogo con una tradizione illustre che Boito, milanese d'adozione, conosceva molto bene. Mentre non viene specificato l'ampio spettro semantico del termine “sentire”, che nella forma verbale richiama i diversi concetti di sensazione e sentimento, il lessema “fantasticare” assume nelle parole del protagonista una valenza positiva, al punto da riconoscere polemicamente il potere creativo dell'immaginazione come l'unica facoltà distintiva dell'essere umano (“chi sente e chi immagina crede appunto di ragionare”; Boito 1970: 70). Anche questo è un tassello della biblioteca latente dell'io narrante, che il lettore deve accuratamente risignificare proprio in rapporto al tema della vanità: non solo il sentire non ha alcuna implicazione con la riflessione morale e con il rapporto tra essere e dover essere, come accadeva in Manzoni, ma il suo significato si precisa in relazione al termine “fantasticare”, la cui valenza sostanzialmente negativa era stata ben chiarita da Tommaseo nel suo *Nuovo dizionario de' sinonimi*, dove è definito “un abusare della fantasia in pensieri vani o soverchiamente sottili”, parallelamente a “fantasticheria, l'atto del fantasticare”, che “ha senso sempre non buono; è un esercizio della fantasia in operazioni mentali che nulla o poco hanno di solido e d'utile” (Tommaseo 1830: 249). Proprio partendo da questa spia testuale, si può avanzare l'ipotesi che il lessema “fantasticare” possa essere letto insieme ad alcune occorrenze del termine “fantasia”, sulle quali Boito ironizza a più riprese.

Un esempio significativo è il testo di esordio *Gite di un artista. Un verso del Petrarca* (1868). In un primo tempo, il termine “fantasia” si lega alla immaginazione di contenuto amoroso ed è accompagnato da un moto centrifugo verso l'alto che si carica di una sfumatura svenevole: “aspettando il mio magro pasto, lasciai *volare la fantasia ne' vaghi cieli della contemplazione sentimentale*” (Boito 1868a). Successivamente, la metafora del volo torna in parallelo all'azione fisica degli occhi

³⁴ Cfr. Frare 2006: 17 e 15.



che seguono la pagina scritta, in stretta correlazione alla lettura del *Canzoniere* di Petrarca: “io camminavo, *aperto il volumino dinanzi agli occhi*, [...] *seguivo con lo sguardo la stampa* e lasciavo sbrigliata la *fantasia volare lontano*” (Boito 1868c). Infine, viene descritto l'effetto di scollamento e di mistificazione della realtà, tanto che il protagonista è rappresentato ironicamente con la testa “pregna di zefiri” mentre “suda le soavi leggiadrie dello stile petrarchesco da tutti i pori del corpo” e si rivolge a una “negra contadinotta [...] belando una garbatezza d'Arcadia” (Boito 1868c). In una *Rassegna artistica* dell'agosto 1871, uscita pochi mesi dopo la pubblicazione di *Un autunno* e parzialmente riproposta in *Pittura e scultura d'oggi* (1877), Boito si sofferma in termini non dissimili sui difetti più comuni degli artisti a lui contemporanei:

L'isolamento esalta la fantasia; fa che ci si crei nel cervello una vita artificiale per nostro conto, la quale, palesata agli altri col mezzo di un'opera d'arte, non può non parere fallace e vuota. Gli è per questo che gli uomini, i quali non vivono nella pressa della gente e tra l'urto delle idee nuove, possono diventare eccellentissimi scienziati, ma come letterati od artisti paiono quasi sempre o sdolcinatamente sentimentali, o dottrinariamente pedanteschi, o troppo facilmente entusiasti di cose viete e piccine (Boito 1871b: 955; Boito 1877c: 112; corsivi miei).

Oltre a istituire un legame tra l'isolamento e l'esaltazione della fantasia, il passo descrive i limiti delle opere artistico-letterarie che ne sono diretta espressione: il sentimentalismo svenevole, la pedanteria dottrinale e l'entusiasmo spropositato per cose che non hanno valore. Si tratta delle medesime caratteristiche che si assommano nel protagonista di *Dall'agosto*, non a caso concepito da Boito proprio negli stessi mesi della *Rassegna*. Non è certo un caso che, pur appartenendo a un saggio critico, le espressioni utilizzate per descrivere i difetti dell'artista-letterato siano semanticamente riconducibili al titolo *Storielle vane*: il sintagma “fallace e vuota”, riferito a una “vita artificiale” che è frutto di una costruzione della mente, può essere letta come sinonimo di vana nel senso di “non corrispondente alla verità, falsa”, mentre l'entusiasmo per “cose viete e piccine” chiama in causa realtà vane nel senso di “futili, irrilevanti, prive di alcuna importanza” (Battaglia GDLI: s.v. *vano*). Se da queste brevi premesse torniamo alla novella, è chiaro che la scelta di far riformulare all'io narrante il passo del *Carme in morte di Carlo Imbonati*, sostituendo “meditare” con “fantasticare”, opera uno spostamento indicativo che interessa Boito come scrittore e come critico: il protagonista di *Dall'agosto* testimonia così la sua risibile distanza dal magistero manzoniano e, al contempo, con-



solida la costruzione intertestuale che dà corpo al tema della vanità, ben prima di teorizzarla alla fine della ‘storiella’.

“*Tutto nella vita è opinione*”. Monimo il Cinico e Marco Aurelio

Comè noto, la parte più citata di *Dall'agosto al novembre* riguarda il momento in cui il protagonista, dopo la visita romantica all'isola dei Pescatori, viene progressivamente allontanato dalla marchesa Giulia. Prima sedotto e poi abbandonato, cerca conforto nella lettura dei *Ricordi* di Marco Aurelio che gli suscita una reazione stizzita e polemica. Sono in particolare gli assunti sulla vanità delle passioni e degli istinti a irritarlo insieme all'idea che la virtù debba comportare un loro sacrificio. Contrariamente alla sua fonte, l'io narrante non crede vi sia un'implicazione tra razionalità e virtù, perché ritiene che “molte più azioni buone si compiano per vanità, per pregiudizio, per interesse, per errore, per ostinazione, per impaccio del dir di no, che per virtù o per saggezza” (Boito 1970: 89). Oltre a sottolineare la discutibilità di molti comportamenti apparentemente irreprensibili, in ragione di intenzioni e moventi tutt'altro che probi, egli sottolinea che il principio eracliteo del *panta rei* (πάντα ῥεῖ, “tutto è transitorio”)³⁵ sia diversamente valido per il dolore e per la passione amorosa. Il dolore può scemare o passare con il tempo, anche se la sua causa rimane presente, la passione amorosa, invece, permane inalterata fino a che non cessi la speranza di poterla soddisfare o non venga contraddetta dall'amor proprio, sentimento “primo e prepotente dell'uomo” (Boito 1970: 90).

È proprio quest'ultimo punto che il finale del racconto mette in luce. A tale proposito, riveste una particolare importanza il citatissimo brano su Monimo il Cinico sia per l'uso che l'io narrante fa delle fonti filosofiche, discutendole e riformulandole in relazione al proprio vissuto, sia perché le considerazioni che vi sono espresse appaiono significative se lette in rapporto alla poetica di Boito e al suo preciso intento di costruire un lettore modello capace di attualizzare le intenzioni e i contenuti potenziali del testo³⁶.

Il brano tratta di come sia possibile “conoscere la vanità delle cose mortali”. Inserita nel passaggio dalla versione in rivista (Boito 1871a: 623) a quella in volume (Boito 1876b: 114), questa frase mostra l'intento di rendere esplicito il tema di tutta la novella, che contiene una chiara allusione scritturale all'*Ecclesiaste*:

³⁵ Cfr. Marco Aurelio 2025: 339; e 482, nota 623; si utilizza l'edizione ottocentesca: Marco Aurelio 1853; qui XI, 19.

³⁶ Il paragrafo riformula alcune considerazioni anticipate in Ponti 2024: 57-68.



Monimo il cinico diceva che tutto nella vita è opinione; io dico che tutto nella vita è sensazione; bisognerebbe dire che tutto nella vita è rappresentazione. L'uomo non merita nome di vero filosofo sinché non si renda indipendente dagli altri e da sé, pigliando tutto ciò che vede come una commedia da ridere od una tragedia da piangere. Convieni ridere e piangere, amare e odiare, ammirare e disprezzare, ma sempre dalla platea di noi stessi al palco scenico di tutti gli altri, senza eccezione. Anzi noi dobbiamo mettere sempre anche noi sul palco, e vederci sentire, e vederci operare, non tanto per correggerci o per giudicarci, quanto per giovarci di noi medesimi a conoscere la vanità delle cose mortali; e la natura serve di scena e di fondo. Ciascun individuo ha da contenere due esseri, sinceri entrambi, l'attore e lo spettatore; l'uno deve stare sempre separato e distinto dall'altro, perché l'attore non distraga lo spettatore, e lo spettatore non impacci l'attore. Insomma, tutti gli uomini della terra, noi stessi compresi, non siamo altro, ed al più, che la materia prima delle opere d'arte (Boito 1970: 90-91).

La frase “tutto è opinione” non è letteralmente di Monimo il Cinico – come sembrerebbe suggerire il passo boitiano –, ma è tratta dai *Ricordi* di Marco Aurelio, libro II, 15. Rimandando quindi a due autori diversi, è opportuno chiedersi in che modo il loro pensiero venga declinato all'interno della ‘storiella’.

Marco Aurelio è l'ultimo esponente del Neostoicismo romano e scrive in una fase di sgretolamento del mondo antico e di diffusione del Cristianesimo. Come ricorda Giovanni Reale, i suoi *Ricordi* si legano profondamente al tema della *vanitas*, in quanto “una delle caratteristiche del pensiero di Marco Aurelio, [...] è l'insistenza con cui viene messa a tema e viene ribadita la caducità delle cose, il loro inesorabile passare, la loro monotonia, la loro insignificanza e la loro sostanziale nullità” (Reale 2018: 1720)³⁷. La scelta di questa lettura è quindi già di per sé indicativa del retroterra filosofico di cui le *Storielle* si nutrono in riferimento alla vanità. L'apoforisma “tutto è opinione”, infatti, va letto alla luce di un sistema di pensiero che predica, innanzitutto, la transitorietà e il perenne trasformarsi di tutte le cose. Non a caso, l'io narrante boitiano cita questo passaggio: “Ciò che riguarda l'anima [...] è sogno e fumo; ciò che riguarda il corpo, corruzione; la vita, guerra e pellegrinaggio, e la rinomanza, che le vien dopo,

³⁷ Marco Aurelio ritiene che l'uomo abbia tre principi costitutivi, il corpo (σῶμα), l'anima (pneuma, ψυχή), e infine l'“intelletto” o “mente” (νοῦς), l'“egemonico o principio dirigente dell'uomo” (Reale 2018: 1725).



oblio” (Boito 1970: 89)³⁸. Proprio a partire da una simile consapevolezza, diventa fondamentale riconoscere l’importanza della opinione, termine che in *Ricordi* II, 15 è espresso dal lessema *urólepsis* (ὑπόληψις), cioè “concezione, idea, pensiero, opinione”. Marco Aurelio non nega che abbia fondamento, al contrario ne sottolinea l’importanza fondamentale. Da ciò deriva la necessità che ogni opinione sia correttamente fondata. A tal fine, è opportuno che non dipenda da impulsi passionali o rappresentazioni soggettive, comuni tanto agli uomini quanto agli animali, ma venga affidata a una guida razionale. Basta considerare passaggi come questo: “Hai la ragione? - Sì. - Che dunque non l’adoperi? Perché, se essa fa quanto le spetta, che ti resta a desiderare?” (Marco Aurelio 1853: IV, 13). E ancora, nel libro terzo si legge: “Abbi in rispetto la facoltà giudicativa. Per lei sta che non si generi nella tua parte sovrana nessuna opinione che non sia consona alla natura o al fine per che l’uomo è ordinato” (Marco Aurelio 1853: III, 9).

Nel testo boitiano, tuttavia, il punto di vista di Marco Aurelio è implicitamente legato a quello di Monimo il Cinico, eccentrico allievo di Diogene di Sinope. L’affermazione originale di Monimo recita: “Ogni nostra opinione è fumo e boria” (*τῦφος*)³⁹. Lottocentesco *Nuovo vocabolario greco-italiano* (Milano, 1852³) di Michele Sartorio traduce il termine *τῦφος* come “fumo, boria, fasto, albagia”. È quindi evidente come anche la frase originale di Monimo rimandi, proprio attraverso tale termine, al tema centrale della boria-vanità e riguardi quindi il sintagma-titolo *Storielle vane*.

Non possiamo escludere che Boito, chiamando direttamente in causa Monimo, si fosse documentato sul suo pensiero e sapesse che del Cinico non ci è rimasto nulla, eccetto alcuni frammenti citati nel *Palafreniere* di Menandro⁴⁰. Tali frammenti sono stati tramandati da *Le vite dei filosofi* (VI, 83) di Diogene Laerzio e dall’opera di Sesto Empirico (*c. math.* VIII, 5). Come nota Fernanda Decleva Caizzi, che ha approfondito il significato di *τῦφος* nella tradizione filosofica antica, “la versione menandrea della frase” attribuita a Monimo - e cioè “tutto ciò che è

³⁸ Marco Aurelio 1853: II, 17. Il passo “Tutto nella vita è opinione”, in nota, riporta la frase originale di Monimo: “Ogni nostra opinione è fumo e boria” (così anche nell’edizione fiorentina di Barbèra, 1867). Per un’edizione con testo a fronte, Boito poteva avvalersi di quella tradotta dal conte Michele Milano per i tipi di Vincenzo Orsini pubblicata a Napoli, 1820-1822.

³⁹ Si precisa che la traduzione letterale della frase di Monimo è riportata in Marco Aurelio 1853: II, 15, p. 154, nota 1.

⁴⁰ Il frammento riportato nella versione ottocentesca delle *Vite dei filosofi volgarizzate dal Conte Luigi Lechi*, II, si conclude così: “Non fea suonare alcun motto conforme / AL CONOSCI TE STESSO, o ad altri tali / Romoreggianti. Sordido, mendico / Tali cose ei neglesse; poichè quanto / Noi concepiam, tutto esser fumo disse” (Diogene Laerzio 1845: 39, capo III, 83).



pensato è *τῦφος*” - “diventa in Sesto [...]: ‘tutto è *τῦφος*, cioè credenza di ciò che non è come se fosse” (Decleva Caizzi 1991: 280)⁴¹.

Sia per Monimo sia per Marco Aurelio, quindi, è chiara l'insistenza sulla *vanitas* e, se ci limitiamo alla sola frase citata da Boito, per entrambi è possibile attribuire un predicato alla totalità dell'essere, potremmo dire che tutto è qualcosa. Tuttavia, l'affermazione di Monimo (“tutto ciò che è pensato è *τῦφος*”) appare più radicale di quella di Marco Aurelio. Poiché, infatti, egli afferma che “tutto è opinione” (*ὑπόληψις*), ne consegue la possibilità di formulare quest'ultima in modo razionale e secondo natura⁴².

Un tale insieme di rimandi non consente una lettura piana e referenziale del passo relativo a Monimo. Come si è detto, Boito sceglie un io narrante risibile e sprovveduto, mai pienamente in accordo con le teorie che enuncia. Contemporaneamente, però, suggerisce dei riferimenti filosofici che richiedono di essere precisati e interrogati ben oltre la lettura che ne dà il personaggio. Se il passo su Monimo richiede di mettere in rapporto punti di vista non perfettamente allineati sulla “vanità delle cose mortali”, al lettore spetta il compito di considerare come le frasi “tutto è vanità” e “tutto è opinione” vengano variamente declinate all'interno del testo narrativo e assumano una specifica funzione diegetica.

Partiamo dal primo caso. Boito sembra riformulare la frase originale di Monimo in un punto preciso della novella, quando cioè l'io narrante decide di lasciare la villeggiatura sul Lago Maggiore. È il momento del disinganno e della separazione definitiva, che nel taccuino viene descritto con toni enfatici. Il protagonista è calato in un'atmosfera grigia e plumbea, che appare in netto contrasto con il paesaggio descritto in avvio della ‘storiella’.

Eccomi sul ponte del piroscifo. La nebbia è così fitta che il pilota sembra obbligato a studiare la bussola. Il fumo, calando giù con l'aria pesante, fa sbalzare sul foglio di questo taccuino i granelli di carbone, e mi soffoca. La campana fessa suona a rintocchi continuamente. Tutt'è caligine. Appena si discerne dietro le ruote la schiuma bianca. A intervalli l'ombra di un lungo

⁴¹ Si veda la traduzione del passo in un'edizione moderna: “Seniade di Corinto, come abbiamo indicato sopra, dichiara che niente è vero; e forse allo stesso modo la pensa Monimo il Cinico, avendo egli asserito che ‘tutto è vanità, vale a dire ‘finzione di cose inesistenti quasi che esse esistessero” (Sesto Empirico, 1975: 138; qui il passo è numerato come II, 5).

⁴² Andrà notato che “l'obiezione che si muoveva a tale posizione [di Monimo] di fatto scettica era che essendo tutto opinione, neppure la sua opinione poteva essere vera [...]. A questo allude M.A. che, per un verso crede che tutto dipenda dai nostri giudizi (spesso vani perché ispirati dal *typhos*, cfr. VI, 13), per un altro non rinuncia al conseguimento del vero” (Marco Aurelio 2025: p. 441).



inglese, il quale cammina su e giù da prora a poppa con passi misurati, esce dal denso velo e vi si perde di nuovo. Potessi almeno veder ridere le sponde amene di Stresa e di Belgirate! Scendesse almeno un raggio di sole a farmi men triste!

Un raggio di sole! Mi rammento quello, che nella chiusa sala della marchesa da uno spiraglio della finestra piombava sopra la stoffa rossa scarlatta della sua casacca. Il riflesso coloriva di un bel rosa brillante il suo viso sotto le ciglia, sotto le narici e dove il mento s'unisce alla gola. *Quante speranze se ne porta il vento!* (Boito 1970: 92-93).

L'espressione "Tuttè caligine" può essere letta in rapporto a quella di Monimo "tutto è fumo", cioè "vanità" (*τῦφος*, lo si è detto, nei vocabolari ottocenteschi ha entrambi i significati). Boito gioca sull'accezione propria e figurata del termine "caligine", conferendole il valore di "nebbia, vapore, fumo che oscura l'aria", verosimile dal punto di vista del tempo atmosferico e del paesaggio lacustre. Al tempo stesso, tuttavia, con "tuttè caligine" rappresenta anche lo stato interiore dell'io narrante, la sua condizione obnubilata dalla disillusione amorosa, l'immersione miope nel proprio vissuto personale. Non diversamente da quanto era accaduto per Manzoni, la diversa formulazione del passo di Monimo sottolinea implicitamente la lontananza del protagonista dai precetti generali del filosofo cinico e il suo personale modo di appropriarsi di tale modello, che viene piegato a esprimere gli effetti di una banale passione non corrisposta.

Il protagonista, tuttavia, si avvale anche di un diverso tipo di biblioteca, non più filosofica ma letteraria: infatti, ricorre a una citazione dal *Canzoniere*, in particolare dal sonetto 329, 8:⁴³ "quante speranze se ne porta il vento!", che suggella il momento del distacco e dà avvio a quello del ripensamento *ex post*⁴⁴. Nella fase di massima cecità, dove appunto "tuttè caligine", l'io narrante abbandona l'approccio dialettico utilizzato verso le fonti filosofiche e mostra di rispecchiarsi empaticamente nell'io lirico petrarchesco. Il suo ricorso a RVF 329 non sottolinea solo la separazione dalla donna desiderata, ma la collega alle "credenze vane e 'nfirmo" (v. 6) che l'hanno resa necessaria. La scelta del sonetto non è quindi casuale e, mentre ripropone il tema della vanità, sembra preparare il momento conclusivo del lucido disinganno: in RVF 329, infatti, si fa riferimento al momento dell'"ardua

⁴³ D'ora in poi si userà la sigla RVF (*Rerum vulgarium fragmenta*).

⁴⁴ Camillo Boito aveva presente con ogni probabilità l'edizione delle *Rime*, II, edita a Padova nel 1820 dalla Tipografia del Seminario, per la cura di Antonio Marsand (in questa edizione, il sonetto è il LVII, di p. 78).



presa di coscienza della realtà da parte dell'Io smarrito" (in particolare al v. 5: "Or conosco i miei danni, or mi risento", cioè "torno cosciente di me stesso"; Petrarca 2018: 1082).

Boito si confronta con il testo petrarchesco in modo da riproporre sul piano narrativo ciò che le fonti filosofiche avevano anticipato in forma argomentativa, cioè la possibilità di un passaggio dalle "credenze vane" alla presa d'atto razionale, distaccata, lucidamente consapevole. Peraltro, il riferimento al *Canzoniere*, come quello a Marco Aurelio, non può che invitare a una fruizione in chiave umoristica, perché l'esempio alto del modello viene, come direbbe Denis de Rougemont, "volgarizzato" nella storiella boitiana, assumendo l'aspetto di un *topos* trito e ritrito⁴⁵.

Si introduce così la conclusione della novella. Come si è detto, Boito riprende e sviluppa narrativamente la frase da cui siamo partiti: "Monimo il cinico diceva che tutto nella vita è opinione; io dico che tutto nella vita è sensazione; bisognerebbe dire che tutto nella vita è rappresentazione". (Boito 1970: 90). Proprio per dare un esempio del valore da attribuire al termine "rappresentazione", Boito modifica le righe conclusive della novella del 1871. Nella versione della *Nuova Antologia*, infatti, l'io narrante prendeva atto della natura tutt'altro che esemplare della donna amata e si limitava semplicemente a chiosare: "Quanto alle mie fanciullaggini dell'autunno, ne sono perfettamente guarito, anche nella memoria" (Boito 1871a: 626).⁴⁶ Nella *princeps* delle *Storielle vane*, invece, Boito decide di dare uno svolgimento narrativo al momento del disincanto finale, articolando dialetticamente il passaggio dall'illusione miope all'autoironica visione di sé:

– Sentite, signori – gridò allora la contessa ridendo – sentite. Il vostro amico dice che una certa signora, che voi conoscete, la castellana di Pallanza, è un angelo, un angelo, proprio un angelo. –

Fu uno scroscio di risa. In un attimo mi passarono dinanzi al cervello guanti di sfida, spade incrociate, feriti e morti; ma, per fortuna, il mio io, diviso in

⁴⁵ Andrà ricordato che in Boito 1871a, a proposito delle illusioni amorose e della loro inconsistenza, lo scrittore si è avvalso anche di un verso di Giuseppe Giusti, *A Leopoldo secondo* (1847), poi cassato nella *princeps* delle *Storielle vane*: "Illusioni stoltissime, assurde, fanciullesche, ma quasi universali. Oh, perché non ci ricantiamo sovente il verso meraviglioso: 'Tempo corregge ogni cosa mortale?'" (Boito 1871a: 622) > "Illusioni stoltissime, assurde, fanciullesche, ma quasi universali. Oh, perché non ci ricantiamo sovente, che il tempo è la panacea infallibile di tutti i morali malanni?" (Boito 1876b: 113). Il verso si può leggere in Giusti 1860: 440.

⁴⁶ Questo il finale nella versione di rivista: "– E si vede. M'imbattei nella marchesa a Firenze giorni prima di partire. Non vi sarebbe piaciuta: ma era più allegra che mai; non faceva che ridere. Le male lingue dicevano anzi che da qualche settimana un certo capitano de' cavalleggieri... / Entrò un nuovo damerino. La contessa si rivolse a lui, e il nostro dialogo rimase interrotto. Da un gran pezzo non l'ho riveduta. / Quanto alle mie fanciullaggini dell'autunno, ne sono perfettamente guarito, anche nella memoria" (Boito 1871a: 626).



due parti, mi salvò. La metà dello spettatore contemplò la metà dell'attore, e, mordendomi le labbra, seppi unire il mio riso a quello degli altri.
Non ho più rivisto né la contessa, né la marchesa (Boito 1876b: 120)⁴⁷.

È il momento in cui il protagonista assume l'attitudine del "vero filosofo" e spiega come sia possibile "giovarci di noi medesimi a conoscere la vanità delle cose mortali" (Boito 1970: 90). Come si è accennato, questa frase viene introdotta nel passaggio da *Un autunno* a *Dall'agosto al novembre* parallelamente alla riscrittura del finale⁴⁸. È il momento in cui la biblioteca filosofico-letteraria finora chiamata in causa ha una ricaduta sul comportamento dell'io narrante, inducendolo ad acquisire un punto di vista più lucido e disincantato nei confronti dei propri casi ("or mi risento", si legge in RVF 329).

Allo stesso tempo, tuttavia, anche il lettore viene istruito su come sia meglio accostarsi alle 'storielle'. A partire dal 1876, quando riscrive le righe conclusive di *Dall'agosto*, Boito ne fa una esplicita dimostrazione dell'assunto "tutto è rappresentazione". A tal fine, chiama in causa un meccanismo di sdoppiamento, secondo il quale ciascun individuo deve contenere un "io diviso in due parti": la metà dell'attore agisce come su un palcoscenico seguendo le proprie "credenze vane", mentre quella dello spettatore osserva la propria controparte *agens*, ne prende le distanze, ride o piange della sua sorte. E proprio all'interno di questa dialettica che i richiami intertestuali di Boito svolgono un ruolo indispensabile. Abbassando i riferimenti filosofico-letterari al livello di casi risibili ma eterni, Boito suggerisce al lettore una forma di immedesimazione e, insieme, di distanziamento critico. È quanto accade nel finale del 1876 (e poi del 1895): solo osservandosi come 'attore' di una 'storiella vana', il protagonista realizza la comicità del proprio amore svenevole e i rischi di derubricare del tutto la natura razionale dell'uomo⁴⁹. Lo scoppio di risa conclusivo, seppur a denti stetti, prende il posto del sacrificio e del *pathos*

⁴⁷ Salvo qualche lieve variante lessicale ("mi passarono dinanzi al cervello" [Boito 1876b: 120] > "mi passarono dentro nel cervello" [Boito 1895: 102]), il finale resta immutato nella III edizione del 1895, riveduta da Boito, cfr. *Dall'agosto al novembre*, Boito 1970: 94.

⁴⁸ In Boito 1871a: 623, il passo è: "Anzi noi dobbiamo mettere sempre anche noi sul palco, e vederci sentire, e vederci operare, non tanto per correggerci o per giudicarci, quanto per giovarci di noi medesimi: e la natura serve di scena e di fondo"; in Boito 1876b: 114: "Anzi noi dobbiamo mettere sempre anche noi sul palco, e vederci sentire, e vederci operare, non tanto per correggerci o per giudicarci, quanto per giovarci di noi medesimi a conoscere la vanità delle cose mortali; e la natura serve di scena e di fondo" (corsivi miei; Boito 1895: 97; Boito 1970: 90).

⁴⁹ "Il bene e il male, il vero e il falso non sono che opinioni sentimentali, derivanti dalla indole con la quale noi siamo nati, dai costumi e dagli accidenti nei quali siamo stati educati ed in cui viviamo: insomma dal caso" (*Dall'agosto al novembre*, Boito 1970: 78).



tragico (“mi passarono dinanzi al cervello guanti di sfida, spade incrociate, feriti e morti; ma, per fortuna, il mio io, diviso in due parti, mi salvò”)⁵⁰. Pertanto la resa liberatoria e salutare alla prosaicità degli umani comportamenti favorisce un approccio umoristico alla vicenda narrata. Nel misurare la loro distanza tra ideale e reale, Boito riserva uno sguardo attento, forse meno disincantato di quanto si creda, ai classici e al loro intramontabile ruolo. Le *Storielle vane*, allora, non vanno intese solo come storie futili - fondate, come direbbe Monimo, sulla “credenza di ciò che non è come se fosse” - ma anche come veri e propri racconti sulla vanità, in cui i libri citati rappresentano se non l'antidoto, almeno uno strumento per formarsi, come avrebbe detto Marco Aurelio, delle opinioni fondate secondo natura e secondo ragione.

⁵⁰ Si cita da Boito 1876b: 120; cfr. Boito 1970: 94.



BIBLIOGRAFIA

- BAIONI, Giuliano. 2002. *Gli anni di apprendistato di Wilhelm Meister (Johann Wolfgang Goethe, 1796)* in Franco Moretti (a c. di) *Il romanzo. Vol. II: Le forme*. Torino: Einaudi. 127-133.
- BATTAGLIA, Salvatore et al. *Grande dizionario della lingua italiana*. 1961-2009. Voll. I-XXI (e 2 suppl.). Torino: UTET (si userà la sigla GDLI, seguita dalla voce del *Dizionario*).
- BELLER, Manfred. 1988. *Descrivere il "lago". Sviluppo stilistico e funzione narrativa del paesaggio letterario fra Goethe, Manzoni e Stendhal* in Emanuele Kanceff (a c. di) *Goethe-Stendhal. Mito e immagine del lago tra Settecento ed Ottocento*. Genève: Slatkine. 47-63.
- BERTACCHI, Giuliana. 2018. *Contributo allo studio di Camillo Boito* (Tesi di laurea, Materie Letterarie, Università Cattolica del Sacro Cuore) in Immacolata Amodeo, Caroline Lüderssen, Giovanni Meda Riquier (a c. di) *L'opera letteraria di Camillo Boito in dialogo con le Arti*. Stuttgart: Franz Steiner. 159-238.
- BOITO, Camillo. 1868a. "Gite di un artista. Un verso del Petrarca" in *Il Pungolo*, 8 aprile 1868.
- BOITO, Camillo. 1868b. "Gite di un artista. Un verso del Petrarca" in *Il Pungolo*, 10 aprile 1868.
- BOITO, Camillo. 1868c. "Gite di un artista. Un verso del Petrarca" in *Il Pungolo*, 22 aprile 1868.
- BOITO, Camillo. 1870. "Un corpo. Storiella di un artista" in *Nuova Antologia*, XIV, 6 (giugno). 313-343.
- BOITO, Camillo. 1871a. "Un autunno. Storiella vana" in *Nuova Antologia*, XVI, 3 (marzo). 600-626.
- BOITO, Camillo. 1871b. "Rassegna artistica" in *Nuova Antologia*, XVII, 8 (agosto). 945-960.
- BOITO, Camillo. 1872. *Un corpo. Storiella vana* in *Strenna italiana per l'anno 1873*. Milano: Regio Stabilimento Nazionale Ripamonti Carpano. 7-64.
- BOITO, Camillo. 1873. *Baciale 'l piede e la man bella e bianca. Storiella vana* in *Strenna veneziana per l'anno 1874*, a. XIII. Venezia: Tipografia del Commercio di Marco Visentini. 31-77.
- BOITO, Camillo. 1875. "Rassegna artistica. I pittori che studiano Venezia. L'arte ch'essa può dare. Un quadro della sua Esposizione artistica. Monelli, donne e barcaioli" in *Nuova Antologia*, XXVIII, 1 (gennaio). 216-229.



- BOITO, Camillo. 1876a. "Notte di Natale. Storiella vana" in *Nuova Antologia*, I, 1 (gennaio). 197-210.
- BOITO, Camillo. 1876b. *Storielle vane*. Milano: Treves.
- BOITO, Camillo. 1876c. "Rassegna artistica. Quatt'ore al Lido" in *Nuova Antologia*, II, 8 (agosto). 860-867.
- BOITO, Camillo. 1877a. "Il Demonio muto. Storiella vana" in *Nuova Antologia*, IV, 2 (febbraio). 341-360.
- BOITO, Camillo. 1877b. "La Macchia grigia. Storiella vana" in *Nuova Antologia*, VI, 12 (dicembre). 857-875.
- BOITO, Camillo. 1877c. *Scultura e pittura d'oggi. Ricerche*. Roma-Torino-Firenze: Fratelli Bocca.
- BOITO, Camillo. 1879. "Don Giuseppe. Storiella vana" in *Nuova Antologia*, XVII, 20 (15 ottobre). 666-699.
- BOITO, Camillo. 1880. "Il collare di Buda. Storiella vana" in *Fanfulla della domenica*, a. II, n. 45 (7 novembre). 3-4.
- BOITO, Camillo. 1881a. "Santuario. Storiella vana" in *Fanfulla della domenica*, a. III, n. 23 (5 giugno). 5-7.
- BOITO, Camillo. 1881b. *Prime pagine di una storiella vana* in *Strenna-Album della Associazione della Stampa Periodica in Italia*. Roma: Forzani e C. Tipografi del Senato. 34-41.
- BOITO, Camillo. 1882. *Un corpo. Storiella vana* in *Simbolo d'amicizia. Dono pel Capo d'anno*. Milano: Tip. Stabilim. Ripamonti Carpano. 29-99.
- BOITO, Camillo. 1883. *Senso. Nuove storielle vane*. Milano: Treves.
- BOITO, Camillo. 1884. *Gite di un artista*. Milano: Ulrico Hoepli.
- BOITO, Camillo. 1895. *Storielle vane*. III edizione riveduta. Milano: Treves.
- BOITO, Camillo. 1970. *Storielle vane*. A c. di Roberto Bigazzi. Firenze: Vallecchi.
- BOITO, Camillo. 1990. *Gite di un artista*. A c. di Maria Cecilia Mazzi. Roma: De Luca Edizioni d'Arte.
- BOITO, Camillo. 1994. *Senso e altri racconti*. A c. di Matilde Dillon Wanke. Milano: A. Mondadori.
- BOITO, Camillo. 1998. *Pensieri di un architetto del secondo Ottocento. Documenti e frammenti per una biografia intellettuale di Camillo Boito critico militante e architetto*. A c. di Marco Maderna. Milano: Archinto.
- COMOY FUSARO, Edwige. 2009. *Forme e figure dell'alterità, Studi su De Amicis, Capuana e Camillo Boito*. Ravenna: Giorgio Pozzi.
- CRETELLA, Chiara. 2013. *Architetture effimere. Camillo Boito tra arte e letteratura*. Camerano (AN): Dakota Press.



- DECLEVA CAIZZI, Fernanda. 1991. *Tῦφος: Contributo alla storia di un concetto* in Margarethe Billerbeck (a c. di) *Die Kyniker in der modernen Forschung*. Amsterdam: Grüner. 273–285.
- DILLON WANKE, Matilde. 2000. *Camillo Boito racconta il paesaggio* in Eadem, *Le ragioni di Corinna. Teoria e sviluppo della narrativa italiana dell'Ottocento*. Modena: Mucchi.
- DILLON WANKE, Matilde. 2002. *Boito narratore e paesaggista* in Giacomo Agosti e Costanza Mangione (a c. di) *Camillo Boito e il sistema delle arti. Dallo storicismo ottocentesco al melodramma cinematografico di Luchino Visconti*. Padova: Il Poligrafo. 61-74.
- DIOGENE LAERZIO. 1845. *Le vite dei filosofi. Volgarizzate dal Conte Luigi Lechi*. Milano: Paolo Andrea Molina.
- ESOPO. 1811. *Esopo volgarizzato per uno da Siena. Testo in lingua*. Padova: Seminario.
- FARINELLI, Arturo. 1894. *Goethe e il Lago Maggiore*. Bellinzona: Stabilimento tipografico-litografico Eredi C. Colombi.
- FEDRO. 1866. *Le Favole. Con note italiane compilate da Atto Vannucci*. Prato: Tipografia F. Alberghetti e C.
- FERRARI, Roberto, Silvia IACOBELLI, Laura QUARANTA. 2008. *La pittura di paesaggio e di genere alle Esposizioni* in Roberto Ferrari (a c. di) “Vado a Brera”. *Artisti, opere, generi, acquirenti nelle Esposizioni dell'800 dell'Accademia di Brera*. Brescia: Aref. 197–233.
- FRARE, Pierantonio. 2006. *La scrittura dell'inquietudine. Saggio su Alessandro Manzoni*. Firenze: Olschki.
- GENDRAT-CLAUDEL, Aurélie. 2007. *Le paysage, “fenêtre ouverte” sur le roman. Le cas de l'Italie romantique*. Paris: PUPS.
- GIUSTI, Giuseppe. 1860. *Le poesie di Giuseppe Giusti, con un discorso sulla vita e le opere dell'autore*. Firenze: Barbèra.
- GOETHE, Johann Wolfgang, Friedrich Schiller. 1863. *Correspondance entre Goethe e Schiller, traduction de Mme La Baronne de Carlowitz, révisée, annotée, accompagnée d'études historiques et littéraires par M. Saint-René Taillandier*. Paris: Charpentier.
- GOETHE, Johann Wolfgang, Friedrich Schiller. 2022. *Carteggio 1794–1805*. A c. di Maurizio Pirro, Luca Zenobi. Roma-Macerata: Istituto Italiano di Studi Germanici-Quodlibet.
- I pittori del lago Maggiore*. 1978. *I pittori del lago Maggiore dall'Ottocento ai giorni nostri*. Villa Kursaal Verbania Pallanza, 12 agosto-15 settembre 1978. Verbania: s.e.



- JAKOB, Michael. 2005. *Paesaggio e letteratura*. Firenze: Olschki.
- JAKOB, Michael. 2009. *Il paesaggio*. Bologna: il Mulino.
- JEAN PAUL [Frédérich Richter]. 1834. *Titan*. Trad. dal tedesco di Philarète Chasles. Tome I, Bruxelles: Dumont.
- KANCEFF, Emanuele (a c. di). 1988. *Goethe-Stendhal. Mito e immagine del lago tra Settecento ed Ottocento*. Genève: Slatkine.
- MANZONI, Alessandro. 2002. *Poesie e tragedie*. A c. di Valter Boggione. Torino: UTET. 406–423.
- MARCO AURELIO. 1853. *Ricordi dell'imperatore Marc'Aurelio Antonino. Volgarrizzamento con note di Luigi Ornato, terminato e pubblicato per opera di Girolamo Picchioni*. Torino: Stamperia Reale.
- MARCO AURELIO. 2025. *Pensieri*. A c. di Cesare Cassanmagnago. Milano: Bompiani.
- MARINI, Giuseppe Luigi (a c. di). 2010. *Il lago. Pittura dell'Ottocento tra Piemonte e Lombardia*. Torino: AdArte.
- MAZZOCCA, Fernando (a c. di). 2010. *Il paesaggio dell'Ottocento a Villa Reale. Le raccolte dei musei lombardi tra Neoclassicismo e Simbolismo*. Torino-Londra-Venezia-New York: Umberto Allemandi & C.
- MENDRINO, Luca. 2018. *Sulla "scrittura pittorica" di Camillo Boito* in Immacolata Amodeo, Caroline Lüderssen, Giovanni Meda Riquier (a c. di) *L'opera letteraria di Camillo Boito in dialogo con le Arti*. Stuttgart: Franz Steiner. 129–140.
- MORETTI, Franco. 1999. *Il romanzo di formazione*. Torino: Einaudi.
- PENOCCHIO, Maddalena. 2008. "L'universo Esposizioni" in Roberto Ferrari (a c. di) "Vado a Brera". *Artisti, opere, generi, acquirenti nelle Esposizioni dell'800 dell'Accademia di Brera*. Brescia: Aref. 117–154.
- PETRARCA, Francesco. 1820. *Rime*. A c. di Antonio Marsand. Padova: Tipografia del Seminario.
- PETRARCA, Francesco. 2018. *Canzoniere*. A c. di Paola Vecchi Galli, annotazioni di Paola Vecchi Galli e Stefano Cremonini. Milano: BUR.
- PONTI, Paola. 2024. "Tutto è opinione? La vanità in Camillo Boito tra fonti filosofiche e letterarie" in Mirella Marotta Peramos et al. (a c. di) *Elogio del Italianismo. Estudios de Literatura, Lengua y Traducción*. [s.l.]: UNED. 57–68.
- RAIMONDI, Ezio. 1997. *Romanticismo italiano e romanticismo europeo*. Milano: Bruno Mondadori.
- REALE, Giovanni. 2018. *Storia della filosofia greca e romana*. A c. di Vincenzo Cicero. Milano: Bompiani.
- REBORA, Sergio. 2000. *Dall'Accademia all'Atelier: pittori tra Brera e il Canton Tici-*



- no nell'Ottocento in Maria Angela Previtiera, Sergio Reborà (a c. di) *Dall'Accademia all'Atelier: pittori tra Brera e il Canton Ticino nell'Ottocento*. Milano: Electa. 37–39.
- SARTORIO, Michele. 1852. *Nuovo vocabolario greco-italiano*. Milano: Tipografia Pirotta.
- SCHILLER, Friedrich. 1870a. *La poesia ingenua e sentimentale*, in *Le opere critiche ed estetiche di Federico Schiller*. Trad. di Ignazio Mastropasqua. Torino: Augusto Federico Negro. 1–63.
- SCHILLER, Friedrich. 1870b. *Sulla estetica educazione dell'uomo, in una serie di lettere* in *Le opere critiche ed estetiche di Federico Schiller*. Trad. di Ignazio Mastropasqua. Torino: Augusto Federico Negro. 190–263.
- SCHILLER, Friedrich, Johann Wolfgang Goethe. 1828. *Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe in den Jahren 1794 bis 1805*. Stuttgart-Tübingen: Cotta. 97–100.
- SCHILLER, Friedrich. 2014. *Sulla poesia ingenua e sentimentale*. A c. di Elio Franzini, trad. di Elio Franzini e Walter Scotti. Milano: Abscondita.
- SELVATICO, Pietro. 1842. *Sull'educazione del pittore storico odierno italiano. Pensieri*. Padova: coi tipi del Seminario.
- SESTO EMPIRICO. 1975. *Contro i logici*. A c. di Antonio Russo. Roma-Bari: Laterza.
- STENDHAL. 2024. *Dell'amore*. Introd. di Sergio Moravia, Trad. di Maddalena Bertelà. Milano: Garzanti. (I ed. 1976).
- TOMMASEO, Niccolò. 1830. *Nuovo dizionario de' sinonimi della lingua italiana*. Firenze: Tipografia Luigi Pezzati.
- TOMMASEO, Niccolò. 1845. *Pensieri morali*. Modena: Antonio ed Angelo Cappelli Tipografi Editori.
- VERCELOTTI, Franco (a c. di). 1973. *Elogio del Lago Maggiore. Testimonianze letterarie e grafiche di due secoli*. [Intra]: Banca Popolare di Intra.
- Voyage pittoresque*. 1823. *Voyage pittoresque aux Lacs Majeur et de Lugano*, Zurich: Orell, Fussli et Compagnie.
- VOLTURINO, Lorenzo da. 1894. *La scienza pratica. Dizionario di proverbi e sentenze che a utile sociale raccolse il Padre Lorenzo da Volturino, Min. Oss.* Firenze: Quaracchi, Tipografia del Collegio San Bonaventura.
- ZAMBON, Patrizia. 1977. "Sul 'realismo estetico' di Camillo Boito" in *Otto/Novecento*, I, 6 (novembre-dicembre). 31–67.
- ZAMBON, Patrizia. 2004. *Camillo Boito-Jacopo Cosmate: Gite di un artista*, in Eadem, *Il filo del racconto. Studi di letteratura in prosa dell'Otto/Novecento*. Alessandria: Edizioni dell'Orso. 165–179.



Dall'agosto al novembre di Camillo Boito. Sulla biblioteca latente delle *Storielle vane*

RIASSUNTO

Il contributo prende in esame la novella *Dall'agosto al novembre* di Camillo Boito, che contiene la più importante riflessione sul tema della *vanitas* sviluppata dall'autore all'interno della sua opera creativa (*Storielle vane*, 1876 e *Senso. Nuove storielle vane*, 1883). L'analisi si concentra sulle descrizioni paesaggistiche, sulla fitta trama di rapporti intertestuali che compongono una ricca biblioteca latente e, infine, sul ricorso all'espedito del taccuino di appunti, grazie al quale il lettore è invitato a interrogarsi sull'attendibilità della scrittura dell'io narrante. La descrizione iniziale del Lago Maggiore consente di collocare la scelta dell'ambientazione della novella, che rappresenta un *unicum* nella produzione narrativa boitiana, in un ampio orizzonte pittorico e letterario ottocentesco. Parallelamente, il ricorso al taccuino personale permette di valutare la costruzione problematica dell'io narrante e le sue strategie di autorappresentazione. Infine, l'articolo considera i dialoghi pseudo-filosofici del protagonista e, in particolare, il riferimento al carteggio Goethe-Schiller e ai *Ricordi* di Marco Aurelio, con le varianti testuali che hanno caratterizzato il passaggio dalla versione della novella in rivista a quella in volume. Ne emerge una biblioteca di grandi classici e di autori vicini alla temperie romantica, di cui il protagonista fa sfoggio e si appropria in modo riduttivo e parziale. Il lettore è così chiamato a soffermarsi sull'uso di tali fonti e sulla loro reale funzione all'interno delle *Storielle vane* sia in rapporto alla poetica di Boito sia in relazione al tema della vanità. *Dall'agosto al novembre* rappresenta così uno snodo essenziale dell'intera raccolta di novelle e un esempio particolarmente rappresentativo del *modus scribendi* che le accomuna.

PAROLE CHIAVE:

Camillo Boito, novella XIX secolo, Marco Aurelio, Johann Wolfgang Goethe, paesaggio



From August to November by Camillo Boito: On the Latent Library of *Storielle vane*

SUMMARY

This article examines the novella *Dall'agosto al novembre* by Camillo Boito, which contains the author's most significant reflection on the theme of *vanitas* developed within his creative work (*Storielle vane*, 1876, and *Senso. Nuove storielle vane*, 1883). The analysis focuses on the landscape descriptions, on the dense network of intertextual relations and the rich latent library connected to them, and, finally, on the use of the notebook device, which invites the reader to question the reliability of the first-person narration. The initial description of Lake Maggiore makes it possible to situate the choice of the novella's setting – unique within Boito's narrative production – within a broad nineteenth-century pictorial and literary horizon. At the same time, the use of the personal notebook allows for an assessment of the problematic construction of the narrative self and of its strategies of self-representation. Lastly, the article considers the protagonist's pseudo-philosophical dialogues and, in particular, the references to the Goethe-Schiller correspondence and to Marcus Aurelius' *Meditations*, including the textual variants that marked the transition from the periodical version of the novella to the volume edition. What emerges is a library of major classics and of authors close to the Romantic milieu, which the protagonist ostentatiously displays and appropriates in a reductive and partial manner. The reader is thus invited to reflect on the use of these sources and on their actual function within the *Storielle vane*, both in relation to Boito's poetics and to the theme of vanity. *Dall'agosto al novembre* thus stands as a crucial hinge within the entire collection of novellas and as a particularly representative example of the *modus scribendi* that unites them.

KEYWORDS:

Camillo Boito, 19th-century novella, Marcus Aurelius, Johann Wolfgang Goethe, landscape

