

ISSN 1124-9080

1 2017

vol. 19, n. 46

POETICHE

Rivista di Letteratura

estratto

Mucchi Editore

Poet̄iche

Rivista di Letteratura

vol. 19, n. 46 (1 2017)



Mucchi Editore

I singoli contributi vengono sottoposti a procedura di peer-review

Comitato di direzione: Marco Antonio Bazzocchi (Università di Bologna); Giuliana Benvenuti (Università di Bologna); Aurora Conde Muñoz (Universidad Complutense, Madrid); Fausto Curi (Università di Bologna); Carlo Gentili (Università di Bologna); Giulio Iacoli (Università di Parma); Niva Lorenzini (Università di Bologna); Piero Pieri (Università di Bologna); Niccolò Scaffai (University of Lausanne); Luca Somigli (University of Toronto); Luigi Weber (Università di Bologna, coordinatore).

Redazione: Daniela Baroncini, Francesco Carbognin, Bruno Capaci, Filippo Milani (segretario) Antonio Schiavulli.

Dipartimento di filologia classica e italianistica - FICLIT, via Zamboni 32 - 40126 Bologna

Editore: STEM Mucchi Editore, Modena

Abbonamenti e amministrazione: STEM Mucchi Editore S.r.l., via Emilia est, 1741 - 41122 - Modena, Tel. 059.37.40.94, iban Poste Italiane IT92E0760112900000011051414, e-mail: info@mucchieditore.it

Responsabile: Marco Mucchi

Autorizzazione del Tribunale di Modena n. 350 dell'11 luglio 1958

Prezzo abbonamento annuo (2 numeri):

Italia € 60,00; Estero € 79,00; Digitale € 48,00;

Cartaceo + Digitale (Italia) € 75,00; Cartaceo + Digitale (Estero) € 91,00

Digitale IP € 57,00; Cartaceo + Digitale IP (Italia) € 84,00;

Cartaceo + Digitale IP (Estero) € 100,00;

Fascicolo cartaceo: € 32,00; **digitale:** € 20,00

Grafica e impaginazione STEM Mucchi Editore (MO), stampa Legodigit (TN)

Immagine di copertina: Shutterstock - ©Hun Thomas

La legge 22 aprile 1941 sulla protezione del diritto d'Autore, modificata dalla legge 18 agosto 2000, tutela la proprietà intellettuale e i diritti connessi al suo esercizio. Senza autorizzazione sono vietate la riproduzione e l'archiviazione, anche parziali, e per uso didattico, con qualsiasi mezzo, del contenuto di quest'opera nella forma editoriale con la quale essa è pubblicata. Fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nel limite del 15% di ciascun volume o fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633. Le riproduzioni per uso differente da quello personale potranno avvenire solo a seguito di specifica autorizzazione rilasciata dall'editore o dagli aventi diritto.

© STEM Mucchi Editore - Società Tipografica Editrice Modenese S.r.l.

Via Emilia est, 1741 - 41122 Modena

www.mucchieditore.it - info@mucchieditore.it

facebook.com/mucchieditore

twitter.com/mucchieditore

instagram.com/mucchi_editore

Finito di stampare nel mese di giugno 2017

Giuseppe Berto e la critica narrativa: l'introduzione a Canaletto

A metà agosto del 1948 Giuseppe Berto aveva già vinto il premio Firenze con *Il cielo è rosso*¹, e si era classificato quinto al premio Viareggio con *Le opere di Dio*². Nella strada di ritorno dalla Toscana ebbe però un problema all'altezza di Montecatini: il torpedo che, attraverso la Porrettana, lo avrebbe condotto a Bologna sembrava pieno. Ma una ragazza – colei che nel *Male oscuro*³ sarebbe stata poi appellata come la “vedova francese”, ma che fu in realtà compagna dello scrittore per quattro anni – vedendo che stava perdendo la pazienza, gli offrì prontamente di sedersi al suo fianco.

Stella Pines, questo il vero nome della donna, era all'epoca una delle poche designer di tessuti, e pittrice di buon successo in Argentina. Per questo motivo i due, conoscendosi, parlarono soprattutto di arte. Pines disse poi anni dopo che Berto le confessò «d'essersi laureato in storia dell'arte per comodità, e che di quella materia non gli importava molto»⁴.

In effetti, Berto aveva sostenuto l'esame di Storia dell'arte a Padova nel febbraio del 1940, con il professor Giuseppe Fiocco, e dopo aver ottenuto il voto più alto decise che avrebbe

¹ G. BERTO, *Il cielo è rosso*, Milano, Longanesi 1947.

² G. BERTO, *Le opere di Dio*, Roma, Macchia 1948.

³ G. BERTO, *Il male oscuro*, Milano, Rizzoli 1964.

⁴ D. BIAGI, *Vita scandalosa di Giuseppe Berto*, Torino, Bollati Boringhieri 1999, p. 77.

scritto la tesi in quella disciplina⁵. Si tratta di un momento della sua vita da lui poi ripreso in *La cosa buffa*⁶, quando il protagonista Antonio prepara un esame sulla pittura di Giorgione⁷ e medita di scrivere la tesi di laurea su Paolo Veronese:

Generalmente prediligevano per le loro camminate quell'estrema parte della città che sta verso l'officina del gas e i magazzini generali e quantunque la scelta fosse stata all'origine suggerita da motivi più che altro culturali vale a dire dalla presenza in luogo della chiesa di San Sebastiano ricca d'opere abbastanza pregevoli del pittore Paolo Veronese fu presto sopraffatto dalla necessità ch'essi vivamente sentivano d'impiegare ogni minuto del loro tempo per comunicarsi in tutti i modi consentiti il grande amore che provavano l'uno per l'altro e così nella chiesa di San Sebastiano tornarono solo occasionalmente quando fuori pioveva troppo e neppure in queste circostanze era possibile dedicarsi allo studio di pitture poiché la chiesa era allora così buia che i dipinti risultavano poco visibili.⁸

La tesi non fu mai realmente scritta: approfittando delle agevolazioni delle quali potevano usufruire i reduci dalla guerra d'Abissinia, lo scrittore si laureò in fretta e furia a giugno con una tesi su Canaletto esposta oralmente a partire da alcuni appunti presi in prestito da un'amica⁹. Non si tratta quindi di uno scritto mancato, di un'occasione persa per il critico letterario di sondare i pensieri critici di un giovane Berto.

A partire da queste premesse, si potrebbe pensare che questo autore non abbia mai consi-

⁵ Ivi, p. 25.

⁶ G. BERTO, *La cosa buffa*, Milano, Rizzoli 1966.

⁷ «Il nostro giovane come s'è già avuto l'opportunità di rilevare intendeva sostenere al più presto un gran numero di esami cominciando da quello di storia dell'arte impostato sulle opere del pittore Giorgione da Castelfranco». Ivi, p. 132.

⁸ Ivi, p. 72.

⁹ D. BIAGI, *Vita scandalosa di Giuseppe Berto*, cit., p. 26.

derato la storia dell'arte in modo serio, avendola sfruttata a scopo utilitaristico per laurearsi e, occasionalmente, avendola adottata come argomento di discussione durante avventure galanti, reali o – come si evince da *La cosa buffa* – fittizie.

Le reali intenzioni dello scrittore sono, in verità, più nobili e complesse. Berto infatti pone al centro del proprio libro più importante, *Il male oscuro*, il racconto del sogno della libreria Rossetti¹⁰, che consiste in un vertiginoso procedimento ecfrastico a partire dalla *Tempesta*¹¹ del già citato Giorgione, seguito da altri momenti minori, nei quali i pittori citati sono quasi sempre veneti.

La narrativa di Berto ha sempre un debito, in certo modo, con il cinema e l'immagine in generale, perché l'influenza della loro tecnica dà modo di isolare i momenti del narrato in scene e, così, di analizzarli con maggiore efficacia. La scrittura, che nel caso di questo autore è in forte commercio con la psicanalisi, ne trae così grande giovamento, tanto da permettermi di affermare che i momenti più importanti della sua opera sono scanditi dall'analisi di immagini.

Tornando al punto precedente, il breve interesse per Canaletto non fu del tutto vano: ventott'anni dopo, nel 1968, pubblicò infatti una breve introduzione al volume numero

¹⁰ Il sogno coglie il protagonista del romanzo in una libreria Rossetti affollatissima. La gente lì raccolta si raduna intorno ad Alberto Moravia, che tiene tra le mani una tavoletta da lui dipinta e che raffigura un particolare della *Tempesta*: la donna col bambino. L'analista del protagonista sostiene che l'uomo non sia Moravia, suo acerrimo nemico, ma il padre e che la donna rappresentata sia la madre. Questa interpretazione risulta fondamentale e costituisce uno dei motori narrativi del romanzo. Cfr. S. VITA, *Rimozione freudiana e riemersione letteraria nel Male oscuro di Giuseppe Berto. Il sogno della libreria Rossetti*, «Studi Novecenteschi», n. 84, 2012, Pisa-Roma, Fabrizio Serra.

¹¹ Olio su tela, 82x73 cm, 1502/1503 ca., conservato presso la Galleria dell'Accademia a Venezia.

diciotto, dedicato all'artista veneto, nella collana dei Classici dell'arte Rizzoli¹², volume curato filologicamente da Lionello Puppi. A quell'altezza storica Berto aveva già pubblicato i suoi libri maggiori ed era un autore importante della Rizzoli. Il modello di pubblicazione previsto dalla casa editrice voleva che ogni volume fosse introdotto da firme prestigiose, non necessariamente esperte in Storia dell'arte. Quindi è probabile che Angelo Rizzoli gli abbia chiesto di scegliere un autore da introdurre, e Berto scelse ovviamente Canaletto, ma le motivazioni non riguardano esclusivamente il suo passato da studente, dato che qui l'autore fa uso di Canaletto per parlare di sé stesso, attraverso un dichiarato procedimento di immedesimazione.

Berto cerca tuttavia di dedicarsi al proprio lavoro con serietà, nonostante il proprio approccio, come s'è visto, fin troppo personale alla materia. La sua penna era comunque allenata alla trattazione del tema della pittura, dato che già nella *Cosa Buffa*, vale a dire appena due anni prima, aveva fatto diversi accenni ai mosaici della Basilica di San Marco, alla struttura del Palazzo Ducale «con la sua balorda inversione delle masse»¹³, al fatto che le opere di Giorgione sono conservate solo in minima parte a Venezia.

Nella sua introduzione dal titolo *Venezia salvata*¹⁴ cerca quindi di trarre alcune considerazioni tecniche, come la differenza di visione tra Canaletto e Francesco Guardi, contrapponendo il concetto di una Venezia pulita e quasi metafisica a una Venezia idealmente in putrefa-

¹² G. BERTO, L. PUPPI, *L'opera completa del Canaletto*, Milano, Rizzoli 1968.

¹³ G. BERTO, *La cosa buffa*, cit., p. 133.

¹⁴ G. BERTO, *Venezia salvata* in G. BERTO, L. PUPPI, *L'opera completa del Canaletto*, cit., pp. 5-7.

zione, come si evince in modo chiaro nelle due opere gemelle *Il Molo verso la Zecca con la Colonna di San Teodoro*¹⁵ e *Il molo con la libreria, verso la Chiesa della Salute*¹⁶. Dimostra poi di conoscere la pittura surrealista e quella metafisica, appunto, vedendo in Canaletto un possibile precursore (si pensi alle figure statiche su campo lungo, che a partire dal Rinascimento divennero poi probabile modello di De Chirico). Cita inoltre la tecnica della “quadratura”, tipica degli scenografi, professione che Canaletto aveva esercitato, e quella della “camera oscura”, in cui l’errore di dizione, rispetto al più corretto “camera ottica”, dà un segnale del fatto che Berto prova, ma non riesce del tutto. In ultimo, dà conto della fortuna dell’artista, dei suoi viaggi, della sua sofferta ammissione all’Accademia di Belle Arti, dimostrando di aver nel frattempo consultato il trattato di Antonio Maria Zanetti, *Della pittura veneziana e delle Opere Pubbliche de’ veneziani maestri*, gli scritti di Horace Walpole e quelli di Charles de Brosses (questi ultimi probabilmente in citazione su altri testi riguardanti Canaletto).

Il punto nevralgico del discorso tuttavia è un altro. Ciò che in realtà colpisce di più in *Venezia salvata* è che Berto, più che introdurre, “racconta” Canaletto, come se fosse un personaggio letterario e, in particolare, un personaggio di un suo romanzo. Nella parabola umana dell’artista veneziano, Berto rinviene importanti coincidenze con la propria vita e trae spunto per rinnovare la trattazione di temi già sondati nei romanzi, e non si tratta di un caso isolato: ogni volta che l’autore si accosta a un genere lettera-

¹⁵ Olio su tela, 110x185 cm, 1735, conservato presso il Castello Sforzesco a Milano.

¹⁶ Olio su tela, 45x72 cm, datazione incerta, conservato presso il Ca’ d’Oro a Venezia.

rio diverso da quello del romanzo, non riesce a svincolarsi del tutto da una retorica narrativa. Ne sono prova gli elzeviri¹⁷, le critiche cinematografiche¹⁸ e la propria autobiografia critica, l'*Inconsapevole approccio*¹⁹, il cui modello evidente è la *Storia e cronistoria del Canzoniere* di Saba²⁰.

Proverò a ripercorrere i momenti salienti di questa introduzione, tenendo ben presente che Berto si concentra sul fatto che Canaletto soffrì per tutta la vita, a suo dire, di una mancanza di accettazione da parte della critica, mentre trovò sempre chiare conferme da parte del pubblico. Esattamente come accadde a lui stesso.

Sembra doveroso iniziare questo percorso dal tema della città e quindi da Venezia, dato che la confidenza con il capoluogo veneto costituisce, per determinismo geografico, la prima coincidenza tra i due. Berto dunque, parlando dell'ambiente in cui è cresciuto e ha operato Canaletto, fa riferimento a una «splendida città che, ormai quasi solo apparenza, va verso al suo disfacimento, disgrazia che del resto capita alla generalità delle cose umane»²¹. Per corroborare questa sua affermazione fa riferimento alla pittura del Guardi, all'«oscuro piacere che può dare il male e il senso della fine»²² da lui espressi.

Queste affermazioni possono essere facilmente ricondotte al tema del disfacimento della città in connessione a quello del personag-

¹⁷ Alcuni dei quali raccolti in G. BERTO (a cura di Luigi Fontanella), *Soprapensieri. Tutti gli articoli (1962-1971)*, Torino, Aragno 2010.

¹⁸ G. BERTO, *Critiche cinematografiche 1957-1958*, Vibo Valentia, Monteleone 2005.

¹⁹ G. BERTO, *L'inconsapevole approccio* in *Le opere di Dio*, Milano, Nuova Accademia 1965, pp. 11-101.

²⁰ U. SABA, *Storia e cronistoria del Canzoniere*, Milano, Mondadori 1948.

²¹ G. BERTO, *Venezia salvata*, cit., p. 5.

²² *Ibidem*.

gio in *La cosa buffa* e, in particolare, in *Anonimo Veneziano*²³. Nel primo romanzo, Antonio vive una Venezia decadente ma romantica: un teatro perfetto per raccontare storie d'amore deteriori e sofferte, nell'affrontare le quali il personaggio inizia a scindersi, passa attraverso una grave crisi e infine, inesorabilmente, torna al punto di partenza. Nel secondo, la città altro non è che un'estensione del protagonista, affetto da un male incurabile e che, come il luogo che abita, si avvicina alla propria fine. In ogni caso, Venezia sembra destinata a morire, portando con sé tutto lo splendore dei suoi angoli e la boria della sua aristocrazia.

Se Berto non avesse fatto un confronto con la pittura di Guardi – con il quale si sente artisticamente più in sintonia, perché come lui ritiene Venezia una città in putrefazione – il tema narrativo della città morta non avrebbe mai potuto trovare spazio. È lecito pensare che, di fronte ai quadri gemelli summenzionati, lo scrittore avrebbe preferito il secondo, quello di Guardi, più in linea con la propria visione dello spazio e dell'*ethos* veneziano.

Nei paragrafi successivi, quando Berto racconta i viaggi di Canaletto in Inghilterra, in certo modo continua a parlare di sé, dato che per l'uno Venezia sta a Londra come per l'altro Mogliano sta a Venezia: il pittore era invidioso dei ricchi milord inglesi, fortunati acquirenti dei suoi quadri, come Berto, cittadino di terraferma e dunque provinciale per eccellenza, lo era dei borghesi veneziani. Si tratta di una lotta sociale che per lo scrittore ha avuto inizio in giovinezza, quando i cittadini della laguna si sono trasferiti sulla terraferma durante la guerra, e che ha raggiunto il suo apice in occasione del fidanzamento mancato con Liliana Ligabue (figlia di

²³ G. BERTO, *Anonimo veneziano*, Milano, Rizzoli 1971.

Anacleto, il padrone delle forniture aeronavali «Cielo, Mare e Terra»)²⁴. Da questa situazione di disagio sociale sono poi nati *La cosa buffa* e alcuni racconti, e la sua futura tendenza alla ribellione nei confronti degli ambienti perbene, in particolare dei salotti romani.

Volendo perseverare sul tema della città, il secondo luogo in comune tra i due è Roma, nella quale entrambi si trasferirono in gioventù per dare inizio in autonomia alle proprie rispettive carriere artistiche. Berto descrive questo momento con uno stile che tende in modo palpabile al racconto:

Eppure aveva cominciato grandiosamente, si vuole, con un atto di rivolta al padre, il quale l'aveva messo a tirare la carretta al proprio seguito facendogli fare scenografie per opere e drammi. A ventidue anni, come informa lo storico suo contemporaneo Antonio Maria Zanetti, "annojato dalla indiscretezza de' poeti drammatici" Canaletto "scomunicò solennemente il teatro" e se ne andò a Roma. [...]. A Roma a ogni modo Canaletto si guadagnò da vivere facendo dapprima lo scenografo, diventando tuttavia prestissimo, probabilmente per influsso dei paesisti fiamminghi, "pittor da vedute", ossia quanto di più simile a uno scenografo si possa immaginare. Che l'abbia fatto accodandosi all'andazzo più conveniente e per lui più facile, o soggiacendo inconsciamente al dominio paterno che pur si era voluto scrollare di dosso, non è lecito sapere: a quei tempi la psicoanalisi non esisteva ancora.²⁵

Canaletto a Roma fece lo scenografo esattamente come Berto fece lo sceneggiatore, ma la questione non si esaurisce nella sola coincidenza biografica di due artisti che usano la propria arte in spirito di servizio a un'altra. Canaletto infatti si era trasferito a Roma in segno di rivolta al padre, scenografo a sua volta, e l'elucubra-

²⁴ D. BIAGI, *Vita scandalosa di Giuseppe Berto*, cit., p. 30.

²⁵ G. BERTO, *Venezia salvata*, cit., p. 5.

zione di Berto in merito alla scelta di Canaletto di farsi vedutista affonda nell'analisi della propria scelta di diventare scrittore in contrasto al padre, cosa che esprime chiaramente nei suoi romanzi maggiori. L'accento alla psicanalisi è il primo concreto segnale di un tentativo di immedesimazione, ancora solo presentito a quest'altezza del testo.

L'immedesimazione viene portata a compimento passando attraverso il tema del denaro, proposto a piè sospinto sia nel *Male oscuro* – in cui il protagonista si lamenta spesso della propria povertà e in particolare durante i furiosi litigi con la giovane moglie – che nella *Cosa buffa* – in cui Antonio, maestro di scuola, soffre un complesso d'inferiorità nei confronti della famiglia della sua fidanzata, figlia di un importante armatore veneziano, Ilario Borghetto (nel quale rinveniamo ovviamente il succitato Anacleto Ligabue).

Come è stato già anticipato, il Canaletto raccontato da Berto non viene mai considerato un grande artista dagli inglesi e quindi, per compensazione, quando non è promosso dal suo impresario fa i prezzi a capriccio:

Il Canaletto ha fama d'essere stato avido di denaro, esoso, scorbutico. Questa sana rinomanza gliel'hanno fatta, naturalmente, coloro che acquistavano i suoi quadri e avrebbero voluto pagarli meno di quanto li pagavano. Che Canaletto, ritraendo Venezia per lungo e per largo, tenesse anche un occhio al mercato è giudiziooso supporlo. Ma è ancor meglio pensare che il bernoccolo degli affari ce l'avevano più quelli che compravano i suoi quadri che non lui che li vendeva.²⁶

Charles de Brosses arriva ad affermare, secondo Berto, che «Non è più possibile tratta-

²⁶ Ivi, p. 6.

re con lui a causa dei prezzi che pretende»²⁷. In realtà, nelle *Lettere familiari* del 1739, De Brosses aveva scritto una cosa leggermente diversa:

Pour le Canaletto, son métier est de peindre des vues de Venise ; en ce genre, il surpasse tout ce qu'il y a jamais eu. Sa manière est claire, gaie, vive, perspective et d'un détail admirable. Les Anglois ont si bien gaté cet ouvrier en lui offrant de ses tableaux trois fois plus qu'il n'en demande, qu'il n'est plus possible de faire marché avec lui.²⁸

Questo particolare sconfessa in parte la prospettiva bertiana, portando alla luce un Canaletto in realtà osannato dagli inglesi. Questo particolare non rappresenta un problema per la tesi che porto avanti in questa sede, al contrario, sembra segnalare la necessità di Berto di forzare addirittura la realtà dei fatti per portare avanti il proprio personaggio letterario, non il Canaletto storico. In fondo è ciò che accade quando traspone la propria autobiografia in prosa narrativa, e *Il male oscuro* appare come il risultato più riuscito di questa operazione di trasfigurazione della realtà, se si confrontano gli accadimenti reali della vita dell'autore e la trama del libro. Il tema del denaro, dei prezzi fuori mercato proposti da un pittore in pieno delirio di superiorità rappresentano il nodo fondamentale, il cardine a partire dal quale Berto trae la seguente conclusione:

Qui Canaletto comincia a diventarmi proprio simpatico, compassionevolmente simpatico direi, con un'insistenza sul concetto che rivela, nonostante le molte diversità che ci separano, una mia tentazione d'identificarmi in lui. Cioè da questo momento in poi lavoro su di lui di fantasia attendibilmente peraltro, perché tutto quel che riguarda la

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ C. DE BROSSES, *Lettres familières écrites d'Italie en 1739 et 1740*, Paris, Perrin 1885, p. 345.

psicologia del profondo è probabile in virtù della circostanza che non può essere provato.²⁹

In questo luogo del testo Berto dà conferma di quello che ho ipotizzato sin dal principio: da questo momento l'autore lavora su Canaletto «di fantasia», perché inizia a farne una narrazione basata sulle categorie della psicanalisi, che è poi la modalità di fondo della narrativa bertiana degli anni Sessanta. Tenendo conto che nella maggioranza dei suoi romanzi il protagonista altro non è che un alter ego dell'autore, quando la tentazione di Berto di identificarsi in Canaletto si manifesta vengono a crearsi in modo definitivo quelle che per lo scrittore sono le condizioni ideali alla composizione narrativa.

Nei passi seguenti, che riporto, questo dato si rende palese:

Ne abbiamo abbastanza per affermare che la sua caratteristica dominante dev'essere stato il senso di frustrazione. Come vedutista si trovava invischiato in un'arte minore, ossia, regolarmente iscritto al sindacato pittori di allora, era una specie di mestierante della pittura, il cui compito consisteva nel riprodurre gradevolmente i siti gradevoli [...].³⁰

Il senso di frustrazione è una caratteristica predominante negli antieroi bertiani, il ponte ideale tra il personaggio e il proprio autore. In questo passo si nota inoltre l'uso di una certa ironia (altra cifra stilistica chiara in Berto), attraverso la voluta mancanza di prospettiva storica nel definire le corporazioni delle arti come «sindacato pittori». Si tratta della medesima ironia prospettica poi replicata e portata allo

²⁹ G. BERTO, *Venezia salvata*, cit., p. 6.

³⁰ *Ibidem*.

stato dell'arte in *La passione secondo noi stessi*³¹ e *La gloria*³².

Ma ecco uno dei passi più interessanti della *Venezia salvata*, perché, attraverso gli strugghi-menti di Canaletto, Berto trova il modo di scrivere una sorta di dichiarazione del proprio pensiero poetico:

Dentro di sé, e nelle proprie opere migliori com'egli poteva vederle e giudicarle, egli era molto di più, era un artista, ne aveva orgogliosa sicurezza. Chi lo giudicava "pittor da vedute" ancorché famoso, chi condiscentemente diceva che era assai bravo nel riprendere dal vero, chi insomma si fermava all'esteriorità dei suoi quadri, lo feriva nell'intimo, gli portava dubbi, gli dava smarrimenti, forse angosce. L'arte è sempre un mestiere opinabile, e non esiste grandezza o presunzione che salvi da un andirivieni di certezza e di sconforto. Così diventa preziosa anche una cosa futile qual è l'elogio, la conferma degli altri. Canaletto la conferma l'aveva nel mercato, dove si trova una conferma ambigua, e nella lode di chi diceva che egli era il migliore tra i minori, vale a dire prigioniero di un genere che non arrivava all'arte.³³

L'arte è mestiere opinabile, come opinabile sembra essere il fondamento della psicanalisi: il nesso tra le due categorie è sempre più solido. La figura di Canaletto, in questo senso, non ha un vero ruolo, ma rappresenta semplicemente uno spunto per aprire una riflessione più ampia: ciò che infatti viene messo realmente in discussione è la plausibilità, la legittimità di essere un artista, o uno scrittore. Anche Berto è stato osannato dal pubblico, in particolare dal pubblico femminile degli anni Sessanta, ma la conferma di essere un vero artista la ebbe soltanto con la vittoria del Campiello e del Viareggio. Nel frat-

³¹ G. BERTO, *La passione secondo noi stessi*, Milano, Rizzoli 1972.

³² G. BERTO, *La gloria*, Milano, Mondadori 1978.

³³ G. BERTO, *Venezia salvata*, cit., p. 6.

tempo, non fece altro che struggersi tra orgoglio di artista e senso di frustrazione per la mancata accettazione da parte dei salotti romani, e della critica a questi collegati, come testimonia chiaramente il sogno della libreria Rossetti narrato nel *Male oscuro* e il reale scontro tra lui e Alberto Moravia che, per interposta persona, si chiuse solo nel processo che oppose Berto a Dacia Maraini nel 1978, l'anno della sua morte³⁴.

Il passo che segue, se alla parola "quadri" venisse sostituita "sceneggiature", potrebbe essere tratto da una biografia su Berto:

Così egli oscilla paurosamente tra senso d'inferiorità e senso di superiorità, si butta via fabbricando da forsennato quadri su quadri, [...]. Poi, si capisce, gli veniva il senso di colpa e la necessità di riscattarsi nel modo più immediato, ossia facendosi pagare: se mi volete, costo molto.³⁵

Questa oscillazione tra orgoglio, sottomissione e colpa sarà la caratteristica principale del protagonista del *Male oscuro*, di Antonio della *Cosa buffa*, perfino di Giuda e Gesù nell'ultimo romanzo del '78, *La gloria*, in cui Berto ricostruisce la psicologia del personaggio-Messia facendo risalire a Giuseppe il suo complesso d'inferiorità, a Maria quello di superiorità e alla Strage degli Innocenti il senso di colpa³⁶. Infine, l'autore parlò di sé esattamente in questi termini nell'*Inconsapevole approccio*:

Il Berto era, fin dalla nascita si può dire, sollecitato da potenti stimoli esibizionistici frenati da un altrettanto potente senso di inferiorità: condizione pericolosa, poiché chi vi si trova può trasferire in solitarie fantasie la soddisfazione del proprio desiderio di ben figurare e trascorrere magari l'intera esistenza senza combinare niente di niente. Per

³⁴ D. BIAGI, *Vita scandalosa di Giuseppe Berto*, cit., p. 31.

³⁵ G. BERTO, *Venezia salvata*, cit., p. 6.

³⁶ G. BERTO, *La gloria*, Milano, Mondadori 1978, pp. 33-34.

sua fortuna il Berto possedeva, quale principale elemento della sua struttura psichica, anche un fortissimo senso di colpa, riferentesi addirittura alla circostanza d'essere venuto al mondo.³⁷

Berto, ancora una volta, prende in esame una caratteristica fondamentale della propria personalità e la trasfigura per manipolarla come materia narrativa: la novità consiste nel fatto che questa caratteristica viene attribuita d'ufficio alla personalità di Canaletto, non a quella di un personaggio fittizio.

Una piccola digressione su un dato stilistico. Il "si capisce" presente nell'ultima citazione del testo di *Venezia salvata* non è un semplice vezzo dell'autore: nel *Male oscuro* i "si capisce" si ripetono con la frequenza di uno ogni tre pagine, e costituiscono un segno distintivo della scrittura di Berto, ma non dovrebbero avere diritto di cittadinanza in uno scritto critico, seppur divulgativo. I due "si capisce" presenti in questo testo stanno a testimoniare, ancora una volta, che Berto non fa troppe differenze di genere e persevera in una prosa forse troppo suggestiva per la sede in cui scrive.

Tornando al punto centrale del discorso, Berto continua la propria analisi psicologico-narrativa di Canaletto e parla del rapporto tra il pittore, voglioso di sentirsi riconosciuto dalla critica, e il suo impresario, Joseph Smith:

Lo Smith sicuramente non era contrario a ciò, anzi. Purché fosse salvo il ritmo della produzione e rispettato il gusto inglese, egli lasciava libero Canaletto. In altre parole, non gl'impediva certo di essere un artista. Forse poco gl'importava che lo fosse, ecco tutto. Questo però doveva importare a Canaletto, e se gli fosse davvero importato avrebbe ben trovato la forza di sottrarsi allo Smith e alle sollecitazioni del mercato. Invece vi si adattò perché era un debole, o per-

³⁷ G. BERTO, *L'inconsapevole approccio*, cit., p. 20.

lomeno un mite, e la sofferenza derivantegli dalle sue frustrazioni non fu quasi mai costruttiva, non lo spinse fuori, lo portò solo alle impennate d'orgoglio, alle bizzarrie, al chiedere prezzi esosi ai clienti che non fossero gl'inglesi che gli procurava il signor Smith. Così finì per adattarsi alla propria sorte con una fedeltà direi masochistica.³⁸

Questo passo sembra ripetere un concetto già esposto. In realtà, qui non viene semplicemente menzionato il senso di frustrazione di colui che ormai è giusto definire "il protagonista della storia", ma le sue conseguenze. La questione è assai importante perché per Berto il processo creativo si manifesta proprio nella trattazione delle conseguenze di un complesso e di tutto ciò che gli siede accanto, non nella sua semplice enunciazione. Per dar prova di questa affermazione, cito la recensione di Berto a un capolavoro di Fellini, *Otto e mezzo*:

Ad un certo momento il protagonista abbraccia la madre con passione, la madre si stacca dal bacio, ma non è più la madre, è l'amante. Questa faccenda, scoperta da Freud più di mezzo secolo fa, si chiama complesso di Edipo. Fellini ne ha dato una illustrazione netta, precisa, essenziale. Pensiamo: il protagonista non ha superato la situazione edipica. Vediamo ora gli effetti di questa circostanza sull'origine o sullo sviluppo della sua nevrosi. Beh, non c'è niente di tutto questo. L'illustrazione del complesso di Edipo sta lì a sé come stupefacente illuminazione, si potrebbe benissimo toglierla senza mutare l'andamento o l'equilibrio del racconto.³⁹

Fellini cade in fallo, a detta di Berto, nel non raccontare le conseguenze del complesso di Edipo: Berto stesso non potrebbe fare altrettanto. Così dà una spiegazione a ogni moto psi-

³⁸ G. BERTO, *Venezia salvata*, cit., p. 7.

³⁹ G. BERTO, *Critiche cinematografiche 1957-1958*, Vibo Valentia, Monteleone 2005, p. 359.

cologico dei propri personaggi, quindi anche di Canaletto, ma senza far mai uso di una retorica scientifica e puntuale, perché la psicanalisi, in quanto scienza non pura, è per Berto il lasciapassare ideale alla narrazione. Nel *Male oscuro* addirittura la voce narrante, nel corroborare questa coincidenza tra psicanalisi e narrazione, sostiene sin da subito che:

sarebbe oltremodo improprio attribuire alla narrazione spiccati propositi artistici, e invero ho l'impressione che la storia in certo qual modo si scriva da sola [...] e in effetti accade che fatti e pensieri sgorghino in gran parte automaticamente da quelle oscure profondità dell'essere dove la malattia prima e la cura poi sono andate a sfruculiarli fino a fargli venire questa immoderata voglia di esternarsi della quale mi sembra d'essere passivo esecutore, nel senso che non le presto se non la mia diligenza espressiva, e diciamo pure il mio stile.⁴⁰

La conclusione della *Venezia salvata* riporta ancora una volta una serie di coincidenze biografiche. Canaletto verrà accolto con difficoltà presso l'Accademia di Belle Arti a Venezia, Berto verrà premiato e momentaneamente osannato dalla critica per *Il male oscuro*. Momenti di gloria sofferta, ma per molti versi effimera, dato che Canaletto fu ammesso con un quadro non rappresentativo della propria arte, mentre Berto, dopo l'*exploit*, fu poi criticato aspramente su aspetti che esulano dalla propria attività di scrittore e che riguardano più a fondo la propria propensione alla provocazione intellettuale.

Quel che importa qui, ovviamente, è che si tratta ancora una volta di un passo scritto con piglio narrativo, nel quale viene messa in luce la sempre crescente e morbosa vanità del Canaletto, ormai esasperata dalla sua senilità. Anche in

⁴⁰ G. BERTO, *Il male oscuro*, cit., p. 8.

questo caso non ci si concentra tanto sulle azioni del personaggio, che sarebbe lavoro da biografo, ma sulla sua evoluzione, ossia un lavoro da narratore.

Verso i sessant'anni tornava definitivamente a Venezia, dove lavorò di meno e, per concorde opinione di tutti questa volta, peggio di prima. I tempi cambiavano, il vedutismo era in declino, la conferma esterna di cui egli aveva sempre avuto bisogno cominciò a cercarla nell'ammissione all'Accademia di Belle Arti, appena fondata. Un posto di accademico, in fondo, era quanto di più giusto gli potesse toccare. Ma le accademie sono di norma più imperfette degli accademici, sicché lo respinsero ben due volte. Fu ammesso, non senza contrasti, solo nel 1765, e per saggio d'obbligo presentò il *Portico di palazzo*, uno dei suoi quadri peggiori dove, rinnegate le grandi conquiste di prospettiva atmosferica, si sbizzarrisce in un'orgia di prospettiva geometrica. Ci sarebbe da pensare a una presa in giro, ma sembra che l'umorismo, la sorridente amarezza con la quale i veneziani andavano mascherando la loro decadenza, non l'abbia mai sfiorato. Le sue vanità di accademico diventano sempre più piccole. Nel 1766 sottoscrive un disegno nel seguente modo: "Io Zuane Antonio da Canal. Ho fatto il presente disegno delli musici che canta nella chiesa Ducal di San Marco in Venezia in età de anni 68 senza occhiali". Si spense il 20 aprile di due anni dopo. A quanto si sa, visse senza moglie e morì senza testamento, e anche questi sono segni della sua moderazione.⁴¹

⁴¹ G. BERTO, *Venezia salvata*, cit., p. 7.

Giuseppe Berto e la critica narrativa: l'introduzione a Canaletto

L'autore del saggio commenta l'introduzione a Canaletto redatta da Giuseppe Berto per i *Classici dell'arte* Rizzoli. Per adempiere all'incarico, Berto non fa uso di un linguaggio specialistico, ma della prosa narrativa che più gli è congeniale. Il saggio dimostra come Berto scelga di non introdurre, ma di 'raccontare' Canaletto, poiché tratta la sua vicenda umana alla stregua di quella di un personaggio letterario, sviluppa i temi tipici dei suoi romanzi maggiori e mette in atto un processo di immedesimazione con il pittore veneto.

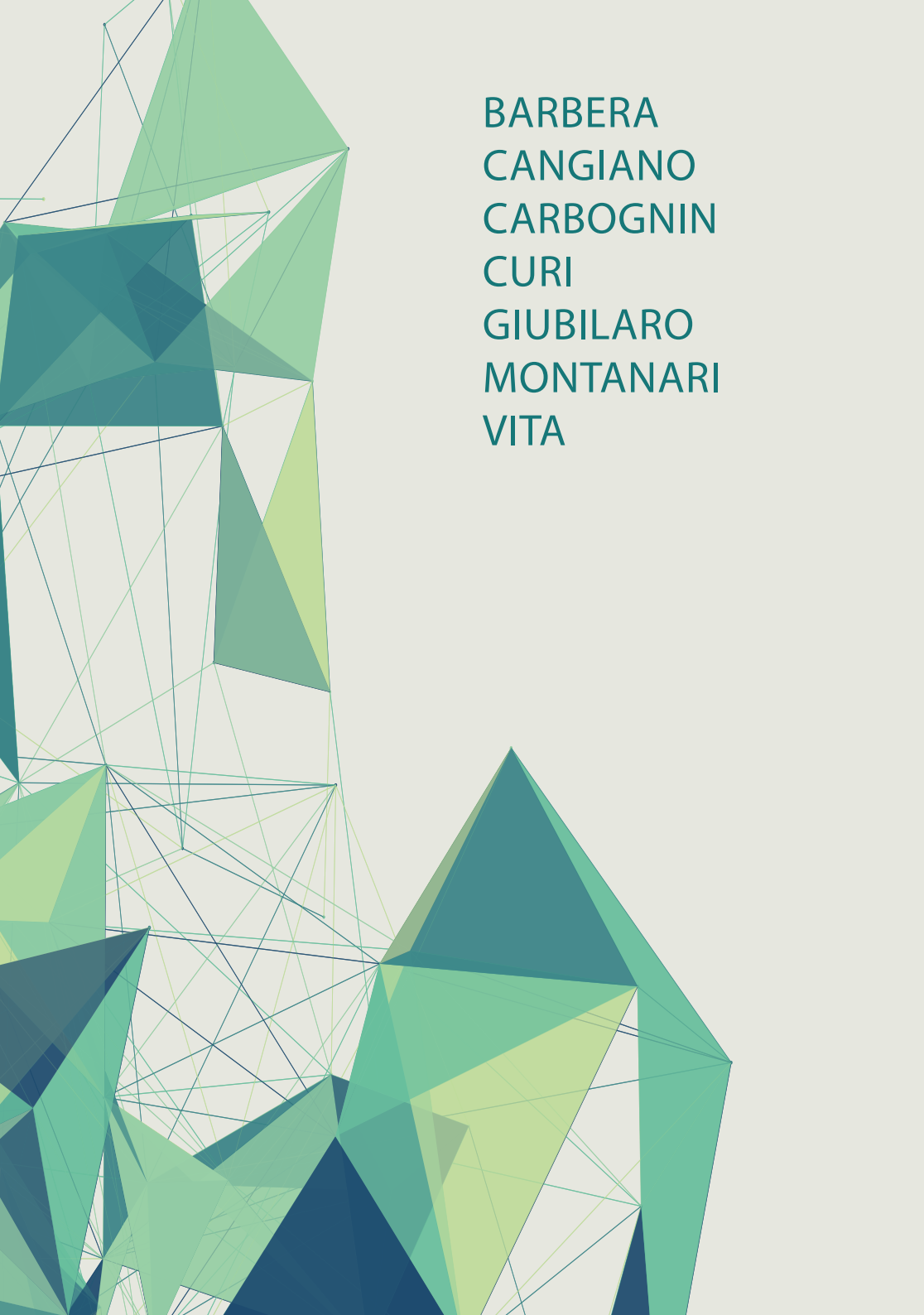
Giuseppe Berto and the narrative critique. An introduction to Canaletto

Starting from the current debate about the last education The author of the essay comments on the introduction to Canaletto written by Giuseppe Berto for the *Classici dell'arte* series, published by Rizzoli. In order to fulfill the task, Berto does not use a technical language; on the contrary, he writes a narrative prose. The essay demonstrates how Berto chooses not to introduce, but to 'narrate' Canaletto, because he treats his story as a literary character's one, develops the typical themes of his major novels and begins an identification process with the Venetian painter.

Saverio Vita

Poetiche 1 2017 - Indice

- 3 MIRIAM BARBERA
Il mito meduseo dell'isteria.
Nevrosi e condanna dell'identità femminile
nella Fosca di Igino Ugo Tarchetti
- 33 MIMMO CANGIANO
«Modo diretto» e «modo congiunto» nella filosofia
di Carlo Michelstaedter
- 69 FRANCESCO CARBOGNIN
«Scorci di Lorna» nei versi di Zanzotto
- 111 ELENA GIUBILARO
Abitare il margine: Leopardi e Zanzotto,
geografi del nulla
- 131 SARA MONTANARI
Le «virtù sconosciute» di Ippolito Nievo.
Parodizzazione del modello foscoliano
nell'Antiafrodisiaco per l'amor platonico
- 155 SAVERIO VITA
Giuseppe Berto e la critica narrativa:
l'introduzione a Canaletto
- 175 *Recensioni*
- 201 Nota di Fausto Curi
Franco Fortini veggente e mistificatore



BARBERA
CANGIANO
CARBOGNIN
CURI
GIUBILARO
MONTANARI
VITA