PAOLA PONTI

«Una cosa lasciva e imponente». Sulla Venezia di Camillo Boito

In

Rotte mediterranee. Migrazioni e ibridazioni nella Letteratura italiana, Atti del XXVII Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Palermo, 12-14 settembre 2024),
a cura di A. Carta, M. Di Gesù, C. Natoli, A. Negri, G.M. Romano, L. Spalanca,
Roma, Adi editore, 2026

Panel «Un punto a nord del Mediterraneo. Venezia nella letteratura moderna e contemporanea»
a cura di E. Pavan, S. Volta

Come citare:
https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/rotte-mediterranee
[data consultazione: gg/mm/aaaa]



Isbn: 9788894743449
Opera distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale (CC BY 4.0)
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

 © Adi editore 2026

PAOLA PONTI

«Una cosa lasciva e imponente». Sulla Venezia di Camillo Boito

Per avere un'idea di Venezia nella narrativa di Camillo Boito, è inevitabile considerare le sue prove più mature e famose. Lo scenario lagunare occupa infatti la posizione di *explicit* in entrambe le sue raccolte di novelle: *Il maestro di setticlavio* è posto in chiusura della terza edizione delle *Storielle vane* (1895), sebbene privo dell'eloquente sottotitolo *Novella veneziana* dell'iniziale versione in rivista (1891); *Senso*, invece, è l'ultima delle *Nuove storielle vane* già nel volume del 1883.[1] Poiché gli esordi di Camillo Boito come scrittore creativo risalgono alla primavera del 1868, con la pubblicazione sul «Pungolo» di *Gite di un artista. Un verso del Petrarca*, la scelta di ambientare alcune novelle a Venezia appare il risultato di un percorso lento e graduale. Nonostante conoscesse intimamente la città per avervi trascorso gli anni della formazione e per aver studiato all'Accademia di Belle Arti sotto la guida di Pietro Selvatico, l'approdo alla Serenissima come scrittore creativo sembra segnato da una sorta di reticenza.

Nella fase di gestazione che conduce Boito a sciogliere le proprie riserve, un momento di snodo può essere individuato tra il gennaio del 1875 e l'agosto del 1876, quando lo scrittore pubblica sulla «Nuova Antologia» due *Rassegne artistiche* dedicate alla cosiddetta «regina dei mari».[2] Nate come saggi, esse rivestono un particolare interesse perché costituiscono l'avantesto di quelle che, sul piano cronologico, sono le prime due 'storielle vane' di argomento veneziano: l'una esce con il titolo *Il colore a Venezia* nelle SV del 1876 per poi essere sostituita, nella terza edizione, da *Il maestro di setticlavio*; l'altra viene ripubblicata con il titolo *Quattr'ore al Lido. Studio dal vero* nelle *Nuove storielle vane* del 1883.

In attesa di collocare le sue storie di invenzione nello scenario urbano dove aveva trascorso la prima giovinezza, Boito attraversa quindi una fase silente e interlocutoria che prende avvio già con le *Rassegne* veneziane dell'agosto e del dicembre 1871. In questo processo di lenta maturazione, allo sviluppo diegetico egli preferisce dapprima una disamina dei tratti distintivi della Serenissima e una riflessione su come – e se – sia possibile offrirne una resa artistica efficace. Già dall'avvio degli anni Settanta e, in modo più mirato, con la *Rassegna* uscita sulla «Nuova Antologia» nel gennaio 1875, la sua attenzione si rivolge ai tentativi degli artisti contemporanei di ritrarre Venezia dal vero, con uno sguardo attento agli elementi di innovazione contenutistica e formale che li distinguono dalla tradizione pittorica precedente.[3] La Venezia del Boito narratore nasce così da una costola di quella indagata dal critico d'arte e dall'architetto: sebbene in modo problematico, le competenze dello studioso stimolano infatti quelle dell'autore di testi creativi.

---

[1] Per le *Storielle vane* si useranno le seguenti sigle, precedute dal titolo della novella: SV 1876 (I edizione, Treves, 1876); SV 1895 (III edizione, Treves, 1895). Per le *Rassegne* veneziane pubblicate sulla «Nuova Antologia», la sigla sarà NA, seguita dal mese, dall'anno e dal numero di pagina.

[2] C. BOITO, *Rassegna artistica*, NA, gennaio 1875, 216-229 (d'ora in poi NA 1875); C. BOITO, *Rassegna artistica. Quattr'ore al Lido*, NA, agosto 1876, 860-867 (d'ora in poi NA 1876); la citazione è tratta da C. BOITO, *Rassegna artistica*, NA, agosto 1872, 918.

[3] Per le *Rassegne artistiche* di argomento veneziano che precedono *Il colore a Venezia* (SV 1876), cfr. in modo particolare: NA, agosto 1871, 945-960; NA, dicembre 1871, 876-888; NA, agosto 1872, 916-927, con accenni anche in NA, dicembre 1872, 958-970. Su Boito critico d'arte, cfr. in modo particolare F. BERNABEI*, Boito critico d'arte,* in *Camillo Boito. Un protagonista dell'Ottocento italiano*, a cura di G. Zucconi e T. Serena, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2002, 47-58; più in particolare, F. BERNABEI, *Boito critico dell'arte veneta*, in *Camillo Boito, un'architettura per l'Italia unita*, a cura di G. Zucconi e F. Castellani, Venezia, Marsilio, 2000, 146-153.

Risulta dunque opportuno soffermarsi su alcuni passaggi significativi del *Colore*, sia perché si tratta della prima 'storiella' di argomento veneziano sia perché, nel passaggio dalla «Nuova Antologia» (NA 1875) al volume edito da Treves nel 1876 (SV 1876), intervengono alcune varianti volte a rendere più coerente la rappresentazione della città lagunare e a collegare la nuova versione del testo al tema della vanità, cioè al motivo ricorrente delle *Storielle vane*. L'autore modifica infatti l'ordine espositivo, riassemblando diversamente le parti della *Rassegna*; cassa alcuni snodi saggistici di quest'ultima – per esempio quelli in cui vengono esplicitati i nomi dei pittori o si inseriscono digressioni di carattere storico-erudito – e interviene sul finale, recuperando un brano tratto da una precedente *Rassegna artistica* dell'agosto del 1871.

In particolare, quando il contributo in rivista si trasforma in 'storiella vana', l'*incipit* del testo ripropone l'immagine degli artisti stranieri «trasognati in mezzo alle bellezze di quella città», nel tentativo di «rapire ad esse il segreto del loro colore».[4] Tuttavia, se si mettono a confronto il titolo e il sottotitolo in NA 1875 e nella novella di SV 1876, gli interventi appaiono tutt'altro che marginali:

Collocazione editoriale (NA 1875):	**Collocazione editoriale (SV 1876):**
«Nuova Antologia», gennaio 1875	C. Boito, *Storielle vane*, Milano, Treves, 1876
Titolo: *Rassegna artistica*	**Titolo:** *Il colore a Venezia*
Sottotitolo: *I pittori che studiano Venezia – L'arte ch'essa può dare. Un quadro della sua Esposizione artistica – Monelli, donne, barcaiuoli*	**Sottotitolo:** *(Queste annotazioni sono tolte dall'albo di un artista pedante)*

La scelta del titolo *Il colore a Venezia* in luogo di *Rassegna artistica* segnala con evidenza il passaggio da una disamina critica dell'arte contemporanea a una novella incentrata sulla raffigurazione della Serenissima e delle sue qualità cromatiche. Con il nuovo sottotitolo – *(Queste annotazioni sono tolte dall'albo di un artista pedante)* – Boito ricorre a un espediente per lui consueto, quello dell'albo o del taccuino di appunti riconducibili a un soggetto che scrive in prima persona. Contestualmente, egli introduce la figura dell'«artista pedante» come *auctor* della *storiella*. Lo scritto che, nella *Rassegna* di NA 1875, era attribuito a Boito in quanto collaboratore della «Nuova Antologia» viene ora affidato a una voce anonima nella quale si può intravedere un riflesso della sua duplice identità di critico e narratore.

È noto che Boito non fosse nuovo a questo genere di titolazioni: aveva infatti già avuto modo di ricorrervi nella sua prima novella, *Gita di un artista. Un verso del Petrarca* («Il Pungolo», 1868) e le avrebbe adottate per il volume *Gite di un artista*, una raccolta di scritti critici e racconti di viaggio che pubblicò per i tipi di Hoepli nel 1884. Andrà inoltre osservato che, nel sottotitolo del *Colore a Venezia*, l'attributo «pedante» svolge la funzione di correttivo del nome «artista». In Boito, infatti, tale qualifica è propria di figure di tipo accademico, didattico, pedagogico e scientifico, generalmente ritenute incapaci di comprendere la creatività degli artisti e considerate estranee alla loro natura. In una *Rassegna* dell'agosto 1872, Boito teorizza questa distinzione in modo particolarmente esplicito:

> *il critico non può non essere, dal più al meno*, *pedante*. Il suo ufficio medesimo lo rende meno atto a gustare l'arte, su cui intende di sentenziare. [...] Critici e artisti non si sono intesi e non s'intenderanno mai. L'ingegno artistico e l'ingegno critico sono due cose opposte: quello è sintetico [e] di sua natura espansivo, questo è analitico e rientrato. Quando si combinano in un uomo con un certo equilibrio, quell'uomo c'è da giuocare che dev'essere mediocre.[5]

[4] C. BOITO, *Il colore a Venezia*, in SV 1876, 123 (cfr. anche NA 1875, 216).
[5] C. BOITO, *Rassegna artistica*, NA, giugno 1872, 426-427 (corsivi nostri).

Letto alla luce di queste affermazioni, l'«artista pedante» del *Colore a Venezia* appare una figura ibrida, nella quale confluiscono attitudini tra loro difficilmente compatibili. La prima storiella di argomento veneziano sembra così generarsi da «ingegni» contrastanti che si concentrano in un medesimo soggetto, gravando la sua scrittura di un'ipoteca di mediocrità. Tuttavia, le due anime di questa figura strutturalmente irrisolta assolvono a una funzione testuale precisa, poiché rendono possibile la compresenza delle sezioni saggistiche e di alcuni passaggi descrittivi stilisticamente riconducibili alla «coscienza pittorica» boitiana, «che tutto dimensiona in chiave coloristica».[6] A tale duplice registro va ricondotta la prima messa a fuoco dei tratti distintivi di Venezia che, da oggetto di riflessione critica, diviene anche materia di elaborazione creativa.

Ciò emerge con particolare evidenza nel passo d'esordio sia della *Rassegna* (NA 1875) sia del *Colore* (SV 1876), dove le competenze tecniche e architettoniche di Boito si coniugano con un chiaro intento di «dipingere con la penna», come osservò Sylvanus sul «*Corriere della sera*», recensendo le *Storielle vane*.[7]

> Il cortiletto di un'osteria sulle *Zattere* al ponte della *Calcina*, ombreggiato appena con qualche foglia di vite, e dal quale si vede il largo specchio dell'acqua verdognola, che riflette le tristi case della Giudecca, era lo scorso autunno sull'ora del mezzodì pieno zeppo di pittori francesi, tedeschi, spagnuoli, che mangiavano senza badare al tondo e bevevano senza badare al bicchiere, come trasognati in mezzo alle bellezze di quella città, con le quali lottavano dall'alba alla sera, tentando di rapire ad esse il segreto del loro colore. Il colore nel doppio suo senso morale e materiale è un gran tormento dell'artista d'oggi. *Color locale*: sentire e ritrarre una Venezia, che non possa essere altro che Venezia; *colorito*: emulare con la tavolozza quelle fanfare di tinte, quelle smorzature di toni, che nascono dal salso dell'acqua e dallo scirocco; dalle esalazioni puzzolenti dei canali quando restano a secco e dal cielo vaporoso e pur limpido e infiammato all'aurora e incandescente al tramonto; dai cenci pidocchiosi della plebe elemosinante e dalle grandezze festive del passato; dai pomposi mosaici della chiesa di San Marco e dai pesanti fumaiuoli dei camini a tronco di cono rovescio; da tutto il resto, insomma, di splendori e di abiezioni – abiezioni e splendori che hanno la somma virtù, l'unica virtù, la quale importi all'artista, quella di essere pittoreschi.[8]

Descrivendo i pittori contemporanei nel tentativo di «inviscerarsi Venezia», Boito chiarisce il modo per accostare un soggetto «così singolare e fantastico».[9] Il punto che maggiormente gli sta a cuore riguarda la necessità di superare tanto una pratica accademica fondata sull'imitazione dei modelli quanto una resa fotografica della città, limitata alla sola superficie visibile. A suo avviso, occorre esprimere la reciproca implicazione tra l'aspetto esteriore e materiale – la «buccia» dell'oggetto rappresentato – e la sua natura profonda, che egli designa con termini quali «anima», «carattere», «midollo».[10] Attraverso il verbo «inviscerarsi» – attestato in NS 1875 e in SV 1876 nell'accezione di 'far penetrare nelle proprie viscere', 'accogliere dentro di sé', 'assorbire' – Boito richiama la lutulenta e incerta gestazione creativa dell'artista. Il termine ricorre anche in altri testi boitiani che toccano, seppure tangenzialmente, la Serenissima: in un saggio del 1883, per esempio, egli ricorda che il primo edificio visitato da Goethe a Venezia, il Convento della Carità, gli era parso particolarmente

---

[6] G. MARIANI, *Storia della Scapigliatura*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1967, 579.

[7] Sylvanus (U. A. Canello), rec. a C. Boito, *Storielle vane*; G. Faldella, *Le conquiste*; R. Sacchetti, *Cesare Mariani*; D. Alliata, *Vuoto*, «Corriere della Sera», 26-27 luglio 1876, in *La pubblicistica nel periodo della Scapigliatura*, a cura di G. Farinelli, Milano, IPL, 1984, 109.

[8] C. BOITO, *Il colore a Venezia*, in SV 1876, 123-124 (NA 1875, 216).

[9] C. BOITO, *Il colore a Venezia*, in SV 1876, 133 (NA 1875, 218).

[10] Su questo aspetto, cfr. A.G. Cassani, *Le due anime della Venezia di Boito,* in *Camillo Boito moderno,* a cura di S. Scarrocchia, Milano-Udine, Mimesis, 2018, 366-371.

significativo, poiché Palladio si era «inviscerato con inauditi sforzi i capolavori antichi per farli rivivere».[11]

Nel confronto quotidiano con la bellezza di Venezia, il nodo su cui il testo si sofferma concerne in primo luogo il problema della resa cromatica. Come ha osservato Luca Mendrino, Boito guarda con interesse alla riflessione di Filippo Lussana contenuta nel saggio *Fisiologia dei colori* (1873). L'opera è conservata nel Fondo Camillo Boito dell'Accademia di Belle Arti di Brera e, a conferma dell'attenzione che aveva suscitato nello scrittore nei primi anni Settanta, viene richiamata in un suo contributo dal titolo *La mostra di belle arti a Milano* (1874).[12] Dopo aver esaminato la «posizione degli organi frenologici del *colorito* e del *linguaggio* nei lobi frontali del cervello», Lussana aveva formulato l'ipotesi di una «fisiologia morale dei colori». A suo giudizio, era possibile dimostrare l'esistenza di un rapporto tra il «linguaggio» fisiologico e non convenzionale del colore e i «diversi propri sentimenti» di un soggetto.[13] Per chiarire le proprie argomentazioni, inoltre, egli aveva fatto riferimento ai nomi di alcuni pittori particolarmente cari a Boito, tra i quali Tiziano.

Queste premesse aiutano a mettere a fuoco la prospettiva adottata all'inizio della *Rassegna*-storiella e le ragioni dell'insistenza sulle opposte cromie della città lagunare, che diventeranno un tratto distintivo dell'intera produzione narrativa di Boito. Anche in questo caso, egli sembra avvalersi della teorizzazione di Lussana, secondo cui «l'organo frenologico del colorito» e «il talento della musica parrebbero affratellarsi materialmente nel nostro cervello». Si spiega probabilmente anche in tal modo il ricorso a espressioni che rendono in chiave sinestetica, a metà tra musica e pittura, il doppio volto di Venezia: le «fanfare di tinte» ne restituiscono il *coté* solare e luminoso, cromaticamente vivido, che contraddistingue le feste, i tramonti e i mosaici, sui quali Boito stesso sarebbe tornato anche nelle novelle della maturità, basti pensare alla luna di miele di Livia in *Senso* o alla Festa del Redentore nel *Maestro di setticlavio*; parallelamente, la «smorzatura di toni», che in un'esecuzione musicale indica l'attenuarsi graduale dei suoni o delle voci, rende l'effetto cromatico dovuto all'usura della salsedine e del vento e rimanda a scenari di povertà e miseria. Dall'osservazione di queste cromie contrastanti e dalla consapevolezza della loro «morale significazione», per usare la terminologia di Lussana, l'avvio del *Colore a Venezia* collega la città e la pittura che la ritrae a un contrasto di «splendori e abiezioni», la descrive in forma chiaroscurale e non perfettamente composta, prefigurando il finale della storiella, in cui viene definita «una cosa lasciva e imponente»:

> Questo eclettismo, questo sensualismo, questo splendore dell'arte veneziana e nello stesso tempo questo suo carattere eminentemente veneziano, spiegano la sua straordinaria forza affascinatrice. È una ghirlanda di fiori olezzanti; è una collana di pietre preziose. È una cosa lasciva e imponente.[14]

Proprio nelle righe conclusive si inserisce una chiara distinzione tra la *Rassegna artistica* (NA 1875) e la novella (SV 1876). Rispetto all'avantesto in rivista, Boito sceglie infatti di modificare l'epilogo del *Colore a Venezia*, che viene ripreso da un'altra sua *Rassegna artistica* di argomento veneziano, la prima, pubblicata sulla «Nuova Antologia» nell'agosto del 1871.[15] Con questo intervento egli intende conferire alla storiella un andamento circolare, poiché l'*explicit* si riallaccia al capoverso di avvio in cui,

---

[11] C. BOITO, *Leonardo, Michelangelo, Andrea Palladio*, Milano, Hoepli, 1883, 318.
[12] C. BOITO, *Rassegna artistica. La Mostra di Belle Arti a Milano*, NA, novembre 1874, 739.
[13] F. LUSSANA, *Fisiologia dei colori*, con incisioni intercalate nel testo, Padova, Premiata Tipografia edit. F. Sacchetto, 1873, 29, 109 e 113 (Biblioteca Storica dell'Accademia di Brera, segnatura *Fondo Boito*, N. VII. 27).
[14] *Il colore a Venezia*, in SV 1876, 151.
[15] C. BOITO, *Rassegna artistica*, NA, agosto 1871, 948-949 (con alcune lievi varianti).

come si è detto, il pittoresco veneziano era stato definito come un insieme di «splendori e di abiezioni». La chiusa torna così a ribadire, con termini semanticamente affini a quelli del passo iniziale, la natura antitetica della città, il suo «midollo» intimamente conflittuale: se l'attributo 'imponente', riferito a ciò che suscita ammirazione per grandezza e solennità, può richiamare lo splendore veneziano evocato nelle prime righe della storiella, il lessema 'lascivo' designa invece ciò che 'piace intensamente ai sensi, li attira, li colpisce profondamente, li seduce per la leggiadria, la bellezza', rinviando così al *coté* dell'abiezione.

Si è detto che, anche sulla scorta degli studi di Lussana, è possibile leggere la correlazione tra cromie luminose e umbratili alla luce di una doppia valenza «materiale e morale del colore», richiamata da Boito all'inizio di NA 1875 e SV 1876. Andrà inoltre precisato che la genesi di tale rapporto chiama in causa anche le sue competenze architettoniche. In una *Rassegna artistica* dell'agosto 1872 sugli interventi urbanistici volti ad ammodernare l'architettura di Venezia, Boito aveva riconosciuto una precisa funzione alla presenza dell'acqua marina nel determinare l'ambiente pittorico della città lagunare. Dopo aver associato Venezia a un «temperamento nervoso-linfatico», che in fisiologia è tipico delle donne e degli artisti, aveva osservato come essa non sia solo bagnata dal mare, ma ne venga capillarmente pervasa (ha l'acqua salsa «intorno e dentro di sé, nelle viscere», scriverà Boito). Venezia, quindi, racchiude al proprio interno un principio che la corrode e che determina chimicamente il deterioramento delle diverse superfici con cui entra in contatto, consumandole in modo inarrestabile:

> A Venezia le case sono dipinte da quella *gran pittrice che è la salsedine*, la quale sgretola i puliti intonachi, e sa trovare con la sua ricca tavolozza sui marmi, sulle pietre, sui mattoni *una infinità di vivacissime tinte*. [...]. *Così l'acqua salsa, che è mortale nemica delle costruzioni, è la generatrice di quell'ambiente pittorico, dal quale si può dire quasi che nascessero l'architettura, la pittura, le arti ornamentali le foggie popolane del vestire: così insomma questo elemento di rovina è un elemento di bellezza.*[16]

Per Boito, il pittoresco di Venezia e il suo doppio volto fatto di splendori e abiezioni non nasce dal carattere degli abitanti, ma da un elemento naturale: la bellezza del contesto urbano lagunare è strettamente correlata alla sua consunzione, che ne esalta le qualità estetiche proprio nella misura in cui le erode incessantemente. Come si vede anche dal passo citato, nelle *Rassegne artistiche* dei primi anni Settanta, le competenze del critico e dell'architetto pongono le premesse su cui lo scrittore farà leva per i suoi testi maggiori, nei quali Venezia è coprotagonista di personaggi come Livia o il tenente Remigio Ruz e ne rispecchia il principio di dissonanza tra perfezione estetica e «cinica immoralità». A proposito di *Senso*, non a caso, Giorgio Bassani avrebbe scritto che «l'incomparabile città [...] nel lusso dei suoi colori e nella magnificenza dei suoi monumenti diventa un'immagine riflessa della donna e del suo vizio».[17]

Il colore a Venezia svolge quindi un'importante funzione di raccordo, pur restando legato più alla prosa saggistica che alla vena narrativa e rappresentando una prova ancora incerta. Boito decide infatti di eliminarla dalla terza edizione delle *Storielle vane* (SV 1895) perché, come si legge nell'*Avvertenza degli editori*, considerava *Il colore a Venezia* e *Pittore bizzarro* «studi artistici» e non «opere di immaginazione». E tuttavia, il compito della prima storiella di argomento veneziano è anche di precisare la postura dell'«artista pedante» nel momento in cui decide di rappresentare artisticamente la città lagunare. Si tratta di un punto centrale in quanto rende esplicito il collegamento tra la *Rassegna*-novella e il tema

[16] C. BOITO, *Rassegna artistica*, NA, agosto 1872, 920 (corsivi nostri).
[17] G. BASSANI, *Introduzione* a C. Boito, *Il maestro di setticlavio*, a cura di G. Bassani, Roma, Colombo, 1945, 12.

della vanità, comune a tutte le *Storielle vane* fin dal titolo.

A questo proposito, è utile prendere in esame un ultimo passo, nel quale l'io narrante trascrive nei suoi appunti la descrizione di un tramonto tra la Chiesa della Salute e il Palazzo Ducale, virgolettando il brano e riportandolo letteralmente nel testo:

> 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 e il Palazzo Ducale. Manda nell'acqua il suo risplendore 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 donnicciuole malaticcie e, appunto per questo, ci crediamo artisti; *e codesta irritabilità delle fibre ci fa gonfiare come ranocchie in faccia alla natura.*[18]

Il passo è un esercizio di stile, una prova di scrittura pittorica non particolarmente felice e interamente imperniata sulle modulazioni del giallo. L'«artista pedante» prende qui le distanze dagli appunti dell'albo e sottopone a un severo giudizio la propria capacità di rendere con efficacia gli effetti cromatici del tramonto. Egli assume quindi un atteggiamento autocritico in quanto lo spettacolo del crepuscolo veneziano, che solo un anno più tardi sarebbe stato descritto compiutamente in *Quattr'ore al Lido* (NA 1876), si presenta ai suoi occhi come un oggetto che eccede le facoltà espressive, pittoriche o letterarie, di cui sente di poter disporre («non potremmo cavare né un quadro decente, né un onesto periodo di novella»).

In questo senso, il taccuino del *Colore a Venezia* si rivela uno strumento essenziale per la messa a fuoco dello scarto tra la ricettività delle fibre sensibili e l'«osservazione veramente estetica», consentendo così di correlare l'immagine del sole calante con la riflessione sui mezzi espressivi che ne garantiscono una resa convincente. Ne consegue che la «bontà artistica» del narratore, erroneamente scambiata per talento pittorico, viene derubricata a un puro effetto di suggestione e ricondotta in questo modo al sema della *vanitas*, non senza una connotazione di genere: il peggiorativo «donnicciuole» implica infatti debolezza, inconsistenza, mancanza di statura artistica, mentre l'attributo «malaticcie» trasforma la sensibilità in una sorta di patologia, cioè in una reazione fisiologica incontrollata anziché in un'attitudine estetica consapevole. Il richiamo alla vanità viene tuttavia ulteriormente esplicitato: sul piano lessicale – attraverso il rapporto di sinonimia con *boria* ampiamente illustrato da Tommaseo nel *Nuovo dizionario dei sinonimi della lingua italiana* –[19] e su quello intertestuale, mediante l'allusione a Esopo. La locuzione idiomatica «ci fa gonfiare come ranocchie», a cui l'io scrivente ricorre per designare la propria presunzione di narratore-artista di fronte a un crepuscolo della Serenissima, rinvia infatti alla celebre favola della rana e del bue, richiamando il detto «quanto

[18] *Il colore a Venezia*, in SV 1876, pp. 124-125 (NA 1875, 220). Il riferimento al taccuino e la riflessione su Venezia di notte si trovano anche in SV 1876, 127-128 (NA 1875, 221-222).

[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» (N. TOMMASEO, *Nuovo dizionario de' sinonimi della lingua italiana*, Firenze, Tipografia Luigi Pezzati, 1830, 88).

più la rana gonfia, presto crepa».[20] La *vanitas* viene così ricondotta alla presunzione di misurarsi con un oggetto che eccede i mezzi espressivi di cui si dispone, come mostra la variante introdotta nel passaggio dalla *Rassegna* al volume: «e codesta irritabilità delle fibre ci fa vanitosi in noi stessi e sprezzanti della povera immaginazione degli altri» [NA 1875], poi riformulato in: «e codesta irritabilità delle fibre ci fa gonfiare come ranocchie in faccia alla natura» [SV 1876 e SV 1895].

Incunabolo delle storielle vane di ambientazione veneziana e punto di snodo tra le *Rassegne* e le novelle, *Il colore a Venezia* mette così in scena con sottile autoironia le ragioni della reticenza boitiana a misurarsi con la narrazione della città che considerava la propria patria elettiva: «Io sono Veneziano», ebbe a scrivere in una relazione sul *Palazzo Ducale di Venezia* del 1899.[21] Gli splendori e le abiezioni della «regina dei mari» sarebbero pertanto rimasti il suo banco di prova fino all'uscita del *Maestro di setticlavio* (1891)[22] e al congedo della sua attività di scrittore creativo. Senza mai dissipare il dubbio sul proprio talento di novelliere dilettante, il «mestiere da cretini» del critico finì per alimentare nel tempo il proposito di rendere omaggio alla bellezza ossimorica della città lagunare. In questo senso, la prima 'storiella' veneziana mette in scena una dialettica irrisolta tra attività critica e vocazione narrativa, destinata a plasmare in profondità l'immaginario boitiano.

[20] Per il proverbio, cfr. *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, 1894, 518.
[21] Cfr. A.G. CASSANI, *Le due anime della Venezia di Boito*…, cit., 359.
[22] Cfr. E. D'ANGELO, *Introduzione* a C. Boito, *Il maestro di setticlavio*, a cura di E. d'Angelo, postfazione di A. Gerhard, Bari, Progedit, 2015, 1-33.