

davide dalmas

il saggio, il gusto e il cliché

per un'interpretazione di mario praz



:duepunti
EDIZIONI

2 | posizioni

posizioni | collana di critica letteraria

direzione editoriale:

giancarlo alfano, andrea cortellessa, davide dalmas
matteo di gesù, stefano jossa, domenico scarpa

comitato scientifico:

denis ferraris, robert gordon, José maria micó
lucia re, michela sacco messineo

:duepunti edizioni
via Siracusa 35
90141 Palermo

info@duepuntiedizioni.it
www.duepuntiedizioni.it

Progetto grafico e impaginazione :.terzopunto.it

© 2012 :duepunti edizioni – Palermo
Tutti i diritti riservati

ISBN 978-88-89987-71-1

La collana :posizioni adotta un sistema di revisione paritaria (*peer review*) per la valutazione e la selezione dei testi.

DAVIDE DALMAS

il saggio, il gusto e il cliché
per un'interpretazione di mario praz



:duepunti edizioni
Palermo

Comme de longs échos qui de loin se confondent

CHARLES BAUDELAIRE

Super Mario (storia di Praz)

Niente di più diverso. Un idraulico italo-americano inventato da giapponesi per sorridenti avventure in bislacchi mondi virtuali di cadute, botole, salti, mostri, leve e martelli, diffuso in tutto il globo da sale giochi, pc, playstation, e un professore di letteratura inglese, un critico raffinato, dalla fama infernale, amante del mobilio Impero, esperto della letteratura decadente e barocca, degli emblemi e delle scene di conversazione, viaggiatore in carta e ossa, disprezzatore della modernità, della mediocrità, della plastica. Eppure è così che a volte lo nomino tra me mentre lo leggo: Super Mario. Sarà facile gusto dell'antifrasi, dello *choc*, oppure la vecchia lussuria di lodare uno scrittore rovesciando i termini e i discorsi dei suoi estimatori previsti e prevedibili. Oppure la convinta volontà di giocare contro la tenacia dello stupido "l'anglista che non si nomina" (dove si danno la mano snobismo e banale arretratezza). Così sia, allora: Super Mario, perché Praz è veramente super, un fuoriclasse della critica e della scrittura saggistica. Nulla di stupefacente: la vera tradizione del saggio è fatta solo di fuoriclasse, di non intruppabili mescolatori di privato e pubblico, vita propria e altrui, arte e mondo, fuggevole, ironica ricerca di senso e disinvolta, impegnatissima invenzione stilistica: la grande saggistica rifiuta modelli e ogni grande saggista impara dai predecessori soltanto come diventare nient'altro che sé stesso. E ci si può anche domandare: ma in Praz, di fronte all'estetica *videogame*, avrebbe prevalso l'irritazione per la democratizzazione al basso o la curiosità dell'indagatore del bello (e del bizzarro) in ambiti non deputati e resi inferiori dal sistema vigente di

valori? Le case di bambola diventano belle e struggenti soltanto quando nessuna bambina ci gioca più? Possiamo immaginarcelo a catalogare mentalmente ripetizioni e scarti nelle scenografie di picchiaduro o *arcade* così come accumulava in una stanza della mente ritratti di personaggi accanto a un busto, uniti dal soggetto raffigurato non certo dalla qualità dell'artista? In un certo senso, sì. Ma senza sottovalutare la questione della distanza. Spaziale e temporale, la misurazione della distanza è una capitale questione critico-estetica: distanza dall'opera d'arte visiva osservata (munirsi di binocolo da teatro per entrare in una cattedrale, scegliere i metri e la luce adeguati a delibare il capolavoro di un antico maestro al *Louvre*), distanza cronologica e di gusto dal tempo che ha prodotto un'opera. Deve sentirsi l'eco. Senza richiamo non esiste critica, sembra insegnarci Super Mario. Non si può comprendere un'opera nella sua singolarità, nella sua unicità. Nel mondo di Praz, profondamente avverso alle scuole che esortano a "spiegare Dante con Dante" e così via, ogni cosa si spiega con qualcos'altro. La letteratura con le arti figurative, i luoghi con la storia dei personaggi che li hanno vissuti, la scrittura con i mobili, il paesaggio spagnolo con la mistica spagnola, il romanzo inglese dell'Ottocento con la pittura olandese del Seicento. Echi, corrispondenze, riflessi, richiami, riscontri. "Riscontro", anzi, è forse la parola-chiave di tutto Praz. Un saggio si costruisce, si arreda come una casa, come *La casa della vita*: collocando di fronte, uno davanti all'altro, specchi vicendevoli, due temi, due forme espressive, due autori, come se fossero due quadri, legati e distanziati da motivazioni ragionevoli, talvolta bizzarre e umorali, ma sempre dimostrate, esposte. Riscontrate e riscontrabili. Possono richiamarsi per uniformità di tema e allontanarsi per differenze di stile, avvicinarsi per contiguità cronologica e differenziarsi per argomento, rassomigliarsi per carattere profondo, ma distinguersi per genere. E così anche per la letteratura. A differenza di quelli di Baudelaire, gli echi di Praz, anche quando giungono dalle più lunghe distanze, non si confondono, ma sempre si possono

distinguere, e anche quando si uniscono tra loro in melodia o dissonanza, il conoscitore è sempre in grado di mostrarci a dito le diverse linee melodiche, le diverse voci laddove vivono nella loro individualità e come e dove si accostano. Si è sempre un po' visitatori nei saggi di Praz, come nella sua casa, museo che ha perso il "pezzo" principale, ma che continua ad evocarlo in ogni oggetto, e in molte pagine, anche fuori da quelle direttamente etichettate sotto il titolo *La casa della vita*.

Il suo opposto, tra i saggisti italiani del Novecento, è davvero Franco Fortini, come mi capita spesso di pensare, deviato come sono da occhi che si posano sulle pagine di Super Mario dopo aver letto tutto quello che trovavano dell'Ospite ingrato? Se è così, benissimo: mettiamoli di fronte, secondo quanto insegna il Maestro: Fortini tutto politico sempre, Praz mai nemmeno quando ce ne sarebbe bisogno eccome, sempre estraneo a qualsiasi avvicinamento della critica alla critica della società ma proprio perché non "sente" la società, perché il suo storicismo registra i gusti, le voghe, gli stili, le maniere, non le idee, le ideologie, i progetti politici, le relazioni di potere. In questo senso è forse perfettamente rispondente al percorso del suo ambito d'elezione quale è stato tratteggiato da Terry Eagleton¹: la critica moderna, nata da una lotta contro lo stato assolutista, finisce per trasformarsi in un gruppo di individui che si recensiscono l'un l'altro i propri libri, rinunciando a dire qualcosa di importante sulla forma e il destino di un'intera cultura. Se è, in tal modo, contiguo all'assetto dato del mondo, Praz non lo è per gioiosa adesione, ma per difesa, malinconia, pessimismo al limite del cinismo. C'è un non voler vedere, in un uomo tanto visuale, visivo. Come c'è un non voler sentire o un essere costretti a sentire controvoglia (in un brano tra i più antologizzati, *L'ubriaco sotto la finestra*, la fine del fascismo, i destini di un'intera nazione sono condensati nelle sgradevoli grida di un ubriaco che rompe il silenzio delle notti di guerra)² Fortini ebreo, calvinista, ideologizzante, utopista che si volge al passato per trovarvi varchi

inattesi verso il futuro, Praz cattolico demoniaco, sordo all'invisibile, all'intoccabile (oh, opposti materialismi!), collezionista-antiquario, proteso al passato per farsene coprire e proteggere. Praz che fugge dalle conclusioni (quanti saggi a coda di pesce!) e Fortini capace di concludere anche due volte – in interiore battaglia – in una sola frase. A giudicare dai rispettivi Meridiani (l'indice dei nomi è presente soltanto nel libro fortiniano, ma la lettura conferma la reciprocità del silenzio), nessuno contatto diretto, mai nemmeno una citazione. Altro che l'invulnerabilità reciproca che Praz riconosceva tra sé e Croce! D'altronde, grandi saggisti entrambi, guardavano a tradizioni ben lontane: il Lukács giovane della *Lettera a Leo Popper* e l'Adorno del *Saggio come forma* sono centrali per Fortini, traduttore di Goethe, inesistenti per Praz, fedele a una linea inglese che riconosce l'antenato in Montaigne ma che attraverso Bacone e Thomas Browne, arriva senza uscire dall'isola a concentrarsi in Charles Lamb. “Nulla è sicuro ma scrivi” è l'imperativo di Fortini, nel quale si sente la persuasione, contro ogni abbattimento, che sia possibile – e non solo doveroso – agire, mutare la realtà; per Praz è difficile immaginare che si possa fare molto di più che proteggersi, difendersi, dal presente e dal futuro.

Questa smilza introduzione a una grande e multiforme opera nasce – come genealogia insegna – da qualcosa di diverso. La prima partenza verso l'oceano degli scritti di Praz era motivata dal progetto di una collana dedicata ai grandi critici del Novecento pensata dal mio maestro, Marziano Guglielminetti (alla cui memoria è dedicato questo libro). Progetto perfettamente coerente per chi rivendicava con fierezza e umiltà inscindibili il compito di essere “professori”, non tanto scrittori, critici, non grandi intellettuali, magari nemmeno saggisti alla Praz, ma in primo luogo proprio professori. Tutto il resto può venire, in relazione ai tempi e ai doni, ma il compito non eludibile di chi insegna la letteratura è dedicarsi intensamente ad un leggere e

scrivere non separabile dal rapporto vivo con gli studenti, con i colleghi, dai modi e dalle forme del trasmettere; attenti, al limite, più a creare la condizione per il sorgere di altri professori, che a disegnare la propria, magari ammirevole, parabola critica personale. E l'idea era quindi quella di una collana di libri utili, sorta dalla preoccupazione per alcune conseguenze negative di recenti trasformazioni dell'università italiana, con l'imporsi di programmi scorciati, di un numero di pagine limitato. Non si può far altro che rassegnarsi ad escludere dall'università libri come *Mimesis* di Auerbach, come *Letteratura europea e medioevo latino* di Curtius, come *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* – eccoci – di Praz? Semplicemente perché sono troppo lunghi? O troppo aperti intellettualmente? Troppo difficili da inquadrare nelle gabbie delle discipline e della didattica? Per evitare la pernicioso esclusione Guglielminetti immaginava libri che offrissero, allo stesso tempo, un profilo critico aggiornato e possibilmente penetrante dei critici internazionali più importanti e più resistenti al tempo e alle trasformazioni delle mode, e un primo rapporto diretto, il più ampio possibile, con le loro pagine, con la loro scrittura. Sempre nella speranza di invitare a viaggi personali, ad ampliamenti, a volgersi dalla parte al tutto. Quest'idea iniziale, incentrata soprattutto sui grandi libri (nel nostro caso, naturalmente, si trattava di salvare *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*) si è poi evoluta maggiormente verso una presentazione più globale dell'attività di un critico, non limitata alla sua opera principale.

Ma allargare la prospettiva da *La carne* alla figura di Praz nel suo complesso implica non poche conseguenze di ampia portata. Significa, innanzitutto, abbandonare qualsiasi illusione di restrizione disciplinare: Praz maestro della critica letteraria del Novecento, sicuramente, ma di quale letteratura? Inglese (e anglo-americana), senza dubbio, ma anche italiana e francese, e poi spagnola, con riferimenti alla tedesca e anche alla russa (vengono in mente le belle le pagine de *La casa della vita* sugli sforzi per

impadronirsi della lingua russa per poter leggere i suoi grandi scrittori; e già prestissimo – in una lettera del 13 luglio 1919 – confessava all'amico Bruno Migliorini: «io le lingue non le studio altro che per la letteratura»³. Oltre alla costante presenza dei classici greci e latini, meno ampia e meno ovvia nelle successive generazioni di studiosi delle letterature più recenti. E non si può certo parlare soltanto di critica letteraria di fronte a libri come *Gusto neoclassico*, pieni di pagine sui mobili, sui ritratti, sull'arredamento. Per non dire del *Giardino dei sensi* o di *Perseo e la Medusa*, quasi interamente dedicati alle arti visive. Ma soprattutto, Praz è tanto critico e professore quanto scrittore e traduttore, o più in generale *artista*, come voleva Edmund Wilson, per il quale pensare a Praz come un esperto di Inglese e un critico letterario significava fraintendere del tutto il suo ruolo. Wilson lo pensava come un artista, e non soltanto letterario, perché i risultati delle sue attività come collezionista di mobili, quadri e oggetti d'arte sono parte della sua opera tanto quanto i suoi libri: la sua personalità unica si esprime in relazione a qualsiasi soggetto stia trattando⁴.

Di questo artista originale e spiazzante, di questa “personalità unica” esistono diversi ritratti (anche pittorici, come quelli di Sergio De Francisco); diversi saggisti si sono misurati con la figura del maestro del saggio italiano del Novecento, dalle prime recensioni di Montale, Croce, Eliot, ai ritratti di Macchia, Wilson, Arbasino, Citati. Eppure è giudizio condiviso di molti prazofili che manchino studi d'insieme su Praz. A tutt'oggi si cita solitamente il libro di Andrea Cane, non proprio recente (1983) e che non era uno studio d'insieme, quanto la giustapposizione di letture monografiche di singole opere. In generale, fino a pochi anni fa (la svolta potrebbe essere segnata dal volume *Mario Praz Vent'anni dopo*, gli atti di un convegno romano-cassinense del 2002)⁵ mancavano proprio gli studi. Forse perché sui grandi saggisti non si possono scrivere che saggî, prescindendo dalla forma “studio”? Non credo, però rimane il fatto che i lettori e

interpreti di Praz si sono quasi esclusivamente concentrati nella ricerca della definizione più calzante delle sue tendenze di fondo, dell'unità della sua figura. L'immagine – dovrei forse dire l'emblema – che si impone leggendo i saggi sul grande saggista Praz è tuttora quella del diamante: preziosissimo e sfaccettato, che proietta luce riflessa in tutte le direzioni, ma è saldo in un solo castone. Non a caso, anche i ritratti più efficaci dello scrittore sono quasi sempre calibrati in un presente atemporale, che cerca di distillare le caratteristiche della sua essenza profonda, sempre uguali, in misura diversa, in ogni sua pagina. Niente di strano che il già citato Wilson abbia coniato un'inedita categoria astratta, il prazesco. E invece lo scrittore italiano Mario Praz non brilla sempre identico a sé stesso, ma vive diverse metamorfosi e aggiustamenti. Dicendo "Praz scrittore italiano" voglio, certo, anche io rivendicare, nello studio della letteratura italiana, uno spazio maggiore per il saggio come genere, ma soprattutto mi preme indicare una direzione di ricerca per l'interpretazione della traiettoria di Praz, delle sue trasformazioni. Per molti aspetti le sue scelte di scrittura furono condizionate, in primo luogo e sia pure mai in via esclusiva, proprio dal campo letterario italiano, nonostante la straordinaria ampiezza mondiale di conoscenze, di letture e di pensiero. Appare quindi altrettanto importante, accanto alla comprensione delle innegabili tendenze unificanti, tentare di strutturare una storia di Praz, comprendere i diversi momenti della sua evoluzione. Questa scelta comporta non pochi problemi: non soltanto la sua traiettoria nella cultura italiana (e non solo italiana) ha lambito molti ambiti diversi in un lungo periodo; ma soprattutto è arduo distinguere momenti, tappe di sviluppo nell'opera di uno scrittore che, quando si annetteva una nuova regione culturale, la rendeva parte del proprio continente in modo stabile. Non ci sono periodi isolati, immediatamente distinguibili, nella sua lunga attività; ma sì accenti più marcati su questo o quell'aspetto, sempre presenti in qualche misura.

Proprio queste considerazioni indicano ciò che vuole essere questo libro: un invito alla lettura, certo, alla scoperta (o riscoperta) di un critico e di uno scrittore, ma anche allo studio della sua storia (e dei mondi contro e con i quali si è realizzata) e all'approfondimento di alcuni punti di vista odierni attraverso il contatto straniante col lungo lavoro di Praz. Non la presentazione di risultati raggiunti e collocati in un quadro fisso, ma l'indicazione di un duplice punto di partenza, in direzioni diverse, a volte contraddittorie, ma intimamente non separabili. La ricostruzione della traiettoria di Praz è, come ogni lavoro di questo genere, un contributo ad una collettiva e sempre riformulata definizione generale del campo che l'ha vista svolgersi e che ne ha determinato le possibilità, come insegna la "scienza delle opere" di Pierre Bourdieu⁶. Un interesse particolarmente vivo per alcune caratteristiche specifiche dell'opera di Praz nasce invece dalla volontà di capire meglio alcuni snodi che paiono importanti e problematici oggi per lo studio della letteratura (e non solo), grazie ad un affondo circostanziato in un passato ancora abbastanza prossimo. Le due prospettive si incontreranno e scontreranno più volte. Non c'è, *a priori*, una preferenza di fondo per l'una o per l'altra. Questo campione della critica ci insegna e ci sfida. Ci insegna a comprenderlo, a comprendere la letteratura, ci sfida a seguirlo, a storicizzare le sue soluzioni, a temperare le nostre al suo fuoco.

Exploit 1925

All'origine del presente volume, si è detto, stava la volontà di condurre lettori a *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* (più conciso ma altrettanto memorabile il titolo inglese: *The Romantic Agony*). Ancora oggi probabilmente il libro più noto di Praz, al quale deve gran parte della sua fama internazionale, comparve nel 1930, quando l'autore aveva trentaquattro anni. Ne vivrà ancora cinquantadue e scriverà ancora moltissimo, lasciando

un imponente insieme di scritti: amorosamente curata dai Gabrieli, attraverso progressivi aggiornamenti e allargamenti, la sua bibliografia arriva a 2 677 titoli⁷. Collocata in questa produzione inarrestabile *La carne* si può ancora definire un capolavoro giovanile, ma il primo anno di svolta nel percorso dello scrittore Praz era avvenuto già cinque anni prima, nel 1925, quando uscirono ben tre lavori iniziati in precedenza. Bemporad pubblicò l'antologia di *Poeti inglesi dell'Ottocento*, tradotti, introdotti e annotati da Praz; e le edizioni de «La Voce» fecero uscire sia *La fortuna di Byron in Inghilterra* sia, soprattutto, *Secentismo e marinismo in Inghilterra*, che si inserì subito nella corrente del rinnovato apprezzamento per la poesia metafisica inglese, ottenendo l'approvazione lusinghiera del massimo stimolatore di questo interesse: T.S. Eliot. Il primo libro – l'antologia dei poeti inglesi dell'Ottocento – portava in piena evidenza una sparsa attività di traduttore già presentata a partire dal 1920 su riviste e quotidiani («Bilychnis», «Rivista d'Italia» – grazie a Alfredo Galletti, professore di letteratura italiana all'università di Bologna, con fama di comparatista –, «La Nazione della Sera»). Gli autori scelti per questo primo esercizio erano Francis Thompson, Swinburne, Tennyson, Shelley e Keats. Il primo lettore, ideale e reale, scelto non a caso, era Emilio Cecchi, che dieci anni prima aveva pubblicato una *Storia della letteratura inglese del secolo XIX*, letta con entusiasmo da Praz (anni dopo dirà che il libro segna «una data nella storia dello sviluppo di molti di noi»)⁸. Proprio all'Ottocento inglese si volgevano le scelte di Praz e, pensando a quel «piacere dei raffronti fra pittura e poesia, fra scuole e tendenze poetiche e pittoriche»⁹ che Cecchi ammetteva ristampando il volume nel 1961 (e all'epigramma critico di Praz che lo recensisce: «Cecchi fa critica come Chateaubriand faceva teologia nel *Génie du Christianisme*: per immagini»)¹⁰, si può ritenere che la *Storia* di Cecchi sia tutt'altro che ininfluenza per la nascita dello stile critico di Praz. Mentre l'antologia di traduzioni del 1925 può essere vista addirittura come uno spartiacque, come il segno tangibile di un

allargamento della poesia italiana a concreti modelli stranieri oltre l'ambito, fino a quel momento quasi esclusivo, della cultura francese: Mengaldo ha indicato proprio in questa antologia il momento di partenza della «volontà di apertura europea»¹¹, che iniziò a mettere in circolo nella cultura poetica italiana la tradizione otto-novecentesca inglese e nordamericana.

Sul momento il successo apparve più limitato, ma dal punto di vista individuale certo non trascurabile. Già i primi saggi di traduzione avevano permesso a Praz di agganciare l'ammirato Cecchi, che rispondendo ai primi invii inaugurava il notevole carteggio tra i due (5 marzo 1921) e indicava subito, privatamente, il preciso limite che sarà continuamente riscontrato in seguito: «mi pare che, essendosi proposto una versione metrica, era impossibile fare di meglio»¹². Alla cautela di Cecchi farà eco, in seguito, una sempre più accentuata distanza dalle pratiche poetiche contemporanee delle scelte traduttorie di Praz, largamente dipendenti da un gusto destinato a non trovare risposnde in futuro: metri chiusi, lessico prezioso, patina tra arcaica e toscaneggiante, tanto che spesso nel rileggere sia il testo di partenza sia la versione di Praz, il più antico non pare l'inglese dell'Ottocento, ma l'italiano del Novecento. Molto più spiccato l'apprezzamento dal versante inglese: la recensione del «Times Literary Supplement»¹³ riconosceva all'autore uno studio perfetto della prosodia delle due lingue e una salda consapevolezza dei limiti della traduzione in versi; ed esprimeva una netta preferenza per le traduzioni che si misurano con metri fortemente marcati, come l'iniziale *Jolly Beggars* di Robert Burns e la conclusiva *Hound of Heaven* di Francis Thompson. Ma al di là dei risultati stilistici, determinante sarà la scelta della posizione del traduttore. Italiano in Inghilterra e continuo presentatore della cultura inglese in Italia – anzi, a giudizio di molti, vero iniziatore dell'anglistica italiana – Praz assume con queste traduzioni, nate in modo ancora un po' casuale, la sua definitiva divisa di intellettuale naturalmente disposto all'incontro dei mondi culturali,

delle lingue, degli stili, delle tradizioni. Una sua duratura pista di ricerca lo condurrà all'inseguimento delle tracce degli autori italiani nella letteratura inglese e degli autori inglesi in quella italiana. Prima ancora dell'inglese questo gusto per l'incontro fra lingue e culture l'aveva brevemente saggiato con il francese, traducendo il *Bateau ivre* di Rimbaud, inviato – con consenso – a Ardengo Soffici, il primo letterato italiano da lui frequentato. A una lettera a Bruno Migliorini, del 15 febbraio 1920, è consegnato il memorabile resoconto della gita in bicicletta a Poggio a Caiano per conoscere di persona colui che aveva introdotto Rimbaud in Italia. Annunciato dal grido della madre: «E la chiama: O 'rdengo! Una silhouette bislunga in pijama grigio: una faccia da attore: naso lungo, occhiali limonati, sbarbato, un po' pelato. Buona accoglienza. Saliamo nello studio. Quadri con calligrammi, cocomeri, lettere di scatola, oggetti corposi: riproduzioni di celebri Cézanne; scaffali con libri gialli del Mercure de France (Rimbaud, Moréas, Apollinaire ecc.): due finestre aperte sulla pianura monotona, chiara e brumosa, ingombra di povere casipole e di file di oppi»¹⁴.

Con gli altri due libri comparsi nel 1925, Praz gettava le basi per la sua carriera di critico e storico della letteratura inglese, ottenendo subito consensi ai massimi livelli nella patria adottiva più che nella propria. *La fortuna di Byron in Inghilterra* è originato da un'acuta sensibilità per quel concreto differenziarsi geografico e temporale del giudizio di valore letterario, che ispirerà più volte l'attività di Praz: «a scriverlo non mi spinse tanto amore pel Byron quanto curiosità di rendermi conto del perché egli andasse tanto per la maggiore sul Continente e fosse invece circondato di poca stima (almeno allora, nel 1925) dai suoi connazionali»¹⁵. Sulla grande distanza nell'apprezzamento critico di Byron tra isola e continente si era già espresso il “maestro” Cecchi, nella già citata *Storia della letteratura inglese dell'Ottocento* del 1915, privilegiando l'atteggiamento inglese, più liquidatorio. Il libro di Praz, nonostante le successive riserve dell'autore

stesso (è forse l'unico libro parzialmente rinnegato: «Non sono molto fiero di quel volumetto, e trovo che certe critiche che gli furono mosse erano nel giusto»)¹⁶, fu segnalato su «Anglia Beiblatt», «The Criterion», e sul «Times Literary Supplement», apprezzato per l'acume critico, la chiarezza e lo stile piacevole che ne facevano un libro «eminently readable»¹⁷ (elogio *british*, se ce n'è uno!). Più importante fu però, senza dubbio, il terzo volume di quell'anno: *Secentismo e Marinismo in Inghilterra*, preparato nel 1923, che si inseriva in una corrente di forte rivalutazione dei poeti metafisici, a lungo scarsamente apprezzati. Nel 1921 erano comparsi sia l'antologia *Metaphysical Lyrics and Poems* curata da H.J.C. Grierson, tuttora considerata un classico in questo campo, sia, soprattutto, l'influentissimo saggio *The Metaphysical Poets* di T.S. Eliot, che rese di bruciante attualità la poesia del Seicento inglese. Il libro di Praz ottenne il forte consenso proprio di Eliot, prima espresso per lettera, poi in una recensione, ancora per il «Times Literary Supplement» (17 dicembre 1925, p. 878). L'unico appunto dell'autorevole poeta e critico era portato al titolo dell'opera, poco rispondente a un volume non certo dedicato allo studio generale del Seicento inglese, né limitato all'analisi dell'influenza di Marino su quella letteratura. Nel giudizio di Eliot, fatto proprio in seguito dallo stesso Praz che ripresenterà il volume in parti separate, si trattava in realtà di due libri indipendenti, benché strettamente connessi: uno studio sulla vita e le opere di Richard Crashaw seguito da un analogo lavoro su John Donne. L'entusiasmo di Eliot per l'opera di questo esordiente arrivava al punto di considerare il libro indispensabile per qualsiasi studioso del periodo e dei due autori e una prova dei grandi benefici che la critica straniera può portare a ogni letteratura, accostandolo al *Balzac* di Ernst Robert Curtius e al desiderato *Landor* di Valéry Larbaud. Praz si trovava così accreditato a considerarsi ammesso nell'esclusivo mondo delle grandi *élite* intellettuali tra le due guerre, superiori alle divisioni nazionali e a proprio agio in una

cultura ampiamente europea, che proprio nei nomi di Curtius e Larbaud trovava i propri esponenti simbolici e che in *Letteratura europea e Medioevo latino* avrà il proprio malinconico e mastodontico manifesto postumo.

Altrettanto lusinghiero per il giovane critico (e traduttore) era il parere del già citato specialista di Donne, H.J.C. Grierson (sulla «Review of English Studies»), che parlava di uno studio competente e documentatissimo su due poeti inglesi ancora praticamente sconosciuti al pubblico europeo (il rilancio di Donne era ancora recente, anche se acutamente Praz riconduceva l'inizio della rivalutazione all'apprezzamento da parte di Browning e De Quincey). Anche Grierson sosteneva che questo genere di ricerca critica fosse più congeniale a studiosi educati ai metodi continentali. Anni dopo Edmund Wilson considererà questo libro il primo passo caratteristico della carriera dell'*artista* Praz e in effetti, col senno di poi, è facile ritrovare caratteri stilistici e interessi che diventeranno tipici e dominanti, come l'attenzione per alcune peculiari caratteristiche psicologiche dei poeti studiati (soprattutto Donne, che «doveva essere ossessionato dalla visione che ci presenta, tanta è l'esattezza dei particolari del quadro e la verità dei moti dei personaggi: egli è uno di quei disgraziati pei quali le morbose fantasie si traducono in immagini tangibili d'un risalto più intenso della realtà medesima»)¹⁸; oppure il collegamento critico con epoche e nazioni lontane tra loro al fine di rendere più evidenti e uniche le qualità proprie del singolo autore: alla poesia di Donne sono accostati non soltanto i poeti inglesi suoi contemporanei ma soprattutto Dante e i poeti italiani medievali (Guinizzelli, Cavalcanti, ma anche i siciliani) e proprio da questo accostamento si sprigionano le definizioni della personalità poetica («la ragione pratica di Donne è il divertimento dell'intelligenza», «il paradosso del Donne poeta sta proprio nell'esigenza dell'esercizio d'ingegno in soggetti di natura esclusivamente sentimentale o emozionale»)¹⁹.

Il Saggio (parte prima)

Il risultato del 1925 era stato quindi pieno. Si deve però aggiungere che già l'anno precedente, il 1924, aveva visto un serio tentativo di partenza: la traduzione dei *Saggi di Elia* di Charles Lamb, per la collezione «Cultura dell'anima» di Carabba. Nel giro di pochi mesi, così, si aprivano al giovane critico e traduttore le porte dell'Ottocento romantico avventuroso di Byron e di quello domestico di Lamb, oltre al Seicento di Donne e Crashaw. La scelta dei periodi da leggere e studiare risulta decisiva e influirà su tutta l'attività successiva di Praz: l'arte e la letteratura europee dei due lunghi periodi che possono essere indicati dalle «approssimazioni» Manierismo-Barocco e Neoclassicismo-Romanticismo-Decadentismo rimarranno sempre i due fuochi principali dell'amplessimo sistema di interessi e curiosità di Praz. E più volte verranno anche rimarcati i legami tra i due momenti della sensibilità più sentiti da Praz, come quando, parlando del concettoso Crashaw, l'accento è posto sulle sue «freschissime immagini»²⁰ che sembrano percorrere Shelley o Swinburne e già si è detto delle affinità riscontrate tra Donne e Browning o De Quincey (ma anche Mallarmé e Valéry); ne *La carne*, però, metterà in guardia da troppo forti convergenze: i due periodi hanno molto in comune, ma non si devono confondere: da una posa dell'intelletto si passa a una posa della sensazione, da una forma di moda puramente letteraria e concettuale si arriva a una moda della sensibilità, anche esistenziale.

Inizialmente non particolarmente rilevata, risulterà invece di primaria importanza la scoperta di Lamb. La traduzione dei *Saggi di Elia*, con introduzione e note, gli fu affidata da Giovanni Papini, da qualche anno convertito al cattolicesimo (la sua *Storia di Cristo*, avversata da Cecchi, era stata invece segnalata positivamente da Praz sul «London Mercury»). Dopo le prime reazioni, espresse in lettera proprio a Cecchi il 27 giugno 1924, Praz confessava di aver ricevuto da Papini un incarico del tutto

inaspettato, non essendosi fino a quel momento misurato con la prosa inglese ma soltanto con la poesia (Papini avrebbe replicato, però, che chi traduce Swinburne può arrivare a tradurre qualsiasi cosa) e di aver letto inizialmente con scarso entusiasmo il Lamb, tradotto poi con fatica. Ad accompagnare la traduzione comparivano però già una bellissima *Introduzione* e una *Nota del traduttore sul color locale, sulla Londra del Lamb, e sulle rovine irreparabili*, che mostravano una adesione ben più forte all'autore tradotto, certo non adeguata ad un incarico portato a termine controverso.

In seguito, alcune osservazioni sullo stile saggistico di Lamb saranno spesso estratte da questa *Introduzione* per tentare una descrizione della scrittura di Praz stesso, come questo efficace passo: «Lo stile ha la capricciosità del carattere dell'autore: talora solenne e togato, grave di gemme e d'ori massicci di gusto secentesco, o nobilmente e soavemente sentenzioso come quello del Browne; talora succinto e senza pretese, quasi, spogliatosi del broccato pesante, indossasse l'abito nero e dimesso dell'impiegato dell'*East India Company*. Stile solitamente ricco di citazioni, poiché il Lamb era anche un erudito e un critico di prim'ordine»²¹. Ora, sulla ricchezza delle citazioni e sul prim'ordine dell'erudizione e della critica di Praz non ci sono dubbi, ancorché il peso specifico delle citazioni nel corpo dei testi praziani sia tutt'altro che costante, ma è assai più discutibile che il capriccio e una prosa alternante solennità sentenziosa e stile dimesso e senza pretese siano caratteri distintivi dell'opera di Praz nel suo complesso. È quanto meno necessaria una più precisa attenzione alla cronologia.

In occasione del suo settantesimo compleanno fu offerta a Praz una *Friendship's Garland*. Una nota biografica dall'aspetto scarno e severo adatto alla celebrazione accompagna l'omaggio di colleghi e amici: non firmata, è stata certamente scritta, o almeno ispirata, dal festeggiato. Apparentemente marginale, fornisce invece preziose informazioni sulla visione prospettica del proprio lavoro che poteva avere Praz alla fine della carriera. Una

riga ricorda qui la traduzione dei *Saggi di Elia*: «un libro che molto influì nell'indirizzare il P., molti anni più tardi, verso la saggistica»²². Se è diventato un luogo comune obbligato ricordare l'importanza di Lamb per la nascita del Praz saggista, assai meno scontato è sottolineare il termine temporale così fortemente indicato dalla nota biografica: «molti anni più tardi». Forse in questa limitazione temporale si può ancora rintracciare il segno di un certo disappunto provato decenni prima. Lungi dal segnare l'esordio trionfale di un nuovo saggista in forza della traduzione del maestro inglese del genere, i *Saggi di Elia* registrarono invece qualche scricchiolio proprio su questo terreno. Cecchi, recensendo il volume sullo «Spettatore Italiano» (15 giugno 1924), poteva scrivere: «Non diciamo di poterla considerare propriamente esemplare e perfetta», perché «la elaborazione formale è stata insufficiente; e il Praz sembra essersi limitato a trasportare in italiano, con materiale esattezza, la sostanza di fatto, senza cercare di rendere, o con troppo poca convinzione, spiriti e movimenti». Cecchi si mostrava particolarmente deluso per una prova in particolare, la resa di quell'*Old China* che amava come esemplare tra i più puri dell'inafferrabile genere «saggio»: «Ha l'aria d'una stesura; senza pulimento, ritmo, frizzo verbale». La prima reazione epistolare, di un Praz giovane in soggezione di fronte a quello che per molti aspetti considerava il suo vero maestro, fu di calda gratitudine per l'attenzione ricevuta, fino ad apprezzare anche le parti della recensione meno destinate a piacerli. A molti anni di distanza (in *Voce dietro la scena*), con più profonda prospettiva, il limite stilistico della propria traduzione di Lamb era chiaramente individuato: «difettava, a giudizio di Cecchi, di “brio e di mordente” (o piuttosto delle qualità della prosa d'arte allora praticata dal Cecchi, e poi screditata dal cambiamento di gusti)»²³. Quale che fosse la causa, questa reazione di Cecchi probabilmente contribuì non poco a far sì che dovettero passare anni prima che «il seme gittato più o meno a caso dal Papini, attecchisse e rigermogliasse»²⁴. Il solito

apprezzamento inglese (stavolta di Orlo Williams, «Times Literary Supplement», 12 giugno 1924), che si allargava dalle traduzioni, apprezzate sia nella lettera sia nello spirito, alla prosa sulla vecchia Londra, è una possibile conferma che le riserve di Cecchi fossero in larga parte motivate dal gusto dominante nella prosa italiana dell'epoca. Anche Eugenio Montale, infatti, doveva riconoscere di trovarsi di fronte a una traduzione non sempre «molto colorita», ma ne esaltava i meriti rari di fedeltà, particolarmente apprezzabili nella resa di uno scrittore «tutt'altro che facile», e soprattutto richiamava l'attenzione sulla «bella introduzione» e sulla «divagazione finale», dove Praz faceva valere appieno «le sue qualità di scrittore colto ed elegante»²⁵. Non solo traduttore e critico, dunque, ma proprio scrittore.

La scoperta di Lamb segnò quindi un mancato ingresso nel mondo dei saggisti, nel regno della prosa d'arte o una prima riuscita di scrittore colto e elegante? Al di là dei divergenti pareri di Cecchi e Montale, di certo si può rintracciare fin da questo inizio lambiano (dalla *Nota del traduttore* questa volta) l'intenzione, che è insieme teorica e storica, di comprendere e definire il proteiforme genere del saggio, e l'ambizione a produrne una versione personale, che sarà fin da questi inizi giovanili segnata dall'amore per la distanza, dalla distaccata, ironica e insieme sentita preferenza per il passato: «Una cosa in ogni modo è certa, che, per bello che possa essere il mondo dello sport e della dinamo, la gentilezza e la raffinatezza di quel mondo scomparso sono cose di cui sulla terra s'è perso lo stampo»²⁶.

Una decina di anni più tardi, nel 1936, Praz stesso dovrà fissare i confini e gli sviluppi del saggio come genere letterario per l'*Enciclopedia italiana* Treccani e metterà subito in risalto la difficile riduzione a caratteristiche univoche di un settore della scrittura moderna di istituzione più debole rispetto alla poesia, al teatro e alla narrazione in prosa. L'apertura punta a una definizione unitaria, concentrata su brevità e spigliatezza («Composizione relativamente breve e di carattere spigliato che investe un

sogetto, senza pretesa di esaurirlo, da un punto di vista opposto a quello della trattazione sistematica»)²⁷, ma subito Praz deve ammettere che col medesimo nome sono designati scritti di tipo assai diverso. Si impegna, quindi, nel tentativo di individuare le classi principali: 1) «la trattazione non esauriente di un argomento storico, biografico o critico: quello che con altro nome si chiama *studio*, *contributo*, e (per la biografia) *profilo*» (l'esempio è quello dei *Lundis* di Sainte-Beuve, ma si ricorda anche il *Saggio sul Petrarca* del De Sanctis, che pure non pare soddisfare le caratteristiche fondanti di brevità e spigliatezza); 2) «la breve descrizione d'un luogo o d'un carattere, sia quest'ultimo generico (come in Teofrasto, e nei suoi imitatori), o specifico (per esempio i *medaglioni* di Enrico Nencioni, le *Vies imaginaires* di Marcel Schwob); altri nomi per questo tipo: *schizzo*, *bozzetto*»; e infine 3) il «saggio puramente espositivo».

È a quest'ultima categoria che Praz riserva in realtà la sua attenzione, quasi a considerarla la portatrice più piena di una denominazione non generica, e pertanto soltanto di questa terza definizione sono indicati tre tipi più specifici: «il saggio che dà un ristretto dell'esperienza e dell'informazione dell'autore intorno a un argomento», «il saggio che offre una disquisizione non formale intorno a un punto del costume o del gusto», «il saggio che si serve del normale processo espositivo a fine burlesco». La preferenza di Praz non è motivata in base a considerazioni formali, ma ad esigenze storiografiche: è in questa terza classe, in tutte le sue varietà, che si può ritrovare la «genealogia storicamente accertabile» del saggio, di lunghissima durata, «dall'epistolografia degli antichi all'articolo di terza pagina dei giornali italiani moderni». Le ragioni storiche diventano però subito anche formali, perché proprio da questa lunga vicenda, in larga parte sommersa (il nome saggio, *essai*, si affaccia soltanto con Montaigne, nel Cinquecento), deriva il tono proprio del saggio, «di disinvoltura e familiarità col lettore», legittimato dalla parentela con la forma epistolare che gli sta alle spalle. La traiettoria

moderna del genere, nell'ottica di Praz, nasce molto più dal Montaigne che accentua «il sapore d'intimità e di familiarità» e dà finalmente al saggio il suo carattere di «esposizione delle proprie opinioni, sia pure non ortodosse e dettate da idiosincrasie personali, sovente anzi da momentanei capricci», che non dal capostipite inglese, Bacon, considerato assai più rigido. Però è quasi esclusivamente inglese la storia successiva tracciata da Praz, dal Settecento – più didascalico e moraleggiante – di Addison, Steele e Goldsmith all'Ottocento intimo e autobiografico di Lamb, fino ai moderni (sono nominati come vertici del genere Robert Louis Stevenson e Max Beerbohm).

In conclusione, una sola frase, positiva ma seccissima, per il campo italiano, che a parte un fuggevole cenno a Gasparo Gozzi a margine di Addison, pare del tutto muto dal Cinquecento di Berni fino alla contemporaneità più prossima: «Una gloriosa tradizione saggistica italiana è quella che ha fiorito nella terza pagina dei quotidiani: articoli di varietà, ricordi e profili, fantasie e bizzarrie, di U. Ojetti, E. Cecchi, A. Baldini, E. Giovannetti, ecc.». Notevole la totale assenza di qualsiasi riferimento alla ricca tradizione tedesca, che già vantava non pochi tentativi di lettura globale del genere, da Herman Grimm (*Per la storia del concetto di saggio*) al Lukács della *Essenza e forma del saggio: una lettera a Leo Popper* (anche qui una lettera!), introduzione a *L'anima e le forme* del 1911²⁸. Il libro di Lukács sarà tradotto in italiano soltanto nel 1963, ma più ancora spiega il silenzio di Praz la natura decisamente filosofica di un'idea del saggio che sarà via via analizzata da Benjamin, da Adorno, da Musil e che vedeva tra i suoi campioni il Kierkegaard proposto da Lukács oppure Friedrich Schlegel, in genere con un privilegio dato maggiormente al pensiero sullo stile, sull'ironia e sull'autobiografia, rispetto alla linea prediletta da Praz. Questa, si è detto, era principalmente inglese. Non bisogna credere, però, che Praz la delineasse in modo troppo univoco: la preparazione dell'*essay* moderno gli pare operata, congiuntamente, da due stili di prosa ben diversi,

come potevano essere la scrittura concisa e classica di Bacone e quella «sovrrabbondante, ornata e libresca» di Robert Burton, l'autore della *Anatomy of Melancholy* (1621).

Un posto notevole tra i padri del saggio moderno, Praz lo riservava poi al meno noto Thomas Browne, per la sua *Religio Medici*. Il saggio *L'investigatore Thomas Browne*, pubblicato su «La Cultura» nel 1929, motiva a fondo questa predilezione: Browne «fu uno dei primi ad esplorare l'allora malnota regione dell'«io» quotidiano, quell'«io» che è sede di fuggevoli pensieri, di singolarità di gusto e di sentimento, quali gli scrittori precedenti o non avevan creduto meritevoli d'esser ricordate per iscritto, ovvero avevan rivestito della forma convenzionale d'asserzioni impersonali e generiche»²⁹. Pur essendo privo, personalmente, di ironia, lo stile sontuoso di Browne si ritrova tra i componenti di base dell'ironista per eccellenza, il solito Lamb. Il gusto letterario di Browne risveglia in Praz un parallelo che gli è caro, quello con l'arte degli orefici: «parole e immagini sono volte e rivotte in tutte le loro sfaccettature dalle sapienti dita del lapidario, e incastonate nel contesto con un'arte squisita che fa pensare alla perizia degli orefici»³⁰. Le immagini non hanno tanto valore nello strutturare il testo, ma in quanto decorazione. Proprio per questa passione stilistica Browne, privo di altri caratteri propri del saggio, ne anticipa però uno decisivo, che fa dei saggi dei poeti in prosa: «Con giochi sull'etimologia delle parole combinano essi elaborate immagini, con quello stesso impegno che un poeta suol mettere nella ricerca di rime preziose»³¹.

A dimostrazione della lunga fedeltà a questi problemi e dell'attitudine a rielaborarli con progressivi ritorni e aggiustamenti, in un intervento molto più tardo (*Il giardino di Armida*), Praz proporrà un nuovo tentativo di sintesi: il saggio romantico, che trova la sua lontana origine in Montaigne, è caratterizzato dalla «disposizione casuale dei pensieri, l'abbandonarsi a capricci e a immagini stravaganti»³². Nel Praz non storico o teorico del saggio, ma autore di saggi pare predominante la seconda caratteristica

(capricci e immagini) sulla prima (disposizione casuale): anzi la sua *dispositio* è solitamente piuttosto organica e razionale. A dire il vero anche le sue immagini spesso non sono troppo stravaganti: non gli è estraneo il vezzo di partire piuttosto da citazioni note, da luoghi comuni culturali, per iniziare le sue considerazioni, con l'intento di liberare dalla patina dell'uso la vecchia moneta e farla tornare a risplendere. L'effetto sorprendente non è tanto ottenuto dalla fantasia e dalla ricercatezza delle immagini, quanto dall'accostamento non previsto di ambiti considerati solitamente a sé stanti. Sul capriccio della fantasia sbrigliata spesso ha la meglio la volontà di chiarire, catalogare, definire, illustrare in modo netto, senza aloni. Sempre nel *Giardino di Armida* si propone l'esempio di Diderot come tipico scrittore dell'epoca rococò perché scivola agilmente da un soggetto all'altro come Sterne. Invece in Praz gli scivolamenti di soggetto non sono così marcati, non colpiscono l'immaginazione, sembrano massimamente naturali. In questo senso, dobbiamo pensare a Praz, traduttore ed estimatore del massimo saggista romantico inglese (Lamb), come a un saggista "neoclassico"? Sarà necessario tornarci su, ma ora si impone ancora un passo indietro.

Giovinezza

Chi era il Mario Praz che arrivava in quel modo, alla soglia dei trent'anni, al quadruplo *exploit* del 1924-1925? Nel 1938, seguendo la traccia dei propri esordi, esclamerà melodrammatico e sornione: «no, non sono stato un precoce»³³. Eppure i primi esperimenti di scrittura diretta, pur ironizzati e tenuti a distanza, non saranno consegnati alla pietosa ombra delle soffitte o accuratamente taciuti in una perfetta costruzione a posteriori di un percorso ideale. Già nel magnifico saggio autobiografico appena citato (*Ricordi dannunziani*, poi rititolato *Esperienza dannunziana*) troviamo un «dramma, anzi, poema drammatico», dall'onomastico, prezioso titolo di *Frine*, segnalato come un

indeciso tentativo a mezzo tra imitazione e parodia di d'Annunzio. Molto più tardi (1960), nel "ritratto su misura" raccolto da Elio Filippo Accrocca, Praz spenderà una parte assai ampia delle due pagine di autoritratto per il ricordo delle precoci «attitudini» di cui aveva dato prova negli anni in cui frequentò il Liceo Galileo di Firenze: attitudini «soprattutto letterarie», con tanto di menzione dei primi piccoli riconoscimenti ricevuti da «composizioni che non dispiacquero al più illustre dei miei maestri d'allora, Alfonso Bertoldi»³⁴. E ancora, tra i protagonisti muti de *La casa della vita*, riemergerà un "romanzo" satirico rivolto contro il filosofo Gentile, che invece dispiacque assai al maestro acquisito Cecchi, a conferma di una ricca vena parodica che nella maturità troverà sfogo in forme meno plateali.

Si tratta però sempre di rilettura, autoironica e insieme malinconica, di una preistoria: di tutto questo tentare drammi, parodie o romanzi per mettere a frutto e alla prova le "attitudini soprattutto letterarie" non rimane traccia palese. Quando iniziò a pubblicare furono traduzioni e studi, saggi e resoconti di viaggi. Sia nelle forme emerse sia in quelle nascoste si nota prepotente la tendenza alla mediazione, allo sguardo indiretto. Musica udita dall'altra stanza, voce dietro la scena. Praz senza entrare mai nel cuore centrale del sistema letterario moderno (non pubblica né romanzi, né poesie, né testi teatrali), esplorerà con tenacia tutti i generi che vivono nei dintorni: le diverse forme della critica letteraria (e artistica), il saggio, la prosa di viaggio, l'autobiografia. Se questa è una costante di fondo di primaria importanza, non va sottaciuta la presenza – quasi, ma non completamente, occultata – della possibilità, del desiderio di scrivere anche in modo diretto, di essere anche in primo piano sulla scena e non dietro le quinte. Non si deve pensare ad una strada trovata fin dall'inizio e percorsa con minime variazioni fino alla morte. Le forme indirette hanno infiniti meandri.

La prima immagine cui si poté associare il nome di Mario Praz fu quella del cacciatore di fonti, attivo nel più grande terreno di

caccia dell'ambito letterario italiano, l'opera di d'Annunzio, che era allora il poeta-soldato vittorioso, l'eroe della Prima Guerra Mondiale e di Fiume. Praz non enfatizzava in modo particolare – a differenza di Cecchi – il *Notturmo* o le *Faville del maglio*; e anche in seguito, il vero d'Annunzio per Praz resterà sempre quello più tipico, quello che come un caleidoscopio rigira in mille fogge sempre diverse le tante tessere di cui è composto, ma che sono alla fine sempre le stesse. Argomento obbligato per tutta la critica di quegli anni, già setacciato a fondo proprio nelle ricerche di antecedenti da parte di Thovez – ma con un atteggiamento moralistico del tutto estraneo a Praz – proprio d'Annunzio tenne a battesimo, nel 1919³⁵, una bibliografia che sarà sterminata. Nel 1923 su «La Critica» di Croce (ma il testo era stato consegnato molto prima) si arriva al titolo più esplicito: *Fonti dannunziane*, ma diversi interventi dell'anno precedente alternano studi dannunziani a ricerche simili sulle “tragedie greche” di Swinburne³⁶. Fu quindi la caccia alle fonti, stimolata dalla tesi di laurea sulla lingua di d'Annunzio discussa con Parodi, che conduceva Praz a Swinburne, e di qui il viaggio a ritroso proseguiva. Il terreno d'azione aperto da d'Annunzio era vasto e multiforme: anche l'interesse per Browne, appena ricordato, segue probabilmente la scia del poeta, che nella prefazione alla versione inglese di *Cose viste* di Ojetti (uno dei nomi elencati nella voce d'enciclopedia del 1936) ricordava come modelli di prosa inglese “l'investigatore Thomas Browne” e “l'immaginatore Walter Pater”.

Quindi il primissimo Praz pubblico è il ricercatore di fonti, che si fa forte delle sue letture personali, del proprio gusto nascente, che lo conduce fuori d'Italia, in Francia prima ancora che in Inghilterra (sempre facendo affidamento a dichiarazioni dell'autore, la prima grande scoperta personale fu Maupassant)³⁷. Con parto unico nasceva poi, insieme col cacciatore di fonti, il traduttore: la seconda immagine di Praz. E col traduttore, il mediatore culturale, che si cala nella letteratura viva, militante, che riesce a muoversi, tra Montale e Eliot, subito ai massimi livelli.

Ha inizio così anche la duratura vocazione al cronachismo letterario, alla testimonianza immediata sulla produzione corrente, sia pure nella direzione contraria a quella che sarà più tipicamente sua: all'inizio si dispone soprattutto a parlare degli italiani per gli inglesi.

Bruscamente ristretto dalla rinuncia ad una scrittura più diretta, l'orizzonte dei possibili di Praz tornava ad allargarsi in queste multiformi attività, sempre accompagnato da una forte lucidità d'analisi della propria posizione e da forme di nostalgia paradossale per composizioni radicalmente diverse del campo d'azione potenziale. In una splendida lettera a Cecchi (8 aprile 1922: «Come tant'altra gente, come tutti, non sono nato al momento giusto»)³⁸ Praz si autorappresenta, in rapida successione, nei panni di un ottimo certosino nel Medio Evo, di un altrettanto ottimo umanista nel Rinascimento e ancora di un «decente cardinale nel Seicento», ma soltanto per riconoscere lo scarso spazio offerto nel presente a chi possiede le sue disposizioni antimoderne, «la pazienza e la pedanteria»: «I letterati, gli spigolistri, i ricercatori di fonti, non han più fortuna». La stessa lettera individua l'ipotetico luogo di salvezza, il «convento laico di Cambridge», reso però a sua volta miraggio inarrivabile dalla situazione economica generale (il «cambio») e singolare («la nullatenenza personale»). Insomma, il giovane Praz, tornato a Firenze per la laurea in lettere, ma già laureato a Roma in giurisprudenza, con amicizie e legami durevoli nella capitale (lo storico della lingua Bruno Migliorini, l'ambiente che ruotava intorno a Cesare De Lollis e alla rivista «La Cultura» e soprattutto Roma stessa, perlustrata principalmente nel suo strato barocco) si immette nella cultura letteraria italiana, sull'asse Firenze-Roma che ne era la capitale, ma con disposizioni e capitali (economico e simbolico) che lo spingono in collocazioni eccentriche. Nella stessa direzione premeva la vicenda familiare: Firenze è la sua vera città materna, ma la nascita a Roma e il cognome ben poco toscano testimoniano di una, quasi invisibile, eredità paterna, ancor più fortemente centrifuga³⁹.

Al “village” ci vado, un ultimo dell’anno. Val d’Aosta, sopra Nus, imponenti montagne, sole bellissimo, neve quasi soltanto ai lati della strada, in piccole sculture spontanee. Silenzio, strada sempre più stretta. Su una sgangherata casa di legno, tutta penzolante a sinistra, sorretto da pali piantati nel terreno un cartello illeggibile, un tempo blu bordato di bianco, ma ora rugginoso; da vicino però si decifra ancora: «village de Praz». Gocce di neve sciolta dai tetti, qualche cane che abbaia in lontananza, sole ancora abbastanza alto sopra il costone bianco-nero della montagna. Di fronte al cartello due case rinnovate, una bianca e una grigia, tetti spioventi, grandi tronchi di legno, un balcone; in mezzo, una stradina innevata, chiusa alle auto, altre due o tre case; una fontana di pietra nuova, con quattro vasconi disposti a elle. Il tubo da dove cade un ricco getto d’acqua gelida spunta dalla bocca di un leone di ferro. Un bellissimo rudere tutto di legno, crollato chissà quando, ed è finita. In fondo alla valle si sente il torrente, i versi di qualche uccello, dall’altra parte, esposta al sole, la montagna meno scoscesa. La strada passa in mezzo alle case, prosegue bianca, verso l’oratorio di Cunéy, il col Livourneaz, il bivacco Reboulaz, la Fenêtre de Tsan. Abbandono, solitudine, montagne, neve, nomi francoprovenzali. Tutto cancellato. Mario sarà fiorentino e romano.

Rimasto presto orfano di padre, molto legato alla madre anche a causa di una deformità ad una gamba che accendeva «il suo calore affettuoso», i pochi ricordi legati al lato paterno saranno facilmente annullati o limitati all’immagine di un curioso e insensato «puzzle umano»⁴⁰. Decisivi furono invece, a Firenze, il nonno materno, il ginnasio-liceo Galileo, le prime letture emozionanti, la casa della madre risposata in Piazza dei Nerli. Alcuni anni (1914-1915) trascorsi a Bologna per studiare giurisprudenza non costituirono un nuovo ambiente desiderabile; la mancata partecipazione alla Grande guerra lasciò un senso di isolamento dai coetanei. Praz trascorse gli anni del conflitto a Roma, dove proseguì gli studi di giurisprudenza ma frequentò più volentieri

corsi di Lettere, studiò privatamente l'inglese, scoprì la città che diventerà la sua. Oltre a Migliorini strinse amicizia col futuro storico dell'arte Vittorio Moschini. Dopo l'ottima laurea e un deludente approccio al mondo forense tornò a Firenze per la seconda laurea, in lettere, con Ernesto Giacomo Parodi.

È questa, quindi, la capitale culturale bifronte (Roma-Firenze), nell'orizzonte del giovane Praz. Il grande scrittore italiano consacrato è d'Annunzio: Pascoli è meno imponente, non si nota la presenza di Pirandello, Svevo è appena sfiorato grazie a Montale (ma pur senza stroncarlo, Praz non lo mette certo al vertice: per molti aspetti gli preferisce uno scrittore in seguito dimenticato come Cicognani). D'Annunzio sembra essere all'origine di tutto, eppure è subito affrontato e insieme tenuto a distanza: il vero cuore dell'orizzonte letterario del giovane Praz è già spostato nel passato, già distante. Non ha contatti diretti con il Vate e ne rifiuta anche di indiretti, che pure potrebbe ottenere. I suoi incontri, riferimenti, primi stimoli e aiuti per entrare nel mondo delle lettere sono tra gli scrittori più giovani di una ventina d'anni rispetto a d'Annunzio: Soffici, Papini e Cecchi. Olimpico, al di sopra di tutto, c'era poi sempre il modello di grande critica filosofica, Benedetto Croce. Ma a deviare la traiettoria in un modo inatteso, compaiono gli inglesi. L'incontro personale con Violet Page, la scrittrice che si firmava Vernon Lee, contribuisce a dare forza a questa dislocazione da dove provengono le traduzioni, gli scritti per il «London Mercury», i viaggi in Inghilterra e l'incontro con la cultura inglese del passato e del presente, quella che anni dopo gli apparirà richiamata in vita dalla poesia di John Betjeman: «i tempi in cui la sonorità di Swinburne e la soavità di Pater ancora dicevan qualcosa ai giovani, e un *undergraduate* era fiero di mostrare sui suoi scaffali opere ardite come *Antic Hay* di Huxley e *Prancing Nigger* di Ronald Firbank, quando il "London Mercury" era una rivista d'avanguardia»⁴¹; la precoce acquisizione di una dimensione culturale europea unitaria. È reagendo a queste opportunità e difficoltà che Praz arriva all'*exploit* del

1924-1925, iniziando a mettere in regola le carte per aspirare quando che sia ad una cattedra di letteratura inglese in Italia o di letteratura italiana in Inghilterra, e a un ruolo in un ambito non nazionale. Se è però poco incoraggiato (o addirittura subisce un arresto) come prosatore d'arte e come traduttore-poeta, è comprensibile allora che, per il momento, Praz investa altrove, nei viaggi (Inghilterra, Olanda, Spagna) e più nella prosa filologica che in quella saggistica.

Penisola pentagonale

Ma proprio dai viaggi nasce il libro nuovo, il più personale tra quelli scritti finora: *Penisola pentagonale* (1928). Il progetto della collana che lo ospita (*L'Europa contemporanea* dell'editore Alpes, diretta da Camillo Pellizzi, corrispondente da Londra de «Il Popolo d'Italia») risente dello spirito “rivoluzionario” di certa cultura fascista che intende rivolgersi in modo nuovo all'Europa, in sintonia con le crescenti ambizioni in politica estera ma anche desiderosa di osservazioni non scontate: «vuol essere un contributo a quel grande rinnovamento di spiriti e di volontà, per cui gli Italiani di oggi guardano con occhio chiaro e con animo saldo alla realtà mondiale che li circonda e maturano la nuova coscienza dei propri destini». Il libro di Praz, però, esorbita dagli impeti fascisti e dallo spirito giornalistico previsti dalla pagina d'intenti della collana, già a partire dalla sua dedica «a don Leone Hebreo». Non si tratta del grande letterato, medico e filosofo ebreo portoghese vissuto in Italia dopo la cacciata degli ebrei dalla Spagna nel 1492, ma di un antiquario, incontrato in Spagna, cui Praz dedica un ritratto compiaciuto, elaborando il luogo comune dell'ebreo avaro e contrattatore nell'immagine di un posseduto dalla «santa pazzia» del collezionismo e dell'amore per l'arte. Il medesimo tono autoironico e maliziosamente polemico della dedica è rivolto poi al gran pubblico, difficilmente immaginabile come lettore «di queste pagine che sanno di libreria e di lampada,

lardellate di citazioni in lingue strane e incomprensibili, a suffragare argomenti infrequentabili»⁴².

L'accento alla frequenza delle citazioni non va sottovalutato: annuncia una scelta consapevole che raggiungerà il suo vertice di lì a poco con *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*. È il primo indizio che riporta, con movimento obliquo, sulle piste del saggio, apparentemente lasciato da parte dopo i giudizi di Cecchi. Dalle origini del genere (Montaigne in Francia, Bacon in Inghilterra; e con evidenza ancora maggiore se ci si spinge un altro passo indietro nella ricerca di capostipiti, fino all'Erasmus raccoglitore di *Adagia*, di massime, versi, citazioni letterarie sistematiche in sezioni tematiche⁴³) fino al sogno di Walter Benjamin di un'opera costituita soltanto di citazioni⁴⁴, l'abbondanza delle frasi prelevate altrove e la loro centralità nella costruzione del nuovo testo sono caratteri principali del saggio, che ne esaltano la natura dialogica, ironica, di secondo grado. Appunto con ironia e fingendo di proseguire il dialogo con il destinatario, capace di dare il giusto senso «a codeste decorazioni del discorso», Praz aggiunge:

Vedan pure, gli altri, in esse, pietose stampelle destinate a sorreggere il pensiero rachitico e la frase di corto respiro. Ai tuoi occhi esse rifulgono del loro splendore emblematico d'insegne di nobiltà. Sono *pedigrees* che proclamano la buona razza del pensiero d'oggi mostrandolo consanguineo al pensiero di ieri. Tu che sai l'arte difficile di creare un capolavoro da una crosta di antica pittura, o un mobile d'autentica apparenza da quattro pezzi di legno scovati nella stalla d'un bifolco, tu solo puoi gustare appieno la testura di certe frasi, l'aspetto musivo di certe pagine tessellate⁴⁵.

È ormai chiaro che in realtà non c'è stato nessun arretramento: lo stile scoppiettante, ironico, ricercato e umorale, fatto di vezzeggiativi sarcastici e parole ben scelte; la rivendicazione della difficoltà non esibita di un genere letterario che deve mostrare apparente leggerezza; la relazione strettissima tra presente e

passato: tutti insieme mostrano come Praz abbia scelto di rilanciare sul tavolo del saggio e della prosa d'arte (per ora lasciamoli insieme) proprio in questo libro di viaggio.

Lo sfavillare dello «splendore emblematico», poi, annuncia uno dei grandi amori di Praz, finora non appieno rivelato: gli emblemi appunto; mentre il primo capitolo, *Spagna pittoresca*, mostra al massimo livello di fresco sarcasmo uno dei caratteri di fondo della sua intelligenza delle cose: l'attenzione per la scoperta, la descrizione, la presa in giro dei *cliché*, dei luoghi comuni culturali, nati a volte da grandi invenzioni artistiche, ma inevitabilmente sedimentatisi poi in formule fisse, in automatismi della sensibilità e dello stile. Con gli anni, forse, l'acuta capacità di fiutare i *cliché* e metterli alla berlina finirà per esser temperata da un atteggiamento più disincantato, e in fondo amorevole: la consapevolezza sempre maggiore del sapore caratteristico di ogni epoca renderà interessanti agli occhi di Praz anche testi e oggetti d'arte in sé tutt'altro che originali e rinnovatori, ma piacevoli proprio in quanto testimonianza precisa di un momento della storia del gusto. Per ora – baldanza giovanile? ardore delle prime scoperte, delle prime individuazioni? – lo svelamento del *cliché* si accompagna con maggior forza a idiosincratico rifiuto, a denigrante messa alla berlina, a volte tanto forte da far pensare che le reazioni dell'antiromantico Praz – *Unromantic Spain* è il titolo inglese del libro – facciano ancora leva in realtà sul mito della sincerità dell'artista e sull'esaltazione dell'originalità e della novità.

Il nemico individuato è appunto la *Spagna pittoresca* (se non il pittoresco in generale): «*cliché* tradizionale elaborato dai romantici tedeschi e francesi, portato a perfezione da Teofilo Gautier e consacrato nella lirica prosa dell'Agenzia Cook»⁴⁶. E i principali propagatori di questo banale pittoresco sono, oltre a Gautier (anzi, lo «zizzeruto e incaramellato Teofilo»), l'archetipo, dietro il quale «generazioni di grossolani lettori han giurato sul *Voyage en Espagne* come sul Vangelo, fissando il *cliché* irrimediabile»⁴⁷: Maurice Barrès («il deliquescente Maurizio»), Washington Irving,

Edmondo De Amicis (il «lacrimoso Edmondo»), Henry de Montherlant. E infine George Borrow, «il fanatico Giorgio», l'autore di *The Bible in Spain* (1843), per il quale è rovesciata l'argomentazione: nel suo caso è ridicolizzato proprio quanto rappresenta la sua originalità, l'impeto missionario:

Non so come la Spagna avrebbe potuto avvantaggiarsi dell'educazione protestante colportata dal Borrow. Non è già abbastanza avercene una, d'Inghilterra, nel mondo? Ma se non altro, la Spagna fecondò di germi picareschi la fanatica mente dello scrittore settentrionale, e gli fece scrivere un bel libro. E di bei libri non ce n'è mai abbastanza⁴⁸.

Su *La Bibbia in Spagna* di Borrow può essere interessante accostare le opinioni ben più favorevoli di un altro saggista, Arrigo Cajumi, che sembra voler correggere qualche eccesso praziano, non senza una stoccata proprio contro il libro che stiamo leggendo:

è ancora oggi un libro di viaggi pittoresco e ameno. [...] [Borrow] è il viaggiatore classico, punto *bavard* ed egotista, che va diritto all'episodio, e al paesaggio. Praz accusa Borrow, sotto la maschera dell'ipocrisia biblica, di tender ansiosamente verso l'avventura e il popolaccio, ma questa non è una scoperta: è una vocazione chiara e palese. Borrow era *in primis* un linguista fanatico, poi un missionario coscienzioso, e infine un curioso irrefrenabile: la singolar mescolanza dei tre elementi, è appunto la sua originalità. Qual differenza del resto ci sia fra il viaggiatore che prima è uomo, e poi letterato, si vede pigliando la *Penisola pentagonale*, libro assai gustoso ed *épicié*, dove Praz, alle prese con un soggetto stanco, si arrabatta per dargli spirito. Borrow non era tipo da affaticarsi; gli sarebbe bastato di aprir gli occhi, e guardare in strada⁴⁹.

La visione del mondo di Praz – qui da intendere anche in senso stretto: *Il mondo che ho visto* sarà il titolo definitivo scelto per gli

scritti di viaggio – non prende le mosse da un illusorio primo incontro vergine con la realtà, ma inizia sempre dall'immagine trasmessa, ragionata e decostruita⁵⁰. C'è piena consapevolezza dell'inevitabile influenza, su qualsiasi osservazione di paesi stranieri, di almeno due forze invischianti: l'esotismo e il turismo. Già lo stesso Gautier, l'inventore di Granada come «nuova Mecca, la Mecca del romanticismo» partiva alla ricerca preventiva di un «pittoresque», che infallibilmente trovava. A dire il vero, perfino Praz non si limita a irridarlo ma trova un proprio pittoresco. Non è però quello vistoso promesso dall'Agenzia Cook, quanto «un pittoresco d'ordine psicologico anziché coreografico». La sua ricerca è di un sapore locale, speziato, magari un po' acre, ma in fondo incapace di alterare il carattere principale del suo modo di vedere, sempre volto innanzitutto a riconoscere e decostruire i *cliché*, a osservare i caratteri umani e psicologici, e ancor di più la natura e l'arte, intesi con la stessa sensibilità. E sempre cieco a tutto quanto può mostrare una dimensione sociale e politica.

La divertita opposizione al *cliché* conduce Praz fino ad elaborare un controcanto, la compiaciuta descrizione di una *Spagna monotona*, che non è soltanto meccanica contrapposizione, ribaltamento del *cliché* del pittoresco, ma in primo luogo occasione di scrittura⁵¹. La conferma, manco a dirlo, viene dall'arte, con un confronto da assiduo frequentatore di musei tra le sale italiane e le sale spagnole della National Gallery di Londra, tra le «festosità di colori squillanti» delle prime e «un'unica nota, una nota di pomice e di sughero, terragna»⁵² delle seconde. I pittori spagnoli descritti da Praz sono inesorabilmente aridi, rocciosi, itterici, legnosi, smorti e culminano nel trionfo delle «soavi sfumature color castagno e color berrettino delle tele del Murillo, che, a impregnartene gli occhi, è come se tu schiacciassi contro il palato dei *fondants* o dei *marron glacés* (o Murillo, gran maestro dei pittori di scatole di cioccolatini!)»⁵³. Con le stesse tinte è vista la realtà: chi viaggia in Spagna non potrebbe evitare d'essere colpito «dall'aspetto della terra nuda quasi desertica, stesa come

un arido cuoio sulle costole salienti delle lunghe cordigliere, intererita sotto i raggi del tramonto in una squisita pelle fulva, fatta d'un tratto morbida e carezzevole nell'oro lucidissimo dell'ultima ora diurna»⁵⁴. Nei paesaggi visti il viaggiatore ritrova i colori dei pittori spagnoli e nei mistici spagnoli la monotonia del paesaggio: «Perché i mistici sono monotoni: *ab uno disce omnes*. Nessuna meraviglia che i più grandi siano nati dunque nella Penisola Iberica, e la più grande di tutti presso la più tozza e terragna cinta di mura della più tozza e terragna delle penisole»⁵⁵.

Il partito preso di mostrare la reale monotonia della pretesa pittoresca Spagna conduce Praz a considerare Cervantes il più monotono dei grandi autori nazionali, non paragonabile alla varietà di Dante o di Goethe, ma soprattutto a creare grandi momenti di scrittura comica e plurilinguistica, come nella descrizione delle noiose processioni della *Semana Santa* di Siviglia visti con gli occhi – e le esclamazioni – di una *Broadway blonde*, utilizzata anche per esaltare la noia della corridà. Il gusto per il *pastiche* raggiunge l'apice nell'incontro con un cameriere italiano innamorato delle donne di Malaga, del quale Praz si diverte a riprodurre un esemplare di prosa voluttuosa, abborracciata e preziosa, da dannunziano che non conosce la lingua e riproduce, dal basso, con involontaria comicità, la creazione di parole del Vate (con risultati quali «fascinoroso»). Il tono parodico rappresenta anche una presa di distanza dal gusto decadente, da d'Annunzio (ma anche dai poeti inglesi che aveva tradotto “sentendoli molto”⁵⁶) e dagli autori – francesi soprattutto – che inizia qui a convocare e che inanellerà ne *La carne*, in particolare il Barrès di *Sangue, voluttà, morte* (1894). La perfetta riproduzione, pagina dopo pagina, ora della maniera decadente e pittoresca, ora della prosa da agenzia Cook, ora della prosa d'arte da “capitolo” segna, accanto ad un residuo di segreta adesione, un allontanamento dalle origini, dai gusti riconosciuti dentro e intorno a sé, e così tenuti a distanza nel momento stesso in cui vengono, tutti insieme, sperimentati.

Per la tenzone con la coeva prosa d'arte italiana ci si deve rivolgere soprattutto al settimo capitolo: *Nacchere e cicale*, entità spagnole che hanno il medesimo «suono di cieli folgorati dal sole, monotono come l'inintermesso parossismo dell'azzurro compatto, e delle fulve costiere che allacciano in zone di fuoco la freschezza incomunicabile dei seni del mare»⁵⁷, ma più ancora al nono, *Il trionfo della morte*, che si apre in questo modo:

Ampio, il viso di terracotta rovente, il naso come un corimbo di giacinto violetto, nei suoi paramenti purpurei siede l'arcivescovo nell'alto scanno scarlato, incorniciato dalle volute barocche polpute come frutti tropicali. La luce pomeridiana, filtrata per le gelosie, diffonde qui una rossigna opalescenza di vin bianco torbido, attraversata di quando in quando, lassù contro il soffitto, dai veli lento-salienti del fondiglio – le ombre dei passanti, giù in istrada. Nel volto di carne compatta quasi non si muovono le palpebre, basse sugli occhi lagrimosi pel travaglio del chilo, ma un ànsito grosso esce per le labbra semiaperte, e tra i denti, a quando a quando, fa capolino la lingua, che zenzero, zafferano e pepe rosso hanno inturgidita come quella d'un pappagallo⁵⁸.

Il dipinto bonariamente grottesco evidenzia un'abilità di ritrattista, di colorista, che si esercita sul funerale di un arcivescovo, assumendo il punto di vista del morto, ancora non abituato alla sua nuova condizione (fin qui potrebbe anche sembrare una novella di Pirandello, ma drogata da mimetismo di stile e spirito barocchi e spagnoleschi). In buona parte si tratta in realtà di un'ecfrasi del *Trionfo della morte* di Pieter Brueghel visto al Prado, ma il tutto si svelerà fondato soltanto su una grottesca visione di un vescovone troppo rimpinzato, che si conclude con probabile espulsione del troppo cibo, solo suggerita con reticenza finale. Una cartolina inviata a Cecchi il 24 marzo 1926 da Madrid, con la riproduzione proprio di questo quadro, conferma che non sono mutati né l'aspirazione alla prova stilistica in prima

persona né la scelta del punto di riferimento tra gli autori consacrati: «Se non lo conosci, questo Brueghel merita uno studio. Meriterebbe che tu ci scrivessi un saggio sopra. Però temo che tu non possa veder bene i particolari. Ah, quei due eserciti selvaggi di scheletri, a destra, con coperchi di bare per scudi!»⁵⁹.

D'altra parte il risultato raggiunto in questo libro da vero «scrittore» e proprio in quanto *essayist*, saggista nel senso pieno e anglosassone del termine, e non da critico o da viaggiatore soltanto, fu messo in luce subito da Montale, che recensì il libro su «Solaria»:

Come scrittore il Praz preferisce l'impeto, il calore e il colore alla scelta minuziosa e pacata; e in questo libro l'argomento favoriva, certo, le sue attitudini. È probabile ch'egli andrà sempre più schiarendo e alleggerendo i suoi toni; ma intanto, per stare al presente, occorre dire che *Penisola pentagonale* conferma sempre più in lui quelle qualità di prim'ordine che da tempo critica e pubblico, concordi, gli hanno riconosciuto⁶⁰.

Il pronostico di Montale si avvererà appieno anche nella seconda edizione del libro (Sansoni, 1955), che appare notevolmente trasformato, a partire da una nuova, importante, *Avvertenza*. La natura polemica del libro è rivendicata – e non potrebbe essere diversamente – ma dopo la Guerra civile spagnola e anche ormai dopo la Seconda Guerra Mondiale, la storia, la società e la politica non possono più essere totalmente rimosse. Il ripensamento su quanto scritto è obbligato, ma non conduce ad una modifica dell'atteggiamento di fondo: quello che viene sacrificato, nella notevole trasformazione imposta al volume – tale da suggerire la lettura della prima edizione a chi vuole apprezzarne le caratteristiche nel più ampio spiegamento – è una parte dell'aspetto caricaturale, di umorismo più facile, come i profili di spagnoli contenuti nel capitolo *Spagna pittoresca*. Ma già nella prima edizione c'erano molti anticipi di futuro: è proprio la Spagna vista con occhi anti-romantici e antipittoreschi che conduce alla ricerca sui romantici e i decadenti.

Dopo la Spagna, Praz aveva continuato a viaggiare: nel luglio 1929 in Corsica, poi in Grecia tra marzo e aprile 1931: «viaggio indimenticabile»⁶¹, che subito conduce ad alcuni articoli apparsi sull'«Ambrosiano», dall'aprile al giugno dello stesso anno, ma raccolti in volume soltanto nel 1942. Anche qui esplose il sarcasmo creativo allergico ai *cliché* e agli entusiasmi culturali in genere, ma emerge un nuovo obiettivo polemico: l'archeologo-restauratore, il cacciatore di passato che non si limita a scavarlo fuori e lasciarlo in tutta la sua frammentarietà, distanza, incompiutezza, disponibile così per l'immaginazione, per il completamento che può venire soltanto dal sogno e dallo studio, dalla poesia e dall'erudizione, insomma da attività mentali, ma vuole invece riportarlo a piena vita, fisica, evidente, creando inevitabilmente un pasticcio di gusti inconciliabili, producendo senza fallo il *kitsch*. Questo il risultato raggiunto da Arthur Evans a Creta (di lì a poco ne parlerà anche il Cecchi di *Et in Arcadia ego*)⁶², che ha fatto certo moltissimo per riportare alla luce la civiltà scomparsa degli antichi cretesi, ma «forse, ha fatto un pochettino troppo»⁶³. Perché tutti gli archeologi sono «insidiati da un demonietto assai petulante»⁶⁴ che li invita alla fantasia di ricreare il passato, e se non sono abbastanza severi con sé stessi finiscono per prodursi in trionfi di cemento armato e cartapesta, con colori da cartellone hollywoodiano (e «questi rosa cartasuga, questi gialli da carta moschicida, mi mettono i brividi addosso») ⁶⁵.

Nemici del vero viaggio sono quindi, da un lato il *cliché*, patina invisibile che trascina a vedere di un luogo o di un popolo soltanto il già visto, il già noto, il già fissato nella letteratura precedente o nel luogo comune, opponendosi al desiderio di novità, di originalità, di sorpresa; e, dall'altro lato, il restauro, che depotenzia l'antico fondendolo con il presente, che impedisce di intuire ciò che è distante nel tempo, l'originario, e mette sotto gli occhi, inesorabilmente, soprattutto il gusto di oggi, contrastando così il desiderio di nostalgia, di sogno, di antichità. È facile prevedere, quindi, che Praz prenderà le distanze dal pieno successo

del turismo di massa (di cui coglieva i primi segni in quell'Agenzia Cook più volte richiamata nel libro spagnolo), che perpetua ed esalta sia il *cliché*, nemmeno più nobilitato da grandi scrittori come quelli sbertucciati in *Penisola pentagonale*, sia la riduzione di ogni luogo distante al moderno, al comodo, al normale, alla cucina internazionale delle grandi catene alberghiere. Praz non può evitare lo «spirito del viaggiatore moderno»⁶⁶ l'ironia della situazione di chi compie l'antico gesto di scoperta o di ricerca della libertà per ritrovarsi inesorabilmente interno a una civiltà globale creata da generazioni di viaggiatori, l'ironia del turista che desidera evitare i turisti e i luoghi dove si raccolgono. Anche Praz partecipa dell'«irritazione per la standardizzazione»⁶⁷ che percorre tanta parte della scrittura di viaggio del Novecento ed è consapevole di essere parte del meccanismo, perfino nella edenica Tahiti: «il serpente c'è già, che ha potere d'inquinare questo paradiso, come ne ha inquinati tanti altri: il serpente, *ô hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère*, siamo noi, i turisti»⁶⁸. Di nuovo, dentro il cinico sbeffeggiatore dei romantici in fondo non è difficile trovare le tracce di un romantico celato, nel descrittore dell'*Unromantic Spain* si nasconde il desiderio impossibile dell'originario, del davvero tipico (e anche del davvero popolare).

Anche dopo i viaggi in Spagna e in Grecia, la perlustrazione del mondo rimarrà una delle prime fonti ispiratrici per la scrittura di Praz; ma muterà la forma del contenitore. Praz viaggiatore-scrittore non costruisce più un grande libro come *Penisola pentagonale* e nemmeno uno più ridotto come il meno strutturato *Viaggio in Grecia*⁶⁹, ma produce soprattutto articoli per periodici, che spesso sono montati in serie, in un processo di accumulazione progressiva. Dal singolo pezzo si passa alla serie accomunata dallo stesso luogo descritto o dallo stesso itinerario, poi a sezioni esplicitamente dedicate all'odeporica in libri multiformi (*Luoghi in Fiori freschi*, 1943; *Paesi in Bellezza e bizzarria*, 1960, e in *I volti del tempo*, 1964), fino al culmine degli specifici volumi antologici intitolati *Il mondo che ho visto*: prima (1955) in due volumi, con

recupero di *Penisola pentagonale* accoppiato a *Viaggi in Occidente*, infine nel volume adelphiano con lo stesso titolo (1982). Torneremo in conclusione sulla natura riepilogativa e valutativa dell'operazione di rististemazione dell'opera presso Adelphi. Si può osservare qui, però, che se da un lato il libro proseguiva l'inserimento dell'opera praziana nella «Biblioteca Adelphi», d'altra parte seguiva di poco la pubblicazione nella stessa collana di *In Patagonia* di Bruce Chatwin, che segnava un rinnovamento della letteratura di viaggio sostenuto da un grande riscontro di pubblico.

Praz non aveva certo dovuto attendere lo stimolo di simili esempi di successo, dato che già in giovane età era stato colpito da quella «febbre di viaggiare»⁷⁰ dalla quale non guarirà mai. Alcuni dei primi viaggi furono compiuti con il patrigno e in seguito saranno malinconicamente ricordati, come quello a Monaco di Baviera nel 1921: «fu il mio primo soggiorno all'estero, sicché Monaco nella mia memoria era rimasta più che un viaggio, era stata l'iniziazione a un mondo nuovo ogni cui aspetto aveva colpito la mia vergine fantasia, restandovi poi sempre, matrice d'ogni altra impressione di contrade straniere»⁷¹. E fin da subito assumono quello che si rivelerà il carattere più vistoso del viaggiare di Praz: la forma del «pellegrinaggio culturale»⁷². Non sarà un caso, allora, che sia proprio l'Europa, dalla Germania alla Francia, dalla Spagna alla Grecia, a dominare inizialmente, se è vero che il viaggio in Europa è mosso meno dalla ricerca dell'ignoto che da una «voglia di comprensione e di conoscenza», dalla «volontà di aumentare il proprio sapere»⁷³. Tanto più che le scelte di Praz cadono volentieri sui «paesi che recano nel paesaggio e nei monumenti le vestigia di un mondo glorioso ormai scomparso» rispetto a «luoghi e genti all'avanguardia nelle arti e nelle lettere»⁷⁴. Anche l'approccio pare quindi lasciare poco spazio all'istintività: per riuscire a sedare al meglio la febbre, il pellegrinaggio culturale dovrebbe essere ben predisposto in anticipo; e non solo sul piano dell'erudizione ma anche della preparazione interiore. La lentezza dovrebbe vincere la fretta. Praz ricorda con una certa commozione l'attitudine dei

viaggiatori settecenteschi che partivano per lunghe missioni archeologiche in Asia Minore, dopo una «immersione nei classici come in un ritiro spirituale»⁷⁵. Il suo atteggiamento è distante da quello di molti intellettuali viaggiatori novecenteschi, dominati dalla fretta di raggiungere un mondo che può scomparire da un momento all'altro, di toccare fin che è possibile un'autenticità che sarà presto preda dell'inesorabile modernizzazione livellante, oppure incalzati dall'ansia di vedere, di assaporare, di sentire tutto. Anche Praz, però, è consapevole che la possibilità di una vera lentezza del viaggio è ormai tramontata. Una consapevolezza crescente, riscontrata sull'esperienza personale, ad esempio nel confrontare l'approdo in Grecia negli anni Trenta con quello in Siria nel 1956: «fino a pochi giorni prima di partire incerto era il mio viaggio, e quanto a prepararmi apposta su classici e manuali d'archeologia, che regresso da più di vent'anni fa, quando, avendo deciso di andare in Grecia, mi lessi coscienziosamente Tucidide nell'originale!»⁷⁶. Quanto gli sviluppi tecnologici hanno fatto guadagnare in possibilità di ampiezza tanto hanno fatto perdere in profondità. Eppure emerge una strada nuova per l'immaginazione: se è defunta la poesia del viaggiare, nutrita di costruzione e di conquista faticosa, è ora disponibile la poesia del sogno, del tuffo improvviso, quasi istantaneo da una realtà ad un'altra, da una lingua a un'altra.

Ma questa è un'acquisizione dell'età dell'aereo. Circa trent'anni prima, quando sigillava la conclusione di *Penisola pentagonale* con un piccolo, idiosincratco trattato di filosofia del viaggio («*Per veder novità...*»), la situazione era ben diversa. Praz dipingeva una sorta di autoritratto ironico nei panni di uno studioso all'aria aperta, avviato da un'opportuna citazione di Johnson («*The life of a scholar abounds not with adventure*»), con la quale dialoga fin dall'apertura del capitolo:

Appunto perché la vita non rimanga conchiusa tra scuola e biblioteca, lo studioso farà bene, di tanto in tanto, di rompere il cerchio

magico delle abitudini e di ritrovare sotto un nuovo clima quella formula d'equilibrio che, altrimenti, minaccerebbe di fissarsi in atti necessari e meccanici, senza più elasticità. Sapersi negare a tempo il piacere della vita umbratile, perché l'uso non generi l'indifferenza e la noia, o la monotonia e la sicumera⁷⁷.

In un'attività di viaggiatore e di scrittore di viaggio così durevole, che attraversa decenni di grandi cambiamenti culturali e tecnologici, oltre che personali, le differenze non possono che essere molte, ma costante rimane l'attenzione agli effetti psicologici e poetici del viaggio. Il vedere il mondo di Praz assomma in sé un pellegrinaggio culturale e una fenomenologia della percezione alterata rispetto alla consuetudine. Convivono un costante desiderio di verificare di persona le cose notevoli della cultura umana e la consapevolezza di una condizione psicologica particolare: «Per me, ogni viaggio è come un *memento mori*. L'incombente partenza, il sospetto che la prima volta che io vedo una nuova città sia insieme l'ultima, danno alle mie impressioni il senso definitivo delle cose postreme»⁷⁸. E ancora: «Sarà perché l'animo preparato accoglie con vigile attenzione i segni circostanti, ma non mai quanto viaggiando mi vien fatto d'intravedere a ogni piè sospinto volti e atti meritevoli di studio. Viaggiare è come ringiovanire, l'animo si rifà come la cera, impressionabile. Basta che io viaggi per interessarmi a persone che, nella vita ordinaria, non vorrei conoscere a nessun patto»⁷⁹.

Questa natura duplice dell'idea praziana di viaggio si replica in una forte bidimensionalità. Il viaggio di Praz – sia verifica personale delle cose notevoli della cultura umana sia condizione di attenzione intensificata – tende a dilatarsi non soltanto nello spazio ma anche nel tempo.

Il massimo piacere del viaggiare si raggiunge quando allo spostamento nello spazio si unisce lo spostamento nel tempo. Se si trattasse solo di spazio, il viaggio d'America avrebbe facilmente il primato:

in quale paese ci si può spostare più rapidamente e contemplare la natura negli aspetti più vari? Se il viaggio d'America, invece, lascia un'impressione di monotonia, ciò si deve alla poca profondità di spostamento nel tempo che esso offre. [...] In Sicilia, d'altra parte, il retroscena storico è profondissimo, e la varietà del paesaggio supplisce alla relativa ristrettezza spaziale, sicché si potrebbe facilmente sostenere che quello di Sicilia è il viaggio perfetto⁸⁰.

In questa dimensione va collocata la predilezione di Praz per le tracce del passato, dell'antico, e una parte almeno dell'acuto fastidio per il troppo moderno. Quello che di sicuro non è il Praz viaggiatore è il pellegrino politico⁸¹, interessato ad andare dove "stanno succedendo le cose", a valutare di persona le utopie o i progetti politici (possiamo allora aggiungere al cataloghino proposto in apertura un'altra opposizione con Fortini, accanitamente dedito alla decifrazione dei "paesi allegorici"⁸² per vivere e trasformare il proprio). La scelta del passato, del viaggio simultaneo nello spazio e nel tempo, avviene allora anche laddove – o forse principalmente dove – è meno prevedibile, meno suggerita: barocco ai Tropici o neoclassico in Tasmania, romanità in Africa e caccia alle «loro antichità»⁸³ negli Stati Uniti.

Debbo avere uno spirito perverso se, come Charles Lamb che quando si recava a visitare una qualche famosa *country-house* d'Inghilterra, per prima cosa chiedeva del salottino cinese, così io dappertutto, perfino in Australia, sono attirato dalle vestigia del passato e accetto tutto quel che è moderno come *a matter of course*, come cosa scontata, che solo in casi eccezionali, come il nuovo museo etnografico o l'Università di Città del Messico, risveglia la mia ammirazione⁸⁴.

E allora duplice sarà anche la reazione emotiva dominante, che tiene insieme delusione per la scomparsa, senso dello scacco, malinconia del deperire di tutte le cose e sottile ma indistruttibile

piacere di cancellare mentalmente i rumori odierni per immaginare la calma del passato o figurarsi il colore della vita turbinante nel silenzio delle rovine. Per questo non è vero che Praz alla fine sta sempre meglio a casa propria, «viaggiatore sedentario, a cui bastano i propri libri per andare altrove, e trovarvi l'ignoto»⁸⁵: pur capace di infiniti viaggi mentali tra libri e mobili della propria casa, la febbre lo spinse ad andare praticamente in tutto il mondo, dal Messico al Brasile, dagli Stati Uniti⁸⁶ all'Egitto, alla Siria, all'Australia, a Tahiti. Nei paesi vicini, a partire dalla sua Roma, all'Italia, all'Europa occidentale; e perfino nei paesi del socialismo reale, come in Russia (nel 1971) e in Polonia: naturalmente senza analisi sociali, senza scatti ideologici né favorevoli né contrari, ma attivando il solito binomio cultura-attenzione. Se va a vedere la casa di Tolstoj sembra più impressionato dal fenomeno di gusto delle sue compagne di viaggio: «c'era qualcosa di appassionato nel loro interesse, come se si fosse trattato della casa di una persona cara, di una persona a cui fossero legate da un vincolo più profondo d'un'ammirazione letteraria; e lo stesso interesse misto di spiritualità e di senso dimostravano per pochi altri autori russi, Cechov, Puškin, Dostoevskij, e, tra quelli d'altra nazionalità, venne fatto il nome di Proust, di cui conoscevano a menadito la biografia di Painter, e possedevano varî volumi iconografici. Ma nessuna di queste signore mostrava d'aver mai nutrito un tale grado di commosso desiderio nei riguardi della casa di Manzoni, per esempio»⁸⁷. E se nota l'onnipresenza degli slogan rivoluzionari e la riproduzione insistita di immagini di Lenin («il fortunato uomo politico col berretto da ciclista»)⁸⁸, gli vien fatto di collegarle alla persistenza di un passato, al gusto per l'immobilità tipico di un popolo che per secoli ha riprodotto icone identiche: «il Pantocrator s'è messo il berretto da ciclista, ecco tutto»⁸⁹.

Insomma, andò ovunque e sempre, dai primi sintomi della febbre agli ottant'anni. Con almeno un'importante interruzione, però, causata dalla guerra, che fece temere per un momento

proprio la fine di un intero mondo, compresa la possibilità stessa di viaggiare. La reazione fu davvero cimiteriale, come dimostra un saggio sconsolato dell'aprile 1945: *Disse il corvo: mai più*⁹⁰, dove la nostalgia per viaggi ora impossibili si condensa in cinque grossi album di cartoline illustrate. L'io costretto ad essere sedentario sente favoloso, quasi irreali il passato io vagabondo «che soleva ogni primavera muoversi verso la scoperta d'un nuovo paese». Sfolgiando gli album ripensa a tutti i luoghi visti ora ridotti in macerie: esperienza senza precedenti storici confortanti; non è più il naturale, continuo, blando destino di cambiamento umano, ma un vero e proprio flagello dell'Apocalisse.

Questa lunga continuità di pratica di viaggio è accompagnata sempre dalla scrittura. All'origine stanno solitamente dei taccuini di appunti, presi rapidamente e di norma presto trascritti:

Mi pento di non aver trascritto mentr'erano ancora fresche le mie impressioni d'un giro in Francia fatto trent'anni fa, nel 1928. Gli appunti sono sempre là, frettolosamente presi a matita, spesso mal decifrabili, e non poche volte, anche se decifrabili, rimasti come gli stecchi d'un cardo quando il pappo se n'è ito: voglio dire che quella lanugine di sensazioni e di associazioni che lì stava sospesa sulla frase buttata giù alla bell'e meglio, s'è involata per sempre. Molte cose viste durante un viaggio sembrano non lasciare alcun ricordo vivo, sicché, rivedendole una seconda volta, ci par di riceverne un'impressione inedita. Altre invece persistono e s'ingrandiscono col passar del tempo, staccandosi dalla realtà per formare oasi di sogno in un passato favoloso⁹¹.

Tra le non poche ricerche che l'opera di Praz suggerisce figura allora anche la valutazione di quella grande massa di scrittura fatta di annotazioni, appunti, dissipata in «taccuini, foglietti sparsi, carta riciclata (biglietti di teatro usati, conti già pagati, inviti ricevuti)», con una grafia «minuta, pignola, a volte abbastanza chiara, a volte assolutamente illeggibile, se gli appunti

sono stati presi in fretta o magari viaggiando in macchina o in pullman», per «migliaia e migliaia di pagine scritte»⁹².

Ma fin da ora, limitandosi al risultato finale, alla scrittura emersa, credo non si possa negare che la scrittura di viaggio rappresenta una delle incarnazioni, delle variabili espressive più notevoli della pratica praziana del saggio. E già *Penisola pentagonale* l'aveva ben messo in mostra. Proprio un gruppo delle caratteristiche eminenti del libro spagnolo, ossia la volontà di gara con la pittura, la tendenza all'ecfrasi, la descrizione di paesaggi con acuta sensibilità ai colori, si ripropone più volte, in seguito, negli scritti di viaggi. Quella passione ermeneutica per il parallelo tra le arti – sulla quale occorrerà tornare più avanti – presenta anche questo lato agonistico, di sfida accettata in prima persona. Ad esempio *Merseyside*, del 1932, offre un'efficace, colorita, espressiva descrizione di Liverpool come inferno umido e nebbioso, ma è soprattutto dedicato a cantare le bellezze della città inglese (due volte – troppe per essere creduto! – nega di voler essere paradossale, di voler fare un capitolo alla bernesca, cioè proprio una delle riconosciute matrici del saggio). Dall'insistenza su similitudini dissonanti e sgradevoli (al caldo «l'asfalto s'ammorbidisce come un vecchio callo sottoposto a un trattamento infallibile»; e subito dopo: le case sono «così male accozzate che rassomigliano la dentatura scombusolata di molti inglesi di quassù»⁹³ si passa progressivamente a comparazioni sempre più luminose e culturalmente ricche («Certi grigi tronchi di faggio, lisci, come verniciati, son pezzati di nero come gole di camino»⁹⁴, le betulle hanno «cortecce che hanno talvolta squisitezze di kakemono»⁹⁵, le dalie «splendono nell'ultimo barlume come fiori di Odilon Redon»⁹⁶). Si sta parlando di luoghi dove dipingeva Turner, cioè proprio il pittore che sapeva creare una così eccezionale impressione di liquidità che spingeva Ruskin ad ammettere la sconfitta della parola: «è impossibile dire come venga ottenuto»⁹⁷. Praz sfida proprio qui il *topos* dell'ineffabilità (o almeno della ardua effabilità)⁹⁸ così caratteristico della critica d'arte, fino a ribaltarlo, producendosi nella

descrizione di un momento estetico ed estatico, di un istante che nemmeno il grande pittore avrebbe saputo riprodurre, qualcosa che la pittura non può sfiorare mentre lo scrittore può almeno, in qualche modo, evocarlo.

Come dire quale apparisse l'estuario della Dee in quel tardo pomeriggio di febbraio illuminato da un sole ancora giallo nel gelido e limpido cielo? Nitide le montagne del Galles sul cielo occidentale appena imporporato; e, sulla riva dov'io ero, West Kirby, distesa di villini fabbricati in serie, trasformata da un tenue velo azzurrino in un'indecifrabile città favolosa; l'acqua della Dee, all'estuario, come una pasta di vetro azzurro, un liquido stregato, d'un azzurro di pervinca; e quest'azzurro ramificato in tutti i rivoletti e le pozze della landa sabbiosa, e i lontani contorni della terra, dalla parte del mare, intagliati come le gemme, conferivano al paesaggio non so che carattere minerale, d'una freddezza distante e, se è possibile, appassionata. Una vampa azzurra, senza calore, come lo sguardo d'un occhio cerulo, freddo e tenero insieme: come dire di questa stregheria? Turner ne avrebbe potuto rendere il colore, ma non la qualità di splendido minerale: e poi, che sarebbe stata l'immagine senza quel gran silenzio che pareva emanare?⁹⁹

Pochi anni prima (1930) la Marsiglia colta di passaggio in *Note di un viaggio da Liverpool ad Ajaccio* aveva queste tinte: «Case color rosa, case color crema, persiane blu elettrico, un campanile col pinnacolo d'un rosa estatico, ghiottissimo, un promontorio d'argento bluastro, e sul verde bruciato del colle Notre Dame de la Garde come una grassa pennellata di color crema. Lontano, la cresta dei nudi monti azzurrini»¹⁰⁰.

La costanza della descrizione paesaggistica negli scritti di viaggio, elaborata con stile tipico della critica d'arte, conferma la tendenza di Praz alla simbiosi paesaggio-quadro: la natura e le cose umane sono osservate da un occhio che inquadra, e dette da una

lingua che elabora soprattutto le figure stilistiche regine dell'ecfrasi nei critici d'arte, «l'elencazione/accumulazione e l'analogia»¹⁰¹:

il golfo di Corinto è tutto un delicato gioco di sfumature celesti, a cui dan risalto i pini e i cipressi che da questa parte l'incorniciano. Quel giorno il cielo era appannato da una sottile tunica di nubi, sicché le acque passavano dal color della miosòtide a quello del fiordaliso, e talora offrivano come una lamina d'opaco argento in cui i monti incidevano riversi i loro profili azzurri e violacei. Verso sera le acque si soffusero d'un pallido rosa e l'opaco cristallo che velava il cielo si maculò di lividure verdoline intorno al sole; più tardi, dopo il tramonto, quando tutto sembrava divenuto grigio, a un tratto, scoprendosi lo sbocco del golfo di Patrasso, l'orizzonte apparve come una lama arroventata¹⁰².

Probabilmente un confronto sistematico tra scritti di periodi diversi, paragonabile a quello convincentemente avviato da Colussi in generale sulla lingua di Praz¹⁰³, risulterebbe particolarmente fruttuoso per la scrittura odeporica. L'impressione è che sia registrabile, nel corso dei decenni, una rarefazione delle punte espressionistiche, e con esse della furia cromatica. Uno studio diacronico dettagliato, per un viaggiatore-scrittore così consapevole, andrebbe affiancato ad un confronto con le possibilità espressive che aveva a disposizione, dall'esempio di Cecchi a quello di Vernon Lee alla «ben probabile»¹⁰⁴ influenza di Longhi, da altri meno prossimi fino ad esperienze coeve ma probabilmente non frequentate da Praz. Penso ad esempio alle peregrinazioni anni Trenta di Marguerite Yourcenar, condotte con la convinzione che «il viaggio, come la lettura, l'amore o la disgrazia, ci offrono buone occasioni di confronto con noi stessi e propongono argomenti al monologo interiore»¹⁰⁵. La meditazione lirico-intellettuale a partire dallo spunto visto è una modalità non estranea a Praz, ma da lui risolta quasi sempre in breve apoftegma o concisa, sconsolata riflessione.

Portando lo sguardo avanti, invece, lo scrittore-viaggiatore che più si candida a proseguire il discorso di Praz è Arbasino, che evolve, con stile tutto diverso, alcuni caposaldi: viaggiare per demolire ironicamente i *cliché*, scrivere satireggiando i predecessori, manifestare un'acuta ma a volte irriverente attenzione per le opere d'arte (penso ad esempio a *Le Muse a Los Angeles*).

La Carne

Sì, è il momento della *Carne*. Praz si impone definitivamente – e a livello internazionale – con il grande libro del 1930 *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*. Si è potuto enfatizzare il valore intensamente personale dell'opera, la sua natura di vero e proprio esorcismo «nei confronti degli autori che hanno avuto tanta parte nella formazione della sua sensibilità e nei quali egli ha scoperto un fondo di inutilità e di vuoto»¹⁰⁶, ma, come si è visto fin qui, il processo era in larga parte già avvenuto da tempo e, se non prima, in *Penisola pentagonale: La carne* – da questo punto di vista – ne è soltanto la messa a punto a livello erudito e critico, meno esplicitamente coinvolta sul piano della scrittura. Se dunque le ricerche dannunziane sembrano ancora una volta l'origine più remota, mentre la più prossima è il libro spagnolo, una dichiarazione dello stesso Praz, notata da quasi tutti i primi recensori, costringe invece a guardare prima di tutto in direzione della Francia. Si potrebbe infatti anche sostenere, in uno sforzo di estrema sintesi, che il grande libro, il celebrato capolavoro di Praz, non sia altro che un amplissimo sviluppo e una puntuale verifica di una rapida osservazione di Sainte-Beuve che indicava in Byron e Sade i segreti ispiratori di tutta la letteratura dell'Ottocento. Dalla volontà di verificare da vicino questa affermazione nasce uno dei caposaldi della critica tematica e della comparatistica, un libro dal successo internazionale e duraturo quasi incredibile per un testo di critica¹⁰⁷.

Il titolo può parere fuorviante. Già si è accennato alla sua parziale origine da Barrès (*Du sang, de la volupté, de la mort*), probabilmente contaminato con Dürer (*Il cavaliere, la morte e il diavolo*), ma fuorviante soprattutto potrebbe parere l'aggettivo culturale, romantico, per un libro che è tuttora considerato una delle principali chiavi d'accesso al Decadentismo. L'ambiguità però si scioglie agevolmente ad apertura del libro: una delle tesi centrali è infatti proprio la continuità tra il Romanticismo e il Decadentismo, anzi il secondo non sarebbe altro che «uno svolgimento» della letteratura romantica. Entrambe le etichette critiche sono delle «approssimazioni», non vere entità definite ma nemmeno pure espressioni verbali, tuttavia Praz usa l'etichetta Decadentismo con cautele e prese di distanza molto più forti rispetto a Romanticismo (le cautele diminuiranno e l'uso diventerà più naturale col tempo come dimostra il volume del 1972, *Il patto col serpente* esplicitamente presentato come una forma di prosecuzione giunta a compimento quarant'anni dopo).

Il passaggio tra i due momenti che si dividono l'inizio e la fine del XIX secolo è ricavato dall'evoluzione della sensibilità e del gusto, non da scelte di poetica. Praz concentra le fasi in due figure: l'età dell'uomo fatale contro l'età della donna fatale, dall'uomo-Satana miltoniano-byronico, dotato di un fascino oscuro, profondo e distruttivo, si arriva alla donna-*Belle dame sans merci*, nelle sue diverse personificazioni, che attrae gli uomini e li conduce alla distruzione. Le contrapposizioni più nette sono costruite tramite la pittura: Eugène Delacroix contro Gustave Moreau, l'azione contro la contemplazione, il vero pittore contro il puro decoratore. A fare da ponte, proprio in mezzo al mutamento di sensibilità, in una posizione che consente sconfinamenti in entrambe le direzioni, stanno i due autori maggiori, in poesia e in prosa: Baudelaire e Flaubert.

Questa rivendicata analisi di taglio non può, per definizione, condurre ad una lettura integrale di un secolo: nell'avvertenza alla seconda edizione Praz ribadirà che intendeva studiare soltanto la

«sensibilità erotica», non tutta la letteratura – o la cultura – dell'Ottocento. Il «centro del sistema» è individuato tra Parigi e Londra, con prime propaggini in Italia, mentre le altre letterature europee gravitano «a guisa di satelliti» intorno a quella francese e inglese. Il percorso ideale del libro parte dalle *Metamorfosi di Satana*, originate dagli antecedenti Tasso, Marino e Milton, per giungere, attraverso Blake, Schiller, Shelley, ai protagonisti dei romanzi «terrifici» inglesi (Radcliffe, Lewis) e al tipico eroe di Byron. Il fascino conturbante di questo eroe maschile, dal passato oscuro e affascinante, dallo sguardo rapinoso, dalle conseguenze regolarmente negative per la controparte femminile, è poi connesso all'influenza, meno riconosciuta (al tempo della stesura del libro) ma altrettanto potente, di Sade. Praz non è certo incline alla rivalutazione-assimilazione dello scrittore proibito che era stata rumorosamente annunciata dai surrealisti (tra l'altro la costruita, ironica, elegante trasparenza della prosa praziana, chiara anche quando si addentra nelle oscurità dell'io, non mostra certo simpatie per i modi della scrittura automatica); il suo interesse consiste piuttosto nel ritrovare, in molti scrittori dell'epoca, tracce della filosofia del Divino Marchese, che tenui veli di virtù non bastano a nascondere: tutto è male, bisogna praticare il vizio in quanto conforme alle leggi di natura, il male è al centro dell'universo, Dio è l'essere più crudele, la distruzione è la legge della natura. Ma se in Sade, secondo Praz, tutto questo era «esterno», i romantici ne fanno psicologia; e la moda della sensibilità è così potente che anche le scrittrici non possono non esprimere un punto di vista maschile.

Dopo il ribaltamento che conduce alla *fin de siècle*, invece, la posizione dominante risulterà quella della *Belle dame sans merci*, la donna fatale, che si incarna soprattutto nelle figure, splendide e sanguinarie, di Erodiade, Elena e Cleopatra; il sadismo si unisce al cattolicesimo in una torbida religiosità che ha come padre Chateaubriand ed esponenti, a vario titolo, Villiers de l'Isle-Adam, Barbey d'Aurevilly, Baudelaire, Péladan, Huysmans, Verlaine, Barrès, Léon Bloy, Henry de Montherlant. Il viaggio

può così trovare degna conclusione a *Bisanzio*, dove, tra il 1880 e il 1900 circa, si concentra la polarizzazione intorno al concetto di decadenza, di catastrofe di un'intera civiltà, che porta la cultura europea *fin de siècle* a identificarsi con il «lungo crepuscolo bizantino», immaginata epoca di anonima corruzione priva di qualsiasi eroismo. Grande importanza assume pertanto il ruolo del *décor*: «le cose sono altrettanti emblemi di nequizia, di lussuria, di crudeltà»¹⁰⁸; al punto che Praz farà derivare il Simbolismo dal Decadentismo, proprio all'insegna dell'importanza dei gesti: «la tematica simbolista è una tematica di gesti». E infine, spingendosi ormai oltre il percorso cronologico del libro: «il gesto porta a un'arte calligrafica: lo stile liberty»¹⁰⁹.

Tutto sommato, le tesi portanti dell'opera non sono più numerose di queste, ma risultano più che sufficienti per riempire centinaia di pagine con una straordinaria esplosione di citazioni, riferimenti, brani associati per affinità tematiche, di sensibilità, di gusto, scovati in grandi capolavori come in opere misconosciute, in scrittori di primo piano e in autori marginali: questi ultimi forse ancora più utili per rendere appieno l'aria del tempo. Il metodo critico de *La carne*, anticipato in qualche modo da alcune sezioni di *Penisola pentagonale* e dalle precoci ricerche da cacciatore di fonti, prevede un grande sistema di montaggio di lunghe citazioni adeguate ad un discorso che resta spesso accennato. L'approccio di Praz prevede di mostrare, evocare o indicare, non di definire, ragionare o concludere; vuole far sentire le distanze, non spiegarle, non analizzarle minutamente. Non dà risposte. Espone, non conclude. È proprio questa assenza di troppe risposte che aiuta il libro a restar giovane, ma ciò non toglie che le riserve di Croce (le vedremo tra poco) non paiono del tutto infondate.

La tecnica della citazione, già vista in precedenza come consustanziale al genere del saggio, acquista qui una forza ipertrofica, innanzitutto perché applicata a un lavoro più scientifico e meno artistico, dove i riferimenti hanno una loro necessità istituzionale, ma soprattutto perché sostenuta dalla piena consapevolezza

dell'incolmabile lontananza delle mode artistiche. Praz preferisce riportare passi salienti, in tutta la loro fragranza evocativa di bellezza passata anziché «farne una pallida parafrasi indebolita dalla distanza dei nostri cambiati gusti»¹¹⁰. In questa macchina per montare estratti scelti, perle e brandelli cercati e collezionati, si percepisce ancora il Praz che è prima di tutto un grande raccoglitore, un grande selezionatore (quanti dei primi recensori sottolinearono il suo aver “letto tutto”!), ma qui si può ammirare anche l'abilità del montaggio: spesso “a matrioska”, talvolta circolare. L'autore era consapevole di usare fino al rischio dell'esasperazione queste tecniche, tanto che poteva arrivare, sornione, a scrivere frasi di questo tenore: «A costo di stancare il lettore a forza di parentesi entro parentesi, occorrerà qui accennare di sfuggita...»¹¹¹. Anche le note, spesso molto lunghe, hanno la stessa funzione delle parentesi: considerarle come parte minore, di mero appoggio documentario al testo vero e proprio significa fraintendere il lavoro di Praz e depotenziare di molto l'opera. Le note de *La carne* sono la via di fuga. Nei due sensi: indicano la fuga prospettica, la possibilità di moltiplicare ancora, a piacere, gli esempi, gli autori, i luoghi, ma sono anche l'occasione di sfuggire alla stessa struttura, inesorabile quanto aperta alla crescita: una fuga in nuovi territori, con brevi accenni, spunti che potrebbero diventare altri libri, altre indagini.

Probabilmente la potenza accumulativa di Praz trae origine dal metodo dei grandi “schedisti” della scuola storica (sui quali poteva, personalmente, ironizzare)¹¹². dall'ansia positivista della caccia alle fonti, così evidente nei suoi primi lavori, ma ormai totalmente privata di qualsivoglia intenzione moralistica («Poche figure riescono così meschine come quella dello scopritore di fonti, quando costui si manifesta sotto specie di spennacchiatore di corone di lauro»)¹¹³, nella convinzione che in sede di giudizio estetico sia fuorviante distinguere tra ispirazione di primo grado, immediata, e ispirazione mediata, «sorta da una personale contemplazione d'una contemplazione altrui»¹¹⁴. La ricerca di

antecedenti, dei testi che sono stati fonti d'ispirazione non intende depotenziare l'originalità degli scrittori colti con le mani nel sacco, ma servono come «base analitica» all'«interpretazione estetica dell'opera».

Gli scrittori più implicati sono (in serie cronologica) Chateaubriand, De Quincey, Byron, Keats, Barbey d'Aurevilly, Poe, Gautier, Baudelaire, Flaubert, i Goncourt, Swinburne, Pater, Huysmans, Wilde, Barrès, d'Annunzio. Ma anche Pétrus Borel, Jean Lorrain, Jules Janin, Josephin Péladan, Rachilde e molti altri. Scrittori celebrati e autori di secondo piano sono affrontati allo stesso modo. Praz non è l'Umberto Eco degli anni Sessanta che studia la cultura di massa con tecniche fin a quel momento esclusive della cultura alta, cercando anche un effetto ironico e dissacrante: ne *La carne* è chiaro e indiscutibile chi sono i grandi, il quadro dei valori è stabile e non è messo in discussione, ma è il taglio del libro, la sua logica fermamente perseguita che impone un'implicita dissacrazione (infatti molti tra i primi recensori si ribellarono proprio su questo punto: toccatemi tutto ma non il mio Flaubert!). La livella del tema – l'eroticismo che unisce attrazione e distruzione, piacere e dolore – uniforma grandi scrittori e pennivendoli poco dotati. E sotto questa mannaia, anche la coerenza del singolo testo, dell'Opera va necessariamente in frantumi («prescindendo qui assolutamente dal merito delle varie opere e considerandole solo come indici psicologici»). Singoli motivi, immagini, personaggi sono estratti dal testo che li fa vivere, senza nessun rispetto per l'insieme dell'edificio, e rimontati, secondo la volontà e per i fini del nuovo autore, il critico, insieme con altri di altri testi, in un nuovo organismo, che ha leggi tutte sue. Può essere l'effetto di qualsiasi ricerca dei “temi”, ma qui è conseguito in un modo peculiare e ricchissimo.

Non stupisce che, nel passare dei decenni e delle traduzioni, *La carne* si sia imposta anche come un classico della critica tematica. Francesco Orlando, successore di Praz in questo campo (*Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, sessant'anni

dopo, è considerato il nuovo capolavoro della critica tematica italiana), ha sottolineato lo stretto legame tra tema e storia, tra le costanti tematiche e una «formula storica periodizzante» e ha messo in luce l'abilità di Praz nell'evitare aride elencazioni, grazie a una difficilissima «arte della transizione», costituita in gran parte dalla capacità di scegliere, per ogni passaggio da un testo all'altro, «la costante più chiara, la più elegante e soprattutto la più convincente»¹¹⁵.

Il problema del *tema* nella critica letteraria apre un ventaglio di possibilità non ridicibili ad un'unica modalità d'operazione¹¹⁶. Una concezione di "tema" vicina a "materia", "argomento" della letteratura conduce alla ricerca della continuità (e delle varianti) di materiali che possono essere di volta in volta personaggi, eventi, passioni, ambienti o immagini in autori, generi, culture, periodi diversi, e può essere considerato uno degli strumenti di ricerca specifici a disposizione, in particolare, dello studio comparato delle letterature. La questione della tematizzazione all'interno del singolo testo (come si stabilisce qual è il *tema* di un'opera letteraria? quale relazione si instaura tra organizzazione testuale e supporto tematico?) lega invece maggiormente lo studio dei temi agli approcci formalisti e strutturalisti. E ancora: il tema come figurazione, immaginazione, creazione fantastica o metafora ossessiva, individuale, propria di un autore, ancor più che del singolo testo, è da connettere alla critica simbolica e psicoanalitica. Il libro di Praz, apparso in un momento non favorevole agli studi sui temi (seguendo Matteo Lefevre¹¹⁷ potremmo affermare che – almeno in Italia – questa è stata una condizione costante, se pensiamo che la ricerca dei temi letterari poté sembrare non abbastanza rigorosa sul piano storico-filologico ai tempi della Scuola storica, poi incapace di dare conto dell'ineffabile singolarità del bello artistico agli occhi della critica crociana e ancora inadatta ad affrontare le grandi questioni storiche e sociali per la critica militante e marxista), letto oggi, sparglia le carte. Con la sua attenzione al replicarsi di personaggi (Satana, la

donna fatale) e di passioni (l'incontro di godimento e sofferenza, di desiderio e sopraffazione, di bellezza e distruzione), per il gran numero dei testi coinvolti e per l'apertura internazionale, il libro è sicuramente collegabile alla *Stoffgeschichte*, alla storia dei "materiali" che fanno la letteratura, però salda fortemente l'individuazione del tema ad un periodo storico chiaramente delimitato, rifiutando esplicitamente le «eleganti variazioni», seducenti ma non autorizzate sul piano storico. Dall'altro lato, in modo più nascosto, l'attenzione per temi che ritornano ossessivamente negli stessi autori può anche essere letta come una forma di anticipazione della *thématique* di Jean-Pierre Richard, o della psicocritica di Charles Mauron, anche perché i temi studiati da Praz sono sempre connessi all'inconscio degli autori o comunque alla loro sensibilità, al loro modo di sentire.

Tuttavia non si tratta di una ricognizione personale, alla ricerca dei motivi originari di una singola personalità e della sua peculiare forma di espressione, ma siamo sempre messi di fronte ad una sensibilità collettiva, che attraversa un intero periodo storico, sintomo e conseguenza di una specifica, databile, conformazione del male di vivere. Per questo Praz fa rientrare dalla finestra quelle «categorie empiriche» che etichettano i periodi della storia culturale, quelle «approssimazioni», come "classico" e "romantico", che i filosofi (il bersaglio è sempre Croce) vorrebbero tenere fuori dalla casa dell'arte, ma che alla fine non possono mai scomparire, come i generi. Devono però essere appunto approssimazioni (si tratta sempre, come detto in apertura, di approssimarsi, avvicinarsi, accostarsi, insomma porsi alla giusta distanza per osservare) motivate e circostanziate, insomma storiche, non categorie brandite come distinzioni eterne dell'animo umano.

Per Praz esistono indubbiamente interpretazioni "corrette" e interpretazioni "sbagliate" delle opere d'arte, e per evitare le seconde è sempre buona norma prima di tutto cercare di non andare a sbattere contro gli scogli dell'anacronismo. Prendendo le distanze da un'opposizione classico/romantico, che da Goethe a

Croce era diventata interpretazione eterna di momenti fondamentali dello spirito umano, Praz considera quella romantica una sensibilità sufficientemente precisa, e propria di uno specifico momento storico. Pertanto l'oggetto letterario in grado di entrare nella collezione di Praz, apparentemente senza limiti, si ottiene soltanto da un'inscindibile unione di una continuità di tema con una sensibilità storicamente determinabile. In questo senso non è facile stringere l'analogia – che pure molto seduce – tra il procedimento di Praz e i progetti di Aby Warburg, anche se in quella direzione stimola l'affinità tra la ricerca delle *pathosformeln* e le costanti ripetizioni di personaggi e sentimenti de *La carne*. La donna fatale può esserci sempre stata, perché trova riscontri nella realtà: «Non si tratta di pura convenzione e corrente letteraria; la letteratura, anche nelle forme più artificiali, rispecchia in qualche modo aspetti della vita corrente»¹¹⁸. Ma diventa un *tipo* soltanto con il Decadentismo: «Perché si crei un tipo, che è insomma un *cliché*, occorre che una certa figura abbia scavato nelle anime un solco profondo; un tipo è come un punto nevralgico». E ancora: «Una consuetudine dolorosa ha creato una zona di minor resistenza, e ogni qualvolta si presenta un fenomeno analogo, esso si circoscrive immediatamente a quella zona predisposta, fino a raggiungere una meccanica monotonia»¹¹⁹. Quasi a dire che non è l'avvicinarsi incessante delle mode, ma il patire di una determinata civiltà a produrre il *cliché*: la letteratura batte dove il dente duole. Più che di critica tematica, si potrebbe allora parlare di critica del tipico, di critica dei *cliché*. E sulla scorta di una osservazione di Orlando negli *Oggetti desueti* si potrebbe enfatizzare il significato cronologico del passaggio di testimone dai *topoi* di Curtius (repertorio di grandi modelli, di situazioni continuamente riprese e variate nella letteratura occidentale da Omero alla metà del Settecento) ai *tipi* di Praz (ripetizioni di motivi come forme della sensibilità, personalissime e insieme collettive). In un certo senso, dove si conclude *Letteratura europea e Medioevo latino* comincia *La carne, la morte e il diavolo*.

Tutto questo si può osservare ora, a una certa distanza. La discussione immediata, a caldo, del volume ebbe però un accento diverso. Non mancò chi (ancora Pellizzi) definì Praz *tout-court* un freudiano. E in effetti, sebbene Praz prenda spesso le distanze, nel libro stesso e ancor più altrove, dagli studî psicoanalitici (in un'occasione parla con sufficienza di «castello di carte psicanalitiche», altrove di «ingenuità solite negli psicanalisti»), una indubitabile frequentazione di testi psicologici se non proprio psicoanalitici ha lasciato in Praz una decisiva traccia lessicale: come dimostra l'insistenza nell'uso del termine «algotagnia» (la tendenza a provare piacere sessuale tramite il dolore), una delle parole-chiave de *La carne*. Un altro elemento che data il volume¹²⁰ è la frequenza – altro che Praz immoralista e demoniaco! – di giudizi “moralì”, come anche l'uso un po' facile dello “spirito delle nazioni”: Dumas e Hugo sono «autori sostanzialmente sani», gli italiani hanno atteggiamento «ingenuo e istintivo» di fronte al «mondo dei sensi», quindi in fondo sono estranei al Decadentismo, d'Annunzio è falso per mancanza di sincerità con sé stesso, perché non riconosce il proprio sadismo, a differenza di Swinburne; «il difetto principale di quest'arte è l'insincerità», «crudeli son tanto i primitivi che gli ultracivilizzati, i primi per istinto, i secondi per eretismo cerebrale»... Ma sono caratteri comuni a tutta la critica dell'epoca e duraturi ancora ben dopo il 1930. Piuttosto, pensando a quante volte si dirà che il libro non fu capito in Italia e che Praz fu costretto anche lui a diventare profeta all'estero, è impressionante notare l'ampiezza della discussione italiana e riconoscere che, a parte la già ricordata origine in Sainte-Beuve, l'unico vero confronto critico, che ha conseguenze sull'opera nel suo complesso, è quello con Benedetto Croce, mentre gli altri critici e studiosi presenti nel libro agiscono soltanto al livello dell'erudizione. E per cogliere i passaggi non sarebbe inutile una comparazione attenta delle diverse edizioni del volume, ogni volta arricchito con aggiunte di bibliografia aggiornata, discussione delle recensioni, modifiche di parti

dovute a mutato pensiero o a critiche ricevute, pur nella salda stabilità del disegno d'insieme.

Il confronto con Croce è diventato un *topos* della scrittura critica intorno a Praz, in larga parte dipendente dalle idee dell'autore stesso. Praz infatti riconobbe più volte qualche debito iniziale rispetto all'estetica di Croce: in *Cinquanta anni di vita intellettuale italiana* (1950), pur definendo la propria critica «agli antipodi della critica crociana», ammette di aver risentito qua e là «del metodo del Maestro che ha dominato la critica di questo cinquantennio», ad esempio «nei giudizi che accompagnano i *Poeti inglesi dell'Ottocento*» oppure nella *Fortuna di Byron in Inghilterra*¹²¹. Ma in queste ammissioni è significativa la riduzione dell'influsso ai primi lavori: per quel che riguarda le opere mature l'auto-comprensione di Praz è sempre rigorosamente segnata da una distanza da Croce e dai crociani, che anzi avrebbe portato a una diffidenza al limite dell'ostracismo da parte della cultura italiana nei suoi confronti, compensata dal successo all'estero. In questa chiave di lettura *La carne* dovrebbe segnare il pieno distacco del più giovane produttore dal punto di vista del legislatore del campo critico italiano dell'epoca, distacco segnato dallo stesso passaggio da un'analisi stilistica dell'opera di d'Annunzio, sorta di “tema obbligato” per tanti critici crociani, alla letteratura francese e inglese. *L'Avvertenza* alla seconda edizione – e anche molti interventi degli anni successivi, fino al bilancio dei propri rapporti con Croce consegnato alla *Casa della vita*¹²² – lascia però l'impressione che l'ampliamento dei riferimenti e del campo d'azione a livello internazionale non abbia mai intaccato davvero il nucleo generativo e il primo sistema dei riferimenti teorici. Anche in seguito, l'opposizione dichiarata – e le meno riconosciute parentele – all'estetica crociana rimarrà al centro dell'impianto teorico degli studi di Praz, per altro mai particolarmente eminenti da questo punto di vista.

L'opposizione centrale verteva sull'individualità dell'opera d'arte, assoluta per Croce, e per Praz invece immersa in un

continuum di riprese, prestiti, ripetizioni, e soprattutto vivente nell'aria di famiglia che avvolge senza esclusioni tutti i prodotti di un'epoca determinata. *La carne* poteva allora ricevere un'attenzione non frontalmente avversa da parte di Croce (sulla «La Critica», 20 marzo 1931) per il suo dichiararsi come ricerca su un aspetto della storia della sensibilità e del gusto e non come opera estetica sulla letteratura dell'Ottocento. Anche per questo rispetto, tuttavia, il consenso non poteva che rimanere limitato e parziale. Le ricerche praziane sembreranno agli occhi di Croce e dei crociani¹²³ fondate su una documentazione ampia e salda, ma incapaci di una interpretazione pienamente svolta. Insomma, se di giudizio estetico si trattava, di ricerca della poesia, inutile e ingombrante risultava tutto quell'ammassarsi di dati e di somiglianze esteriori tra opere delle quali lo stesso Praz riconosceva l'enorme dislivello qualitativo; e se invece si trattava di storia di un'epoca (Croce poteva avvicinarsi al libro con l'interesse specifico di chi stava allora elaborando la propria *Storia d'Europa del secolo XIX*), perché limitarsi a un aspetto così parziale (e oltretutto “malato”) e rifiutarsi di vedere il problema critico prescelto nella sua interezza? Praz tenderà a risolvere la questione riconoscendosi una natura non filosofica, asistemica, rifugiandosi tra le «intelligenze imperfette» dell'amato Lamb, dal talento «più intuitivo che sistematico», ma alla fine, proprio per questa parzialità riconosciuta, capaci di «un più costante e solido appello umano» rispetto alle «sistematiche, prefabbricate elucubrazioni di quanti crociani siano mai esistiti»¹²⁴.

Resta il fatto che anche ne *La carne* il giudizio di valore estetico deriva dall'intuizione ed è nettamente separato dai temi trattati (Sade non è un grande scrittore, Baudelaire o Flaubert, che pure sono visti rielaborarne alcuni temi, sì) e che anche per Praz, come si è detto, esistono scrittori più o meno “sani” o “malati”, pur senza arrivare all'«ingenuità» di Croce, che si compiaceva, nella recensione a *La carne*, di raccontare la storiella dell'ufficiale che avrebbe voluto avere alla sua dipendenza d'Annunzio per

“guarirlo” mettendogli in mano la ramazza e facendogli scopare il quartiere. D'altra parte l'interpretazione di taglio dell'Ottocento offerta da Praz non è incompatibile con quella più globale di Croce, come ha mostrato Maria Valentini¹²⁵ («Non potremmo dire che il libro di Praz è una vastissima esemplificazione della tesi di Croce sul romanticismo e, correlativamente, che la tesi di Croce sul romanticismo è il fondamento logico del libro di Praz?»): l'infinita libertà umana conquistata dal Romanticismo porta gli animi forti a salda coscienza e responsabilità, alla crociana “religione della libertà”, mentre le anime più deboli o impressionabili, nella stessa situazione, tendono a ripiegarsi su istinti privati e primordiali e a esplorare i labirinti del sesso e del desiderio di sopraffazione o di sottomissione.

E resta anche il fatto che nelle pagine introduttive di Praz il privilegio è dato nettamente al confronto con l'ambito italiano (e a giudicare dalle recensioni, il parere limitante di Croce non fu certo quello dominante, dato che positive e ammirate furono quasi tutte le reazioni dei primi lettori, fra i quali spiccano Sergio Solmi, Luigi Foscolo Benedetto e Arrigo Cajumi). È innegabile, però, che la pronta traduzione inglese, col titolo *The Romantic Agony*¹²⁶, permise un ampio e duraturo successo internazionale, segnato anche dalle successive edizioni stampate in Francia (piuttosto tardi: 1977, poi ristampa alla fine degli anni Ottanta quando si ebbe una Praz-Renaissance, anzi *naissance* francese)¹²⁷, Spagna, Jugoslavia, Polonia e Giappone. Ancora nel 1970, prefacendo una ristampa dell'edizione inglese, Frank Kermode la considerava superiore alle opere di Auerbach e di Lukács e sottolineava soprattutto il merito dell'individuazione dell'argomento (la “patologia” del Romanticismo), diventato in seguito un luogo comune, come succede ai pochi critici dalle idee davvero brillanti. In virtù di questa individuazione il libro, secondo Kermode, è divenuto un classico, nel senso che va annoverato tra i libri che hanno il potere di cambiare la visione che il lettore ha della storia della società in cui vive, e persino della sua stessa storia personale¹²⁸.

Il successo internazionale sarà anche un successo universitario, anche se non immediatamente pieno. Nonostante la traduzione inglese del suo capolavoro, Praz non ottenne la cattedra a Cambridge cui si era candidato, ma nel 1932 fu nominato contemporaneamente professore d'italiano presso l'Università di Manchester e d'inglese presso l'Università di Roma.

Emblemi, imprese, mobili e altre manie

Dopo *La carne*, Praz porta a termine un pieno allargamento del suo ambito d'azione, sia a livello cronologico sia a livello tematico e disciplinare. Liquidata, attraverso gli studi su d'Annunzio e l'Ottocento, la sua iniziazione letteraria, mettendo in prospettiva, comprendendo e insieme distanziando da sé il gusto, i temi e gli stili attraverso i quali era entrato nell'universo letterario, si può volgere più liberamente alla prima delle sue dichiarate manie personali: gli emblemi. De *La carne* rimarrà, d'ora in avanti, la possibilità di concentrare proficuamente l'interesse su un periodo determinato, su una serie di autori che emanano la stessa aria di famiglia, su definiti temi e problemi letterari, ma non più il metodo che aveva portato a quel libro. Praz non giungerà più ad organizzare un'unica trama critica, fastosamente esibita e moltiplicata in miriadi di citazioni: in modi anche assai diversi i libri successivi saranno soprattutto montati a partire dall'unione di saggi, più (*Gusto neoclassico*) o meno (*Fiori freschi*) tenacemente legati tra loro.

Con la ricerca sugli emblemi torna ad oscillare all'indietro il pendolo tra Ottocento e Seicento, fermandosi nuovamente sul Barocco. Gli *Studi sul concettismo* iniziano ad uscire sulla «Cultura» nel 1933 e sono raccolti in volume l'anno seguente. Partendo da una delle spie stilistiche più caratteristiche della cultura secentesca, già analizzata in Donne e soprattutto in Crashaw, ossia la passione per il "concetto", l'osservazione stupefacente ed elaborata racchiusa in un'espressione breve e densa, Praz elabora un tessuto di relazioni tra forme artistiche diverse, ma

riconducibili al centro comune della brevità raffinata e della stretta, inscindibile relazione tra scrittura e immagine, tra visivo e testuale. Un'intera cultura si dispiega così grazie ad un'attenzione acuta, a prima vista eccentrica e peregrina, dedicata a forme desuete, da tempo espulse dal novero dei possibili artistici e riscoperte, pertanto, attraverso un sapiente saccheggio di biblioteche inesplorate (sono nominate le «grandi biblioteche di Londra, di Oxford e dell'Aja», ma anche e soprattutto le «raccolte private, come quelle di Mr. Allan H. Bright, di Sir John Stirling-Maxwell, e la propria»)¹²⁹.

Non inganni l'apparenza di bizzarria erudita, paga di spolverare in solitudine tomi abbandonati, evocata nell'*incipit* del volume, al solito assai suggestivo: «Dorme nelle antiche biblioteche d'Europa, specialmente in quelle d'origine ecclesiastica, una vasta letteratura di libri figurati ora non mai consultati o assai raramente e di sfuggita, la letteratura degli emblemi»¹³⁰. In realtà il lavoro è mosso da una forte volontà di sintesi interpretativa, sostenuta dall'idea di fondo che forme artistiche tipiche del Cinque e del Seicento europei, perfette immagini della cultura dell'*ancien régime*, dove tanto peso aveva l'espressione cristallizzata (fissata, raggelata ma in pietra preziosa) di differenze di stato e di funzione considerate immutabili, vivano in stretta relazione con forme letterarie di più universale durata e fortuna come gli epigrammi, e con tendenze espressive tipiche sì del gusto barocco ma rintracciabili anche in altri tempi, come appunto i «concetti». La presenza e la novità, rivendicata da Praz, di questo forte impianto interpretativo, che intendeva seguire «un interessante sviluppo della concettistica d'amore, quale si era venuta elaborando fin dai tempi alessandrini» e insieme gettare «non poca luce sulla storia dell'iconografia e del sentimento religioso del Seicento»¹³¹, non poteva tuttavia cancellare del tutto l'eccentricità dell'argomento, ancora meno facilmente accettabile del romanticismo vizioso da un punto di vista crociano, che lo considerava di certo «un vano studio», dedicato com'era a «quelle che

a noi paion oggi aberrazioni del gusto». Praz non può dunque fare a meno di prendere subito nettamente le distanze dall'atteggiamento «di chi guarda con disprezzo e passa oltre», proprio appunto di Croce, forte della convinzione che queste forme artistiche non rappresentassero altro che un «bisogno di pascere l'occhio e gli altri sensi, di scuotere l'immaginazione non potendo alimentare cuore, intelletto e fantasia»; bisogno comune ad emblemi e imprese come ad altre testimonianze caduche del superficiale gusto barocco, come processioni, catafalchi o luminarie.

Rispetto a questa interpretazione dominante, il movimento di Praz è innanzitutto di correzione, ancora sul piano stesso imposto da Croce: «Che poi emblemi ed imprese fossero incapaci di alimentare cuore, intelletto e fantasia, si esiterà a crederlo dopo aver visto l'effetto che avevano su taluni mistici»¹³²; ma poi diventa principalmente calda rivendicazione della necessità di un'attenzione spassionata anche per quanto al presente può sembrare pura aberrazione, in nome della sistemazione in prospettiva storica del livello più immediato del giudizio artistico, il gusto. È più che probabile, poi, che la rivendicazione di un prospettivismo rispettoso delle distanze storiche e culturali, agitato in difesa di tendenze rifiutate dal gusto dominante, funga da cavallo di Troia per stabilire la legittimità non tanto di una distanza da qualsiasi aderenza tra presente e passato quanto di un gusto alternativo, ma altrettanto presente. E ne *La casa della vita* Praz esprimerà nitido l'amore per questi vecchi libri, «più belli ed inutili di quelli posseduti dal Croce»¹³³, nel ricordo dell'offerta – dicembre 1926 – di lavorare qualche settimana tra «i libri e libercoli» del Seicento raccolti dallo studioso napoletano.

Anche nel caso di questi studi, però, meglio che in Italia, si guarda all'Inghilterra: affinità tematiche e metodologiche con il Praz felicemente sprofondato nei grandi tomi illustrati di immagini significanti, si possono riscontrare nelle indagini promosse dall'attività di Aby Warburg. Tanto più che proprio nel 1933 l'Istituto Warburg veniva trasferito a Londra, per iniziativa di

Fritz Saxl, nel 1934 Praz recensirà su «Pan» gli scritti completi di Warburg e incontrerà Saxl; e la versione inglese del volume, nel 1939, apparirà proprio grazie all'Istituto. Importante sarà anche un secondo volume aggiunto nel 1948 agli *Studi sul concettismo*, dove si trova una bibliografia generale della letteratura degli emblemi, che sta all'origine di molti studi successivi nel campo, isolato e peregrino quando fu avvicinato da Praz, ma nei decenni successivi sempre più visitato, capace come si è dimostrato di fornire documenti eloquenti allo studio della relazione tra testo e immagine, e in grado di proporre una delle chiavi più affascinanti per avvicinarsi alla cultura europea dei secoli XVI e XVII, tra gusto per i geroglifici e le antichità egizie, interpretazione simbolica delle immagini e della realtà, e appassionata ricerca delle origini del linguaggio umano.

Negli stessi anni Trenta Praz si concedeva l'emersione pubblica di un'altra delle sue manie di lunga durata, quella per i mobili, ancora più decisiva anche a livello dell'esistenza personale. Su «La Stampa» del 30 gennaio 1935, ad esempio, pubblicò *Regency*, un saggio dove già ritroviamo quasi tutte le implicazioni della passione di Praz per l'arredamento, a partire da una vera e propria *Filosofia del mobilio*. Il riferimento è a uno stravagante scritto di Edgar Allan Poe, amato anche da Baudelaire: quella *Philosophy of furniture* che, tradotta con accezione più estensiva, fornirà il titolo a un altro libro praziano, *La filosofia dell'arredamento*, pubblicato in una prima versione nel 1945, poi rivisto e ingrandito nel 1964, fino a proporsi come una vera e propria storia dei mutamenti nel gusto della decorazione interna attraverso i secoli dall'antica Roma al presente. Ma torniamo a *Regency*: vi si proclama l'identità di passo nell'evoluzione del mobilio e dell'architettura, e l'architettura – lo ribadiva negli stessi anni Hermann Broch in un famoso saggio sul Kitsch¹³⁴ – è «lo specchio più fedele d'un'epoca»¹³⁵. Praz, insomma, è sempre fedele all'idea di raggiungere ed esprimere il carattere di «una» epoca. E pertanto il «mobilio» esprime «la tempra d'una società», in ossequio

alla convinzione che «ogni microcosmo è l'ombra d'un macrocosmo». Ma non è soltanto la forma del singolo mobile che, parente delle linee di una chiesa o di un palazzo, può contenere e svelare il geroglifico del tempo che l'ha costruito: i singoli pezzi uniscono di necessità in un insieme che è superiore alla somma delle sue parti: la casa, *l'intérieur*.

L'introduzione alla *Filosofia dell'arredamento* è uno dei saggi più belli di Praz, impregnato di forte rivendicazione dell'amore per i mobili, ricco di narrazioni di episodi personali, di reazioni ad ambienti precisi. Nella sua versione finale è segnato dalla doppia data (ottobre 1944-novembre 1963), che ne indica il perno non dichiarato nella guerra, la «presente Apocalissi», che distrugge definitivamente una Europa secolare sventrando le sue case, fino a inverare la fantasia dei surrealisti: i bombardamenti potevano mostrare interni un tempo intimi e accoglienti, salotti arredati con cura ora aperti sul vuoto d'un abisso come in un *collage* di Max Ernst. L'uso del termine "filosofia" per l'arredamento – al di là del rimando a Poe – è sottilmente ironico, perché Praz sa bene che «i filosofi appartengono di solito a quella razza d'uomini che non tiene alla casa»¹³⁶, tuttavia la scelta non appare del tutto provocatoria, per questo che risulta uno dei saggi più raziocinanti di Praz. Certo, non nei modi dei filosofi ma in quelli avvolgenti, svagati e fulminanti dell'amato Lamb, che vedeva l'umanità divisa tra chi presta e chi prende a prestito¹³⁷. Qui le due «razze d'uomini» sono distinte a partire dall'atteggiamento rispetto alla casa, di cura o disinteresse, con ovvia calda presa di posizione di Praz: «mi riesce tremendamente difficile capire l'animo degli uomini incuranti delle cose e della casa»¹³⁸. Il cuore di questa filosofia dell'arredamento è che «la casa è l'uomo», perché chiunque nella casa può «proiettare intorno a sé il suo ideale d'armonia e di bellezza in modo che la sua anima possa specchiarsi costantemente». L'appartamento è uno stato d'animo, poteva dire Robert de Montesquiou, ma la casa è

più che uno specchio, è un «potenziamento» dell'anima, abolizione della distinzione tra interno ed esterno, museo dell'anima, archivio delle sue esperienze. Rispecchiamento dell'uomo sì, ma «nella sua essenza ideale»: il senso ultimo dell'arredamento è «un'esaltazione dell'io»¹³⁹.

Come accadeva per gli emblemi, Praz riconosce di partire da un'incondizionata adesione personale che non esita a nominare come mania: «Per insensibili gradi il gusto degli arredi si ingigantisce in mania», diventa un amore da alimentare con culto diuturno, contro il quale non servono gli ammonimenti dei moralisti (Cicerone, Seneca, La Bruyère). Anche perché il vero amatore d'arredi non costruisce l'ambiente per mostrarlo agli altri, è ritroso, è un Narciso innamorato di sé, che non vuole mostrarsi alle ninfe: «È un contemplativo solitario e piuttosto melanconico»¹⁴⁰.

L'arredamento quindi è un'espansione dell'io, ma nella direzione di un'evasione. Così che tra le tante citazioni, come al solito sapientemente adunate, è quella di Hofmannsthal che maggiormente aiuta a derivare l'autoritratto implicito in un'opera che si presenta come la somma di una ricerca dello spirito delle epoche nell'arredamento e di un'interpretazione artistico-psicologica dell'amatore di bei mobili. Sosteneva Hofmannsthal (ancora a proposito di d'Annunzio!) che dal passato ereditiamo bei mobili e nervi sensibili. Pertanto, inscritto nei mobili, secondo Praz, «v'è tutto il fascino che ci attira verso il passato», ma la spinta ad elevarli a potenziamento dell'anima dipende dai nervi sensibili che avvertono «il dramma dei dubbi del presente»¹⁴¹. Insomma l'amore per il passato, perfettamente leggibile, nella descrizione degli acquerelli dei principî Wittgenstein, come nostalgia per una vita riposante e idilliaca, interamente esprimibile in quadretti minutamente eseguiti di ozî e villeggiature, è probabilmente inseparabile dal finale, malinconico rimpianto della vecchia Europa. È la distruzione presente che rende ancora più struggente il desiderio di rifugio nel passato:

Vecchia Europa, erano pur belle le adorne sale dei tuoi antichi palazzi, le calme stanze delle tue antiche case borghesi, le rustiche cucine dei tuoi casolari tra i monti, erano pur belli ed eloquenti i tuoi mobili patinati dagli anni, le tue suppellettili amorosamente lavorate da generazioni di stipetta, di vasai, di orefici! Noi che abbiamo conosciuto nel loro splendore tutte queste cose, che abbiamo, sia pure per un giorno, fatta nostra la vita di tante città che ora non sono che macie di squallide pietre, come potremo dimenticare? Finché ci saran quattro mura che ancora conservino l'aroma di quell'Europa scomparsa, tra quelle mura vorremo morire¹⁴².

Alla fine degli anni Novanta Peter Burke poteva scrivere, con tranquilla affermazione, che le distinzioni tra storici dell'arte, critici letterari e storici "puri" avevano ormai ben poco significato: «siamo ormai tutti storici della cultura»¹⁴³. Qualche anno più tardi, ripensando retrospettivamente l'evoluzione della propria disciplina – la storia culturale, appunto – individuava intorno agli anni Sessanta l'inizio di una decisiva «svolta antropologica» nella concezione stessa della cultura, che tra le altre conseguenze comportava anche un allargamento degli oggetti presi in considerazione (da arti e scienze ai loro equivalenti popolari e infine a immagini, strumenti e comportamenti). Ben prima di questa svolta, e sia pure con rare aperture al popolare, Praz, proprio grazie alle proprie "manie" – emblemi e mobili, imprese e arredi – compiva un personale ma definitivo sfondamento dei compartimenti disciplinari, in nome non tanto di una storia culturale (sempre piuttosto estraneo al mondo culturale tedesco, non ha mai inclinato verso troppo filosofiche *Geistesgeschichte* o *Kulturgeschichte*) quanto di una storia del gusto. Non Spirito di un'epoca (*Zeitgeist*) ma Gusto di un'epoca. Non ricerca dell'essenza profonda di un periodo dello sviluppo dello Spirito umano ma rischiaramento delle forme di ciò che piace in un determinato periodo storico. Benché non lo dichiarò mai a chiare lettere, priva com'è della nettezza delle grandi formulazioni e narrazioni

proprie dei capostipiti della storia culturale classica (il Rinascimento di Burckhardt, l'Autunno del Medioevo di Huizinga), la storia concreta, materialista, oggettuale di Praz vive della sotterranea convinzione che anche (o soprattutto?) in quanto appare labile e caduco (gli emblemi simili a giochi d'artificio per Croce, il mobili come moda futile, indegna di cittadini adulti per Cicerone e la tradizione moralista) sia leggibile un'intera epoca. In parte per la convinzione storicista che ontogenesi e filogenesi condividano un omologo ritmo di movimento, e che nel frammento sia riconoscibile e interpretabile la totalità. Ma forse anche perché proprio le piccole cose, sprezzate dai filosofi, meglio si prestano a diventare emblema (appunto: riassunto nel piccolo e nell'abilmente eseguito) della vita umana, preziosa ma in un tempo limitato, caduca; e allora anche per questo possono eccitare manie capaci di riempire un'intera esistenza.

In ogni caso, Praz non ci propone un metodo per lo studio della storia culturale, ma dimostra concretamente la forza conoscitiva che può sprigionare l'amore per un oggetto di ricerca. Visto in mezzo alle sue polverose biblioteche d'impresistica o intento al continuo perfezionamento dell'allestimento di un interno arredato che meglio corrisponda all'espansione del suo io ideale, Praz ci offre l'immagine del critico come collezionista. Leggendo un suo saggio, sembra di poter vedere la mano dell'autore che si muove nell'aria, che prende un volume da uno scaffale, lo apre con sapiente attenzione (non lo lascia certo chiuso e immacolato!), osserva un'immagine con passione e precisione, domandandosi chi o cosa raffigura, immediatamente confrontando con l'enciclopedia portatile della propria mente, cercando di classificare, di registrare, di aggregare in serie opere ispirate alla stessa convenzione e distinte da sottili varianti, ma intanto carezzando con la mano, valutando il prezzo sul mercato antiquario, immaginando la collocazione migliore nella propria casa. L'erudizione è l'intelaiatura più evidente della fisionomia del critico-collezionista, e lo strumento più congeniale è la citazione frequente, disinvolta, ricercata oppure

attesa, ripetuta. La sfida sta nel preparare la serie, trovare e raccogliere, ma per unire, per rendere evidenti le analogie. Il vero abitante dell'interno è il collezionista, scriveva Walter Benjamin, quasi coetaneo di Praz e anch'egli grande collezionista di frasi. Il critico-collezionista Praz non ha però l'ampiezza sociologica, economica, politica, merceologica del critico-collezionista Benjamin che per spiegare *Les Fleurs du mal* immagina di smontare e ricostruire pezzo a pezzo, in tutte le sue nature e in tutte le sue pieghe, la Parigi di Baudelaire. Più immediata ed evidente è la nostalgia di Praz per un'Europa di cose significative, colta intensamente nel momento della sua dissoluzione tragica. I frammenti vissuti come elegie di totalità, certo perduta e forse anche illusoria, negli anni della guerra estremizzano la consueta postura di Praz, sempre teso già in precedenza a distanziarsi dal presente. Da allora la distanza elegiaca dal presente, il rifugio ironico e insieme dolce nel passato, prenderanno una decisa piega direttamente antimoderna.

E sarà poi il pianto contro le città – Roma su tutte! – soffocate dal traffico, il loro fascino antico cancellato dalle automobili. Quando nel 1967 raccoglie molte pagine su Roma accumulate nel corso del tempo (almeno dai primi anni Quaranta) in *Panopticon romano* scrive:

«in tutti questi anni la mia posizione nei confronti di Roma è stata quella d'un commosso testimone al capezzale d'un malato grave. Ho tastato il polso di Roma, ne ho ansiosamente sorvegliato il respiro, come non potrebbe chi non abbia avuto con lei una lunga familiarità, e tanto meno chi vi capiti ora casualmente. Il destino di Roma, potrà osservarsi, è comune a tutte le città del mondo d'oggi, vittime del traffico che tutto divora. Ma alcune ne soffrono meno, perché la loro atmosfera è stata fin dal secolo scorso quella d'una grande metropoli: Londra, Parigi, New York eran *villes tentaculaires* anche nell'Ottocento. [...] Rimangono i monumenti, è svanita del tutto l'atmosfera che emanava da essi: non v'è ormai più angolo in essa dove prevalga il silenzio e il raccoglimento»¹⁴⁴.

Gusto neoclassico

Chi aveva saputo stipare in un solo volume (*La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*) capolavori e opere di secondo piano, unite per mettere in luce temi inseparabili da una stagione della sensibilità, da un ben determinato periodo dotato di un tipico modo di sentire, e aveva potuto poi dedicare un altro ampio lavoro (*Studi sul concettismo*) a forme in gran voga un tempo e al presente del tutto dimenticate, non poteva certo temere d'essere toccato dall'accusa di Baudelaire di amare soltanto la «bellezza generale», quella espressa dagli autori classici, e non la bellezza particolare, «la bellezza di circostanza e il tocco di costume»¹⁴⁵. Anzi, proprio alcune di queste considerazioni del *Pittore della vita moderna* – che ironizzava su chi si piazza al Louvre davanti a un Raffaello o un Tiziano e non degna di un'occhiata quadri ben vivi e interessanti ma non altrettanto noti – tornano più volte negli scritti di Praz: «Il bello è fatto di un elemento eterno, invariabile, la cui quantità è oltremodo difficile da determinare, e di un elemento relativo, occasionale, che sarà, se si preferisce, volta a volta, o contemporaneamente, l'epoca, la moda, la morale, la passione». E ancora: «Senza questo secondo elemento, che è come l'involucro dilettevole, pruriginoso, stimolante, del dolce divino, il primo elemento sarebbe indigeribile, non degustabile, inadatto e improprio alla natura umana»¹⁴⁶. La metafora di Baudelaire del dolce-bellezza è particolarmente adeguata ad introdurre un altro dei concetti centrali dell'opera di Praz, il Gusto.

La carne si poteva ancora leggere pienamente nella prospettiva del *Pittore*: dichiaratamente dedicato a studiare soltanto il secondo elemento (la passione e la morale espresse nella moda letteraria e artistica di un'epoca), il libro si sottraeva, con mosse eloquenti, a considerazioni sul primo (la bellezza duratura). Uno scrittore considerato di grande valore, come Kleist, poteva quindi essere accantonato in quanto isolato e dunque non inseribile in un libro che parla di opere non in rapporto alla loro bellezza

intrinseca, ma «in funzione della loro diffusione e del gusto più o meno dominante che esse attestano»¹⁴⁷. E potevano tranquillamente finire sullo stesso piano scrittori affermatosi poi come classici e autori dimenticati dal tempo, perché si mirava non a un giudizio estetico, ma a una documentazione psicologica. Però l'equivalenza sul piano della storia della sensibilità non implicava in alcun modo un'indifferenza al valore più duraturo: la distanza tra i grandi e i minori, tra chi è destinato a rimanere negli annali della storia letteraria e chi possiede soltanto un interesse documentario, esemplificativo di un'età, era data per scontata da Praz, che in alcuni momenti arrivava a scusarsi per aver messo a confronto, ad esempio, Flaubert con Janin, ribadendo che «non s'intende menomamente paragonar le due opere sul piano dell'arte»¹⁴⁸.

Anche in seguito, le due parti della definizione baudelairiana della bellezza rimarranno attive nel lavoro di Praz, che continuerà a dedicare molta attenzione a quel genere di artisti che, anche senza imporsi nel canone degli autori classici e internazionali, raggiungono un notevole successo in un periodo ben determinato e meglio danno quindi il senso di un gusto preciso, di un'epoca. I migliori indici del gusto risultano infatti gli eccentrici, le cui quotazioni «subiscono oscillazioni violente»¹⁴⁹, da grandi successi all'oblio, per poi forse ritornare, in un'epoca nuovamente sensibile alle loro particolarità, artisti come John Donne o Füssli. Tuttavia rimane la consapevolezza dell'esistenza di «geni supremi», popolari in ogni tempo. Anche lo Hume della *Regola del gusto*, convinto che la bellezza non sia qualità delle cose, ma solo della mente che le contempla, affermava che alcune opere sono considerate belle oltre le varietà e i capricci del gusto: Omero piaceva a Atene e a Roma e continua a piacere a Londra e a Parigi¹⁵⁰.

Su questa linea, Praz, nell'importante prefazione a *Shakespeare nostro contemporaneo* di Jan Kott (1964), sembra irrigidire la bipartizione di Baudelaire e arriva a proporre una distinzione generale, nel grande Giudizio Universale sempre in movimento

che è la storia della letteratura e dell'arte, tra due tipi di opere: quelle imprigionate nell'ambito del gusto del periodo in cui furono concepite e quelle che possiedono un «potere di appello» che va ben oltre il loro tempo. Tutte le opere sono inserite nella storia, nella moda e nel gusto, ma la maggior parte di esse vi rimane confinata, e sarà riletta soprattutto per interesse storico, mentre alcuni, rari, capolavori durano attraverso i secoli e le trasformazioni del gusto. Grazie alla capacità di impiantarsi in terreni diversi dal proprio d'origine, i grandi capolavori saranno così sempre presenti, vivi, ma proprio per questo non potranno non subire una stratificazione di omaggi che li rende diversi per ogni generazione, diventando «un'opera collettiva, corale». La storia della critica quindi non può che apparire, in ultima istanza, come storia del gusto, storia degli «svariati aspetti che l'idea della bellezza ha assunto attraverso le età»¹⁵¹, anche quando affronta i capolavori che durano oltre il tempo che li ha creati, perché i diversi approcci critici che si susseguono illuminano le opere ma ancora di più riflettono i criteri stessi dell'interpretazione e il gusto dell'interprete. Anche le opere che sono considerate belle ben oltre il gusto specifico che le ha create sono apprezzate nel tempo per ragioni diverse, con accenti diversi, tanto che diventa «pressoché impossibile distinguere quali esse fossero all'origine da quello che son diventate nel corso del tempo»¹⁵². Non c'è una sola bellezza; ce ne sono molte, diverse tra loro. E anche l'elemento eterno di Baudelaire non è in realtà invariabile. Alla fine, secondo Praz, ciò che rende immortali le maggiori opere d'arte è la loro irriducibilità a una comprensione definitiva, è «il fascino dell'incompleto, dell'ignoto, dell'assurdo», in cui gli uomini ritrovano l'epitome della loro vita, il simbolo di ciò che sono intimamente, «di quell'incompiutezza, ambiguità, perplessità, inconoscibilità, assurdità che è in fondo ad ognuno»¹⁵³. E in quest'ultima affermazione, così impregnata di perplessità novecentesca, possiamo ritrovare una conferma involontaria delle idee appena esposte.

Il gusto – concetto centrale nell'estetica moderna, a partire dalle origini inglesi e scozzesi (Addison, Burke, Hume) fino al Kant della *Critica del giudizio* – indica un sistema di preferenze, un insieme di apprezzamenti e deprezzamenti, individuale o collettivo. Per definire la collettività che rende attivo il sistema del gusto si può far ricorso a criteri diversi, che possono essere politici, geografici, sociali, culturali, economici. Nelle opere di Praz, però, incontriamo quasi sempre una concezione del gusto basata quasi esclusivamente su criteri cronologici. La sua critica del gusto è sostanzialmente storica, molto meno sociale. Gli scrittori e gli artisti ricercati perché documenti tipici di un gusto dischiudono un'epoca, un mondo, ma questo mondo è in buona sostanza compatto. Nella prospettiva di Praz non ci sono culture egemoni e culture subalterne (nei *Quaderni del carcere* di Gramsci si trova un appunto a *La carne, la morte e il diavolo*, incapace di distinguere i vari gradi della cultura), c'è soltanto La cultura, Il gusto, La bellezza specifica che permeano, un po' troppo uniformemente, un determinato periodo e ambiente. Dai suoi saggi emerge chiara l'idea di un susseguirsi di fasi del gusto, ma ognuna di esse è "una fase": Praz non mostra particolare attenzione alle distinzioni contemporanee, ai diversi gusti che convivono nello stesso periodo (diversità motivate socialmente, politicamente, oppure geograficamente). Oggi, dopo lavori come *La distinzione* di Pierre Bourdieu¹⁵⁴, che grazie ai dati di specifiche inchieste mostra lo stretto legame tra le opinioni culturali, il capitale scolastico e le origini sociali, proponendo una vera e propria «critica sociale del gusto», avremmo buon gioco a denunciare l'insufficienza della concezione di Praz. Eppure, se tendenzialmente, negli scritti di Praz, emerge un unico gusto per ogni epoca, questo però appare rifratto e avvicinato in un'ampia molteplicità di aspetti possibili, non limitata a quelli tradizionalmente considerati più nobili e non succube di suddivisioni in discipline stabilite, con confini netti.

All'inizio della tragedia della guerra alla quale opporrà la sua *Filosofia dell'arredamento*, Praz pubblicava un libro importante, che esponeva già nel titolo il termine-chiave "gusto" e lo declinava in una direzione particolarmente congeniale: *Gusto neoclassico*¹⁵⁵. Dopo aver dimostrato con successo la capacità di affrontare a fondo soggetti originali e di coprire l'interezza della storia letteraria inglese, dopo aver espresso con multiforme abilità la distanza da mode e gusti superati o personalmente non sopportati, dopo aver sfruttato l'originalità di ricerche orientate da personali manie, Praz ormai più che quarantenne poteva permettersi di esplorare da vicino e di dichiarare senza infingimenti o mediazioni il proprio gusto personale. In buona parte si trattava di scritti già pubblicati su rivista nel corso degli anni Trenta, ma qui riuniti a comporre un omaggio continuo e sfaccettato allo stile amato.

Il gusto neoclassico è così evocato tramite i quadri e i mobili, i poemi e i palazzi, le persone che gli diedero vita e quelle – compreso l'autore – che studiandolo e collezionandolo lo riportarono a seconda vita. Già prima di *Regency*, dunque, aveva parlato di mobili (sulla «Nuova Antologia» nel 1931 aveva pubblicato *Dello stile "Empire"*, diventato in volume *Dello stile Impero*), appoggiandosi su riferimenti che già conosciamo, come Poe e Montesquieu, ma più apertamente dichiarando la propria passione non tanto per il mobilio in genere, quanto per uno stile su tutti, lo stile Impero, favorito nonostante appaia comunemente freddo, rigido, funerario e monotono. Con un atteggiamento a metà tra il compiacimento di andare controcorrente e la sofferenza nel veder denigrato lo stile che ama, Praz raccoglie da collezionista, accanto a pezzi di mobilio Impero, brani letterari che li nominano, dall'*Educazione sentimentale* di Flaubert all'Anatole France del *Lys rouge*, dal Proust del *Côté de Guermantes* a Panzini, Heine, Taine, Zola, Gozzano, Henry James... E si può agevolmente rintracciare la cellula germinale de *La casa della vita* nel capitolo *Un interno* dove descrive la propria casa col controcanto ironico di un immaginato commento di Cecchi, amico-oppositore, al quale

«la bellezza dispendiosa ripugna talmente, da preferire una veste dimessa, quasi povera pei libri ove profonde i tesori della sua fantasia» e «che ama, a decorazione della sua casa, oggetti in cui a un massimo d'espressione si unisca un minimo d'intrinseco valore, coserelle che si vendono alle fiere nostrane, ninnoli messicani di latta sforbiciati da un artista del popolo, qualche umile anticaglia di nessun prezzo». Ascetismo alieno a Praz, che non esita a compiere la sua «sfacciata confessione di materialista, per cui la presenza sensibile delle cose ha grande importanza»¹⁵⁶.

E pertanto anche una concezione fin troppo unitaria del gusto permette così di coglierlo ed esprimerlo attraverso manifestazioni multiformi, grazie alla capacità di ricreare l'ampiezza della diffusione di una tendenza unendo storia, storia del costume, grande arte e arti decorative, e descrizioni di mobili, abitazioni, fino agli oggetti della vita quotidiana: individuando l'origine del gusto neoclassico negli scavi di Ercolano, che portarono alla luce aspetti fino a quel momento sconosciuti dell'arte classica, Praz si spinge ad affermare che «la grande rivelazione di Ercolano furono i tripodi»¹⁵⁷. Su tutto regna una suprema sprezzatura, una levità distaccata, che incide anche sullo stile più amato, e sugli oggetti personalmente posseduti, ricercati con tenace passione:

In un'altra consolle, da me posseduta, sfingi e zampe belluine, finemente cesellate in bronzo e in parte dorate, si abbinano a sostegno del piano a mosaico di marmi preziosi, incorniciato da una fascia metallica che imita l'orlo superiore del tripode. Ma i rampolli dei tripodi "ercolanensi" non li troviamo solo nelle reggie e nelle collezioni private; ciascuno di noi li ha veduti in luoghi da cui esulava ogni pensiero d'arte: nelle stanze da letto dei piccoli alberghi di provincia o delle case prese in affitto al mare, nei dormitori dei collegi all'antica, nei polverosi spogliatoi di qualche melanconico ufficio pubblico o studio d'avvocato; e non si chiaman più "tripodi", ma "trespoli", e la cosa ha degenerato come il suo nome. Sono i lavamani di ferro gettato, smaltati di bianco e filettati di turchino,

scrostati e sdotti, con le asticelle per sostenere un asciugamano molle e di dubbio candore, e una minuscola brocca il cui contenuto, versato nel dispettoso catino, immancabilmente bagna i piedi del ministrante. È questa l'ultima eco, umile e sommessa, delle eleganze ispirate dall'influsso d'Ercolano¹⁵⁸.

E accanto alla grande arte e agli oggetti domestici, sono investigati i motivi figurativi, gli schemi di composizione che si ripetono, in sottili variazioni, come mostra la coppia di capitoli *La dama sul sofà* e *La dama con la lira*, dove brillano non poche ecfrasi di opere figurative, delle quali però importa assai meno il valore artistico intrinseco della tipicità della raffigurazione. Di Foscolo, poi, più che le opere sono inseguiti i ritratti, le tracce della permanenza in Inghilterra (di nuovo legata al mobilio, ma anche ad autografi dimenticati) e perfino la presenza di chi aveva mantenuto in qualche modo viva la memoria del poeta. Così, in *Vecchi collezionisti*, il protagonista non è tanto lo stile Impero quanto chi ha dedicato la vita a raccogliarlo, come Paul Marmottan, *alter ego* di Praz o meglio suo gemello diverso, in quanto non solo amante dello stile ma interessato a Napoleone e ai Napoleonidi, autore di *Les Arts en Toscane sous Napoléon*. Praz, invece, non era arrivato allo stile per la via della storia; e proprio il confronto con un collezionista così affine eppure così diverso gli permette di abbassare lo scandaglio nella propria passione ricondotta – naturalmente – a «un vecchio cassettona a colonnette portato un giorno in casa dalla campagna», che aveva conquistato per sempre il «bambinetto ignaro di stili e d'epopee». Il decoro di sobrio classicismo allestito dal parigino, per Praz non nasceva da passione storica, ma «si perdeva nella notte dell'anima, in quella regione nebulosa della sensibilità in cui le vie del bello estetico e dell'amore sembrano ancora confuse in una»¹⁵⁹.

In mezzo a questo affollarsi di oggetti e di persone che li hanno tenuti in mano o osservati, trovano degna collocazione poemi dimenticatissimi, come *La napoleonide* di Stefano Egidio

Petronj, fiore sbocciato ormai fuori tempo. È di nuovo una scoperta da collezionista e da maniaco: «i tardi tempi nulla sanno di Stefano Egidio Petronj, né io l'avevo mai sentito nominare prima del giorno in cui, presso uno di quegli effimeri negozi di libri usati a ingresso libero, comparso inaspettatamente tra una rivendita di tabacchi e un vinaio, e presto scomparso, sì da far dubitare che mai fosse lì, mentre restano saldi i commercianti vicini – poiché i libri pochi clienti attirano, ma il vino e il tabacco le moltitudini – trovai un magnifico in-folio»¹⁶⁰. La spinta all'acquisto stava nelle eleganti medaglie emblematiche che adornavano il volume e agli occhi dell'autore degli *Studi sul concettismo* non potevano non ricordare gli omaggi che i Gesuiti del Seicento e del Settecento facevano ai sovrani. Ma anche qui, dove l'interesse pare esaurirsi tutto in pura bizzarria bibliofila, emerge uno spunto interpretativo interessante, e molto più generale della piccola occasione che lo fa nascere: i grandi autori non sono ispirati dagli eroi nel momento del loro trionfo, ma dagli eroi scomparsi, dagli eroi caduti. Pertanto il poema di Napoleone non poteva certo essere composto dal Petronj, ma doveva attendere la caduta, e Victor Hugo.

Si è ripetuto che il gusto abbracciato da Praz non è socialmente stratificato, è monoblocco ma sfaccettato e ricco di armoniche personali. Però qualche eccezione si trova, come nel caso di Bertel Thorvaldsen, *Il cavaliere Alberto*, lo scultore, «l'astro maggiore di quella corte d'artisti che Ludovico di Baviera raccolse intorno a sé»¹⁶¹. Per capirlo, quando ormai nella sua Roma s'è persa ogni traccia di lui e la critica si dimostra inclemente, non è sufficiente collocarlo nell'epoca che fu la sua, sentire ancora il gusto che rappresentava: il fatto è che «quelle opere fanno appello al ceto medio e al più umile», le sue sculture «mettono il classicismo alla portata di tutti». Questo piacque ai suoi contemporanei: non tanto «il suo aver appreso perfettamente a memoria il linguaggio plastico dei Greci, quanto il senso di calma idillica, di sognante innocenza che si effonde dalle sue sculture»¹⁶².

Ma torniamo al libro nel suo complesso. Nel testo (auto)biografico per la *Friendship's Garland*, già richiamato, si dice che Praz «affrontò il problema dell'arte neoclassica non tanto da un punto di vista strettamente critico quanto da quello d'un entusiasta che ricreava un ambiente, evocava gli aspetti d'un gusto, di una sensibilità, indulgiandosi su singole figure, abbracciando vasti orizzonti e scendendo fino alle minuzie del costume e della moda»¹⁶³. Non si tratta di affermazioni *a posteriori*, di una chiarezza acquisita col passare degli anni, perché già l'*Avvertenza* del 1939 dichiarava a chiare lettere la combinazione di «erudizione» e «fantasia», unite per rievocare un periodo culturale sentito prima che giudicato: «mentre i più frettolosamente lo giudicano, senza neanche volersi provare a sentirlo»¹⁶⁴. *Gusto neoclassico*, a differenza dei libri precedenti che nascevano per partenogenesi l'uno dall'altro, raccoglie la sempre più consapevole ricerca di chiarificazione di un interesse personale fortissimo per uno stile e un'epoca. Questo atteggiamento dichiaratamente parziale, di un autore che non intende nemmeno per un momento fingere di essere un osservatore distaccato, contribuisce a rendere *Gusto neoclassico* ancora più saggistico rispetto a *La carne*, agli *Studi sul concettismo*, alle cronache e alla *Storia della letteratura inglese*, tanto da collocarlo idealmente a metà strada tra questi volumi e *Penisola pentagonale*. Il rigore della ricerca si accoppia infatti con l'elemento autobiografico e con la narrazione, con l'investimento personale e il ricorso alla fantasia.

Si trattava, ancora una volta, della scelta di un argomento originale e in un certo senso provocatorio. Lo stile neoclassico, solitamente considerato freddo e accademico, non era certo tra i più apprezzati e lo studio di Praz si rivelò quindi ancora una volta pionieristico e anticipatore di un cambiamento di tendenza, con notevole compiacimento del precursore, che non perdeva occasione, nelle ristampe, di rivendicare primogeniture. Ad esempio, oltre trent'anni dopo la prima edizione del volume, nell'*Avvertenza* alla terza (Roma, maggio 1974), Praz segnalava che «la presente

edizione esce dopo che l'esposizione di Londra del 1972, *The Age of Neoclassicism*, ha rimesso in onore un'epoca del gusto che al tempo della prima edizione (1940) era poco apprezzata e assai trascurata dai critici», e aggiunge che «all'autore di questo libro gli inglesi han riconosciuto il merito di pioniere della rivalutazione, e l'han voluto partecipe ai lavori della commissione organizzatrice della mostra» (nel catalogo della mostra Praz è celebrato come il decano degli studi neoclassici). Questa presa di posizione è tutt'altro che un caso unico. E darebbe probabilmente l'avvio ad una affascinante ricerca sulla cultura europea del Novecento verificare da presso la misura, le dimensioni delle diverse primogeniture rivendicate da Praz. In questo caso – l'arte neoclassica – ci soccorre per il momento un preciso giudizio di Marco Valsecchi: «Mario Praz scrisse nel 1940 il suo *Gusto neoclassico*, che rappresenta una netta svolta di tendenza. Non è ancora vinta del tutto la resistenza critica italiana verso l'artista – si tratta di Canova –, ma quel volume rimane tra le azioni più felici e primarie nella revisione e verifica degli artisti neoclassici»¹⁶⁵. In seguito verranno le rivendicazioni degli studiosi stranieri, come Osbert Sitwell, Rudolf Zeitler, Kenneth Clark, Hugh Honour, Alvar González-Palacios. E proprio grazie al confronto con gli studiosi stranieri, a partire da Honour, si verificò l'evoluzione e la crescita di *Gusto neoclassico* nel trascorrere degli anni e delle edizioni.

L'ultima edizione, ormai decisamente diversa dalla prima, è infatti aperta da un breve scritto che precisa ulteriormente l'ampiezza della rivendicazione praziana. Si intitola *Neoclassicismo e Impero* ed è interamente volto a demolire l'idea, sostenuta da Honour, di uno stile Impero inteso come pura coda accademica priva di originalità rispetto ad un vero neoclassicismo settecentesco puro e vitale. La decisa contrapposizione delle idee e dei gusti non è sostenuta da uno stile aggressivo: il giovane Praz sarcastico, nel tempo, ha riposto sempre maggiore fiducia nell'ironia leggera, anche se talvolta non poco tagliente. Eppure quelle svelte pagine, con una dichiarazione d'amore per

alcuni capolavori del periodo Impero (i ritratti di Ingres, le statue di Thorvaldsen e di Martos, i quadri di Venezianov, gli architetti che operano in Russia: Quarenghi, Rossi, Bove, Zakharov) quasi completamente celata in un'enumerazione fattuale, rappresentano una delle più dirette dichiarazioni di apprezzamento da parte di Praz.

Perché il gusto e la sensibilità personali di chi insisteva sulla relatività storica dei gusti e delle sensibilità non sono facilmente circoscrivibili nemmeno qui dove sono dichiarati a chiare lettere. Tuttavia, anche nei luoghi meno evidenti, *Gusto neoclassico* finisce per parlare del suo autore, perché racconta dei suoi incontri con altri collezionisti o si lascia seguire in viaggi maniacali alla ricerca di testimonianze di uno stile abbandonato oppure anche soltanto perché, tra i materiali discussi, compaiono sullo stesso piano opere conservate da musei e case storiche e i pezzi della collezione personale di Praz. Più in generale – e l'osservazione potrebbe anche non essere ristretta al solo *Gusto neoclassico* – in queste pagine Praz lascia trasparire volontariamente una larga parte dei movimenti mentali e culturali solitamente cancellati dalla maggior parte dei critici: intuizioni apparentemente incongrue, associazioni d'idee marginali che conducono invece in direzioni inaspettate ma feconde. Questa capacità di lasciar emergere anche il farsi del movimento critico nelle sue giravolte e nei suoi rallentamenti si verifica con maggiore forza prendendo in mano la prima edizione del volume, perché i capitoli aggiunti in seguito rafforzano il libro sul piano della completezza e dell'organicità strutturale e cronologica, depotenziando inevitabilmente l'effetto più capriccioso e personale. Dopo la già citata apertura dedicata alla monografia di Honour, nella terza edizione è aggiunto un breve scritto su Domenichino, paragonato a Thorvaldsen in modo da riproporre – da un versante inatteso, quieto e classico invece che decadente e barocco – il costante parallelismo praziano tra Seicento e Ottocento. Si unisce così all'altro parallelo, quello tra *Milton e Poussin*, rafforzandone il

carattere di preistoria dello stile studiato, mentre nella prima edizione il saggio miltoniano rimaneva più estemporaneo, ma anche più inatteso e personale, solitario antipasto al primo vero capitolo neoclassico, quello dedicato a *Winckelmann*.

Accolto in precedenza da Leo Longanesi su «L'Italiano», nel 1936, il ritratto del tedesco innamorato della classicità è tra i più evocativi di Praz, che lo considerava una delle sue cose migliori. L'intento è tutto biografico-psicologico, raggiunto con sapienza lirico-narrativa:

D'inverno il rovaio ululava contro i vetri delle piccole finestre; nel gelo della stanzetta l'uomo pallido e magro sedeva imbacuccato nella sua pelliccia fin sulla punta del naso aquilino, ma i suoi occhi sfavillanti vedevano nella pagina di Plutarco l'azzurro Mediterraneo tutto porti e città di stupendi uomini bruni, e i leggiadri caratteri greci delle linee erano nere file di snelle navi che solcavano il mare, flotte di talassòcrati. Leggeva Sofocle, e il rovaio più non ululava contro i vetri, ma un usignolo melodioso non cessava mai di piangere sotto verdi foreste, lieto della vinata edera e delle sacre fronde molto fruttifere, inaccessibili al sole ed ai venti iemali; e il narciso bello di corimbi fioriva giorno per giorno, e il croco splendente d'oro, e il glauco olivo altore di fanciulli, indistruttibile; e il flutto purissimo del Cefiso s'alimentava di perenni polle. Così l'anima di Winckelmann si preparava all'apparizione d'una calma e possente divinità¹⁶⁶.

Ritrovare la base della sensibilità di Winckelmann nel suo amore per i giovinetti, nel suo ideale androgino, significa proseguire all'indietro le scoperte de *La carne* e insieme gettare non poche ombre su un'idea troppo serena degli ideali di bellezza di un secolo almeno – e anche sui propri, personali: «Inavvertita ironia: i sostenitori dell'equilibrio classico, dell'olimpica serenità e sanità, si rifaranno da tale che [...] sentiva in modo né equilibrato né sano, era dominato da un'idea fissa germogliata da un

ambiguo fondo, era, per dirla col Diderot, un *fanatique, un enthousiaste charmant*¹⁶⁷. D'altra parte, le descrizioni di Winckelmann suonano, all'orecchio di Praz, nient'altro che i prototipi di quelle «divagazioni letterarie su opere d'arte», espressione molto più del gusto dell'interprete che dell'oggetto d'arte interpretato, che si era abituato a leggere nelle pagine di Pater o di Huysmans. Forse la carne e il diavolo sono tenuti a distanza dall'ideale neoclassico, ma non certo la morte, se la conseguenza ultima dell'insegnamento di Winckelmann sarà, per Praz, il disegno a tratteggio di Carstens, Gagneraux o Flaxman: «Vuoti gusci da cui è esulata forma e sapore. Contorni di supremo riposo: come l'impronta in un giaciglio d'un bel corpo che s'è levato, o come la traccia nel terriccio d'un cadavere che s'è consunto. Così la serena calma di Winckelmann finisce per confondersi col rigore della morte»¹⁶⁸.

Se *Winckelmann* rimanda a *La carne*, il capitolo dedicato a *Le antichità di Ercolano* ricorda invece gli *Studi sul concettismo*, ritrovando negli «amorini che guidavan cocchi tirati da cigni o da delfini o da grifi, quei genî alati che si esercitavano al ballo o al suono, o facevan giuochi puerili, o s'applicavano a varie arti, e chi alla caccia, e chi alla pesca, e chi tirava un renitente capro per le corna, o recavano simboli e strumenti, dischi, tirsi, canestri, bacili» soggetti del tutto simili a quelli disegnati degli emblematici, «soprattutto olandesi, Heinsius, Vaenius, Hooft, Crispin de Passe»¹⁶⁹.

Per il lato personale del saggismo di *Gusto neoclassico* il capitolo più implicato è invece *Case giorgiane*, da ascrivere allo stesso tempo al Praz amatore del Neoclassico, al Praz studioso e al Praz viaggiatore ed evocativo prosatore di viaggio. La percepibile origine tacquinesca permette facili asportazioni in blocco, senza riscrittura delle parti ma con montaggio in contesti diversi, così la descrizione di case giorgiane di Liverpool può essere asportata dalle altre osservazioni legate ai luoghi vicini (nel già citato *Meseyside*) e trasmigrare tal quale qui, dove si incastra perfettamente in mezzo ad altri inseguimenti di case

dello stesso stile, altrove in Inghilterra oppure in Irlanda. La Dublino ricercata non è quella presente, ma un fantasma, è la Dublino del Settecento, «che fu una delle capitali d'una civile Europa scomparsa»¹⁷⁰, illustrata dal genio di Robert Adam. Il testo di Praz diventa come un incantesimo evocatorio, che con le parole vuole trasfigurare la realtà moderna inamena per sostituirla col sogno di un passato. Lo strumento è la visita a tappe, la ricerca della Dublino di Robert Adam quasi casa per casa.

Molte di queste antiche case sono ora *clubs*, molte altre, troppe, sono abitate da povera gente, che talvolta non comprende neanche perché lo straniero debba esser curioso di veder un soffitto mezzo rovinato, e talvolta dà la sconsolante risposta che il soffitto non c'è più: l'hanno dovuto ricoprire di carta perché era affumicato e cascava a pezzi! Così mi son trovato a picchiare all'uscio d'un circolo cattolico, d'un ospedale di monache, d'un *club* presbiteriano, d'un collegio di Gesuiti, d'un professore di ballo, d'un affittacamere, d'un magazzino di stoffe; quando addirittura la casa non era sprangata, coi vetri polverosi e rotti, la porta rugginosa e squallida e il cartello dell'agenzia di locazione; o non era divenuta un antro di miseria da non riconoscersi, quella casa che ospitò un'agiata famiglia nel Settecento¹⁷¹.

Tutto quest'abbandono, l'irrevocabilità del passato, costituiscono il tono malinconico che pervade il libro, ma una malinconia accesa di un piacere sottile di ammirare ciò che i più non ammirano, di scoprire in solitaria; un piacere che permette di sorridere benevolmente all'ingenuità degli ignoranti, ignari di vivere dentro opere d'arte con la «beata noncuranza dei Romani delle età pittoresche, quando le capre pascolavano nel Foro e i calderai avevan loro botteghe nei fornic del Teatro di Marcello»¹⁷². L'indignazione esplode invece quando gli attacchi al passato vengono da chi potrebbe sapere, da chi potrebbe apprezzare e invece vuole abbattere e ammodernare. L'intarsio di percezioni,

quadri e quadretti di luoghi visti, l'emergere di passioni e odi continua anche quando si passa dall'Irlanda all'Inghilterra, a Londra, Liverpool, Brighton o alla campagna inglese, sempre in cerca di facciate con colonne («quelle colonne che dalla Vicenza di Palladio si diffusero fino a Pietroburgo e a Edimburgo») e degli altri segni di «questo neoclassicismo nordico che, con tutta la monotonia delle sue forme, non sa mai stancarmi, sicché ogni mia nuova estate inglese mi vede andar pellegrino a qualche bianca *country-house* in mezzo a verdi boschi, come notte dopo notte si rifà lo stesso sogno»¹⁷³. “Sogno”, ecco la spia; come per il Gilly, architetto che soltanto immaginò e non edificò, la preferenza di Praz va a ciò che non c'è più o che non c'è mai stato o a ciò che è in pericolo, minacciato di morte, decadenza, scomparsa. Paradossale di una scrittura di viaggio impossibile: andare di persona, con occhi e narici apertissimi, a toccare con mano, entrare fin nelle case private, setacciare un paese, giorno per giorno, instancabilmente, direttamente, ma non per cercare la sorpresa del presente, per indovinare i lampi di direzione del futuro del mondo, non per incontrare la calda vita attuale, le persone, le trasformazioni, i cambiamenti in atto, l'unicità di un momento presente, irripetibile, ma sempre alla ricerca di ciò che non c'è più, che è stato devastato o abbandonato, o che in realtà non c'è mai stato, ed è stato soltanto sognato. Quando poco prima di morire scriverà l'introduzione a *Il mondo che ho visto*, raccolta delle sue prose di viaggio, si permetterà di ironizzare su Arturo Farnelli, monumentale e farraginoso bibliografo dei viaggi in Spagna e Portogallo, incapace di osservazioni personali e accumulatore di schede: «sia detto a suo discarico, che a lui passeggiare per le selve delle schede dava quell'ebbrezza che ai romantici davano le passeggiate per le vere foreste di foglie. Il solo fatto di passeggiare, di trovarsi quasi smarrito in un folto schedario; ché, quanto a sentire il vario profumo degli alberi e dei fiori, non era affar suo: il suo naso era foderato di pergamenata»¹⁷⁴. Il naso di Praz – uomo pergamenato anche lui, ma mobilissimo

– era foderato di sogno. Nei suoi pellegrinaggi irlandesi e inglesi Praz non cerca il presente e non cerca in fondo nemmeno il controcanto reale dell'immaginario letterario. Anche nelle più prosaiche isole britanniche, come già nella pittoresca Spagna, la realtà sconfessa la scrittura (è bene «scordarsi delle favolose descrizioni del Disraeli, quel delicato snob che avrebbe potuto figurare tra i precursori di Proust, se non avesse preferito di passare ai posteri come il fondatore d'un impero»¹⁷⁵; così carnale, sensoriale, materialista, disincantato, osserva Liverpool come se già fosse una futura rovina di Pompei, pregustando una melanconica aria di cose per sempre defunte.

Lo stile del libro, sempre registrato tutto tra erudizione e fantasia, raggiunge un altro massimo fantastico in *Bianco e oro*, dove la dimensione di sogno e di desiderio malinconico si espande ulteriormente. Dedicato agli edifici neoclassici in Russia, ma soltanto «intravisti dalle pagine e dalle fotografie dei volumi che ne trattano», è come un'esplorazione condotta sulle mappe, simile al desiderio di "fuggire laggiù" tanto volte cantato dai poeti decadenti. «In uno di questi giorni glaciali d'inverno ho percorso in fantasia questa città iperborea di colonne», trasposizione magica di un'ideale città mediterranea «col suo popolo d'ignude statue esiliata in un allucinante scenario boreale, a specchio dei ghiacci: colonnati, cupole, frontoni il cui bianco s'incupiva tra il bianco immacolato delle nevi»¹⁷⁶.

Quindi il gusto personale esalta la conoscenza di un gusto storico. Ma si può precisare meglio quale fu il gusto personale di Praz? Impero nel mobilio, senza dubbio, neoclassico anche in senso più ampio, certo, ma senza dimenticare mai che egli stesso concepiva il Neoclassicismo come l'altro lato della medaglia del romanticismo, non tanto contrapposto quanto inscindibile. Comprende a pieno titolo – vedi *Classicismo rivoluzionario* – Piranesi, la cui visione è «tormentata, allucinata e solenne»¹⁷⁷, e Friedrich Gilly, che come Hölderlin, come Novalis, come Keats «sentiva la nostalgia della Grecia, ma i suoi inni più ispirati li

cantava alla Notte». Il gusto neoclassico di Praz non è un gusto quieto, riposato, ma al massimo un desiderio, un anelito alla quiete, un sogno di armonia, votato all'impossibilità o almeno all'incompiutezza: «Le più ardite fantasie architettoniche del classicismo rivoluzionario non divennero mai realtà di pietre, i grandi carmi neoclassici dell'Occidente – *Hyperion* del Keats, *Le Grazie* del Foscolo – rimasero incompiuti»¹⁷⁸. In questa ottica, il sintagma “bellezza e bizzarria”, utilizzato per un volume del 1960 e riproposto anche nell'antologia del Meridiano quale stemma riassuntivo, può definire il suo gusto di neoclassico anelante a una bellezza non caduca ma conscio della sua natura onirica e malinconica, e portato a cercarla attraverso una bizzarra attitudine a ingigantire il particolare, a perlustrare, da solitario, il peregrino, l'abbandonato, il dimenticato, l'evanescente, l'immaginato, il moribondo. Forse queste attitudini fanno sì che il grande amante del Neoclassico, l'edificatore di una “Casa della vita” di implacabile coerenza Impero sia stato allo stesso tempo il descrittore delle perversioni del Romanticismo e l'inarrestabile trovatore degli artisti e degli scrittori più irrequieti e bizzarri. E così nella casa della vita entrano anche le cere, benché non siano «arte nel vero senso della parola», perché «le corti dei re non sarebbero complete senza i nani e i buffoni» e non piacciono «solo le cose belle, posson piacere anche le bizzarre»¹⁷⁹.

E allora, come «geroglifico» capace di raffigurare in sé tutto lo stile amato, non scelse l'Aquila, troppo ostentata, ma individuò un'affinità che rasenta l'equivalenza tra il Cigno e l'Arpa, «tra il bianco uccello dal collo arcuato, che i poeti voglion canoro, e il sonoro strumento dal collo arcuato»¹⁸⁰; e i grandi poeti neoclassici (Keats, Hölderlin, Foscolo) gli apparvero come figure di vinti titani, ripagati dagli dèi, per il loro culto, con l'etisia e la demenza. E un emblema del dissidio nemmeno troppo nascosto in questo desiderio di bellezza è ancora l'immagine di Foscolo che sul corpo ben formato aveva, «invece dell'olimpica testa consentanea, una testa “non pertinente”, una tormentata effigie tra di

scimmia e di cane. Al discordo dell'aspetto, corrispondeva la irrequietezza interiore: l'anima anelava all'armonia, viveva nel disordine, la mente formava versi eleganti, la voce li annunciava con uno schiamazzo»¹⁸¹.

Il gusto e la mania personali hanno valore ermeneutico. Come si vede anche nel saggio dedicato a Carducci nell'anno celebrativo 1935, che era tutto battuto sulla «romanità» e «sanità» del poeta. Praz invece utilizzava la distinzione tra l'uso della mitologia dei pittori del Primo Impero, che «miravano a realizzare canoni, non a sognare fantasmi», e l'ellenismo del Secondo Impero, che è invece evasione, esotismo. Nella poesia italiana il contrasto è esemplificato dall'ode a Luigia Pallavicini di Foscolo di fronte alla *Primavera Dorica* di Carducci. Foscolo non è nostalgico, ma presente: «Le immagini del poeta erano naturali in un ambiente in cui il comodino si chiamava *somno*, lo specchio *psyche*, la poltrona *agrippina*, il bruciapfumi o il lavabo *athénienne*, in un ambiente in cui il letto simulava un'ara sormontata dal tempietto del baldacchino»¹⁸². Mentre la Grecia di Carducci è segnata dall'«Ellade romantica dei parnassiani, visione che prima di stemperarsi nelle oleografie d'un Leighton e d'un Alma Tadema, sarà fissata, con immutabili caratteri d'azzurra e solare serenità, promontori coronati di bianche acropoli, ed altri *cliché* del genere, nelle prose e nei versi di un Théophile Gautier, d'un Louis Ménard, d'un Leconte de Lisle»¹⁸³. Dove un confronto letterario coinvolge le arti figurative e l'arredamento, le forme della sensibilità e gli stili di vita, tutte le molteplici configurazioni del gusto di un'epoca.

Nel 1958, nell'*Avvertenza* alla seconda edizione Praz si soffermava brevemente sul metodo proprio di *Gusto neoclassico*: «illuminare il gusto d'un periodo con saggi su alcuni aspetti caratteristici di esso, senza intraprendere una trattazione sistematica», curiosamente trovandolo affine a quello di Erich Auerbach in *Mimesis*. In realtà le somiglianze non appaiono molte, e si riducono alla scelta di non inseguire l'amore di completezza e di

lasciarsi guidare da alcuni motivi («presentatisi alla mia mente a poco a poco e disinteressatamente» affermava Auerbach)¹⁸⁴. Praz però non parte regolarmente da analisi stilistiche di singoli brani letterari, e anzi, come si è visto, fuoriesce spesso dallo stesso ambito letterario; non ha uno spunto iniziale forte – per quanto quasi inafferrabile come è la “rappresentazione della realtà nella letteratura” in *Mimesis* – che si sviluppa in tutto il volume; non attraversa secoli diversissimi ma si concentra su un periodo culturale ben circoscritto... insomma, nessuna delle caratteristiche principali di *Mimesis* è davvero presente in *Gusto neoclassico*. L’affinità individuata da Praz si può però forse rintracciare nella sintonia con il doppio sguardo del prospettivismo di Auerbach, che da un lato insiste sulla necessità di calarsi il più possibile nel punto di vista proprio di ogni testo per comprenderlo e capire attraverso di esso tutto un periodo storico, ma dall’altro lato ribadisce che le domande poste ai testi vengono dal presente dell’interprete, e che più importante è la domanda del testo stesso. Anche nei saggi di Praz sono spesso presenti critiche di anacronismo, di letture distorte del passato per insufficiente comprensione storica, però nella sua visione della critica come storia del gusto si trova la consapevolezza che è impossibile tirarsi fuori del tutto dal proprio tempo, dal gusto nel quale si è immersi. Come scriverà alla fine degli anni Sessanta: «i classici esistono solo in quanto i moderni riconoscono, o credono di riconoscere in loro essi medesimi, le loro proprie ansie e aspirazioni. Il mondo è invero soltanto la proprietà dei vivi, e i morti vi han parte solo allorché i vivi si rispecchiano in loro»¹⁸⁵. Fino a ribadire la divisione in due categorie delle opere del passato: quelle che «noi seguiamo a leggere con piacere per via della loro atmosfera di “quadri di un’epoca”» e quelle che «leggiamo perché arricchiscono il nostro spirito con la profondità delle loro osservazioni, senza alcun intervento di quell’elemento spurio che è il senso del passato»¹⁸⁶.

Ma nei punti in cui il «senso del passato», colto nei suoi momenti più acuti di gusto specifico, si unisce all’interesse personale, del

critico come *connaisseur*, allora le caratteristiche individuali, fino alla mania, del soggetto interpretante, il suo amore peculiare per l'oggetto studiato diventano forza ermeneutica, almeno in parte trasmissibile. Più che ad Auerbach, allora, Praz, politicamente piuttosto scorretto agli occhi d'oggi, capace di sfiorare più volte razzismo e classismo, non privo di momenti francamente reazionari, con tutto il suo gusto monoblocco, non stratificato socialmente, può apparire perfino come un "anticipatore" degli studi culturali e postcoloniali, se si pensa all'uso ermeneutico della mania personale nel libro di C.L.R. James sul cricket o all'interesse per le "strutture del sentire" di Raymond Williams, che pur hanno qualcosa in comune con la storia del gusto e della sensibilità di Praz¹⁸⁷.

Cronaca e storia

Intanto, nel giro di due o tre anni, all'inizio degli anni Trenta, molto era cambiato nella vita del professor Praz. Il 26 agosto 1931 era morta la madre, Giulia di Marsciano¹⁸⁸, nel 1933 aveva incontrato la futura moglie Vivien, più giovane di 13 anni. Nel 1934 era tornato in Italia, chiamato alla cattedra di lingua e letteratura inglese dell'Università di Roma, che terrà per più di trent'anni, fino al ritiro dall'insegnamento per limiti d'età nel 1965. E a Roma aveva messo su la casa di via Giulia, in quel Palazzo Ricci che si compiacerà di ritrovare descritto nel *Portrait of a Lady* di Henry James. Si era sposato e nel 1938 era nata la figlia Lucia.

L'esplorazione di biblioteche in cerca di peregrini volumi di emblemi, condotta dopo la caccia sadiana nella letteratura europea dell'Ottocento e seguita dall'esplosione della passione per il Neoclassicismo, potrebbe far pensare che Praz avesse ormai fatto proprio uno sguardo esclusivamente retroattivo, ancorato sempre più al passato. Invece il giovane traduttore e recensore delle novità di rilievo non era stato soffocato nel letto dal raccoglitore di imprese, dallo schedatore di preziose

perversioni decadenti o dal collezionista di mobili Impero. Anche negli anni Trenta (e Quaranta, e Cinquanta, e Sessanta, e Settanta...), anche durante l'elaborazione di tutti i suoi lavori di maggiori dimensioni, Praz rimase un critico militante attentissimo a quanto si veniva scrivendo nel mondo di lingua inglese. La cronaca finisce anzi col dimostrarsi un'applicazione tenace, una delle sue armi principali e uno dei punti di forza costanti, come mostreranno parzialmente gli *Studi e svaghi inglesi* (Sansoni, 1937) e a profusione i quattro densissimi volumi delle *Cronache letterarie anglosassoni* (pubblicati dalle Edizioni di storia e letteratura tra il 1950 e il 1966).

Nel loro insieme le *Cronache* di Praz non danno certo il sapore di una sostanziale deprecazione che egli stesso ritrovava – divertendosi però un mondo nel leggerle – nelle cronache teatrali di Mary McCarthy¹⁸⁹. Quello che emerge è un panorama complesso, multiforme, con notevoli dislivelli, altezze e profondità variabili. Di sicuro non una ricognizione controvoglia in un presente mediocre condotta da chi tiene entrambi i piedi saldi in un passato glorioso. L'idea stessa di cronaca letteraria (non so se Praz avesse in mente la rivista ottocentesca «Literary Chronicle», ma è significativo che nello stesso 1950 in cui usciva a Roma il primo volume delle *Cronache letterarie anglosassoni*, Edmund Wilson pubblicasse a New York un'analogo raccolta, *Classics and Commercials*, col sottotitolo *A Literary Chronicle of the Forties*) implica una volontà di adesione al presente, evoca l'eccitazione di osservare, descrivere e valutare gli eventi mentre stanno avvenendo, permette il personale riscontro dell'opinione corrente. Era sempre fortissima in Praz la consapevolezza che soltanto gli scritti critici composti quanto più possibile a ridosso della comparsa dell'opera sanno trattenere appieno l'impressione iniziale, la fragranza del loro comparire come cose nuove, venute a confermare un gusto corrente oppure ad ipotizzare cambiamenti, a segnare svolte e rivoluzioni. Anche nei casi in cui si rivela – sulla lunga durata – miope e incapace di intuire quelli che si imporranno come i maggiori valori

letterari di un periodo, la critica immediata, delle recensioni e dei giornali, del servizio al lettore comune e della battaglia per l'egemonia valutativa, rimane sempre attraente, interessante, persino divertente, agli occhi di Praz. In primo luogo proprio per il suo valore documentario: «Oh, se avessimo pei nostri bei secoli la ricca, succosa documentazione con cui Enrico Falqui ha seguito passo passo la letteratura del nostro Novecento, con immensa comprensione e rispetto per gli anziani, con sollecita e talora beneficamente burbera pazienza pei giovani!»¹⁹⁰. Anche quando si applica a oggetti non di primo interesse – come appare in questa esclamazione la letteratura italiana del Novecento inseguita indefessamente da Falqui, rispetto a quella dei secoli migliori e più ricchi – la cronaca letteraria documenta stagioni del gusto e ci permette qualche forma di approssimazione al clima culturale che vide sorgere e influenzò i testi letterari, i massimi capolavori come le opere più circoscritte e più tipiche.

L'insieme delle attività critiche intorno alla letteratura è animato da due forze profonde. Il bisogno di riconoscere durevoli verità letterarie è continuamente minato dalla consapevolezza storicistica dell'assenza di valori immobili e intramontabili. L'aspirazione a una sistematizzazione attendibile ed equilibrata di ciò che "conta di più" si alterna alla passione per la rassegna del mutevole e del particolare. La volontà di cogliere dall'alto le più grandi evidenze dell'orografia letteraria non può fare a meno dell'inseguimento dei movimenti minuti, non può perdere il contatto col pullulare caotico delle forme cangianti senza diventare miope e del tutto insipida. La storia della letteratura ha certo il compito di dare conto in modo ragionevole e comprensibile a volo d'uccello delle maggiori provincie del Regno di Parnaso e registrare soltanto i principali mutamenti di confini e costumi, ma in fondo non può esistere senza avere una continua relazione biunivoca con la cronaca, inarrestabile nella sua perenne illusione di inseguimento del mutevole in quanto tale.

Nella già citata introduzione allo Shakespeare di Kott, Praz rimetteva in onore la critica “valutativa” ribaltando l'*Experiment in Criticism* di C.S. Lewis (1961), che l'aveva spinta al di sotto di tutti gli altri generi di critica. Il debito maggiore, secondo Lewis, doveva andare ai curatori di testi, ai commentatori e ai lessicografi: «Find out what the author actually wrote and what the hard words meant and what the allusions were to, and you have done far more for me than a hundred new interpretations or assessments could ever do»¹⁹¹; al secondo posto stava la “disprezzata classe” degli storici della letteratura, che invece non sono da buttar via perché ci indicano quali opere esistono, le inseriscono in uno sfondo corretto, distolgono da falsi approcci e permettono almeno in parte di avvicinarci alla forma mentale di coloro cui erano rivolte le opere (in fondo anche gli storici «are concerned far more with describing books than with judging them»)¹⁹²; più sotto, un qualche spazio trovavano ancora quelli che Lewis chiamava critici emotivi, che sanno eccitare l'appetito per gli autori che mostrano di ammirare: «They did little for my intellect, but much for my “corage”»¹⁹³. Ma coloro che la storia ha tramandato come i migliori critici valutativi (l'elenco di Lewis comprende Aristotele, Dryden, Johnson, Lessing, Coleridge, Arnold e Pater), a che servono? Non aiutano a comprendere le opere d'arte ma ci permettono di confrontare i nostri pareri personali con quelli formulati da menti di primo livello. Praz, senza seguire fino in fondo il discorso di Lewis, acutamente sostenuto sul filo del paradosso, è pronto a controbattere che la critica valutativa ha una grande importanza proprio perché la dice lunga, più che sull'autore studiato, sul gusto del periodo nel quale il critico scrive. Riprendiamo più ampiamente il passo appena citato nel precedente capitolo:

Una storia della critica letteraria e dell'arte va così considerata come una storia del gusto. Il suo scopo finale non è la scoperta d'una verità assoluta, ma la rassegna degli svariati aspetti che l'idea

della bellezza ha assunto attraverso le età. Lo Shelley credeva che una volta che fosse stato lacerato il velo dipinto che illude e travia gli uomini, la verità avrebbe brillato davanti ai loro occhi, in tutto il suo splendore. Forse la nostra conclusione dovrebbe essere che gli uomini dovrebbero fermarsi al velo dipinto – perché la Verità è il velo dipinto¹⁹⁴.

La cronaca letteraria, allora, può essere immaginata come una lunga, animata sfilata di questi veli dipinti, in tutta la loro ricca profusione di fogge e di colori. E Praz, che non nasconde una certa curiosa e ambigua passione per i veli che più paiono impossibili e fuori moda, amava ricordare un libro di Henri Peyre, dedicato al fraintendimento di quelli che saranno considerati i grandi valori letterari da parte dei contemporanei, di chi ebbe la ventura di vederli nascere e spesso non li comprese: «frequenti errori di prospettiva e di valutazione»¹⁹⁵ in cui caddero anche critici illustri come Sainte-Beuve e Matthew Arnold. Il fatto stesso di parlare di “errori” mostra, però, quanto il desiderio di Verità sia attivo anche nel sostenitore dell’identificazione della storia letteraria con la storia del gusto. In fondo, nell’opera critica di Praz si possono vedere chiaramente in azione, in continua, dialettica relazione fra loro, il desiderio di comprendere e stabilire i veri valori, la bellezza durevole, la volontà di riconoscere l’eterno appello umano delle grandi opere e il godimento nella contemplazione dei gusti mutevoli e delle opere minori, particolari, limitate oppure delle altrettanto mutevoli interpretazioni fiorite intorno ai capolavori che attraversano i tempi e i luoghi. La critica di Praz è mossa sempre da queste diverse, a volte contraddittorie, tensioni, che ai loro estremi conducono a due lavori mirabili (e mutevoli anche loro): la *Storia della letteratura inglese* e le *Cronache letterarie anglosassoni*¹⁹⁶.

La prima edizione della fortunatissima *Storia*, che sarà più volte rivista, aggiornata, ristampata e ampliata, comparve nel 1937, presso Sansoni. Il saggista, il cronista letterario, lo studioso della

letteratura inglese diventava così anche storico della letteratura, anzi *lo* storico della letteratura inglese per eccellenza nel Novecento italiano. Recensita a caldo da Alberto Moravia (e subito Cecchi, caustico, in una lettera del 18 agosto 1937: «non capisco perché facciano scrivere di certi argomenti a gente che, senza del resto averne l'obbligo, se ne intende talmente poco»)¹⁹⁷, la *Storia della letteratura inglese* sarà utilizzata da generazioni di studenti, letta come un racconto coinvolgente anche dai non addetti ai lavori e può essere tuttora considerata «la più importante, e la più utile, scritta in Italia»¹⁹⁸. Praz era ampiamente consapevole di muoversi in un ambiente culturale particolarmente sensibile al problema della storia letteraria. Da un lato stava l'Italia, dove il vanto (che Praz reputava condivisibile) di possedere con De Sanctis «una delle più soddisfacenti composizioni del genere»¹⁹⁹ si scontrava con la negazione crociana della possibilità stessa di una storia letteraria, in nome di una critica intesa come ricerca dell'individuale. Dall'altro lato, l'ambito anglosassone sembrava dominato, al riguardo, dall'empirismo più disinvolto, che conduceva a compilazioni come la *Oxford History of English Literature* diretta da F.P. Wilson e Bonamy Dobrée, che sembrava ritenersi in dovere «di prendere in considerazione ogni volume che abbia il sia pur lontano addentellato con le lettere»²⁰⁰. L'intervento che sto citando è successivo di oltre dieci anni all'uscita della prima edizione della *Storia* di Praz e permette di interpretarla, a distanza, come la scoperta personale di una via d'uscita dalle secche sia delle impostazioni anglosassoni, troppo dipendenti dai vecchi schemi dei generi letterari o dalla più recente tendenza a «proiettare contro uno sfondo culturale o sociale la storia di un'arte»²⁰¹, sia dalle idee di Croce, che portate alle estreme conseguenze negherebbero perfino la possibilità di monografie su un singolo autore, anch'esso pura astrazione, e permetterebbero soltanto discorsi su singole opere. La strada praziana per una possibile storia della letteratura punta invece innanzitutto sull'individuazione dei momenti di passaggio, sul

riconoscimento delle opere, dei modi, degli stili che modificano il panorama. La dialettica tra singolarità dell'opera d'arte eccezionale e clima culturale collettivo è decisiva. Se è innegabile che esistano le «fortunate invenzioni», le scoperte «di nuove provincie della fantasia, di passaggi nordoccidentali in oceani mai prima solcati»²⁰², è altrettanto certo che queste danno poi vita a una moda e a una tradizione. Nella cultura classica e classicistica dominano le tradizioni stilistiche, i generi letterari intesi come valori normativi, nell'età moderna conteranno le poetiche e gli -ismi, ma sempre la storia letteraria deve tenere conto dell'elemento collettivo, accanto a quello individuale. L'istituzione di confronti (e naturalmente per Praz i confronti non sono mai soltanto sul piano letterario, ma anche su quello artistico e di costume), la definizione di tipologie, la ricostruzione delle reti di influenze riescono a «circoscrivere e fissare la natura del bello assai meglio della meditazione isolata intorno a un singolo artista o a un singolo poema o a un singolo verso»²⁰³.

La strada trovata permette così una risposta equilibrata ai limiti dell'estetica crociana e a quelli dell'empirismo «disordinato». E in questo senso Praz trova alleati sia tra chi in Italia ha temperato le posizioni di Croce teorizzando la necessità della civiltà letteraria, dello sfondo per dare rilievo alla luce dell'arte (il riferimento esplicito è a *Tecnica e teoria letteraria* di Giovanni Getto)²⁰⁴, sia, in ambito anglosassone, tra coloro che auspicano una storia della letteratura intesa «nel senso di una storia di poetiche, di correnti del gusto e della sensibilità – non un riflesso passivo o una copia dello svolgimento politico, sociale o financo intellettuale dell'umanità»²⁰⁵. La dinamica di queste correnti (ancora!) si segue meglio attraverso la produzione che solitamente viene sminuita come “minore”: «sovente i minori sono i più tersi specchi del gusto»²⁰⁶. Proprio perché sono meno universali, perché parlano meno all'essere umano di tutti i tempi, le opere dei minori più dicono su mode e modi del loro tempo, illustrando così anche aspetti dei grandi che rischiano di essere fraintesi

da letture anacronistiche. Una storia del romanzo, ad esempio, può essere presentata «in forma di figurino di mode»²⁰⁷: partendo dal romanzo terrifico tra Settecento e Ottocento, ogni epoca «ha il suo taglio caratteristico, i suoi *cliché*: delle trovate che incontrano il favore del pubblico, si ripetono, vegono a far parte d'un'atmosfera, costituiscono quel certo non so che, il quale aiuterà i posteri a datare le opere come un intenditore di vini giudica l'annata dal sapore»²⁰⁸. E come ci sono motivi collettivi, che subito rinviano l'intenditore ad un periodo, così ci sono maniere individuali che richiamano con forza il nome dell'autore anche da una pagina letta casualmente, senza sapere chi l'ha scritta.

Lo storico, pertanto, deve giovarsi del cronista. La presentazione delle linee generali di sviluppo non può che avvantaggiarsi dell'esperienza, dell'occhio di chi segue con attenzione la produzione corrente della propria epoca. Ma cosa recensiva, dunque, il cronista Praz? *Classics and Commercial*s come il suo amico – e omologo nel campo anglosassone – Edmund Wilson? Si potrebbe anche rispondere di sì, benché i suoi *classics* siano più vasti (Praz è molto più a suo agio, rispetto all'americano, con la letteratura pre-ottocentesca) e benché i suoi *commercial*s siano raramente davvero commerciali. Di certo, però, nelle sue *Cronache* sono dominanti due tipi diversi di attenzione. Sulla letteratura in qualche modo già ricevuta, classica nel senso più ampio del termine, sono prese in considerazione soprattutto le novità critiche, mentre la produzione contemporanea è affrontata direttamente, rischiando il giudizio e la caratterizzazione, oppure proponendo primi criteri di raggruppamento e creazione di categorie, senza materassi di protezione. Nel corso dei decenni, in primo luogo, si può seguire Praz mentre tiene d'occhio continuamente, con attenzione particolare, lo sviluppo degli studi su autori e periodi già studiati personalmente (John Donne, il romanticismo, i decadenti, l'età vittoriana). E oltre ai quattro volumi canonici delle *Cronache* va letto, in questo senso, soprattutto *Il patto col serpente* che esplicitamente si autonoma

«paralipomeni» de *La carne* (e non a caso alcuni pezzi sono comuni ai due lavori). Non si può fare a meno di notare, però, che gli apprezzamenti personali più convinti e vigorosi non giungono tanto a proposito dei “suoi” autori, che anzi spesso Praz tiene a distanza con ironia se non a volte con un certo gusto nello smiurli, ma per scrittori sui quali ha scritto poco o nulla nelle opere maggiori, ma che si installano facilmente al vertice del suo canone, come Pope, Jane Austen e Virginia Woolf²⁰⁹.

Sugli autori più lontani nel tempo, Praz dà soprattutto conto dei nuovi studi, con una particolare attenzione per le biografie; spesso sfrutta le occasioni offerte da centenari e ricorrenze per produrre bilanci, fare il punto della situazione (su Poe più di una volta, ad esempio), per calibrare il mutamento di peso degli autori sulla bilancia delle fortune letterarie, per cogliere anche qui aspetti e trasformazioni del gusto (è il caso di Wordsworth). Anche su Shakespeare, che rimane forse lo scrittore più amato in assoluto, non propone nuove letture ma passa in rassegna soprattutto le novità critiche, con una preferenza maliziosa per le interpretazioni più balzane, messe costantemente in ridicolo. Anche in questo caso, in fondo l'intento è quello di evidenziare il loro carattere di estrema concretizzazione del gusto e delle idee tipiche di un tempo storico determinato.

Avvicinandosi al presente, invece, non sono rari gli scritti d'insieme, che affrontano collettivamente un settore: la poesia, il teatro, la narrativa, la critica di un determinato periodo, fino alla rivista teatrale o al gusto decorativo, con la solita capacità icastica nelle definizioni riassuntive, del tipo: «la storia del gusto inglese dal Seicento all'Ottocento può interpretarsi come un duello tra lo spirito gotico del *cottage* e quello classico della villa palladiana»²¹⁰. In particolare nella prima parte del secondo volume, dedicato al «seguito» delle *Cronache inglesi*, si raccolgono alcuni studi di portata più generale, non concentrati su singoli autori, ma su fenomeni collettivi come i libri dedicati alla Prima Guerra Mondiale, le antologie di poesia moderna oppure i *Poeti di due*

generazioni (1932), dove è delineato uno spartiacque Rimbaud-Laforgue attivo anche nella poesia inglese e rappresentato in particolare da Eliot. Anche in questi casi, però, Praz non assume la veste del legislatore del gusto corrente, non appare impegnato nel proporre e imporre linee di tendenza preferite o criteri di accettabilità. La relazione con la storia è sempre troppo intensa e troppo forte l'onestà di riconoscere la direzione oggettiva in cui sembrano nel complesso muoversi le forze artistiche più vive, anche quando si allontanano dalle proprie aspirazioni personali.

Praz arriverà ad esprimere, nel complesso, un motivato rifiuto del modernismo, letto come il trionfo dell'oscurità priva di una chiave razionale, espressione di soggettività esasperata e incommunicabile, dominata dalle forze inconscie o subconscie, dall'illogicità del sogno o della pazzia. L'antimodernismo di Praz, la sua presa di distanza dalle arti e dalla letteratura di avanguardia, si possono condensare nella sua adesione alla formula del genio elaborata da Pope: dire «ciò che spesso fu pensato ma non mai espresso così bene». Praz rimane insomma legato, sia nella letteratura sia nelle arti figurative, ad un'idea dell'eccellenza artistica intesa come giusto, difficile equilibrio tra novità e tradizione, tra capacità personale e originale di esprimere e capacità universale di sentire. Pound e Joyce, ma anche Dos Passos o i surrealisti e a volte perfino i più ammirati Eliot o Faulkner, spingono invece troppo oltre la ricerca di novità e individualità a danno della possibilità di comunicazione e finendo per distruggere ogni residuo dell'antica concezione dell'arte come piacere.

In un primo momento, però, si intravede la speranza di poter assegnare il centro del campo letterario anglosassone ad altre tendenze, alternative a quelle che si imporranno definitivamente, in particolare agli amati saggisti, da Max Beerbohm a Osbert Sitwell, che ancora alla fine degli anni Quaranta pareva quasi destinato a diventare la figura centrale dell'intera letteratura inglese, grazie in particolare ai suoi volumi autobiografici, sui quali Praz tornò più volte. Ma già quando Praz, di fronte al laforguiano

Eliot, delineava la figura di un mondo poetico alternativo incarnato da Robert Binyon, risulta chiaro che quest'ultimo, distillato della grande poesia ottocentesca inglese (soprattutto di Keats) e ottimo traduttore di Dante, non può rappresentare il tipico del proprio tempo ma poco più che una sopravvivenza del passato.

Nonostante le pur presenti linee di forza alternative, quindi, dalle *Cronache* di Praz emerge un quadro d'insieme dove lo spazio centrale della letteratura in lingua inglese del Novecento è occupato da Eliot, Joyce e Virginia Woolf. E l'ultima è sicuramente la preferita. Secondaria risulta invece la posizione di Pound, che nel corso del tempo ottiene sì un sempre maggiore apprezzamento ma in fondo rimane simile, più che a un vero e proprio strumento musicale, all'attrezzo che serve per farli accordare, il cui suono peculiare non è in sé davvero rilevante. In seguito, una certa distanza è tenuta rispetto a Auden e Spender, ma il primo progressivamente emerge, fino a diventare il più abile poeta del suo tempo e il rappresentante migliore di tutto un periodo, grazie all'azzeccato titolo *The Age of the Anxiety*, continuamente richiamato nelle pagine di Praz. Più avanti ancora riconoscerà in Dylan Thomas, opposto al modello intellettuale di Eliot e Auden, la nuova tendenza dominante in poesia, secondo quell'andamento a pendolo che Praz, medico sempre attento ai cicli della cultura, al momento in cui scatta il rigetto, la reazione alle voghe da troppo tempo cristallizzate, chiama sistole e diastole. Nella prosa domina invece, tra i modelli passati, Henry James, per la sinuosa indagine psicologica, e ha un ruolo notevole Hemingway, riconosciuto pionieristicamente da Praz, per lo stile staccato e spavaldo. Verrà poi la fine del romanzo con Joyce, Robbe-Grillet, Sarraute, Butor: e sarà una fine nella noia.

A parte Hemingway (e Faulkner e poche altre eccezioni, come O'Neill), rispetto alla letteratura americana Praz tiene maggiormente le distanze²¹¹. La fa iniziare con Whitman, in polemica con gli americanisti che inutilmente cercano originalità e interesse laddove a suo avviso è impossibile trovarli, cioè negli scritti

precedenti la metà dell'Ottocento che nei migliori dei casi sono scialbe imitazioni di modelli europei, ma non ha in fondo molta simpatia per lui e nemmeno per gli altri possibili iniziatori Hawthorne e Poe. Eppure è tra i primi in Italia a scrivere con competenza di Hawthorne e su Poe tornerà infinite volte, anche in veste di traduttore (un'altro dei suoi *tour de force* impossibili che tentano di mantenere il metro dell'originale è proprio *Il corvo*). Si diverte, invece, soprattutto a smascherare i "cavalli di ritorno", quegli autori che riportano con successo e clamore in Europa quanto in realtà proprio li avevano trovato. Ne deriva un forte ridimensionamento per Lee Masters e Thornton Wilder. La preferenza è invece per Emily Dickinson (non si va lontano dal vero se si afferma che – Shakespeare a parte – il trono per le letterature anglosassoni Praz lo riserva sempre a regine più che a re: Austen, Woolf, Dickinson). Spicca, si è già detto, Hemingway, anche per la sua iniziale vena parodica e ironica, ma soprattutto per l'originalità stilistica: è il nuovo classico, pratico, tecnico, non pittorresco, che raggiunge in modo nuovo la semplicità di Omero.

Proprio l'esempio di Hemingway permette di evidenziare un aspetto importante e misconosciuto: queste sono anche, sotto sotto, delle *Cronache letterarie italiane*, molto attente agli sviluppi dell'idea anglosassone della letteratura italiana (*Giovanni Pascoli e l'Inghilterra*) e alla conoscenza italiana della letteratura inglese (*Gabriele d'Annunzio e la letteratura anglosassone*), e soprattutto capaci di esprimere, in filigrana al discorso sugli autori anglosassoni, una valutazione critica originale della letteratura italiana contemporanea. Ne emerge un discorso spesso sbalzato per opposizione, dai rapidi paralleli (James-Pirandello) alla considerazione ampia: gli scrittori italiani risultano sedentari rispetto agli inglesi così viaggiatori, paiono «tutti regionalisti» a confronto dell'internazionalismo inglese. Proprio per questo Hemingway è proposto come reagente, in due tempi. Prima è indicato come rimedio, come stimolo ad una maggiore essenzialità, alla letteratura italiana degli anni Venti, già troppo satura di cultura e

troppo *Biedermeier* di suo e poi sottoposta ad una deleteria iniezione di Proust e (meno) di James, che «conferirono un sapore aggiunto di intimismo, una preziosa intricatezza di disegno»²¹² davvero non necessari (l'esempio, ripetuto, è quello di Gianna Manzini e in particolare di *Tempo innamorato*, 1928). Nel secondo momento Praz si troverà però scontento anche dei risultati ottenuti da chi sembrava aver colto il suo suggerimento di seguire lo scrittore americano, come Vittorini e il Berto di *Il cielo è rosso* (1947). L'essenzialità del parlato di Hemingway è diventata enfasi retorica. Non mancano però esempi che vanno nell'opposta direzione, come quando Moravia è preferito alla tendenza "browninghiana" alla complicazione psicologista del fatto di cronaca, tipica di certo romanzo sudista americano (da Faulkner a Robert Penn Warren)²¹³.

Oltre alle considerazioni specifiche sulle letterature anglosassoni e quelle più nascoste sull'italiana è vivo nelle *Cronache* un interesse curioso per la costituzione di un Parnaso internazionale, popolato da quelli che Praz battezza "geni da esportazione". Non è un discorso che consegue da qualche forte ipotesi di letteratura mondiale e nemmeno europea, alla Auerbach o Curtius: il punto di partenza dello sguardo di Praz, internazionalmente vastissimo, è infatti sempre determinato dal riconoscimento della forza dei contesti letterari nazionali, che sono intesi come campi sostanzialmente autocentrati, regolati da leggi e posizioni di forza interne. Ciò non impedisce che i diversi contesti nazionali e linguistici siano però continuamente esaminati da Praz nei loro punti di contatto e di frizione; e sempre nei due sensi di marcia. La fuoriuscita dai forti vincoli di coerenza che legano le diverse letterature nazionali appare così possibile soltanto in due modi, antitetici ma entrambi osservati con partecipazione: il primo è appunto rappresentato dal genio d'esportazione, effetto paradossale e divertente dell'interazione tra campi culturali nazionali diversi, che può anche raggiungere una certa grandezza (Poe, Byron, Wilde sono buoni esempi), ma rimane un fenomeno

risultante da qualche forma di mistificazione, di illusione, di fraintendimento dei valori più veri e profondi (Poe è sopravvalutato in Francia da scrittori del calibro di Baudelaire e Mallarmé perché in realtà non abbastanza esperti di lingua inglese; la popolarità di Byron e Wilde è in larga parte legata al fatto di essere diventati in sé dei personaggi e fa leva su opere che non sono in realtà le migliori dei due scrittori).

All'altro estremo dello spettro, l'uscita dai campi nazionali è appannaggio dei pochi veri geni superiori, legati sì al proprio tempo, luogo e cultura di partenza ma capaci di una tale forza creativa da attingere all'eternità e all'universalità (che in Praz è naturalmente sempre storica e sottoposta a variazioni continue ma insomma vasta e duratura). I grandi di questa seconda categoria (Shakespeare è certo l'esempio migliore, dato che «nessun altro poeta offre tanto alimento allo spirito umano»)²¹⁴ cambiano volto in ogni età, sono letti sempre diversamente, ma rimangono sempre attualizzabili. Praz non crede, a differenza di Welles, che sia in fondo possibile raggiungere la più vera essenza dei grandi classici attraverso un retto e sapiente uso del prospettivismo; si dichiara più pessimista, non pensa sia possibile uscire dall'influenza della propria età nemmeno quando si conoscano le altre e si cerchi di assumere anche il loro punto di vista («siccome ciascuna età ha una sua maniera di vedere e un suo ideale, e un diverso genere di sogni a seconda del lato da cui si corica, non possiamo aspettarci che lo Shakespeare dei romantici sia il nostro»)²¹⁵. Tuttavia eterno, e in questo apparentemente immutabile, rimane l'appello umano di queste poche, grandi opere.

In generale, comunque, per maggiori e minori, classici e contemporanei, rimane costante l'interesse di Praz per il nesso vita-opera, per l'elemento biografico nel senso più ampio: recensisce spesso biografie, segue e apprezza le opere con forti elementi autobiografici, memorie, diari; usa la vita degli scrittori per giudicare l'opera e più spesso ancora per trarne un emblema capace di condensare il significato globale di un autore o di un periodo.

Pur prendendo più volte le distanze sia dagli eccessi di aneddotica sia dalle grigie accumulazioni di dati inerti, di minuzie fattuali, il suo interesse per le vite rimane certo connesso alla ricca tradizione inglese, tuttora vivissima, della biografia («un genere, il biografico, che in Inghilterra ha sempre goduto di splendida fioritura»)²¹⁶. E arriva a delinearne la forma ideale: non storia romanzata ma documentazione «consumata e trasfusa in suasio discorso»²¹⁷; così che la storia si faccia arte. D'altra parte Praz, almeno all'inizio della propria attività di cronista, doveva confrontarsi con tendenze critiche, rappresentate ad esempio dai lavori di Middleton Murry su Keats, che miravano alla biografia interiore più che alla critica estetica; ma anche quando tramonta la moda dell'interpretazione dell'anima del poeta tratta in pari grado dalla vita e dall'opera, Praz rimane legato alla biografia come genere letterario a sé (nel 1962 lo spunto è offerto da James Clifford) e ne trova la molla primordiale nella umana curiosità. Il piacere per l'aneddoto, per il particolare curioso capace di illustrare molto più di quanto sembra fare a prima vista, d'altronde, non è certo limitato al genere biografico. È impressionante vedere quanti *faits divers* ha via via accumulato, trascelto, commentato, paragonato. Curiosità di gazza²¹⁸; continuo rimando a Boswell e al suo antecedente secentesco John Aubrey che condensava *Brief Lives* in pochi caratteristici episodi, importanza della vita degli autori²¹⁹ e illustrazione del gusto e della vita di un periodo, certo. Ma lì in mezzo, quante epigrammatiche definizioni di autori, di stili, di generi, di periodi! Quante intuizioni e giudizi su grandi e minimi delle letterature anglosassoni e di quella italiana.

Così, in mezzo a tanti singoli ritratti, a molte minuzie raccolte e descritte, lampeggia spesso l'espressione di visioni epocali, grandi condensati, scritti con la massima chiarezza e icasticità, di intere epoche, tendenze, forme, colte spesso a contrasto tra loro o nel passaggio da una fase all'altra, da un inizio a una fine, da un'alba a un tramonto: «se per l'Ottocento non era esistita che l'anima, pel Novecento è finito per esistere

soprattutto il corpo, con un'attenzione che è diventata vera e propria fissazione in alcuni autori, da Henry Miller a Doris Lessing²²⁰; a partire da Lawrence, si passò da ipocriti a esibizionisti, da velare a spogliare. La principale "grande narrazione" che sorregge il fitto cronacare di Praz è l'idea di una primaria divisione della letteratura occidentale (particolarmente forte e vistosa nella poesia), tra antica e moderna, tra Sfinge e Proteo. La poesia antica, che arriva in Italia almeno fino a Pascoli e d'Annunzio, si nutre di un sistema di temi e convenzioni, un mondo culturale condiviso, costituito dalla tradizione classica e dal mondo biblico; le allusioni possono essere anche estremamente ricercate e peregrine, di difficile soluzione, enigmatiche, ma è sempre possibile trovare la risposta da qualche parte. La poesia moderna, che è fatta iniziare da Whitman²²¹, propone invece un sistema di immagini che fanno riferimento a sensazioni, emozioni, simboli assolutamente personali e pertanto, in ultima istanza, risultano impenetrabili al lettore. «La sfinge dei poeti antichi aveva un volto, graziosamente enigmatico come quello delle sfingi in cappellino e falpalà dei parchi settecenteschi di Germania. Ma il Proteo dei moderni tra tanto barbaglio d'aspetti mutevoli, finisce per non avere più volto, tra tante forme è informale, tra tante cose concrete evocate è astratto»²²². Si potrà non condividere questa dicotomia sostanziale, ma di certo non si può non riconoscere che la critica di Praz è una critica della difficoltà e non dell'oscurità, portata a spiegare il difficile, a renderlo accessibile e a mostrarne i motivi di bellezza, non a offrire fumi di incenso all'oscurità. Come ha acutamente affermato Graziella Pulce, Praz sacrificava «sempre e soltanto ad un'unica divinità completamente pagana: l'esattezza»²²³.

Al di sotto di questa frattura fondamentale, si agita il costante interesse per le scoperte di nuove provincie nel Regno delle lettere: nuove tecniche, nuovi modi, nuovi procedimenti, che poi avranno successo, si espanderanno e diffonderanno, saranno ripresi da consolidatori e ripetitori fino a diventare *cliché*

«Ogni nuova tecnica, come ogni nuova moda, dappriocipio fa colpo, si diffonde, vien quindi adottata da tutti, cade nel luogo comune»)²²⁴. Ancora una volta contro Croce, Praz rivendica l'importanza in sé dell'essere capostipiti di una nuova forma, di un nuovo genere; non trascurabile titolo di merito, ai suoi occhi, anche quando la scuola che nasce da questa originalità non incontra il suo gusto. E anche quando i pionieri non sono tra gli scrittori che predilige. Ad esempio, quando individua l'invenzione dell'artefatta sciattezza del verso esaltata nella forma di un deliberato *désabillé* da parte di Byron, non può fare a meno di aggiungere subito che sarà Puškin a esercitare meglio la stessa operazione poetica, ma che Byron resti il primo non è privo di significato. Anche l'accennata preferenza, tra gli americani, per Hemingway e Faulkner e il rifiuto di Dos Passos si motivano largamente in questo modo. In questo ordine di considerazioni si può sentire anche l'influenza del Pound di *How to Read*, saggio che torna spesso all'attenzione di Praz: all'inizio con un certo disprezzo, ma progressivamente con maggior consenso, almeno nel suo suddividere gli scrittori in inventori, maestri e diluitori. Il primato conferito così alla "tecnica" letteraria può derivare, in fondo, ancora dal richiamo a Pope segnalato poco sopra, dalla convinzione che «a seconda del modo di esprimerla, una emozione, una passione comune a tutti gli uomini può essere una banalità o una sublime poesia»²²⁵. I grandi iniziatori sono coloro che saranno seguiti, perché scoprono una provincia dell'espressione artistica, e forse dell'animo umano, non ancora efficacemente mappata fino a quel momento e la rendono percorribile e meglio esplorabile; e non gli originali a tutti i costi, che fanno parte per sé stessi, non gli avanguardisti che spingono l'esigenza di originalità fino all'unicità e all'incomunicabilità (tale rimane in fondo anche Joyce, per Praz, e proprio per questo non raggiunge a suo avviso la vera grandezza). La tecnica è quindi sicura redentrica del luogo comune, ma l'eccesso di questo ottimo criterio è pessimo, e conduce alla creazione di opere che sono soltanto tecnica e forma senza

contenuto. Inoltre, più la ricerca di originalità è ardita, più rapidamente invecchia («Dio mio, che museo di tecniche disusate, curiose, inservibili è questo secolo ventesimo!»)²²⁶. E così, accanto all'apprezzamento per gli inventori, torna la possibilità di un controcanto personale, più o meno sarcastico, che fa risuonare ad un certo punto ad esempio per Iris Murdoch: la preferenza accordata, almeno come lettore se non come studioso, al «prodotto perfetto ma meno originale a detrimento dell'imperfetto e più originale»²²⁷. Le forze di sviluppo, sulle quali lo storico non può fare a meno di concentrare la sua attenzione, sono meno vincolanti per il cronista, che talvolta può anche lasciarsi andare ad apprezzamenti isolati, indipendenti dalla necessità di individuare precise tendenze o novità tecniche.

Il confronto con la critica contemporanea non si esaurisce certo ai casi finora citati, al dialogo con Croce e i crociani in Italia, al confronto con la critica biografica alla Middleton Murry o con gli eccessi di condensazione epocale di Pound nel mondo anglosassone. La vocazione alla cronaca continua, l'ampiezza vertiginosa delle competenze e delle curiosità, l'originalità di giudizio personale, la distanza da scuole critiche dal peso teorico troppo invadente, la tersa comunicatività non professorale dello stile lo avvicinano in primo luogo ad Edmund Wilson (e non a caso l'apprezzamento era reciproco, come dimostrano alcuni penetranti saggi raccolti in *The Bit Between my Teeth*)²²⁸. Esiste però un più ampio territorio di relazione e di scontro con le tendenze critiche contemporanee, nel loro vario svilupparsi nel tempo e nello spazio. In primo luogo è confermata l'importanza di Cecchi come antecedente: rimane l'unico critico o storico italiano della letteratura inglese, tra i più anziani, che Praz citi con costante ammirazione. Nel complesso, però, mentre scorrono i decenni e le mode e le scuole di pensiero, si percepisce soprattutto un costante mantenimento della distanza. Che non cancella la curiosità, non impedisce l'attenzione, ma le colora sempre di ironia e distacco. Come già rilevato nell'atteggiamento

rispetto alla questione della storia letteraria, si può notare una certa tendenza al gioco di sponda tra gli ambienti culturali attraversati: se costante rimane la polemica contro gli eccessi schematici dell'impostazione di Croce, proprio questa può servire a Praz per allontanarsi dalle tendenze ancora dominanti nella critica letteraria inglese alla fine degli anni Quaranta. Come quando (a proposito della monografia di Sassoon su Meredith, 1948) condensa le convenzioni dell'«abituale tipo di monografia letteraria inglese» nella considerazione cronologica della vita e delle opere, accompagnata magari da «buone osservazioni incidentali», ma priva di un «sicuro colpo d'occhio sintetico», di un «focolare centrale d'intuizione critica»²²⁹. In seguito, con il successo del *new criticism* negli Stati Uniti e poi dello strutturalismo in Europa e in seguito ovunque, con l'imporsi di tecniche analitiche più evidenti e insistite, di linguaggi critici più specializzati e distanti dal discorso comune, l'orgogliosa solitudine di Praz sembra accentuarsi, e diventare isolamento²³⁰.

Potrebbe parere paradossale che, mentre la letteratura americana in fondo rimane un'appendice rispetto all'interesse principale di Praz per quella inglese, il confronto si ribalti per quanto riguarda la critica. Naturalmente Praz tiene conto dell'idea di cultura letteraria propugnata da F.R. Leavis e «Scrutiny», soprattutto per quanto riguarda la costruzione del canone contemporaneo della letteratura inglese. Ma si tratta di un confronto a distanza²³¹, senza un'esplicita trattazione nelle *Cronache*, così attente invece alla grande fioritura della critica americana degli anni Cinquanta e Sessanta, che giunge addirittura a rappresentare agli occhi di Praz la «stagione suprema»²³² della letteratura americana, paragonabile al culmine della letteratura greca e inglese nell'età dei grandi drammaturghi, dell'italiana nel Cinquecento, della francese nel *grand siècle*, della spagnola nel *siglo de oro*. Si tratta però di una fioritura eccessiva, che richiama spesso l'immagine della giungla, che arriva ad avvolgere e ricoprire le opere, alla fine sepolte come templi di antiche civiltà

precolombiane. Percepibile è il piacere di Praz nel ribaltare il *cliché* dell'America come paese della novità nel paragonarla costantemente al periodo greco alessandrino, nel male e nel bene. Nessun contrasto quindi tra l'apparente novità selvaggia del romanzo americano e il contemporaneo proliferare di sempre più raffinate teorie estetiche: proprio l'età alessandrina critica e scientifica per eccellenza fu la prima civiltà curiosa della barbarie: «per la prima volta nel mondo classico la gente umile ispirò poeti e artisti, e si ebbero gl'idilli di Teocrito e i miniambi di Eronda, e quella scultura realistica (fanciulli negri, vecchie ubriache, contadini, pescatori, ecc.) che nei nostri musei d'antichità sembra stranamente contrastare con l'ideale maestà delle statue classiche»²³³. Altrettanto percepibile è il piacere di Praz nel lanciarsi in un'insistita ecfraasi di una fotografia collocata in apertura di un suo libro da uno dei campioni del *New criticism* (William K. Wimsatt jr.): implicita e ironica confutazione degli eccessi di seriosità teorica e di sottigliezza dialettica. Questo atteggiamento distaccato e ironico non impedisce di dedicare molta attenzione a tutti questi movimenti, di leggerne con attenzione i testi e di apprezzare molte delle osservazioni e delle acquisizioni²³⁴. In fondo, però, resta vero che per Praz (che era all'incirca coetaneo degli alfieri del *New criticism*, come Kenneth Burke, un po' più giovane di John Crowe Ransom, un po' più vecchio di Allen Tate, Richard P. Blackmur, Cleanth Brooks o Robert Penn Warren) un grande elogio per un libro di critica è poter affermare che è «equilibrato» e «chiaro». E proprio in questo senso va compresa l'affermazione che il miglior critico americano rimane Edmund Wilson, per il suo carattere di buon senso ed equilibrio, che gli permette di dominare con la sua personalità «l'ecclettismo tipico della critica americana». E la calda difesa di Wilson dalle accuse di superficialità avanzate da Stanley Hyman in *The Armed Vision* (1948)²³⁵ può forse essere estesa fino a leggerla come implicita apologia e rivendicazione del cronachismo di Praz di fronte a tutte le possibili riserve e a tutti gli snobismi di scuole critiche e teoriche di ogni latitudine. Rispetto alle quali Praz è

sempre pronto a tirare fuori l'accusa capitale di finire per dimenticare l'opera d'arte in nome del proprio "romanzo critico", che si risolve in fondo spesso in «cicalate d'una noia affliggente»²³⁶.

L'occhio di Praz per la pervasività delle forme di moda che vivono nel tempo non può non risultare attivo, infatti, anche quando si tratta di osservare la critica letteraria, sovente ricondotta a qualche esempio di scrittura creativa particolarmente influente. In particolare la critica mitologica e archetipica è vista come nient'altro che «una varietà di letteratura creativa», ispirata naturalmente dal successo della *Waste Land* di Eliot, che dà vita ad esempio al metodo mitografico di Maud Bodkin (*Archetypal Patterns in Poetry*, 1934); ma anche gli *Etudes sur le temps humains* (1950) di George Poulet sarebbero impossibili senza la *Recherche* di Proust e i *Seven Types of Ambiguity* (1930) di William Empson senza Joyce e il surrealismo²³⁷. E ancora: *The Unmediated Vision* di Geoffrey H. Hartman (1954), più volte citato da Praz, è considerato «un mito che ha tutte le qualità dell'intuizione creativa»²³⁸. E se si vuole trovare a Praz un alleato italiano, parallelo a Wilson, si deve allora indicare l'apprezzamento per la critica di Giovanni Macchia, «più aderente, meno vistosa sì, ma tanto più sicura» di quella di Hartman e volta ad un'«osservazione precisa e centrata dell'effettiva essenza delle persone e delle opere», che non si lascia «sviare» da «nessuna seduzione speciosa»²³⁹.

Anche di fronte allo strutturalismo l'atteggiamento è quello disincantato e superiore di chi sa che sta osservando soltanto uno dei tanti momenti dell'eterno andirivieni della moda. Quando finalmente è tradotta in italiano la *Morfologia della fiaba* di Propp, Praz riconosce il cambiamento dei tempi: dall'inizio del secolo, dall'uscita dell'*Estetica* di Croce alla metà degli anni Sessanta in cui scrive:

siamo a poco a poco andati rivedendo tutte le posizioni condannate e scartate dall'estetica crociana, e se in Italia questa ha dominato sovrana fino a tempi recenti, comunicando alla critica un

modo uniforme, monotono, insipido e fatuo come le “musiche del mattino” della Radio, all'estero si scrivevano libri come questo del Propp, o *Sette tipi di ambiguità* di William Empson (tradotto da G. Melchiori per Einaudi nel 1965), e tanti altri che finalmente, divulgati sia pure un po' tardi tra noi, han dato l'avvio alla presente critica strutturale italiana che ha in parte riscoperto cose una volta notissime, rimettendo in onore la terminologia delle vecchie retoriche insegnate nelle scuole come modesta “analisi logica” al tempo in cui chi scrive portava i calzoncini corti. Sicché mentre al principio del secolo Croce era d'opinione che la terminologia retorica poteva “ricordarsi solo scherzosamente e con tinta comica”, oggi si può trovare nutrimento intellettuale in un volumetto come *Gli orecchini di Montale* di D'Arco Silvio Avalle (Milano, Il Saggiatore, 1965) dove termini scolastici come “lemma”, “ascitizio”, “denotativo”, “connotativo” son ghiotte prugne in un pancotto di contesto che, per ingegnoso che sia, non riesce meno monotono degli studi critici di scuola crociana²⁴⁰.

Il passo è caratteristico esempio della capacità di Praz, soprattutto grazie alla sprezzatura stilistica, di continuare a ironizzare contro l'antico avversario Croce senza concedere nulla agli entusiasmi strutturalisti che lo stanno apparentemente portando in soffita. E non si tratta soltanto di riserve verso le provinciali scoperte di quanto era già ampiamente corrente fuori d'Italia, perché lo stesso Propp è sottoposto ad uguale, dissacrante e distanziante, caratterizzazione ironica: è «il Linneo della fiaba: la dissecca in erbario, la presenta in tavole sinottiche che hanno l'aspetto di quelle della scienza attuariale, e se non adopera in esse i colori, come fece Caroline Spurgeon nelle sue tavole sulle immagini di Shakespeare, è forse perché la sua mente è del tutto aliena dal pittoresco»²⁴¹.

Il riconoscimento della distanza da ogni forma di critica, tecnica di analisi o teoria letteraria troppo evidenziata non conduce però a sostenere che le cronache letterarie di Praz offrano un

puro servizio di informazione rispetto alla produzione letteraria corrente. Già Wellek notava la fluidità, nella prosa critica di Praz, dei passaggi tra i vari piani dell'approccio al testo: «L'intera sequenza – descrizione, analisi, caratterizzazione, interpretazione, giudizio – è continua, scorrevole, fluida. Per ogni buon critico la caratterizzazione pone le basi del giudizio, che a sua volta è legato alle teorie generali»²⁴². È un'osservazione rivolta al complesso della sua critica ma si può accettare, a grandi linee, anche per la pratica cronachistica, dove le forme di analisi esperite non sono poche, benché ampiamente coperte dal tono affabile e dalla forte personalità sempre percepibile, che fanno di Praz un campione della critica definitoria.

Si è già detto del peculiare uso della biografia, e naturalmente non mancano le tecniche tipiche della recensione, dall'ampio riassunto delle trame al ricorso ad un sapiente campionamento dei testi, spinti a dichiararsi, a spiegarsi da sé. Rispetto al citazionismo de *La carne*, però, i brani prescelti sono più frequentemente sottoposti a serrate osservazioni stilistiche, mai disgiunte dalla tensione a concludere con efficaci definizioni generali. Rimane attivo il confronto parallelo con possibili antecedenti o fratelli, ma si registra una netta dichiarazione di abbandono metodologico dell'indagine – che pur l'aveva fatto grande – di «fonti, influssi e scuole» (mentori citati sono il Pio Rajna delle fonti del *Furioso* e il tante volte lodato J.L. Lowes su Coleridge). Per molti aspetti, l'evoluzione “naturale” delle tendenze di Praz lo conduce verso la critica simbolica e soprattutto quella stilistica (Spitzer è presente, ma in modo circoscritto), ma sempre rimane vigile l'attenzione ad evitare gli eccessi di fiducia in qualsiasi metodo critico (non accetta, ad esempio, che del *Portrait of a Lady* di James venga letto ogni particolare come «allusivo, simbolico, significativo, con un'insistenza e un'intenzione che vanno oltre a quanto mai Wagner o Hardy potessero immaginare») ²⁴³. Il rischio è sempre che dalla mente dell'autore si passi a quella dell'interprete: interpretare, forse sognare...

Almeno una volta Praz si produce in un'ampia carrellata, precisa e personale, dedicata ad una tecnica, lo *stream of consciousness*, ma anche lì domina un certo distacco. E sempre si percepisce il fastidio per le tecniche critiche troppo vistose, per l'esibizione degli strumenti, dei bisturi e delle forbici del lavoro d'analisi. Tuttavia, ad apertura del terzo volume delle *Cronache* (1966) si concentra una maggiore esplicitazione metodologica, evidenziata dalla scelta di organizzare una sezione intitolata *Metodi e motivi*. Nel confronto con il William Walsh di *The Use of Imagination. Educational Thought and the Literary Mind* (1959) si può spiare, infine, un raro dichiararsi delle sottintese motivazioni etiche e sociali che sostengono il compito del critico. Vi si afferma che la «buona critica è tirocinio di disciplina di sé, un'educazione del gusto, e saper discriminare tra buono e cattivo gusto non è forse un atto di scelta etica?»²⁴⁴, Walsh o Praz?

Questa sezione del terzo volume è anche quella che concede maggiore spazio alla zona di confine che anche la regione della cronaca letteraria condivide con la frastagliata geografia del saggio. Ma non ha senso circoscrivere la presenza di elementi strettamente saggistici, che animano costantemente anche tutto questo settore dell'attività di Praz. Non è rara l'evocazione narrativa di incontri con scrittori, anche soltanto osservati a distanza, come Shaw (la parte "inglese" dei *Pesci rossi* di Cecchi rimane un termine di paragone non inattivo), l'emergere di ricordi personali, di reazioni a spettacoli teatrali accompagnate da cenni sul tempo e sul luogo, la descrizione di ambienti, l'ecfrasi di quadri associati ai libri commentati, la ricca profusione di immagini scelte per rendere il senso di un'opera o di una tendenza culturale. Un esempio sui mille possibili: Flannery O'Connor è letta come una delle voci più originali di quell'Irlanda dei Tropici che sembra il segno di molta letteratura del Sud degli Stati Uniti: «un'Irlanda tropicale, dove la natura è melanconica ma calda e lussureggiante, e i coboldi sono negri, e in ogni famiglia di bianchi (bianchi di solito decaduti) c'è lo scheletro nell'armadio; un

clima dove il surrealismo non è più una pianta di serra, ma cresce naturalmente all'aria aperta»²⁴⁵.

In questo settore spicca la *Cerimonia a Cambridge* (1957), tutta tenuta in bilico tra l'esplosione dell'orgoglio autobiografico e la solita autoironia. E non ci stupisce rinvenire qui quella che potremmo definire la formula praziana della felicità, quando, dopo aver descritto, affascinato e ironico, la ripetizione dell'antica cerimonia per il conferimento delle lauree *honoris causa* in un sopravvivero di antica Europa fuori dal tempo, esclama: «non essere altro che una macchiolina rossa in quel quadro di festa!»²⁴⁶.

Guerra e dopoguerra. Il Saggio (parte seconda)

Si è già avuto modo di notare come gli anni della guerra costituiscano un momento di cambiamento nei diversi ambiti dell'attività di Praz. Nel complesso si osserva una tendenza all'incupimento dei toni, all'accentuazione della propensione per il passato e della condanna del presente, al rimpianto, alla malinconia, oppure all'evasione, ma sovente sconsolata, nel sogno. Praz è sempre lo stesso straordinario conoscitore, collezionista, saggista, storico e cronista di prima, ma nelle sue pagine tendono a perder peso gli aspetti di polemica più aggressiva, di satira divertita, o di affermazione militante del proprio gusto, e allo stesso tempo si attenuano i tratti più espressionistici, pittorici ed evocativi della sua prosa. A questi segni di restringimento della propulsione vitale si accompagna, soprattutto nel dopoguerra, l'assunzione di una nuova posizione nel campo rinnovato della cultura italiana. Pur mantenendo notevoli aspetti di originalità e di eccentricità, Praz occupa ormai una posizione assai più centrale di prima della guerra: pienamente consacrato come professore di letteratura inglese all'Università di Roma, ha un crescente peso nazionale e internazionale; dal 1950 fonda e dirige la rivista «English Miscellany», dove il suo marchio si sente fin dal sottotitolo «A Symposium of History, Literature and the

Arts» e dalla nota d'apertura che propone l'annuario come organo a molte canne, dedito soprattutto alle connessioni internazionali, ai legami tra cultura inglese e il Continente; e ottiene via via prestigiosi riconoscimenti, dalla medaglia d'oro della British Academy al premio dell'Accademia Nazionale dei Lincei per la filologia, storia e critica letteraria (1960), alle lauree *honoris causa* a Cambridge (1957), alla Sorbona e a Aix-en-Provence (1964); al titolo di Knight Commander of the British Empire (1962); dal 1962 al 1965 è presidente della International Association of University Professors of English. Questa messe è il risultato del proseguimento senza soste, anche durante gli anni della guerra, di quell'opera di mediatore tra la cultura inglese e l'italiana, iniziata prestissimo, e poi allargata anche agli americani: nel 1942 pubblica presso Tumminelli *Machiavelli in Inghilterra e altri saggi e nello stesso anno cura un'Antologia della letteratura inglese e scelta di scrittori americani*; la sua *Storia della letteratura inglese* continua ad essere ristampata ed aggiornata; nel 1943 pubblica una scelta dello «Spectator» di Addison per Einaudi e di Walter Pater per Garzanti, scrive una nota per la traduzione – compiuta dalla moglie – dell'*Altare dei morti* di Henry James, considerata tuttora una delle più fini sintesi dell'autore; nel 1944 raccoglie le sue *Ricerche anglo-italiane*, rimettendo in onore alcuni dei suoi primi studi (su Sidney, Southwell, Swinburne, d'Annunzio), fortemente segnati dalla ricerca delle fonti e dal diretto confronto di stili, finora esclusi dai volumi «per la loro indole troppo tecnica»²⁴⁷ e invece adatti alla collezione «Storia e letteratura» che si rivolge particolarmente agli studiosi; nel 1946 pubblica con Ettore Lo Gatto, per Sansoni, un'importante *Antologia delle letterature straniere*, dove accoglie molte sue traduzioni, anche dal francese (da Jaufré Rudel a Valéry); pubblica anche, nel 1947 (ma era pronta dal 1943), un'antologia della critica sulla letteratura inglese, *Prospettiva della letteratura inglese da Chaucer a Virginia Woolf* (ancora considerata punto d'arrivo!); nel 1951 inizia a raccogliere, in due primi volumi, le sue fitte *Cronache letterarie anglosassoni*.

Il maggiore libro organico del dopoguerra, *La crisi dell'eroe nel romanzo vittoriano*, esce nel 1952 (ma deriva, come al solito, da pubblicazioni parziali precedenti, degli anni Quaranta) e riprende il discorso sulle "approssimazioni" de *La carne*, passando dall'etichetta "romantico" a quelle di "vittoriano" e "Biedermeier". Rispetto al libro del 1930, da un lato l'orizzonte si amplia, perché si passa dalla concentrazione insistita su un unico tema, la sensibilità erotica, ad una tendenza di fondo che racchiude un'intera epoca: l'imborghesimento e l'attenuazione del romanticismo nell'età vittoriana; ma dall'altro lato diminuisce l'ampiezza comparatistica e l'attenzione si ferma esclusivamente sulla letteratura inglese. Tuttavia, la tesi centrale dell'opera, che mette in risalto il graduale affinarsi del realismo nell'intimismo e l'atteggiamento antierico e democratico dei romanzieri, già anticipato dall'evoluzione degli stessi primi romantici come Wordsworth e Coleridge, è esposta tramite un parallelo esplicito con la pittura olandese del Seicento: «Vi sono aspetti della letteratura narrativa dell'Ottocento che non si chiariscono tanto compiutamente risalendo la tradizione letteraria, quanto rifacendosi alla pittura di genere, specialmente olandese, che fiorì dal Seicento in poi»²⁴⁸. Si tratta di uno dei tanti tentativi di parallelo tra le arti tentato da Praz, sui quali dovremo tornare. Il raffronto è stato, in genere, scarsamente apprezzato dalla critica successiva, che in linea di massima ha preferito le singole interpretazioni del libro alla sua tesi portante, ma rappresenta una delle rinnovate riprese di alcune caratteristiche di fondo della critica praziana, ancora una volta pendolante tra Seicento e Ottocento, insieme con la tendenza ad utilizzare le vite degli scrittori (i protagonisti sono ora, oltre al solito Lamb: Scott, De Quincey, Peacock, Macaulay, Dickens, Thackeray, Trollope e George Eliot) per illuminare le tesi critiche principali e il ricorso a frequentissime citazioni, per ricreare, tramite le sue stesse parole, il nucleo dell'immaginazione di ogni scrittore affrontato. Ma in fondo non assume una portata particolare nemmeno la

critica del saggio introduttivo, della tesi di fondo: come al solito Praz non intende proporre una teoria, l'idea di partenza è soprattutto una struttura portante, che sorregge l'esibizione di quadri e romanzi, il richiamo di paralleli puntuali, l'acutezza di singole letture, la bravura nelle ecfasi, il raggrupparsi per assonanze di motivi o di forme. Niente di più distante da un'introduzione teorica seguita da una serie di saggi applicativi e esemplificativi: nella *Crisi dell'eroe* già l'introduzione è subito intessuta di concreta vicinanza alle opere lette o viste. Anche questo libro fu recensito da Montale²⁴⁹, che lo associava al precedente *La casa della fama* al quale rimandava il lettore interessato a seguire il saggista «anche nel suo repertorio più intimo, più personale, in quei suoi "solfeggi" che non durano da poco tempo e non sono di minore interesse».

Accanto al critico e allo storico della letteratura era infatti giunto a maturazione anche il saggista. Si era potuto ipotizzare, a metà degli anni Venti, un mancato ingresso del traduttore di Lamb nel mondo della prosa d'arte, testimoniato dalla critica recensione di Cecchi; e ancora nel 1938 Praz non era stato inserito nell'ampia antologia *Capitoli per una storia della nostra prosa d'arte del Novecento*, curata da Enrico Falqui, uno dei massimi promotori del "genere" (dove pure, tra i coetanei o più giovani, già figuravano Gianna Manzini, Giovanni Battista Angioletti, Francesco Lanza, Curzio Malaparte, Giuseppe Raimondi, Sergio Solmi, Marcello Gallian). Negli anni Trenta e Quaranta il saggio moderno, genere proteiforme e sfuggente di cui Praz descriveva proprio allora (1936) storia e modi per l'*Enciclopedia Treccani*, si ritrovava inserito, in Italia, in una costellazione di interferenze con diverse forme di scrittura, dai confini non ben definiti e affrontate da tentativi di nominazione dal successo alterno. Si parlava di capitolo e di elzeviro, di frammento e di poemetto in prosa, di prosa poetica e di prosa d'arte (da distinguere, sosteneva Falqui, da quella narrativa e da quella storica), senza dimenticare la critica letteraria intesa come elaborazione di un *artifex*

additus artificii e quindi «un'opera d'arte aggiunta ad un'opera d'arte», quale la voleva d'Annunzio (già nel 1895, partendo da Angelo Conti, ma influenzato da Nietzsche e da Wilde). Cecchi, nel 1948, cercherà di distinguere in particolare il saggio e la prosa poetica, individuando in Inghilterra i due possibili capostipiti (Lamb e De Quincey): «*Grosso modo* potrebbe dirsi che la prosa poetica offre la soluzione romantica d'un problema d'espressione letteraria, che nel saggio, con le sue premesse intellettualistiche francamente esibite, ha la sua impostazione e soluzione classica»²⁵⁰. Ma non potrà non concludere ancora sul tasto dell'instabilità di queste forme prosastiche, con l'impressione di averne saputo dire poco o niente. Questo tentativo di separare, almeno nelle aspirazioni, il saggio e la prosa poetica serve però a indicare subito lo sbilanciamento di Praz nella prima direzione, senza un'attrazione paragonabile a quella dell'amico Montale per il poemetto in prosa, per la strada aperta da Aloysius Bertrand e illuminata dal Baudelaire dello *Spleen di Parigi*.

Un'altra frase apparentemente banale della notizia biografica anonima inserita in *Friendship's Garland*, risulta a questo punto eloquente: «Dal 1940 in poi, la fisionomia del P. saggista si è venuta affermando accanto a quella del P. filologo»²⁵¹. Naturalmente la bipartizione tra saggismo e filologia ha senso soltanto se si colloca il primo termine nella tradizione già sopra individuata, che culminava con Lamb, e se si assume un significato di "filologia" che non tenda a centrarsi esclusivamente sull'ecdotica, sull'edizione dei testi (si può ricorrere, allora, al quasi coetaneo Auerbach, che proprio negli anni Quaranta apriva la sua *Introduzione alla filologia romanza* con questa definizione: «La filologia è l'insieme delle attività che si occupano metodicamente del linguaggio dell'uomo, e delle opere d'arte composte in questo linguaggio»)²⁵². Proseguendo nella citazione autobiografica, il Praz filologo, in quegli anni, sarebbe l'autore di *Machiavelli in Inghilterra e altri saggi* (1942), delle *Ricerche anglo-italiane* (1944), delle *Cronache letterarie anglosassoni* (2 volumi nel 1951); mentre

il saggista andrebbe ricercato in libri come *Fiori freschi* (1943), *Motivi e figure* (1945), *Lettrice notturna* (1952), *La casa della fama* (1952), *Viaggi in Occidente* (1955). È opportuno, però, precisare ulteriormente, perché alcuni dei libri così ascritti alla seconda tendenza, come *Motivi e figure* o *La casa della fama*, sono esemplari di un saggismo quasi esclusivamente impegnato su argomenti letterari e artistici, e assai prossimo agli studi del filologo. Il momento maggiore di piena ricerca personale sul saggio come genere letterario in sé, sulla scia di Lamb o di altri possibili antecedenti inglesi come Landor e de Quincey, e i più recenti Max Beerbhom e Sacheverell Sitwell (ma anche Stevenson), è da collocare tra la metà degli anni Trenta e l'inizio degli anni Cinquanta, benché sia rintracciabile in quantità più o meno concentrate nell'intera opera di Paz; e si ritrova in modo particolarmente intenso in due libri: *Fiori freschi* e *Lettrice notturna*, composti scegliendo tra i tanti saggi, elzeviri, racconti pubblicati su quotidiani («La Stampa», cui collabora dal 1929, a partire dal citato articolo su Hemingway, al 1940; «Corriere della Sera», 1941-1943, «Il Tempo», dalla fine del 1945; «La Nazione»).

I *Fiori freschi* sono raccolti in piena guerra, nel 1943 presso Sansoni, riutilizzando scritti della seconda metà degli anni Trenta e dei primi anni Quaranta, montati in quattro sezioni: *Cose*, *Persone*, *Luoghi* e *Aspetti*. La piccola galleria di meraviglie esibita nella prima parte non è quella collezione di minerali preziosi, conchiglie, piume, gioielli e oggetti bizzarri o quotidiani che potrebbe suggerire il titolo. Le *Cose* di Praz sono infatti figure di cera, ritratti di famiglia e *conversation pieces*, statuette da presepe e litografie di balletti romantici, abiti femminili inglesi dell'Ottocento e ritratti di celebrati attori shakespeariani del Settecento, insomma quasi sempre rappresentazioni della vita, tentativi di imitarla o conservarla, tramandarla nei secoli, strapparla all'oblio e alla distruzione del tempo. Vita, sempre, ma vita raggelata. Non descrizione partecipe dell'esistenza in atto, calda, fragrante, insistente, odorosa, opprimente,

ma neppure astrazione, ragionamento, concetti filosofici, valori morali, politici o religiosi: soltanto la vita, concreta, materiale, toccabile, maneggiabile, eppure sempre attraverso qualcosa che la distanzia, la fissa e la raggela. Le *Conversazioni* non sono composte di parole realmente pronunciate ed ascoltate, ma immaginate nei ritratti di famiglia del Settecento inglese, che esprimono sì intimità, ma limitata ai soggetti del quadro, oppure nei *Ritratti di famiglia* tipici del *Biedermeier* tedesco. Le *Silhouettes*, fenomeno tipicamente settecentesco e, proprio per questa capacità di evocare un'epoca, dotato di «un suo senso e una sua leggiadria esotica»²⁵³, riducono il corpo tridimensionale a una figura ritagliata in nero. Per non parlare dei *Presepi* o delle *Figure di cera*, evidenti fin dal titolo.

La tendenza è così forte che anche le *Persone* della seconda sezione finiscono spesso per dichiararsi in realtà “cose”: come *Emma Liona*, avventuriera di umili origini, amata da Lord Hamilton e da Nelson, ma in fondo sempre, nelle sue cangianti pose, nient'altro che una «marionetta»²⁵⁴ o come il *dandy* per eccellenza *Beau Brummell*, che è un uomo-fiore oppure la bambola *Maria Luigia*, davvero al suo posto non come moglie di Napoleone Imperatore, ma soltanto come regina della piccola, borghese corte di Parma. E inoltre, tranne poche eccezioni (il *Principe Dimitri* e il *Cortigiano moderno* Carlo Placci), le *Persone* non sono viste e incontrate, conosciute personalmente, se non nei libri (o nei documenti, oggetti e luoghi a loro collegati) e sono figure del Sette e dell'Ottocento italiano, inglese e francese.

Il contatto diretto con la vita presente è invece maggiormente conservato nelle sezioni dedicate ai *Luoghi* e agli *Aspetti*. Nei primi tornano ovviamente le note di viaggio (in Inghilterra e Italia, soprattutto), ma si accentua la tensione tra un passato ricercato e desiderato e un presente prosaico e rovinato dal baccano e dal grigiore moderni; tensione che sfocia in un frequente rifugio nella fantasia, nel paesaggio immaginato, come in *Vallombrosa*. Negli *Aspetti*, invece, trovano maggiormente sfogo due degli

elementi portanti del saggio come descritto nell'*Enciclopedia Treccani*: l'autobiografia e l'elogio paradossale. La minuta attenzione al quotidiano, coi rumori, gli odori, ma soprattutto le forme e i colori (nel giardino dei sensi di Praz la vista tiene saldamente il posto regale) in alcuni casi si solleva quasi in personali forme di accensione metafisica (si veda *Scale*; ma anche il discorso sulla memoria e il materialismo spirituale di *La città diruta*). Per quanto riguarda il discorso di sé, che anticipa *La casa della vita*, sono da citare una serie di saggi (*L'Altare*, *Due paia d'occhi azzurri*, *Il secondo supplizio di Savonarola*, *Il Giardino del Cavaliere*) dove dominano i ricordi e le fantasticherie d'infanzia, e torna più volte la presenza della figlia dagli occhi cerulei, quasi un *senhal*. Nel *Secondo supplizio* si trova un evidente richiamo al saggio di Lamb sui terrori infantili, ma, immaginandolo trasformato in una narrazione in prima persona della bimba di fronte a un gruppo attento di compagne, in una antica scuola per fanciulle, potrebbe non sfigurare tra i racconti della *Scuola della Signora Leicester* della sorella Mary Lamb.

Non si deve, però, esagerare nell'individuare i caratteri che connotano in modo diverso ogni sezione, perché i legami sottili e profondi tra le parti non sono pochi, con alcuni esempi particolarmente evidenti, come quando si narra un viaggio a *Greenwich* (luoghi) per andare a vedere le porcellane (cose) regalate da Nelson a Lady Hamilton (persone), con i diversi elementi che riverberano uno sull'altro in una narrazione in prima persona, non priva di predilezioni e ricordi personali come i citati saggi autobiografici (aspetti). Ma soprattutto perché, senza dichiararlo, il libro nel suo insieme giunge a comporre un'unica – sia pure variata, caleidoscopica – elegia sui temi del tempo, della conservazione, rappresentazione e labilità della vita e della memoria. Praz sembra tornare, in modo personale, al vecchio motivo decadente dei fiori finti che sembrano veri e dei fiori veri che sembrano finti, e al più generale tema della lotta tra la vita e l'arte. Chi imita chi? Quale delle due si rafforza a scapito dell'altra? Di qui il doppio

movimento tipico del libro, con le sue ossessioni per raffinate tecniche di congelamento ed essiccamento per conservare e trasmettere, ma anche con la capacità di richiamare in vita esistenze defunte; benché queste spesso si rivelino poi parabole strozzate, infauste e ingloriose (così il Re di Roma, figlio di Napoleone, così Costanza Perticari, figlia di Vincenzo Monti, così Lady Hamilton o Beau Brummell). Dovunque ci avvolge un diffuso sentimento di vertiginosa labilità, quale quella delle litografie che tentano di fissare sulla carta l'etereo movimento dei balletti romantici, prodigi così fragili che a sfogliarne la raccolta «quasi si teme che al solo tocco possano, come ali di farfalla, risolversi in polvere»²⁵⁵. Il finto risulta allora più evocativo e più vero del vero: meglio i musei teatrali che conservano memorie e vestigia degli spettacoli, che gli stessi spettacoli; meglio l'inesistente, ma descritto dall'immaginazione, castello rococò presso Vallombrosa rispetto al purtroppo reale castello in finto stile toscano antico. Il vero spesso dà l'impressione di un'infelice mascherata: la moglie del lord è una ballerina, il figlio dell'imperatore un malato lamentoso. L'arte riproduce illusionisticamente la vita anche nelle sue forme meno desiderabili e più vicine alla morte, come le cere dello Zumbo che esibiscono le fasi della peste, e in generale tutto il saggio sulle *Figure di cera*, centrato sulla possibilità magica di rappresentare il languore della vita, con effetti di attrazione e repulsione, simili a quelli degli specchi, tutte trappole per l'anima nelle mentalità magiche. La morte può come l'arte conservare nei secoli la vita per il piacere delle generazioni successive: Pompei e Ercolano create dalla potenza del vulcano. E, addirittura, l'arte dell'abbellimento degli appartamenti da far visitare per attirare compratori per le vendite all'asta (*Le aste*) è paragonabile all'attività dei *morticians* americani, capaci di far sembrare i cadaveri «floridi e belli come statue di cera»²⁵⁶: il corpo umano deve essere trattato con arte per sembrare vivo come la cera!

Sono quindi proprio i *Fiori freschi* del saggio eponimo, estratti non da un giardino ma da un libro, dove figurano tagliati, in un

vaso di cristallo, a rappresentare la perversione insita nel rallegrarsi contemplando un'agonia: sono questi fiori vivi ma morenti che appaiono come emblemi del libro e, più in generale, di una cospicua parte dell'opera di Praz. Mentre il lato più soleggiato di questa insistita meditazione oggettuale sul tempo e sul rapporto tra la vita e la morte potrebbe essere riassunto immaginando un ulteriore *Ritratto con busto*, dove Praz sarebbe ritratto accanto al marmo delle persone da lui evocate, immerso nel dialogo impossibile tra vita presente e vita passata, eternata nell'arte. Perché è proprio ragionando sul costume totalmente passato, e ad occhi moderni ridicolo, di farsi ritrarre accanto al busto marmoreo di un eroe o di un grande artista, che Praz esplicita la ragione più profonda del proprio rimpianto per il passato: il legame intimo tra i grandi trapassati e i vivi manteneva in vita i primi, ma soprattutto conferiva un'invidiabile certezza e saldezza alla vita dei secondi: «la certezza d'appartenere a una linea di tradizione, la saldezza del punto d'appoggio nel perpetuo fluire del tempo»²⁵⁷. Si comprende allora l'onnipresente aspirazione a luoghi e tempi più quieti, più riposati, più calmi (*L'uomo che amava i vulcani*, *Maria Luigia*, il Settecento napoletano, la Parma Biedermeier...); rimpianto – consapevole dell'impossibilità di un ritorno – per epoche guidate dalla saldezza della memoria e non dall'estro del momento.

Questa forte unità dell'opera è quasi del tutto annullata nella seconda edizione, che uscirà postuma nel 1982 (ma approntata ancora da Praz), così fortemente ristrutturata – al punto di eliminare le sezioni – da parere un altro libro. Nella *Prefazione*, datata Roma 1981, Praz ricorderà che il volume ebbe nella sua prima edizione «una fortuna superiore alle aspettative», tale da incoraggiare una ristampa rimasta quasi del tutto invenduta a causa della guerra; e riconoscerà la forza seminale del libro, che diede linfa ad altre opere, perdendo pezzi a vantaggio delle edizioni ampliate di *Gusto neoclassico* o della *Casa della vita*, e in un caso espandendosi da saggio a volume intero (*Scene di conversazione*, Ugo Bozzi, Roma 1970). Pertanto l'edizione degli anni

Ottanta si configura in larga parte come opera nuova, che riconosce anche la natura ancipite di *Motivi e figure* recuperando qui gli scritti più strettamente saggistici e non riguardanti la letteratura inglese (in particolare *Visita al Lonchio*, testimonianza della passione per il Magalotti, non troppo nascosto precursore come autore di *Saggi* – sia pure *di naturali esperienze*), insieme con molti altri saggi più recenti, testimonianze della continuità dell'impegno di Praz in questo settore fino agli ultimi anni di vita. Attraverso i decenni rimane riconoscibile un filo di continuità negli argomenti trattati e una certa «uniformità dello stile»²⁵⁸.

Il secondo libro che testimonia il maggiore impegno di elaborazione personale nel campo del saggio, *Lettrice notturna*, esce nel 1952 e si pone esplicitamente in ideale continuità col predecessore. Il tono luttuoso avvertito in *Fiori freschi* si accentua ulteriormente, poiché la causa principale del travaglio, la guerra e le sue conseguenze, è ora spesso affrontata direttamente, e non soltanto percepita in negativo attraverso il desiderio di epoche lontane. La tendenza di fondo di *Lettrice notturna* è quella di attenuare ancora di qualche grado l'incidenza dell'ispirazione "culturale". Naturalmente anche qui è spesso riconoscibile lo spunto dato da un libro recensito o da qualche altra occasione erudita, tuttavia diventa più conseguente la ricerca praziana del saggio, lasciando maggiore libertà alla narrazione, alla meditazione, all'autobiografia, al sentimento, all'umorismo, all'atmosfera, all'umore e alle insofferenze personali. È qui, insomma, che maggiormente si incontra il Praz che intende tornare a falciare nel campo a suo tempo fatto proprio da Lamb (la metafora del guaime, del "secondo fieno" si trova nella *Premessa* del libro): non il saggio critico o informativo ma quello che sfiora «quel mondo più intimo, della fantasia e del sentimento che fu la provincia propria di Charles Lamb»²⁵⁹. Proprio per questo, probabilmente, il libro doveva essere particolarmente caro a Praz negli ultimi anni, tanto che ne trascelse un buon numero di pezzi per l'autoantologia *Voce dietro la scena* (numericamente più di un terzo, dato notevole benché si tratti di

brani relativamente brevi), dove la *Prefazione* risulta dalla somma di quella di *Lettrice notturna* e del saggio di chiusura *Per i posteri*.

La riduzione al secondo piano o a volte la totale sparizione del motivo culturale dai saggi esalta la natura di esercizio a corpo libero, la capacità di far fruttare qualsiasi occasione di partenza e giungere a scrivere a partire da qualsiasi cosa, sia un libro vecchio o nuovo, un ricordo personale, un'associazione di idee, un oggetto, una situazione, un incontro, una conversazione, una fantasia. È qui che talvolta Praz scivola dal saggio al racconto vero e proprio, senza nemmeno bisogno della copertura della fantasia erudita, dello svolazzo biografico, letterario o artistico. Tuttavia, anche nei brani più "lirici", la sua prosa non perde mai fluidità e scorrevolezza, non si impunta in virtuosismi. È significativo che Cecchi, maestro proprio in questo settore, ancora una trentina di anni dopo la più volte ricordata critica limitativa alla traduzione da Lamb, in un contesto ormai di grande apprezzamento, segnali più volte – nelle sue recensioni degli anni Cinquanta a *Lettrice notturna*, *La casa della fama*, *La casa della vita* – tratti di disinvoltura e scorrevolezza della prosa di Praz («è sempre copiosa e fluente»), considerandola ancora lontana dalla «mortificazione di frigidità esercizi e preziose affettazioni, quali sembrano caratteristiche di certe forme della cosiddetta "prosa d'arte"»²⁶⁰. Come si vede, la riserva si è mutata in complimento, ma è ulteriore conferma che la ricerca di Praz non andava in direzione della poesia in prosa ma verso la creazione di una personale rielaborazione del saggio moderno di tradizione anglosassone.

A questo punto risulta opportuno valutare da vicino la più volte richiamata discendenza da Charles Lamb. Già sopra si è accennato a somiglianze e divergenze di stile tra i due saggisti. Un pieno confronto non era però ancora possibile, prima che il seme gettato casualmente da Papini con l'invito a tradurre i *Saggi di Elia* germogliasse pienamente. Saggista neoclassico – sempre di un Neoclassicismo sognato e desiderato – può essere definito Praz nei saggi di argomento culturale²⁶¹, ma certo in

quelli qui affrontati i trapassi d'argomento sono molto più fantasiosi e umorosi.

Graziella Pulce, che ha raccolto in due volumi (*Il demone dell'analogia* e *Geometrie anamorfiche*) pezzi assimilabili per cronologia, temi e stile a quelli accolti in *Fiori freschi* e *Lettrice notturna*, ha proposto un confronto tra Praz e Lamb incentrato soprattutto sui temi e le opinioni. Il tratto comune più vistoso è considerato «il fatto che entrambi devono prendere atto di una forte cesura che li ha separati per sempre da un passato felice»²⁶²: entrambi sono osservatori del costume, entrambi detestano sentimentalismi e arroganza, entrambi indulgono a elogi paradossali e esibiscono un'inappartenenza al proprio tempo, un culto per il passato prossimo della fanciullezza e della giovinezza, una fuga dagli spazi illimitati a favore di ambienti angusti e pieni di oggetti. Tuttavia, secondo Pulce, mentre Lamb resterebbe fermo al rimpianto e al vagheggiamento di ciò che non vive più se non nella memoria dei testimoni, Praz arriva a proporre una forma di contrasto nei confronti dell'azione dissolutrice del tempo, costruendo con oggetti di un passato ben preciso un contesto studiato nei dettagli, «una sorta di eterea formalina che li isoli, li custodisca e li preservi dalle aggressioni del presente», provvedendo poi a tenere lucidi e vivi «quegli oggetti strappati al duplice nemico costituito dal connubio tempo-oblio»²⁶³, tramite la scrittura. E in effetti un confronto di questo genere è ineludibile, anche perché Praz stesso ama citare e alludere più o meno apertamente ai saggi di Lamb, tentando in non pochi casi personali esercizi su identici punti di partenza: *Le porcellane* e *Old China*; *Alcuni perché* e *The Two Races of Men*; *Una partita a pinnacolo* e *Mrs. Battle's Opinions on Whist*; *Sciabolino* e *Christ's Hospital Five and Thirty Years Ago* (acutamente Arturo Cattaneo ha ricordato, tra gli aspetti attualmente più trascurati del saggio, quello oratorio, che costeggia gli esercizi scolastici su temi obbligati, secondo linee retoriche codificate). È ricordato in particolare, con forte adesione personale, *Imperfect Sympathies*, laddove

Lamb confessava di considerarsi nient'altro che un fascio di pregiudizi, composto di attrazioni e di repulsioni, vero e proprio schiavo di simpatie, apatie e antipatie; non cervello sistematico ma mente suggestionabile. L'esplicito collocarsi di Praz sulla scia di Lamb intende seguire soprattutto il creatore del saggio autobiografico moderno, il lirico in prosa che fissa un ritmo troppo sottile per il verso e vivace come il cicaleccio di una conversazione; e che fa storia e chiacchiera di sé non solo quando direttamente narra parti della sua vita, ma anche attraverso le più disparate e minute idiosincrasie o attrazioni. Ma al di là di singole riprese dirette, conta la piena apertura di credito ad un genere letterario composito, accolto nelle sue diverse accezioni e possibilità.

Praz sembra confermare, in sede di produzione personale, quanto sostenuto nella ricostruzione storica del genere, sperimentando in prima persona i diversi sottogeneri. In *Lettrice notturna* si possono allora rintracciare il nesso con l'epistolografia (*Sopra un detto di Sofocle*), che permette l'aperta colloquialità e complicità con il lettore fino ad atteggiamenti di vera e propria confessione; la ripresa dei generi satirici e paradossali del Cinquecento (l'elogio del *Grembiulino* o la tirata contro *La caravella*); il ricorso all'autobiografia intima, non eroica, tra ironia e sentimentalismo e più in generale l'esplorazione dei territori più direttamente narrativi del continente "saggio". Per tutte queste ragioni l'impostazione generale, l'atteggiamento del saggista Praz deve moltissimo a Lamb, tuttavia lo stile della prosa che mette in atto questo atteggiamento presenta significative differenze su caratteri non secondari. La prosa saggistica di Praz raramente abbandona una grande precisione e varietà lessicale (soprattutto nelle descrizioni e nelle nominazioni d'oggetti, di aspetti della natura o dell'arte, di colori), fa frequente ricorso ad ampie domande retoriche, a frasi esclamative e nominali. In particolare manca in Praz il continuo ricorso di Lamb, ironico e affettuoso insieme, al linguaggio della Bibbia e dei classici inglesi (Shakespeare e Milton su tutti), oppure l'utilizzo di squisitezze erudite in occasione

dell'enunciazione di cose volgari. Praz può prodursi in allusioni colte in contesti prosaici, o addirittura – più di una volta – parodiare il più famoso monologo di Amleto per argomenti futili, ma il tono è assai più sarcastico e infastidito dell'antecedente.

Ma anche rispetto ai temi, prendiamo l'amore di Lamb per il teatro e la preferenza di Praz per i musei teatrali: c'è, nel secondo, un di più di finzione, di mediazione, di schermo dalla delusione. Nella *Premessa* di *Lettrice notturna* assistiamo così alla trasformazione del «guardaroba intellettuale» di Lamb, privo di capi interi e fatto di «frammenti e di ritagli della Verità», di «accenni e barlumi, germi e grossolani abbozzi di sistemi», in un guardaroba ancor meno intellettuale, che non solo è privo di sistemi e di visioni frontali della verità, ma «abbonda di cose poco servibili e poco ordinarie, magari più d'un tantino bizzarre e melanconiche; è un documento di poche idee e di molte manie»²⁶⁴.

Quasi automaticamente, da sé, i saggi di *Lettrice notturna* si raggruppano per temi-calamita, attraendosi a coppie, a terzetti, per ambientazioni, per argomenti, superando una banale continuità cronologica. La divisione maggiore è comunque in tre *Palchetti* (il nome di nuovo rimanda al teatro – piccolo palco – e alla libreria: scaffali, dai quali potrebbe pescare la mano della *Lettrice* del titolo generale), sezioni apparentemente meno connotate rispetto a quelle di *Fiori freschi*. A ben vedere, però, raggruppamenti tematico-stilistici ancora più ampi presiedono alla distribuzione dei saggi nelle tre parti: il primo insiste in modo particolare su prefigurazioni, disgrazie che si accaniscono su una stessa famiglia lasciando presagire l'inquietante presenza di un "disegno", esempi di subitanei mutamenti di fortuna, impossibilità di conoscere la propria sorte; tra tarocchi, miti delle origini, leggende e superstizioni, magia, fotografie ingiallite, si assiste a un continuo variare elegante sul tema sconsolato della sorte individuale e collettiva, sull'eterno desiderio e sull'impossibilità di interpretare il passato e conoscere il futuro, se non immaginando uno sguardo totalmente lontano e superiore, capace di

contemplare l'esistenza umana come se si trattasse di bere un unico sorso di vino in un prezioso bicchiere di cristallo di Boemia (*Umori delle età*). O bolla di sapone meravigliosa e di breve durata.

Vista la cronologia delle uscite non stupisce che molti saggi di *Lettrice notturna* siano racconto e meditazione mesta delle tragedie della guerra, con acuta sensibilità per le condizioni di vita quotidiana sminuita e difficoltosa. Spesso anche le curiosità bizzarre e lontane sono ricondotte a questa dimensione fin troppo reale (come *Un mito delle origini*, dove è preferito un grezzo racconto dei nativi del Colorado all'*Iperione* di Keats, perché più in linea con la condizione umana disvelata dall'età dei bombardamenti e dei rifugi sotterranei). Il saggio di apertura è dunque *Un errore vitale* che dà il la a buona parte dell'opera più ancora del successivo, che offre il titolo al volume. Ed è altrettanto comprensibile che questo sia il periodo più politico del saggismo di Praz, con frequenti espressioni di disprezzo e disgusto per tiranni e dittatori, esempi di un goethiano demonico tristemente attualizzato, ma anche per la stupidità tragica delle masse che li seguono e troppo tardi li atterrano. Dunque sempre una concezione antica della politica, quasi esclusivamente etica ed estetica (quante volte torna l'idea che si potrebbe organizzare un museo o una pinacoteca, di incontri mancati tra un potente vivo e uno morto o di esempi di tiranni abbattuti! Senza molte speranze, però, di ammaestrare davvero qualcuno), senza spessore economico o sociale: la storia recente deriva dalla perversione morale o dalla follia di singoli che trascinano al baratro milioni di individui stolidamente supini. Nonostante questo, per Praz la Seconda Guerra Mondiale rappresenta davvero una cesura eccezionale nella storia umana, e naturalmente in peggio (*Una classe, Disse il corvo: mai più*). Le immagini che più ricorrono sono quelle apocalittiche: spesso sono richiamati i cavalieri dell'Apocalisse divenuti migliaia, bombardieri che lasciano macerie, polvere e cenere. In queste pagine Praz sembra veramente replicare, in un luogo e tempo meno fortunati, quanto affermava Lamb: «Le pubbliche

faccende – a meno che non mi tocchino direttamente e così si tramutino in private – non posso sforzare l'animo mio a provarci alcun interesse»²⁶⁵.

Meno cupo il secondo palchetto, in larga parte dedicato all'artificialità: bambole (carezzabili, in genere, ma anche mostruose come quella di Kokoschka), automi, meccanismi, mobili a sorpresa. La superiorità della danza, movimento armonioso, sul ballo, più convulso, mostra quanta ricerca ci sia, in questa attenzione per l'artificio, di una giusta distanza dal troppo stretto contatto con l'informe vitale. «Chi trova monotona la danza pei suoi ritmici movimenti, le sue clausole fisse, la sua specchiante simmetria, è poi quello stesso che trova monotone le prospettive di colonnati, i frontoni dei templi, i viali di Le Nôtre, non conosce, in una parola, le estasi del sogno disciplinato»²⁶⁶. Le danzatrici dovrebbero eliminare ogni quota di espressività individuale, diventando così sorelle delle colonne e delle stelle lontane, che «parlano solo con geometrici disegni di luce»²⁶⁷. Si comprende così che in questo protratto interesse – e talvolta elogio – per il multiforme ingegno artificiale e tecnico non si nasconde il fascino dell'utile ma quello della decorazione, esemplificato dalle porcellane, «supremamente inutili, ma bellissimi oggetti»²⁶⁸. Il sentimento di fondo del primo palchetto, di una estrema labilità del tutto, rimane, ma si intensifica ora la dichiarazione delle possibilità di bellezza concesse a questa fragilità. Può sembrare un prolungamento rinnovato delle *Cose di Fiori freschi*, terreno fertile per l'esplorazione dell'aspetto da «cicalata» o da «capitolo» del continente-saggio. Quello centrale è anche il palchetto che accoglie un'ampia sezione scolastica, a volte sotto tono e lamentosa (inesorabile decadenza, miseria e squallore delle università e dei luoghi di cultura in genere), ma in alcuni casi aperta al lato personale, sviluppato soprattutto nel terzo palchetto.

Perché è proprio nell'ultima parte di *Lettrice notturna* che Praz raggiunge il vertice della narritività concessa al genere saggio. Veri

e propri racconti, con personaggi, in terza persona (*Città sull'oceano*, *Le quattro stagioni*, *I gioielli*, *Saper attendere*, *Un fiore*, *Fine d'estate*). E ritratti: di antiquari (*Un giocatore*, *Un avaro*, *Un uomo di gusto*), di scrittrici inglesi (*La romanziera Erica Browne*, *Il gatto*), di donne pazze e uomini ingrigniti e "aggufati" (*Idea fissa*, *La lettera*). Spesso il ritratto del personaggio è legato strettamente alla descrizione dell'ambiente che ha creato intorno a sé, alla casa in particolare (*Il gatto*, *Rosa*). Abiti e ambienti rivelano e condensano intere esistenze. Talvolta più nettamente si vira verso uno dei componenti storici del saggio, il ritratto del "tipo", con ascendenze illustri come Teofrasto e La Bruyère (*Un avaro*, *Un giocatore*, *Momento di grazia*). Nei racconti di Praz raramente sono narrati molti eventi, di solito ne campeggia uno solo, che può essere epifania (più spesso mancata che realizzata) o più ancora gesto emblematico, estremo ma in grado di rivelare il tipo o la caratteristica decisiva del personaggio, che è spesso fissa e dominante (più volte Praz ricorda le maschere della commedia dell'arte, o meglio delle Atellane). Il suo mondo – minuziosamente descritto, delibato nelle cose artificiali e naturali – è popolato soprattutto da figure umane fisse, immutabili. La finezza psicologica è dispiegata nel coglierle appieno, e rappresentarle in ogni piega, non nel comprendere eventuali sfumature, contraddizioni, trasformazioni.

I personaggi dei racconti di Praz possono mostrare una consapevolezza novecentesca della scomposizione della personalità (*Il mantello sottile*, *L'anniversario*): questa non si risolve, però, in ricchezza contraddittoria di possibilità interiori ma nella continua possibilità dell'annullamento o della trasformazione in oggetto. Nonostante l'insistenza sugli odori e i sapori in connessione al ricordo, come sia pur labili punti d'appoggio cui ancorare la vita (*L'anniversario*), Praz non segue certo la strada di Proust, con i suoi personaggi inafferrabili, diversissimi da sé stessi in momenti diversi. Il cambiamento non avviene per contrasti interiori, ma semmai per l'inesorabile azione del tempo. «Che vitriolo, il flusso del tempo!»²⁶⁹ esclama il narratore di *Una partita a pinnacolo*,

che si spinge a sognare la possibilità di restaurare gli umani, come i quadri, dagli oltraggi del tempo. Come afferma lo specchio delle cui sconsolate *Riflessioni* siamo messi a parte, le cose (natura compresa) la vincono sulle persone: «Solo le cose sono clementi: e i miei momenti migliori son quando rispecchio gli oggetti inanimati nella stanza solitaria, e mi pare allora di purgarmi e di consolarmi se dal piccolo vetro d'un quadro alla parete di fronte si riflette su di me un po' del colore del cielo»²⁷⁰. Paradigmatico diventa allora uno dei saggi narrativi più belli, *Due visite*, dove la bellezza naturale di un'isola incantata, antica, accarezzata con le parole come se fosse un'opera d'arte («costeggiando la montagna tra i cactus, i mirti e le euforbie, cogli occhi affascinati dagli scogli laggìù sorgenti come solenni altari di onice da un pavimento di lapislazzuli e di malachite»)²⁷¹ contrasta duramente con i due incontri con persone, che lasciano intravedere perversione e lacerante incomprensione.

La narrazione, il ritratto di personaggi, tipi e ambienti, permette anche l'emersione di un autobiografismo mediato, schermo per affrontare momenti estremi (la morte della madre in *Il lumicino rosso*), fino al *Ritratto di un epicureo*, che riassume molto del libro e – ben più del conclusivo, scherzoso *Per i posteri* – ci consegna un autoritratto che condensa tutti gli aspetti del libro (e non solo): classicismo di sogno, desiderio di quiete, amore per bambole, cere, giardini:

egli aveva prediletto sempre i climi calmi, saturi di sole declinante, i paesaggi sereni, le ville palladiane biancheggianti in fondo a un giardino o sull'alto d'un colle boscoso, i grandi parchi il silenzio dei cui viali era solo interrotto dal frullo dei fagiani e dal correre delle lepri all'avvicinarsi dell'uomo, le parate di dalie nei giardini coi loro rossi e i loro gialli sulfurei, che a lungo rimanevano impregnati di luce anche dopo il tramonto del sole. Il largo era, dei tempi musicali, quello che di solito più lo commoveva. Negl'istanti di felicità balenavano alla sua mente, come immagini concrete di quel

suo stato di grazia, solenni prospettive di quiete strade, di giardini silenziosi, di sontuosi appartamenti deserti, appartamenti come quelli di cui si legge nei racconti delle fate, in fondo ai quali si trova una bella, ed è addormentata.

Finché il desiderio di calma e di balsamo giunge a un swinburniano amore per una donna forse sciocca ma bella e irradiante calma, che nelle ultime righe arriva ad assumere il volto della «Maestà Serenissima della Morte».

Eppure il libro non si era aperto con un'epigrafe da *The Garden of Proserpine* ma con la citazione di *God's Grandeur* di Hopkins che chiude la *Premessa*: nonostante il susseguirsi delle generazioni, rimane freschezza nel fondo delle cose. L'inizio e la fine del libro dichiarano l'ambivalenza di fondo di Praz: il desiderio di passato riportato in vita, la ricerca dei segni lasciati dalle generazioni nei luoghi, nelle cose, nei testi (gusto), il rifiuto di un bello solo naturale senza aggiunte umane (*Vallombrosa*), ma anche il senso di pesantezza delle generazioni, la vanità, la fragilità, l'insensatezza. Speranza di freschezza (i *Fiori freschi* erano in realtà tagliati e dipinti in un libro di emblemi, è vero, però «nature is never spent; / there lives the dearest freshness deep down things») e desiderio di quiete che confina con la morte.

Casa della fama e della vita

Nello stesso anno di *Lettrice notturna* esce anche *La casa della fama*. Il criterio di scelta per la distribuzione dei singoli pezzi tra i due volumi coetanei appare chiaro: raggruppati di là tutti quelli ritenuti degni di rappresentare il contributo personale all'evoluzione del genere letterario "saggio", trovano qui posto gli altri, capaci di mostrare la continuità del lavoro di Praz in tutte le molte direzioni intraprese. Si va dall'intervento teorico di ampio respiro (*Della storia letteraria*) a saggi dedicati ad aspetti delle città (Roma e Firenze, come sempre, ma anche Milano e

Napoli), da interventi sull'architettura, la pittura, il mobilio, la decorazione di interni a saggi letterari (su Jane Austen o Walter Pater, Carducci o d'Annunzio). È chiaro, comunque, che la scelta è tra accenti diversi di un medesimo idioma. Praz continua a rinnovare sempre sé stesso, la fantasia e la felicità degli accostamenti imprevedibili regna anche laddove maggiormente hanno luogo la critica letteraria e artistica, l'interesse erudito e interpretativo.

Basti leggere la *Prefazione* che motiva il titolo scelto per il libro: «Se io fossi nato nel Medioevo questi scritti avrebbero avuto altra forma. Mi sarei addormentato una mattina di maggio e dopo un'adeguata descrizione delle amenità del mese secondo i migliori modelli, avrei avuto in sogno una mirabile visione»²⁷². Anche nella forma dell'ironia erudita, di sapore ovidiano, il sogno del passato e il piacere della descrizione viva continuano dunque ad essere al centro. Si assiste poi alla visione di un'aquila che conduce alla Casa della fama, ornata di meravigliosi arazzi che raffigurano le divinità che presiedono all'opera di Praz: in uno «la Moda coi suoi mille volti e il Gusto con le sue strane illusioni», in un altro «l'Architettura colle sue fabbriche e le sue piante d'edifici e di città e le sue solenni prospettive», in un altro ancora «la Pittura nelle sue varie incarnazioni di pittura storica, pittura di paesaggio». La Casa è fatta di berillo, ma un'altra preziosa pietra compare inaspettatamente. Forse si tratta soltanto di un errore di stampa, ma veder risplendere in questa arcana dimora dei «crisoprazi», laddove i dizionari ci testimoniano soltanto il «crisoprasio» e la versione più popolare «crisopazio», ci spinge a immaginare la pietra araldica e tutelare dell'opera di Praz appunto nel misterioso – e sicuramente prezioso – *crisoprazio*. L'invenzione onomastica – volontaria o meno – non cancella però la consapevolezza che i tempi di Boccaccio, Froissart, Chaucer «e quanti altri con amoroze visioni e templi di Onore si misero sulle orme del *Romanzo della rosa* e di Ovidio» sono irrimediabilmente passati, che il tempo presente non crede più alle visioni, e richiede tutt'al più sogni a occhi aperti. Di tutta la gradevole e anacronistica

«fabbrica retorica» immaginata, non può rimanere altro che il titolo. Ma è pur qualcosa. In questa rapida fantasticheria, brillante della luce riflessa dai crisoprazi, in questo permanere dopo una cancellazione, dopo un crollo, labile resistenza all'inesorabile azione del Tempo, possiamo individuare ancora un concentrato del senso dell'opera di Praz, che si occupa in modo eminente appunto di ciò che rimane, monumento o rimasuglio che sia.

E allora, se pure rinunciò a costruire lo splendido palazzo della Fama, raggiungibile soltanto su ali d'aquila, una casa della fama e della vita, una dimora di mobili e di parole Praz riuscì ad edificarla, e fu la casa romana dove abitò, montata instancabilmente pezzo a pezzo nei decenni, in rigorosa fedeltà al suo amato stile Impero, e quindi la protagonista di una delle sue opere principali, *La casa della vita*, appunto, apparsa in prima edizione nel 1958. È il libro più noto del Praz-scrittore, l'unico ad entrare negli schedari delle opere della letteratura italiana del Novecento. Al momento dell'uscita Agostino Lombardo lo definì «eterodosso ed eccezionale romanzo»²⁷³, considerandolo partecipe (con Gadda, Gianna Manzini, Tomasi di Lampedusa; e nel 1959 il libro concorse al premio Strega vinto appunto dal *Gattopardo*) di uno sforzo collettivo «di superare dall'interno la prosa d'arte, portandola alla condizione del romanzo». A favore dell'interpretazione in chiave di romanzo gioca soprattutto la presenza, dall'inizio alla fine, di un vero e proprio personaggio, «un uomo, la cui somiglianza con l'autore diventa irrilevante, che narra la propria, lunga e vana, ricerca della felicità»²⁷⁴. Come il Rasselas del dottor Johnson, anche questo protagonista della *Casa della vita* cerca la felicità: «la cerca nell'amore, nel matrimonio, nell'amicizia; ma il risultato non è dissimile dalla "conclusione in cui nulla si conclude" del romanzo johnsoniano: la ricerca è stata vana, la felicità inattingibile». Proseguendo in questa direzione aperta da Lombardo (e di romanzo parlò a caldo anche Gabriele Baldini), Arturo Cattaneo ha più di recente elaborato una lettura di questo che è considerato «il più atipico ma anche uno dei più bei

romanzi del Novecento italiano»²⁷⁵ attraverso le tecniche classiche di memorizzazione, che legano la memoria agli spazi di un edificio mentale, struttura particolarmente congeniale all'organizzazione di diverse forme di scritture grazie all'attraversamento, stanza per stanza, dell'appartamento.

Praz, però, ritraendosi "su misura" rimarcava piuttosto l'origine del libro dagli studi sul neoclassico e dalla saggistica e ribadiva: «nella cornice d'un inventario (sul tipo della *Maison d'un artiste* di Edmond de Goncourt) fa larga parte all'autobiografia e alla saggistica»²⁷⁶. In effetti *La casa della vita* per molti aspetti si presenta prima di tutto come un rinnovamento, un'espansione e una nuova organizzazione degli esiti più autobiografici, maggiormente governati dalle divagazioni della memoria e del sentimento, del saggismo di *Fiori freschi* e *Lettrice notturna*, dove non a caso già comparivano alcuni brani poi ripresi e rimontati nel nuovo libro. La costitutiva brevità del saggio, però, pur mantenuta in alcuni momenti, inseriti come cammei, si perde e allarga ora in un'ampia struttura, tutta nuova. Il confronto con l'«inventario» di Edmond de Goncourt (e si dovrebbero aggiungere i non dichiarati, Walpole su Strawberry-Hill e John Soane, nonostante il gusto non affine)²⁷⁷ appare subito ineludibile – e non soltanto per la dichiarazione d'autore –, ma in fondo ne risulta soprattutto un catalogo di differenze, a partire, già ad apertura di libro, dall'emergere prepotente di diversità del gusto. Le giapponeserie e i disegni di scuola francese del Settecento, le concessioni agli oggetti trovati e all'esotismo della *Maison* contrastano con lo strenuo perfezionamento, l'inflessa coerenza stile Impero della *Casa della vita*. Ma quel che conta di più è che il pur meno raffinato colorista Praz è molto più libero nella costruzione dell'opera, meno legato alle forme della guida alla visita e del catalogo rispetto a Edmond. Nulla di paragonabile, nella *Casa della vita*, alle schede tecniche che interrompono la visita alla *Maison* e illustrano la *Collezione di disegni de Goncourt* tramite notizie e giudizi su pittori, scultori, disegnatori, vignettisti,

ornatisti, architetti del XVIII secolo, in un catalogo potenzialmente autonomo e in sé concluso, replicato più avanti per i disegni giapponesi o per le raccolte di manoscritti, autografi, manifesti, cataloghi d'asta, fogli volanti del Settecento. Non che manchino, nella *Casa della vita*, descrizioni di oggetti, notizie sugli artisti e artigiani, o sulle circostanze delle acquisizioni dei pezzi; ma l'autonomia letteraria dell'opera è assai maggiore, anche a non voler pensare ad un romanzo, come suggerito da Lombardo e Cattaneo.

L'autore era convinto che si trattasse della sua opera «più complessa», che riusciva a stringere insieme tutti i suoi aspetti, di erudito, di saggista, di storico e di filologo. La descrizione dell'ambiente arredato nel corso dei decenni fornisce soltanto la storia portante, necessaria ma non sufficiente, nella quale sono incastonati ricordi autobiografici, saggi autonomi, riflessioni e considerazioni critiche, descrizioni di persone, brani di diario o di epistolario. A questo proposito Andrea Cane si dice convinto che anche qui torni lo spirito che fa sì che ogni libro di Praz sia libro di collezionista, che «presenta al lettore ogni suo argomento per via di accumulo: una quantità di esempi, analogie, rimandi, associazioni»²⁷⁸. Metodo costante, qui applicato all'io stesso dell'autore, che risulta però plurale e in divenire. È l'io odierno dello scrittore, che collega tutti «gli altri io che Praz è stato negli anni, e che non si è mai del tutto risolto a lasciarsi indietro, a cui sembra non voler rinunciare mai, che vuol continuare a sentir parlare dentro di sé ciascuno con la sua voce caratteristica»²⁷⁹. Finiscono così per essere compresenti il giovane «inquieto e romantico che, nei primi anni Venti, dava alla anziana amica Vernon Lee l'impressione di essere “tutto fatto di letteratura”, di non esistere ancora come personalità autonoma» e quello degli anni maturi, «padrone di uno stile originale, sempre più saldo nei propri convincimenti di critico e di studioso, conscio del valore e della portata del proprio contributo alla storia della letteratura, della cultura e del gusto»²⁸⁰.

La compresenza di diversi io cronologicamente distanti, l'architettura della memoria che regge la scrittura e il suo frequente attivarsi in connessione con precise percezioni sensoriali hanno portato diversi lettori della *Casa della vita* a richiamare il nome di Proust. Lo stesso Cattaneo lo considera tecnicamente più pertinente rispetto ad altri accostamenti avanzati, suggestivi ma soltanto d'atmosfera, generici, come quelli con de Maistre, De Quincey e Pater. Praz, lettore precoce di Proust (e si avvicinava a lui già in *Penisola pentagonale*), non poté non affrontarne, in particolare, il gusto per l'arredamento, tanto che un'intera sezione del *Patto col serpente* si intitolerà *Gli interni di Proust*. In queste pagine proustiane, più che un non troppo riuscito paragone-contrasto con Whitman, conta il saggio eponimo, dove Proust gareggia per sottigliezza nella descrizione di interni con Pater, «il primo a scoprire lo stile letterario adatto a descrivere simili minute sfumature della sensibilità» (si parla di *The Child in the House*, lo «squisito saggio autobiografico» che Praz considerava il vertice dell'opera di Pater). Praz non può fare a meno di notare, però, che Proust non sembra tenere ai singoli oggetti, non li rende idoli in sé (come Huysmans, Goncourt o Montesquiou), ed è invece «estremamente sensibile all'atmosfera d'un ambiente»²⁸¹. In fondo Proust «s'interessava soprattutto di individui, di costumi sociali, e delle proprie reazioni a essi» e così la sua opera mostra soltanto una modesta attrazione per le cose in sé stesse, e dispiega interessi e finzze soprattutto psicologici e sociali, mentre nella *Casa della vita* l'assenza – o la distanza – della figura umana fanno sì che spesso proprio i mobili e le suppellettili diventino le vere *dramatis personae*, in nome di quella emblematica «esasperata sete di concreto» di Praz.

Così protagonisti sono i mobili e gli arredi, che sembrano potersi mettere in movimento da un momento all'altro, sotto l'azione magari di una molla che possa animare questa «foresta con strane creature in agguato, le aquile, i leoni, i cigni monopodi, le sfingi, le sirene, le tartarughe dei mobili»²⁸². Il movimento, reso

più credibile dal carattere zoomorfico del mobilio Impero, rimane immaginario, non si produce davvero, «eppure senti una tensione in questa immobilità, talora par quasi di cogliere inizi impercettibilmente soffocati, ovattati, come nell'*Uccello di fuoco* di Stravinskij»²⁸³. Così che la casa diventa «un bosco come quello della Bella Addormentata; come un salone illuminato e deserto, le cui porte tra poco si spalancheranno per le danze, come una chiesa illuminata e solenne, in cui, al suono dell'organo tra poco avanzerà la processione dalla sacristia, così un senso d'attesa, fatto d'ansia e di giubilo, palpita nell'aria di questa casa che, a confessione di tutti i visitatori, se per certi aspetti sembra un museo, è però un museo vivo, non un assembramento esanime di oggetti»²⁸⁴.

Stupisce fino ad un certo punto, allora, che Praz giudichi Proust in fondo privo di una vera sicurezza di gusto. E ancor meno ci stupiamo se leggiamo una pagine che avvia alla conclusione della *Prigioniera*, dove il Narratore, accusato da Charlus di avere una brutta casa, incapace di perseguire la vita del collezionista cui lo invitava Swann, quasi con orgoglio rivendica invece la superiorità del dolore, della piccola ferita creata dalla relazione con Albertine, che concede – ben più di qualsiasi opera d'arte – l'accesso all'uscita da sé stessi, «a quella via di comunicazione privata, ma destinata a immettersi nella grande strada dove passa ciò che ci è dato conoscere solo quando cominciamo a soffrire: la vita degli altri»²⁸⁵. Il collezionista Praz (forse nell'impossibile ricerca di una strada che eviti la sofferenza) può allestire il suo capolavoro intorno a un susseguirsi di io che vengono rievocati dal ricordo di diverse donne (dalla madre alla moglie, alla figlia ad altre amate) e costellarlo di figure, ritratti di amici, scrittori, intellettuali incontrati; ma alla fine la “casa della vita” rimane quella dei morti, come ricorda lui stesso, e protagoniste rimangono le cose. In diverse occasioni l'innesco del ricordo può avere somiglianze con quello di Proust (l'impressione di aver dormito in una stanza, un odore o un sapore hanno talvolta il potere di acuire la sensibilità e affilare l'ingegno, riportando nel presente luoghi e

momenti dimenticati), ma è del tutto assente, nella *Casa della vita*, il grande lavoro consapevole, insistito, del Narratore della *Recherche*, l'enorme investimento in volontà di scavo, e nella costruzione sapiente di quella trivella della sintassi che gira a scendere sempre più in basso, più dentro: per l'io della *Casa* l'evo- cazione suggestiva è in sé sufficiente, la sensazione di eccezio- ne procurata involontariamente è subito delibata, non serve da trampolino per lanci ulteriori. Perché scendere ancora, faticosa- mente, dolorosamente, per quelle strade, verso la polvere propria e altrui, quando si possono contemplare e descrivere compiuta- mente un'insieme di oggetti, luoghi, colori, luci che evocano una situazione e una sensazione, un moto d'animo o un momento determinato del tempo? «Più degli uomini mi rimangono impres- se nella memoria le cose»²⁸⁶, confessava Praz. E metamorfosato a sua volta in oggetto, pezzo da museo, pugno di polvere si vedrà infine lo stesso io dell'autore, nello specchio della conclusione: «al termine di questo viaggio che come l'*Hypnerotomachia Polyphili* è una pedante descrizione di cose e un vano inseguimento del fan- tasma d'una Polia, d'una donna ideale soltanto intravista, in varie sembianze, nel corso degli anni, mi vedo divenuto oggetto e rap- presentazione io stesso, pezzo da museo tra pezzi da museo, già distaccato e lontano, che come Adamo sul pavimento di marmo graffito della chiesa di san Domenico a Siena, mi son guardato in uno specchio "ardente" convesso, e mi son visto non più grande d'un pugno di polvere»²⁸⁷.

E tuttavia non si può dimenticare che anche la *Casa della vita*, come i più creativi tra i saggi di *Fiori freschi* o di *Lettrice notturna*, oltre che letteratura in sé, sono opera di critica. Critica ano- mala, se si vuole, e che apre subito almeno due questioni di pri- maria importanza: il ruolo dell'autobiografia nell'interpretazione dei testi letterari e delle opere d'arte e il peso del capitale cul- turale personalmente amministrato. Certamente Praz, così lon- tano da ogni forma di trasformazione dell'attività critica in scienza, testimonia di un ambiente culturale disposto a lasciare

notevole margine all'espressione della singola personalità, agli scarti delle «intelligenze imperfette» e delle loro preferenze e disgusti; un clima che forse può parere meno remoto dopo l'eclisse dell'egemonia scienziata e strutturalista. E la presenza riconoscibile dell'io del critico va a braccetto con l'uso critico della biografia degli autori, contro ogni idolatria dell'autonomia del testo e contro ogni dogma della netta distinzione tra autore e testo. La narrazione della vita di Kierkegaard, il più saggista dei filosofi, può forse liquidarsi in poche righe? Può essere risolta in qualcosa di simile all'altera biografia di Aristotele che Heidegger soleva tracciare a lezione: Aristotele visse, lavorò e morì, ora passiamo al suo pensiero? Nei lavori di Praz emerge spesso una pratica critica della biografia, uno sfruttamento del suo valore conoscitivo e comunicativo. Sapeva bene che per alcuni scrittori sui quali scrisse molto, come Poe, Byron e Wilde, il fascino consiste quasi più nel carattere inconfondibile creato dalla loro vita che nelle loro opere, prese da sole. Per questo tanto si mostra interessato ai luoghi dove vissero, ai cimeli che lasciarono.

E sempre alle regioni dell'io appartiene il discorso sulla cultura come possesso personale, un'altra forma del partire da sé. Aver letto tutti i libri non basta a fare un grande critico, scrive Mengaldo per Magris, ma aiuta²⁸⁸. Praz aveva una cultura sterminata, «forse la più ricca e articolata, in campo umanistico e specificamente artistico-letterario, che esistesse, finché è vissuto, in Italia»²⁸⁹. Eppure sempre il lettore è fatto sentire come a casa, senza fuochi d'artificio, senza allusioni aggressive, senza strizzate d'occhio a pochi eletti capaci di comprendere e senza posture arcigne che escludano gli indegni. Praz sciorina in bella vista le sue fonti, i suoi riferimenti, li rende commestibili e domestici, come se fossero davvero alla portata di chiunque, gioca con le citazioni più note (passi celeberrimi della *Commedia* di Dante, *Amleto* di Shakespeare, le poesie più conosciute di Keats o di Shelley...), profonde a piene mani un'ironia distaccata che non colloca su piedistalli nemmeno gli autori più amati. Ma la sua erudizione

precipita in scrittura, negli accostamenti inattesi, nei voli dall'antico al presente, anzi al personale, nei passaggi da biografia dell'autore a caratteri dello stile, da un genere all'altro, dalla scrittura alla pittura, nell'impressione di sovrana facilità che solo il controllo sicuro di una grande vastità di conoscenze può dare.

Come si gestiscono le culture sterminate? La capacità di individuare e descrivere le linee di forza maggiori, con disegno sapiente e all'apparenza autoevidente, è propria di chi possiede intimamente una grande cultura consapevole di essere tale. Il lettore può farsi affascinare, guidare, accompagnare; oppure può, pur nell'ammirazione, cercarne i limiti, gli anelli che non tengono, e magari proporre narrazioni alternative; o ancora può riconoscere e comprendere gli accenti particolari, i gusti dominanti, le domande inesauribili. Sapendo però che l'esempio è da seguire – sia pure a distanza – in entrambe le direzioni: non soltanto accumulazione collezionistica di personale, preziosa erudizione, ma nemmeno soltanto tentativi di individuare i discorsi fondamentali, le tendenze principali, i significati più eminenti, perché in assenza del primo elemento non si sfugge alla più sciocca e inutile banalizzazione.

Bellezza e bizzaria, bellezza o bizzarria

Si sarà ormai compreso quanto sia importante per Praz la possibilità di sperimentare trasformazioni verbali del visivo, di riformulare l'immagine nella parola; e nella stessa direzione va un'altra costante della sua scrittura: l'evocazione parallela di arti diverse a reciproca illuminazione. Un primo tentativo di ampio respiro si ha all'inizio degli anni Cinquanta, con il confronto a distanza tra l'arte seicentesca olandese del ritratto, della scena d'interno, della pittura di genere, proseguita poi da pittori francesi come Chardin e inglesi come Hogarth, da un lato, e il romanzo inglese ottocentesco dall'altro, nella *Crisi dell'eroe nel romanzo vittoriano*. L'attenzione dedicata a generi pittorici paragonati alla letteratura e già in sé fortemente letterari, teatrali e narrativi, per la loro

tendenza all'aneddoto, alla storia da raccontare e alla morale da inculcare, fornisce nuovamente uno spazio privilegiato per lo scatenarsi di quella passione per l'ecfrasi che non si era mai raffreddata, fin dai tempi di *Penisola pentagonale*.

Il mezzo preferito è la ricerca di un lessico espressivo, che intende rendere quasi palpabile l'attenzione dell'osservatore, teso a decifrare ogni dettaglio, a trovargli il più preciso equivalente verbale, soprattutto quando si tratta di esprimere gli effetti del colore e della luce. Ecco un Van Eyck:

Immobili come statue di cera, l'uomo vestito del lucco bruno-vinoso figge gli occhi al suolo mentre tende la sua rigida palma di manichino alla ventruta donna vestita di cioppa verde orlata di pelliccia bianca; intorno gli oggetti famigliari, il letto e il seggiolone coperti di stoffa rossa, il lampadario d'ottone, le pianelle, l'elegante paio di rossi calzari, le arance sullo stipo sotto la finestra, e in primo piano, leggiadro come un soffice giocattolo, il canino grifone²⁹⁰.

Il connettore principale è ancora sempre l'arte del «riscontro». Praz non insiste troppo su dirette filiere di influenze, non calca la mano su «spiriti del tempo» o delle nazioni: più di tutto conta l'allestimento di confronti possibili tra arti diverse che si rispecchiano vicendevolmente. Possibili, non necessari; cercano il consenso del lettore non tramite un'argomentazione storica o teorica serrata, ma puntando sulla sapienza del ricercatore e l'abilità dello scrittore. La tecnica «legata» di Chardin – ad esempio – dove «ogni colore fa da specchio al vicino, attutendo così ogni contrasto, fondendo tutto per impercettibili gradazioni in un'armonia compatta, ricchissima sotto un'apparenza monotona»²⁹¹ può trovare «un riscontro in letteratura» che eccede dall'orizzonte cronologico abbracciato dal libro, nelle «orchestrazioni verbali» di Proust e Woolf; ma d'altra parte la stessa categoria centrale fin dal titolo, «vittoriano», è a sua volta «il riscontro inglese» di *Biedermeier*²⁹².

L'introduzione, *Pittura di genere e romanzo*, colpisce piuttosto per il suo essere probabilmente uno dei momenti di più evidente emersione di una componente portante del sapere praziano ma sempre maneggiata senza esibizionismo, se non propriamente celata. Intendo la relazione tra cultura e società, con diretto riferimento agli studi sociologici e in particolare alla sociologia dell'arte. La pittura olandese è ripetutamente designata, nella *Crisi dell'eroe*, come arte borghese, strettamente connessa ad una classe sociale precisa, e resa possibile proprio dal trionfo di questa classe nella floridezza mercantile delle Province Unite nel Seicento. Il legame con una precedente borghesia che ebbe importante influenza sull'arte, quella fiorentina del Quattrocento, è proposto attraverso il classico studio di Frederick Antal sulla *Florentine Painting and Its Social Background*, pubblicato a Londra nel 1947 e quindi usato da Praz ben prima della traduzione italiana, del 1960, come dimostrava già il citato intervento sulla storia letteraria del 1949. Questo riferimento ad Antal, di cui Praz cita volentieri anche i volumi postumi su Hogarth e su Fuseli, e il frequente richiamo della storia sociale dell'arte di Arnold Hauser lascia credere che Praz interagisse, a modo suo, con quella più acuta consapevolezza del rapporto tra cultura e società prodotta nel clima culturale inglese degli anni Trenta dall'arrivo di studiosi in fuga dall'Europa centrale, come appunto la triade ungherese Hauser-Antal chiusa da Karl Mannheim (quest'ultimo forse troppo direttamente sociologo per attirare pienamente l'interesse di Praz). E si potrebbe aggiungere anche lo Schücking della *Sociologia del gusto letterario*, tradotta in inglese nel 1944 (ma Praz aveva già recensito l'edizione tedesca fin dal 1931)²⁹³.

Accanto alla relazione tra arti e strutture sociali, alla fine degli anni Cinquanta Praz afferma di trovare finalmente all'ordine del giorno il problema della corrispondenza tra le varie arti²⁹⁴. In realtà si comprende subito che il discorso di Praz ha origini ben precedenti: lo spunto di partenza è offerto dagli studi e dalle riflessioni sugli abiti di Gerald Heard, che in *Narcissus: An*

Anatomy of Clothes, del 1924, ben prima di diventare uno dei precursori della scoperta occidentale delle filosofie indiane, dello yoga e dell'ampliamento della coscienza, proponeva una stretta connessione tra vestiario e architettura; e soprattutto di James Laver. Non poteva non attrarre l'interesse di Praz il lavoro di un pioniere degli studi sul costume e sulla moda, in precedenza scrittore assimilabile alle atmosfere dannunziane e in seguito anche autore di libri su Huysmans e Wilde²⁹⁵, che in un «libretto», grazie a «poche eloquenti figure» riusciva a mostrare quanto lo stile di un periodo si rifletta in ogni forma d'arte e anche «in quell'arte applicata che si vuole governata dal capriccio, la moda del vestire»²⁹⁶. E Praz non manca certo di ricordare che, nonostante gli avvertimenti di Lessing contro le indebite confusioni tra le arti, il parallelo ha attratto in ogni epoca moltissimi scrittori. Tuttavia, nonostante il frequente ricordo delle più proverbiali formule antiche (su tutte l'«ut pictura poësis» di Orazio e il detto di Simonide di Ceo riferito da Plutarco secondo il quale la pittura è poesia muta e la poesia è pittura parlante) e qualche cenno a Rinascimento e dintorni (dalle accademiche tenzoni per la superiorità di un'arte sull'altra alla convinzione di Gregorio Comanini, l'autore del *Figino ovvero del fine della pittura*, che tutte le arti procedano «del pari e con le medesime leggi nel formare i lor simulacri»), il vero ragionamento su questi problemi si può dire che anche per Praz inizi appunto con il *Laokoon* di Lessing.

Si intensifica, però, nel confronto con una serie di studi e proposte internazionali che hanno un vero picco nel corso degli anni Quaranta²⁹⁷, fino al libro di Hatzfeld del 1952²⁹⁸ e allo scettico capitolo XI della *Teoria della letteratura* di Welck e Warren²⁹⁹, Praz si concentra, esplicitamente, sui libri di Souriau e di Hatzfeld, che gli paiono però tentativi troppo condizionati da somiglianze meramente tematiche e contenutistiche.

Se nella *Carne, la morte e il diavolo* per avere un *cliché*, un tipo, la continuità tematica doveva accompagnarsi anche ad una identità di temperie culturale, quando si tratta di confronti tra le

diverse arti il gioco si complica ulteriormente: per attivare un parallelismo pienamente accettabile devono essere soddisfatte almeno tre condizioni. Non basta che quadri, sculture, romanzi o poemi affrontino lo stesso soggetto per attivare un parallelo, ma non è sufficiente neanche che lo facciano nello stesso periodo, o meglio in una stessa conformazione della sensibilità. Per Praz si può fruttuosamente parlare di corrispondenze soltanto quando sia possibile rintracciare «una eguale intenzione espressiva», una poetica comune, ma soprattutto «una strumentalità tecnica affine». Anzi, il vero parallelo non sta nei soggetti rappresentati ma proprio nelle affinità di stile, di tecnica espressiva. Insomma: «L'esame dei casi paralleli tra le varie arti non può prescindere da un esame morfologico»³⁰⁰. Passando attraverso queste grate ideali, l'unica opera «abbastanza soddisfacente» risulterà quindi *Four Stages of Renaissance Style* di Wylie Sypher³⁰¹. Praz mostra di condividere anche la proposta di articolare il concetto stilistico di Rinascimento, naturalmente considerato sia nel campo artistico sia in quello letterario, nei quattro momenti del titolo di Sypher: Rinascimento (in senso stretto), Manierismo, Barocco e tardo Barocco (che ha strette affinità con l'accademismo e il Neoclassicismo).

Nell'ottica di Praz, comunque, larga parte dell'accettabilità di procedimenti critici di questo tipo non risiede nella coerenza della teoria quanto nella capacità personale di operare dei «raccostamenti» convincenti, e pertanto nelle conoscenze e nella saldezza di giudizio del critico³⁰². Anche in questo caso, infatti, Praz rimane abbastanza scettico sulle possibilità di strutturare un metodo di analisi impersonale e onnicomprensivo e si limita a chiedersi se si giungerà mai a coordinare un insieme di confronti tematici e stilistici abbastanza pertinente e convincente in un «metodo ben articolato quale possediamo per la linguistica». La domanda è lasciata senza risposta, e significativamente la parte più ampia dell'intervento si lancia invece nell'elaborazione personale di una serie di «paralleli» (Praz non accoglie la cautela

di Sypher che propendeva per il termine «analogie», percepito come meno rischioso) formali tra arti diverse dello stesso periodo. In particolare tuffa le mani nel gran calderone andato a male dell'arte moderna, dove le somiglianze tra arti e letteratura appaiono molto evidenti: particolarmente convinta è l'individuazione di familiarità tra Joyce e Picasso, tra William Sansom o Henry Green e i surrealisti; e Gertrude Stein si presta naturalmente al più ampio parallelismo tra le tecniche dell'arte e della letteratura moderne. Osservata nel suo complesso, la pratica parallelistica di Praz mostra una netta preferenza per il rapporto tra letteratura e arti figurative, con una ulteriore predilezione per la pittura. È quindi estranea all'esempio che probabilmente oggi appare più immediato (letteratura-cinema, romanzo-film), ma anche alla relazione tra letteratura e musica, decisiva per la riflessione in questo campo, dai tempi di Gioseffo Zarlino (autore di *Istituzioni harmoniche, divisa in quattro parti, nelle quali, oltre le materie appartenenti alla musica, si trovano dichiarati molti luoghi de' poeti, istorici e filosofi*, stampate a Venezia nel 1558) a Calvin Brown.

Il culmine della tensione al parallelo, ricca anche nei ritratti che punteggiano la *Storia della letteratura inglese*, e la riflessione esplicita sulla parentela possibile tra arti diverse si colloca però ancora più avanti nel tempo, in un libro uscito prima in inglese nel 1970 (*Mnemosyne. The Parallel Between Literature and the Visual Arts*) e in italiano soltanto l'anno successivo (*Mnemosine. Parallelo tra la letteratura e le arti visive*), che rielabora in forma più organica, in una struttura cronologica ideale molto ambiziosa, una serie di conferenze tenute alla National Gallery of Art di Washington nel 1967 e alcuni scritti già pubblicati, compresi il saggio fin qui analizzato (*La parentela delle varie arti*) e l'introduzione allo *Shakespeare contemporaneo* di Kott, di cui già abbiamo evidenziato l'importanza. Il libro si può idealmente dividere in due parti: tre capitoli maggiormente teorici («*Ut pictura poesis*», *Il Tempo svela la Verità* e *Simile struttura in mezzi espressivi diversi*) e quattro più ampi capitoli concentrati soprattutto nella

proposta di una successione storica di forme artistiche dominanti. Se davvero si possono condensare in cinque aree principali le tematiche di ricerca più affrontate dagli studiosi della relazione tra la letteratura e le altre arti: 1) le arti figurative o la musica come oggetto della letteratura, 2) la letteratura come oggetto delle altre arti, 3) gli artisti che si sono espressi attraverso più di un codice comunicativo, 4) le diverse arti di uno stesso periodo storico come manifestazioni di poetiche simili, 5) i tentativi di un'arte di mutuare gli effetti considerati più tipici di un'altra³⁰³, il lavoro di Praz sembra proporre una sorta di condensazione degli ultimi due tipi, considerati i soli davvero interessanti: «effettivamente si può parlare di corrispondenze solo dove ci sia una eguale intenzione espressiva, una eguale poetica, accompagnata da una strumentalità tecnica affine»³⁰⁴.

La prima sezione del libro contesta le opposizioni innalzate contro l'opportunità di confrontare arti diverse, dal *Laokoon* di Lessing allo scettico capitolo XI della *Teoria della letteratura* di Wellek e Warren. Come sempre, Praz mostra un implicito fastidio per i tecnicismi e lascia spazio al suo gusto per la formulazione semplice e colloquiale, quasi proverbiale: «si può sostenere che c'è un'aria di famiglia tra tutte le opere d'arte d'uno stesso periodo, che viene confermata dalle imitazioni più tarde le quali tradiscono elementi eterogenei, e che c'è un'unità o latente o manifesta nelle opere di uno stesso artista, a qualunque campo egli le applichi; che le tradizioni esercitano un'influenza differenziatrice non solo da arte ad arte, ma anche nell'interno della stessa arte, sicché nell'opinione di Wellek e Warren, come già nelle obiezioni formulate da Lessing nel *Laocoonte*, non v'è nulla che debba scoraggiarci dal cercare un comune vincolo tra le varie arti»³⁰⁵.

Praz – cresciuto e formato nel periodo che Ritter Santini ha definito dell'«irrequietudine e insoddisfazione per i limiti e le limitazioni nei mezzi dell'invenzione estetica»³⁰⁶ – ad un certo punto si spinge addirittura a credere possibile qualcosa di simile all'operazione di Propp sulla fiaba russa di magia: cercare una

struttura comune nel mutamento dei mezzi espressivi. Ma il rimando non pare troppo convinto e indica soprattutto una volontà di lavorare sulla dialettica tra riconoscibilità e differenza, tra costante e variazione. Praz non propone certo degli schemi formali di un livello profondo, costanti ed astratti; e naturalmente niente è più lontano del lavoro di Praz dalla costruzione di un preciso *corpus* omogeneo di testi di Propp. Più interessante risulta invece l'appoggiarsi all'estetica di Antonio Russi, dal quale potrebbe venire anche lo stimolo per la scelta del titolo: le arti si realizzano soltanto nella memoria. Russi – che rivelava un temperamento critico non lontano da quello di Praz per l'ideale di concisa chiarezza, brevità essenziale senza divagazioni modaiole, nette definizioni, orrore per le sbavature, le confusioni, la sciatteria, gli errori di lingua e di traduzione; ma il tutto più accentuato in senso teorico e nettamente depotenziato in fantasia e mania esemplificatoria – cercava di precisare l'unità dell'Arte nelle differenze delle arti: «nell'esperienza estetica, in ogni arte sono contenute, attraverso la memoria, tutte le altre arti»³⁰⁷. Insoddisfatto di come l'estetica ufficiale, crociana³⁰⁸ sosteneva contemporaneamente l'unità dell'arte e l'assoluta unicità di ogni individuo artistico, non solo intraducibile in un altro mezzo espressivo (come già per Lessing) ma anche in un'altra opera dello stesso mezzo, Russi tentava di spiegare l'unità appunto nella memoria, che «viene quindi ad assumere, nell'arte, non una funzione sussidiaria e di soccorso, come nella vita normale; ma addirittura ad essere, essa stessa, l'Arte, in cui tutte le arti si riuniscono senza residui. Come ben vide, a suo modo, il mito antico, quando diede Mnemosine come madre alle Muse»³⁰⁹. Le arti non collaborano tra loro come i sensi, non conducono unite a un unico oggetto o stato d'animo; «la caratteristica dell'esperienza estetica è appunto questa: che per la via di una sola arte si può giungere ad esprimere, a mezzo di ogni singola opera d'arte, tutta l'Arte; mentre tutte le arti, collaborando insieme, non potrebbero che impedirsi l'una con l'altra la realizzazione dell'Arte»³¹⁰.

Tutti stimoli fruttuosi per chi necessitava di una dimensione non confusiva e indistinta né rigidamente separativa per aprire al pubblico il palcoscenico dei paralleli e dei riscontri, delle sapienti individuazioni delle “arie di famiglia”. L’interesse di Praz, tuttavia, non si poneva certo al livello di una astratta precisazione in materia di filosofia dell’arte. Il suo concetto centrale – che non a caso è un’immagine, una metafora e non una definizione – è quello di *ductus*, mutuato dalla paleografia, dove indica il modo di scrivere, di tracciare le lettere, classificato al fine di distinguere tipologie e riconoscere le “mani” degli autori. Anche Hocke aveva parlato del *ductus* manieristico che si accompagna al *gestus*³¹¹, ma in uno scatenato andirivieni all’interno della cultura occidentale nettamente scandito da grandi contrapposizioni binarie (naturale-artificiale, maniera sobria-maniera fiorita, atticismo-asianismo), pertanto fuori da significative caratteristiche storiche, mentre Praz individua una successione di tratti, di forme specifiche, di “cifre”, che trionfano – sia pure con straordinaria ampiezza – in epoche ben determinate. L’armonia compendia allora la cultura rinascimentale, la linea serpentinata quella manieristica, il trionfo della curva e della conchiglia segnano il passaggio dal Barocco al Rococò, la linea retta il Neoclassico, mentre *Struttura telescopica, microscopica e fotoscopica* e *Interpenetrazione spaziale e temporale* caratterizzano gli ultimi due secoli.

Ha senso pensare, al riguardo, ad una personale ricerca di “forme simboliche” nell’accezione di Cassirer applicata alla storia dell’arte fin dagli anni Venti da Panofsky? Se sì, soltanto dopo un drastico indebolimento da un lato del “contenuto spirituale”, dall’altro dell’analisi tecnica puntuale (anche direttamente matematica quando si tratta della prospettiva) che Panofsky mette in azione sopra il “concreto segno sensibile”. Non troveremo, insomma, in Praz concetti come il “sentimento dello spazio” proprio di una cultura e quindi comune ad artisti e filosofi coevi o l’“abito mentale” trasferito dalla filosofia scolastica all’architettura gotica³¹². Certo, Praz si confrontò spesso

coi risultati dell'iconologia, citava volentieri gli studi di Wittkower e dell'ambiente warburghiano, era attento alle trasmissioni e trasformazioni dei simboli, ma i suoi segni riassuntivi sembrano piuttosto luoghi di condensazione del gusto, trovate retoriche, immagini espositive particolarmente efficaci e memorabili. Ad esempio, parlando del rococò come «stile femminile», non geometrico, fatto di «curve a C e ad S che s'interpenetrano, di forme lingueggianti come fiamme che si attenuano in fiammelle e scintille, di forme floreali che si riducono a petali e a pistilli, di forme acquee che fluiscono in cascatelle e gocce»³¹³, condensato appunto nella conchiglia, Praz si spinge a costruire un'immagine riassuntiva combinata: «Si sarebbe quasi tentati di paragonare la successione di stili dal Rinascimento al barocco e al rococò a uno spostarsi graduale d'attenzione alle varie parti del corpo d'una donna dalla testa e dalle spalle alla vita e ai fianchi e finalmente alle parti più basse. La ragione trova scarso nutrimento nel rococò, ma la fantasia, al contrario, ci sguazza»³¹⁴.

Si capisce allora che per Gombrich i capitoli di *Mnemosyne* sembrano non accettabili a livello teorico ma godibili «come godiamo della conversazione di uno studioso celebre che si spende per intrattenere e, ogni tanto, provocare gli ascoltatori [...]. Potrebbero metterci di fronte ad una poesia di Catullo, una rapsodia di Brahms e una fotografia del Taj Mahal e chiederci di spiegare quali di queste opere troviamo essenzialmente simili tra loro e quindi dissimili dalla terza. Mi è difficile immaginare piacere più grande che fare questo gioco delle analogie col professor Praz. Ne uscirebbe regolarmente vincitore»³¹⁵. Ed è altrettanto comprensibile che con lo sviluppo degli studi culturali un libro come *Mnemosine* sembri impressionistico e talvolta ingenuo (meno comprensibile restringerlo automaticamente negli studi della «Zeitgeist tradition») ³¹⁶, ma tutto sommato l'elemento giocoso, rinvenuto un po' malignamente da Gombrich, è in realtà riconosciuto dall'autore stesso, che non si diverte nel cercare paralleli nei casi troppo facili, di periodi dalla forte autocoscienza

teorica o dalla evidente interdipendenza delle arti diverse. E questo vale nel bene e nel male (dal punto di vista del gusto personale di Praz): sia per il Neoclassicismo sia per il Liberty.

Anche al di fuori della crescente tentazione del confronto tra letteratura e arte, e oltre la costante ricerca del battere del ritmo d'uno stile che si impone in tutte le manifestazioni di un'epoca, il peso dell'interesse per l'arte cresce stabilmente nel corso dell'opera di Praz. Se negli anni Trenta poteva ancora dire di non essere un critico d'arte, nel 1958, a proposito di Rodin, si definisce in rapida successione «storico della letteratura e un po' dell'arte» e poi, cancellata la residua cautela, «storico della letteratura e dell'arte»³⁷. Senza ricordare di nuovo l'importanza delle arti figurative in *Gusto neoclassico* (e, a dire il vero, quasi in ogni suo scritto), un'attenzione anche diretta all'arte diventa infatti dagli anni Cinquanta in avanti sempre più evidente. Le prime due sezioni in cui è suddiviso il grande *Bellezza e bizzarrìa* (1960) sono dedicate all'*Arte* e all'*Arte moderna*; e anche le successive parti non sono da meno. In che direzione tenda la terza, *Costumi*, è immediatamente evidente tramite una rapida scelta di titoli degli scritti raccolti: *Il Rinascimento e le immagini*, *Leonardo in Inghilterra*, *Sculture bizzarre del Manierismo*, *Le pesti dello Zumbo*, *Il nudo nell'arte*, *Per una Galleria Nazionale del Ritratto*; e anche nell'ultima, *Paesi*, la scrittura di viaggio è costante occasione per parlare di facciate dipinte e fontane romane, visite a musei, rovine, cattedrali, ville. E così il successivo *I volti del tempo* (1964) è strutturato in quattro sezioni, dove non solo la prima, esplicita (*Arte*), ma anche le altre (*Aspetti della tradizione e del gusto*, *Personaggi e climi del passato* e – di nuovo – *Paesi*) sono quasi esclusivamente rivolte alle arti figurative.

Non è ancora abbastanza, però, perché il culmine è infine raggiunto negli anni Settanta, con la successione di *Mnemosine* (1971), *Il giardino dei sensi* (1975) e *Perseo e la Medusa* (1979).

L'autocertificazione di storico anche dell'arte e non solo della letteratura nel saggio appena citato è seguita dall'affermazione di un prospettivismo («son portato a trovare del buono in ogni

stile») che subito rivela la sua natura ironica («dovrei riuscire a collocarmi da un punto di vista da cui anche Rodin dovrebbe piacermi. Invece Rodin non lo posso soffrire. È uno dei pochi veri artisti che io non possa soffrire»)³¹⁸. Un'affermazione tanto divertita quanto perentoria non stupisce. Nell'insieme multiforme dei suoi scritti, quelli che possono più direttamente considerarsi di "critica d'arte" rappresentano spesso la più esibita manifestazione del gusto personale.

Ho insistito più volte sull'importanza del gusto e delle manie e mi è accaduto di ricordare giudizi espliciti di apprezzamento o di dispiacere rispetto alla letteratura, ma nel complesso i pareri letterari di Praz non oltrepassano mai di troppo i confini dell'equilibrio. Anche gli scrittori più amati sono visti da una certa distanza critica o ironica, anche i meno amati ottengono un'intelligente considerazione dei loro punti di forza. Riguardo all'arte, invece, i freni sono assai più allentati. A partire proprio dal povero Rodin. Non è però tanto colpa sua, prosegue Praz, si tratta di una regola un po' più generale:

Capita spesso di reagire allo stile che furoreggiava durante la nostra infanzia. Durante la mia infanzia furoreggiava lo stile liberty. Io non son riuscito mai a simpatizzare con lo stile liberty, neanche a prenderlo sul serio. Ora Rodin è stile liberty. [...] Le statue di Rodin hanno le flessuosità, i contorcimenti serpentini delle *silhouettes* delle signore vestite alla moda liberty.

In realtà, però, Praz non reagiva soltanto contro lo stile che furoreggiava nella sua infanzia: con ancor maggiore violenza si ritrarrà disgustato dagli stili di successo nella sua maturità e vecchiaia, fino a giungere a una scomunica quasi generale dell'intero sviluppo dell'arte contemporanea dalle avanguardie in poi.

Già attraverso gli anni della guerra, con tutte le loro cupe conseguenze, il gusto di Praz si era precisato e insieme screziato: dal classicismo di sogno celebrato negli anni Trenta e nei primi

Quaranta tenderà progressivamente ad accentuare un rinnovato interesse per le bizzarrie (Enrico Falqui, recensendo *Bellezza e bizzaria* 1960, lo vedeva come un instancabile “fantaisiste”, «sempre in bilico tra l'amore per le Muse e l'attrattiva per i Mostri»)³¹⁹. Già nel 1941, in pieno periodo *Gusto neoclassico*, gli era capitato di precisare che l'amore per questo stile non lo portava ad amare in modo particolarmente intenso la poesia di Monti, pur legata ad un positivo ricordo del maestro Alfonso Bertoldi. Importante è la motivazione: «la mitologia a me pare una grazia solo quando, come nel Foscolo, la si adopera come lo specchio che rialza lo splendore d'un diamante sottile»³²⁰. E infatti la sua predilezione va alle scene ottocentesche che arieggiano la classicità, non per le pitture puramente mitologiche o storiche.

Rispetto ai cataloghi del teoricamente fraterno Baltrušaitis («Tutta l'opera di questo critico d'arte d'origine lituana è da un pezzo in qua dedicata a un'esplorazione sistematica del bizzarro»)³²¹ esprime un senso di monotonia: «Si abbandona la lettura del suo libro eruditissimo con un senso di stanchezza e di monotonia. Sembra di coprire un immenso terreno, e dopo tante scorribande nei paesi del sogno e della fiaba ci si accorge di essere rimasti in uno spazio non più vasto d'un letto; e si ha il dubbio che questi non siano che vicoli ciechi e, appunto, sogni, che, come nelle famose parole di Prospero nella *Tempesta*, “si dissolvono in aria, in aria sottile”»³²². È la sua alternanza tra bellezza e bizzaria ad impedire un pieno apprezzamento?

Tutto questo percorso di raffinamenti, approfondimenti, andate e ritorni spiega l'avversione ad uno sviluppo dell'arte che fa a meno della figurazione. Gli artisti astratti dipingono o scolpiscono in un modo che dà «l'impressione d'appartenere a un altro mondo»³²³, segnano il passaggio dall'errore accademico di subordinare l'arte alla letteratura all'errore opposto: la «ricerca d'una pura forma, aliena da ogni elemento rappresentato»³²⁴, con la conseguenza che l'astrattismo è diventato la nuova accademia e i non astrattisti sono come gli ultimi

pagani quando il cristianesimo diventa religione di stato. La presa di distanza dall'arte astratta è anche un rifiuto dell'idealismo, lamento per l'accresciuta distanza dal corpo e dall'oggetto: eterno materialismo di Praz.

Le conseguenze sono ritrovate anche nel linguaggio della critica d'arte³²⁵: descrittivista ai tempi di Vasari, poi sottoposta ad un processo iniziato da Winckelmann e ampliato da Pater in direzione di uno stile critico aperto alle suggestioni dell'immaginazione dell'interprete. Poi, con Longhi ad esempio, il «linguaggio tecnico tende a configurarsi in stile che adombra quello dell'oggetto descritto»³²⁶. Ma la pittura astratta non permette alla critica di appoggiarsi né su riferimenti figurativi né su riferimenti culturali, perciò «i critici si sforzano d'animare con un'enfasi lirica una serie di rilievi che vorrebbero essere di natura tecnica, cercano insomma di condire con parole violente e definitive come: *bruciare*, *sofferto*, *lirismo*, un discorso che di sua natura non sarebbe che arido e vuoto»³²⁷. Gli esempi sono tratti da Guido Ballo, Gillo Dorfles, Luigi Carluccio, Marco Valsecchi, Dino Formaggio, Emilio Villa, Nello Ponente. L'impressione è quella di un arrampicata sugli specchi, «avendo a trattare di cose ineffabili»³²⁸, con un «linguaggio vago, ma puntellato su quelle tali parolette cariche di suggestioni reverenziali»³²⁹.

La distanza di Praz dalle linee più vistose dell'evoluzione artistica a lui contemporanea determina anche la scarsità di una sua diretta complicità con artisti: non partecipa alla scrittura di testi per mostre, cataloghi, volumi illustrati, spesso espletata da poeti e scrittori d'ogni genere. Questo anche perché il genere praziano per eccellenza, il saggio, è probabilmente il genere letterario che più concede il bandolo della matassa dei paralleli tra le arti alla scrittura, come mezzo di comunicazione intersemiotico, preposto alla traduzione dei linguaggi. E quindi è il genere meno adatto a stimolare esperimenti di traduzione in altri *media*, in altre arti, all'opposto della poesia (anche il già citato Russi rifletteva sulla differenza costitutiva della critica

letteraria rispetto alla critica delle altre arti, dovuta all'esercizio della parola sulla parola).

I tre libri degli anni Settanta che fanno culminare la sua attività di scrittore d'arte celebrano allora il trionfo della vocazione perenne al parallelo tra le arti (*Mnemosine*), aggiungono al *Gusto neoclassico* la seconda gamba dell'esplorazione intorno al gusto che lo avvince, più complesso e variegato di quanto appare a prima vista (*Il giardino dei sensi*) e infine dichiarano a chiare lettere le sue avversioni (*Perseo e la Medusa*). Si tengono insieme, e in questo senso l'ultimo non può essere tanto facilmente liquidato come senile capriccio o esibizione del lato più filisteo del gusto di un amatore d'arte rimasto estraneo e sordo agli sviluppi dell'arte contemporanea³³⁰. Tutti insieme manifestano un intenso duraturo amore per le cose del mondo e per gli esseri umani, nella misura in cui l'arte riesce a tenerli a distanza e ad elevarli. Le due cose insieme: distanza e incremento del senso, ottenuto attraverso la precisione, la decorazione, la separazione dal flusso, la ripetizione della tradizione, la dignità del quotidiano reso eterno, ma anche tramite la deformazione, l'eccezione, la curiosità, la sorpresa.

L'ultimo autoritratto

Come si fanno i libri di critica? Praz non offre un unico modello. La critica dei tipi ruotata intorno al perno delle citazioni (*La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*), il profilo di un carattere dominante di un'epoca attraverso l'analisi di tutti i suoi campioni principali (*La crisi dell'eroe nel romanzo vittoriano*), la raccolta di saggi eterogenei accostati per la comunanza del gusto descritto (*Gusto neoclassico*), la riunione di pezzi accumulati nel tempo intorno ad un libro precedente (*Il patto col serpente*), per non parlare delle *Cronache*, della *Storia* e delle infinite varianti dell'*essay*: gli esempi di struttura, di composizione dei libri che Praz ci offre sono davvero molti. Costante però rimane l'elemento del montaggio. Tutta l'opera di Praz – e non soltanto

Voce dietro la scena. Un'antologia personale – ci può apparire come un'enorme, mobile, continuamente riformulata auto-antologia, fatta di tessere manipolabili e trasferibili, di rimaneggiamenti, aggiunte e – assai più raramente – soppressioni. Singole frasi particolarmente efficaci e riassuntive possono passare da una recensione o da un saggio isolato alla maggiore fissità della *Storia della letteratura inglese*, ma da lì possono nuovamente staccarsi per servire da piedistallo per nuovi esercizi. Il singolo saggio è auto-sufficiente e centripeto ma illumina ed è illuminato da antecedenti e successori. Il materiale sembra raccogliersi da sé, accumulandosi per analogia, ma può sempre essere sottoposto a una diversa forza di attrazione e rimodularsi in configurazioni diverse. Da una nota può nascere un articolo, da un aspetto marginale in un saggio derivare un libro. Pertanto si può comprendere la scelta di Andrea Cane di non inserire, nel Meridiano dedicato a Praz, nemmeno un libro completo, facendo leva proprio sulla natura instabile dei libri di Praz, fondati, anche quelli all'apparenza più monolitici, su parti estraibili e replicabili.

Il fatto è che gli interessi e le passioni di Praz sono fortemente legate tra loro, la sua attenzione alla letteratura non si può mai disgiungere dalle arti, le notazioni critiche su libri o opere d'arte sono spesso inseparabili dalle impressioni di viaggio, dai ricordi personali, dalle descrizioni di oggetti posseduti, la centralità del gusto e della sensibilità nell'individuazione di un'epoca è fortemente legata all'inseguimento di temi e motivi di lunga durata, così che qualsiasi costruzione organica non può che essere soltanto provvisoria, momentanea. Allo stesso modo, qualsiasi suddivisione in sezioni del suo lavoro è di per sé arbitraria. Qui si è tentato di intersecare la durata, la formidabile coerenza di volontà e di curiosità, con la cronologia individuale e le trasformazioni dei diversi campi attraversati nella sua traiettoria. Come tutti gli inviti alla lettura che si rispettino questo libro vorrebbe innanzitutto stimolare il desiderio di leggere il resto, l'escluso (che, nei casi di una produzione di dimensioni oceaniche come

questa, non può che essere moltissimo). Ma anche attivare l'attenzione critica su un autore che, si è visto, tende ad apparire come un diamante, sfaccettato ma unico, e difficile da scalfire. E invece anche il "crisoprazio" non brilla sempre identico a sé stesso, ma vive diverse metamorfosi e aggiustamenti.

Questo fatto banale ed evidente rischia di essere sottovalutato in larga parte proprio per i modi di montare i propri libri elaborati da Praz stesso. Proprio il critico più attento al gusto, a dove batte l'accento, ai segni inequivocabili di un'epoca può infatti costruire libri riprendendo scritti da periodi anche molto lontani, come se contasse più l'oggetto osservato e non il gusto mutato dell'osservatore e dell'epoca dell'osservazione. Raffinato auscultatore dello svariare delle mode e dei costumi, collezionista di punti di svolta, Praz sicuramente avrebbe sottoscritto l'invito di Sergio Solmi a ricordare che sia il critico sia l'autore sono «punti egualmente mobili nel tempo»³³¹, ma non sempre applica con uguale costanza queste sue doti a sé stesso. Non di rado, ad esempio, mantiene la struttura generale di uno scritto (il suo impianto conoscitivo, le sue conclusioni, la struttura generale del giudizio critico) modificando però dettagli, aggiungendo note recenti, facendo rapidamente i conti con nuove prospettive critiche, ribadendo posizioni antiche a volte paradossalmente e con compiacimento grazie a diversissime novità. Come se la sua valutazione di un autore fosse segnata a fondo dalla prima impressione, cui il tempo porta soprattutto conferme, ampliamenti, al massimo rettifiche di dettaglio. Ed è disposizione consueta, probabilmente legata – oltre all'*habitus* professorale – alla percezione del sé, che tende nonostante tutto a mantenere una certa saldezza identitaria, ma ci colpisce di più in uno scrittore così sensibile ai mutamenti dei "volti del tempo".

Chi lo legge oggi non deve dimenticare che il primo volto di Praz che ci viene incontro è in realtà l'ultimo, quello che è stato dipinto soprattutto negli anni prima della morte, in una vigorosa risistemazione complessiva dell'opera, imperniata soprattutto su

tre grandi volumi stampati da Adelphi: una nuova edizione della *Casa della vita* (1979), che acquisisce così una piena centralità, e due autoantologie: i saggi in *Voce dietro la scena* (1980) e i viaggi in *Il mondo che ho visto* (1982). Praz, che già nel corso degli anni Settanta aveva pubblicato le ultime raccolte organiche di saggi artistici e letterari compattamente presso uno stesso editore, Mondadori: *Mnemosine* (1971), *Il patto col serpente* (1972), *Il giardino dei sensi* (1975) e *Perseo e la Medusa* (1979), è ora collocato nella collana principale («Biblioteca») di una casa editrice come Adelphi, e non disseminato in pur prestigiose collane di case editrici universitarie o erudite, né confinato in edizioni minori o sui periodici. Dopo la morte di Praz, Adelphi completava il lavoro, ristampando anche *Il giardino dei sensi* e pubblicando il bel carteggio con Emilio Cecchi. In questo modo, Praz è proposto definitivamente non solo come critico ma come grande scrittore del Novecento, come un classico moderno, uno dei punti di forza di una casa editrice che, a vent'anni dalla fondazione, ha ormai raggiunto un successo pieno, anche grazie ad un allargamento del primo nucleo identitario, nel quale Praz, autore coltissimo ma per nulla snob e di sicuro non avvicicabile a nessuna forma di misticismo, non avrebbe trovato probabilmente udienza³³².

Voce dietro la scena incorona definitivamente il Praz saggista, che nella *Prefazione* si accosta ancora una volta allo stile dell'Elia di Lamb e nell'antologia sceglie con grande larghezza da *Lettrice notturna*, che assume quasi il ruolo di libro preferito tra i tanti scritti dall'autore. Nel *Mondo che ho visto*, invece, culmina il Praz scrittore di viaggio, che poi non è che una delle possibili incarnazioni del saggista. Alla raccolta di pezzi dai vari libri precedenti si aggiunge una nuova prefazione, datata febbraio 1982, che è tra le ultime cose scritte da Praz (morirà il 23 marzo)³³³. È un'elegiaca presa d'atto del rattrappirsi del mondo: il grande viaggiatore non può far altro che constatare ancora una volta uno scacco, un'impossibilità. La sorprendente scoperta dell'altro e dell'altrove (qui testimoniata da un bell'estratto da *Youth*

di Conrad) non si dà più nel mondo unificato e appiattito da una modernizzazione violenta e rapidissima, come possono testimoniare scrittori italiani che hanno tentato anche i paesi più lontani, come l'Australia di Arbasino e la Cina di Brandi. Ma subito il viaggio di Praz diventa cartaceo e tutto si rimette in moto. Nonostante la straordinaria ironia su Farinelli bibliografo dei viaggi in Spagna e Portogallo, che vive nelle selve delle schede e ha il naso «foderato di pergamena»³³⁴, anche la scrittura di Praz si anima quando il viaggio è più nel tempo – tramite i libri – che non nello spazio. E allora questa premessa ai propri viaggi scivola impercettibilmente in un saggio sul *Grand tour*, sulla lunga tradizione dei viaggi in Italia degli inglesi, a partire da un lavoro di George B. Parks: «fin dal tempo di Thackeray (e forse si potrebbe dire di Montaigne) il passato rivive più nelle umili documentazioni che nelle grandiose, *Tom Jones* è più istruttivo dei libri di storia ufficiali, e ricerchiamo quegli scritti dove si coglie la vita del tempo, nei costumi, nel vestire, nei piaceri, nel riso, nei pettegolezzi della società»³³⁵. Pochi sono i viaggiatori originali, che vedono oltre ai *cliché* che si sono appiccicati ai vari luoghi («Perché avviene nei viaggi come in letteratura, non v'è genio che non abbia precursori») ³³⁶, anche lo sguardo è segnato dal momento storico cui si appartiene. Praz sa che certe cose non potremo più vederle come le videro quei viaggiatori dell'Ottocento. Anche se i cieli d'Italia sono sempre gli stessi (oggi tanta certezza non è più possibile), per i pittori astrattisti è «come se non esistessero o incurvassero invano il loro splendore su un pianeta spento»³³⁷.

Anche noi arriviamo ora a Praz attraverso questa sua ultima risistemazione, attraverso strati di *cliché*, e guardandolo con gli occhiali che il nostro tempo ci pone sul naso. Cercare in parte di smontare la costruzione di sé così operata e proseguita poi dai suoi esegeti, significa cercare di comprenderlo meglio. Ma alla fine non è che Praz piace, paradossalmente, prima di tutto per quella che Macchia ha chiamato «tenace

resistenza all'entusiasmo»²³³⁸ Per il gusto di rivoltare immagini consunte e metterle in parodia, ma sempre tenendosi in equilibrio tra fascinazione e disinganno.²³³⁹

note al testo

Super Mario (storia di Praz)

1. T. Eagleton, *The Function of Criticism. From «The Spectator» to Post-Structuralism*, Verso, London-New York 1984.
2. M. Praz, *L'ubriaco sotto la finestra*, «La Nuova Europa», 17 giugno 1945; poi raccolto più volte in volume, in *Lettrice notturna, La casa della vita e Voce dietro la scena*; è stato scelto anche da A. Berardinelli, *Auto-ritratto italiano. Un dossier letterario 1945-1998*, Donzelli, Roma 1998.
3. M. Praz, *Lettere a Bruno Migliorini*, a cura di L. Pacini Migliorini, Sansoni, Firenze 1983, p. 55.
4. E. Wilson, *The Genie of the via Giulia*, «The New Yorker», 20 febbraio 1965, poi in *Friendship's Garland. Essays presented to Mario Praz on his Seventieth Birthday*, a cura di V. Gabrieli, Edizioni di storia e letteratura, Roma 1966, vol. I, pp. 5-17.
5. *Mario Praz vent'anni dopo*, Atti del Convegno (Roma-Cassino, 15-18 ottobre 2002), a cura di F. Buffoni, Marcos y Marcos, Milano 2003.
6. Cfr. in particolare P. Bourdieu, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, introduzione di A. Boschetti, Il Saggiatore, Milano 2005.

Exploit 1925

7. *Bibliografia degli scritti di Mario Praz*, compilata da V. e M. Gabrieli, Edizioni di storia e letteratura, Roma 1997 (seconda edizione accresciuta e corretta, la prima edizione è del 1967). Comprende una *Prefazione* (del 1996) di Vittorio Gabrieli e, in appendice, il carteggio di Praz con don Giuseppe De Luca, il *Ricordo di Mario Praz* di Agostino Lombardo, il saggio di Vittorio Gabrieli (*Master and Pupils. A Memoir di Mario Praz*); due articoli di Praz (*Gabriele Baldini discepolo e amico* e *Un pittore d'oggi*, dedicato a Sergio De Francisco); e infine il saggio di Micol Forti (*Il museo dell'anima* sulla collezione Praz).

8. M. Praz, *Cronache letterarie anglosassoni*, vol. III, Edizioni di storia e letteratura, Roma 1966, p. 343.
9. «Passando al materialismo e edonismo delle mie analisi stilistiche: il tempo in cui il presente volume fu preparato e composto, coincise per me con la scoperta del mondo delle arti figurative. L'animazione di tale scoperta, il piacere dei raffronti fra pittura e poesia, fra scuole e tendenze poetiche e pittoriche, si riflettono in queste pagine con innegabile ingenuità. Sarebbe stato agevole sfolgire tale abbondanza; ma ho preferito non vergognarmi di così sinceri peccati» (E. Cecchi, *I grandi romantici inglesi*, vol. I, Adelphi, Milano 1981, p. 21).
10. M. Praz, *Cronache letterarie anglosassoni*, vol. III, cit., p. 347.
11. P.V. Mengaldo, *La tradizione del Novecento*, serie II, Vallecchi, Firenze 1987; poi Einaudi, Torino 2003, p. 34.
12. *Carteggio Cecchi-Praz*, a cura di F.B. Crucitti Ullrich, prefazione di G. Macchia, Adelphi, Milano 1985, p. 3.
13. «Times Literary Supplement», 25 giugno 1925, p. 432 (la recensione è anonima come era allora in uso).
14. M. Praz, *Lettere a Bruno Migliorini*, cit., p. 67.
15. M. Praz, *La casa della vita* (1958), nuova edizione accresciuta, Adelphi, Milano 1979, p. 158.
16. *Ibidem*.
17. «Times Literary Supplement», 1° aprile 1926, p. 249.
18. M. Praz, *Secentismo e Marinismo in Inghilterra. John Donne, Richard Crashaw*, La Voce, Firenze 1925, p. 91.
19. *Ibidem*, p. 100.

Il Saggio (parte prima)

20. M. Praz, *Storia della letteratura inglese*, nuova edizione, Sansoni, Firenze 1967, p. 255.
21. M. Praz, *Introduzione*, in C. Lamb, *Saggi di Elia*, traduzione, introduzione e note di M. Praz (1924), Rizzoli, Milano 2002³, p. 30.
22. *Friendship's Garland*, cit., vol. I, p. XXII.
23. M. Praz, *Voce dietro la scena. Un'antologia personale* (1980), Adelphi, Milano 1993², p. 14.
24. *Ibidem*.
25. E. Montale, «La Rassegna», XXXIII, 1-2 (febbraio-aprile 1925); ora

in Id., *Il secondo mestiere*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 1996, p. 3083.

26. M. Praz, *Nota del traduttore sul color locale, sulla Londra del Lamb, e sulle rovine irreparabili*, in C. Lamb, *Saggi di Elia*, cit., p. 176.

27. M. Praz, *Saggio*, in *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1936, vol. XXX, pp. 434-435: 434.

28. Cfr. l'utile antologia *Il saggio nella cultura tedesca del Novecento*, a cura di S. Benassi e P. Pullega, Cappelli, Bologna 1989.

29. M. Praz, *L'investigatore Thomas Browne*, «La Cultura», ottobre 1929; poi in Id., *Studi e svaghi inglesi*, Sansoni, Firenze 1937, pp. 3-26; in Id., *Il giardino dei sensi. Studi sul manierismo e il barocco*, Mondadori, Milano 1975, pp. 190-207 (da dove cito); ora in Id., *Bellezza e bizzarria. Saggi scelti*, a cura di A. Cane, con un saggio introduttivo di G. Ficara, Mondadori, Milano 2002.

30. *Ibidem*, p. 206.

31. *Ibidem*.

32. M. Praz, *Il giardino di Armida*, «Il Tempo», 29 novembre 1966; ripubblicato in inglese, col titolo *Armida's Garden*, «Comparative Literature Studies» (University of Illinois), V, 1, (febbraio 1968), pp. 1-20, e in italiano in Id., *Il giardino dei sensi*, cit., pp. 97-117 (dove è datato 1967); in Id., *Voce dietro la scena*, cit., e ora in Id., *Bellezza e bizzarria. Saggi scelti*, cit., che riproduce il testo del *Giardino dei sensi*.

Gioinezza

33. M. Praz, *Ricordi dannunziani*, «Leonardo», 3 marzo 1938, pp. 110-113; poi col titolo *Esperienza dannunziana* in M. Praz, *Motivi e figure*, Einaudi, Torino 1945; in Id., *Il patto col serpente. Paralipomeni di "La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica"*, Mondadori, Milano 1972; ora in Id., *Bellezza e bizzarria. Saggi scelti*, cit.

34. Mario Praz, in *Ritratti su misura di scrittori italiani*, a cura di E.F. Accrocca, Sodalizio del Libro, Venezia 1960, pp. 342-343.

35. M. Praz, *D'Annunzio poeta georgico*, «Rivista delle Biblioteche e degli Archivi», XXX (gennaio-dicembre 1919), pp. 7-14; dove si individua la fonte dei discorsi sull'agricoltura del «veglio» delle *Laudi* in Palladio Rutilio Tauro Emiliano, reperito tramite il *Volgarizzamento del Trattato dell'agricoltura*.

36. M. Praz, «Notturmo» di Gabriele d'Annunzio, «La Cultura», 15 gennaio

1922, pp. 121-126; Id., *La "Francesca da Rimini" di Gabriele d'Annunzio*, «La Cultura», 15 marzo 1922, pp. 193-202 e 15 maggio 1922, pp. 289-303; Id., *Le tragedie greche di Algernon Charles Swinburne e le fonti dell'"Atalanta in Calydon"*, «Atene e Roma», (luglio-settembre 1922), pp. 157-189.

37. M. Praz, *La casa della vita*, cit., p. 34.

38. *Carteggio Cecchi-Praz*, cit., pp. 12-13.

39. «La famiglia del padre, originaria di Zermatt (Valais, Svizzera), attraversò le Alpi nel 1535 e si stabilì nel villaggio che porta il nome di Praz presso Nus, in val d'Aosta» (*Friendship's Garland*, cit.).

40. M. Praz, *La casa della vita*, cit., p. 46.

41. M. Praz, *Cronache letterarie anglosassoni*, vol. IV, Edizioni di storia e letteratura, Roma 1966, p. 318.

Penisola pentagonale

42. M. Praz, *Penisola pentagonale*, Alpes, Milano 1928, p. 4.

43. Cfr. D. Gigante, *Introduction*, in *The Great Age of the English Essay. An Anthology*, Yale University Press, New Haven-London 2008, p. XX.

44. Cfr. T.W. Adorno, *Profilo di Walter Benjamin*, in Id., *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Einaudi, Torino 1972, p. 245.

45. M. Praz, *Penisola pentagonale*, cit., pp. 4-5.

46. *Ibidem*, p. 18.

47. *Ibidem*, p. 20.

48. *Ibidem*, p. 46.

49. A. Cajumi, *Pensieri di un libertino*, prima edizione integrale con una nuova prefazione, Einaudi, Torino 1950, pp. 369-370.

50. Anche in questo senso Praz affronta il «tema fondamentale della letteratura di viaggio italiana», come Landolfi e Montale, Arbasino, Brandi, Ripellino, Calvino, Manganelli: «la riflessione sul rapporto tra il mondo scritto e quello non scritto» (L. Marfè, *Oltre la "fine dei viaggi". I resoconti dell'altrove nella letteratura contemporanea*, Olschki, Firenze 2009, p. 31).

51. «Se la Spagna è monotona, altrettanto non si può dire delle pagine di Praz [...] che, consapevolmente attacca il pittoreasco con un libro pittoreasco, ricco di contrasti sia tematici che linguistici, verificabili nella varietà dei codici utilizzati che movimentano e arricchiscono continuamente la pagina scritta» (G. De Pascale, *Scrittori in viaggio. Narratori e poeti italiani del Novecento in giro per il mondo*, Bollati Boringhieri, Torino 2001, p. 89).

52. M. Praz, *Penisola pentagonale*, cit., pp. 49-50.
53. *Ibidem*, p. 51.
54. *Ibidem*, p. 52.
55. *Ibidem*, p. 58.
56. *Carteggio Cecchi-Praz*, cit., p. 79.
57. M. Praz, *Penisola pentagonale*, cit., p. 234.
58. *Ibidem*, p. 277.
59. *Carteggio Cecchi-Praz*, cit., pp. 106-107.
60. E. Montale, *Zibaldone*, «Solaria», III, 3 (marzo 1928), pp. 55-56; ora in Id., *Il secondo mestiere*, cit., pp. 274-276.
61. Così lo descrive a Migliorini in una lettera del 25 aprile 1931.
62. E. Cecchi, *Et in Arcadia ego*, Hoepli, Milano 1936.
63. M. Praz, *Viaggio in Grecia. Diario del 1931*, Edizioni di Lettere d'oggi, (Roma) 1943; i riferimenti testuali sono alla ristampa, Shakespeare and Kafka, (Roma) 1991, p. 34.
64. *Ibidem*, p. 36.
65. *Ibidem*, p. 37.
66. Cfr. E.J. Leed, *La mente del viaggiatore. Dall'Odissea al turismo globale*, il Mulino, Bologna 1992, pp. 347-355.
67. G. De Pascale, *Scrittori in viaggio*, cit., p. 67.
68. M. Praz, *Il mondo che ho visto*, Adelphi, Milano 1982, p. 296.
69. Che al momento di raccogliersi in volume apparirà come un vero e proprio «corollario al viaggio di Spagna», di cui prosegue spirito e stile: «stessa sensibilità per gli aspetti del paesaggio, la stessa impertinenza verso gli abitanti» (M. Praz, *Viaggio in Grecia*, cit., p. 9).
70. Lettera a Bruno Migliorini, da Firenze, del 4 febbraio 1919: «A certi momenti la febbre di viaggiare mi invade come un amore, come l'amore che non ho sentito mai per le donne».
71. M. Praz, *Il mondo che ho visto*, cit., p. 407.
72. *Friendship's Garland*, cit., vol. I, p. XXII, parla di «viaggi a varie parti d'Europa, che in seguito si estenderanno alla America, all'Africa, all'Asia e all'Australia, tappe successive d'un instancabile appassionato pellegrinaggio culturale».
73. G. De Pascale, *Scrittori in viaggio*, cit., p. 71.
74. *Ibidem*.
75. M. Praz, *Il mondo che ho visto*, cit., p. 211.
76. *Ibidem*.

77. M. Praz, *Penisola pentagonale*, cit., p. 295.
78. *Ibidem*, p. 304.
79. *Ibidem*, p. 308.
80. M. Praz, *Il mondo che ho visto*, cit., pp. 535-536.
81. P. Hollander, *Pellegrini politici. Intellettuali italiani in Unione Sovietica, Cina e Cuba*, il Mulino, Bologna 1988.
82. Così si intitola la sezione di F. Fortini, *Questioni di frontiera. Scritti di politica e di letteratura. 1965-1977*, Einaudi, Torino 1977 dedicata a saggi legati all'Unione Sovietica e alla Cina. Un solo esempio, *Lettera da Shanghai*: «Uno è raggiunto, a metà della vita, da segnali che vengono da storia e geografia affatto diversi dai propri; e impiega buona parte della rimanente metà a capire che quanto è occorso a lui era meno casuale di quel che poteva aver creduto a tutta prima se la presenza di quella parte del mondo, delle sue contraddittorie e incomprendibili manifestazioni, è entrata anche nell'esistenza dei suoi più prossimi ed è venuta alterando perfino il senso dei suoi paesaggi più familiari» (p. 233).
83. M. Praz, *Il mondo che ho visto*, cit., p. 117.
84. *Ibidem*, p. 328. L'allusione iniziale è al già citato *Old China*.
85. G. De Pascale, *Scrittori in viaggio*, cit., p. 90.
86. Cfr. M. Marazzi, *Little America. Gli Stati Uniti e gli scrittori italiani del Novecento*, prefazione di F. Durante, Marcos y Marcos, Milano 1997, in particolare pp. 28-29 e 110-114. «L'America che attrae Praz è quella che gli si presenta ricoperta dall'impalpabile polvere del tempo passato: e non è un caso che, tra i nostri viaggiatori, Praz sia colui che più di ogni altro si lamenta della gioventù e della mancanza di radici del Nuovo Mondo» (p. 111).
87. M. Praz, *Il mondo che ho visto*, cit., p. 435.
88. *Ibidem*, p. 443.
89. *Ibidem*, p. 444.
90. M. Praz, *Lettrice notturna*, Casini, Roma 1952, pp. 56-59.
91. M. Praz, *Il mondo che ho visto*, cit., p. 375.
92. A. Barina, *Tracce per una biografia praziana*, in *Mario Praz vent'anni dopo*, cit., pp. 52-55, a p. 53.
93. M. Praz, *Voce dietro la scena*, cit., p. 287.
94. *Ibidem*, p. 293.
95. *Ibidem*, p. 294.

96. *Ibidem*.
97. J. Ruskin, *Pittori moderni*, a cura di G. Leoni, con la collaborazione di A. Guazzi, introduzione di G. Leonelli, Einaudi, Torino, 1998, p. 8.
98. P.V. Mengaldo, *Tra due linguaggi. Arti figurative e critica*, Bollati Boringhieri, Torino 2005, pp. 12-16.
99. *Ibidem*, pp. 295-296.
100. M. Praz, *Bellezza e bizzarria. Saggi scelti*, cit., p. 1440.
101. P.V. Mengaldo, *Tra due linguaggi*, cit., p. 35.
102. M. Praz, *Viaggio in Grecia*, cit., pp. 71-72.
103. D. Colussi, *Primi appunti sulla lingua di Praz*, in *Mario Praz vent'anni dopo*, cit., pp. 306-321.
104. *Ibidem*, p. 312 n.
105. M. Yourcenar, *Pellegrina e straniera* (1989), trad. it. di E. Giovanelli, Einaudi, Torino 1990, p. 46.

La Carne

106. A. Cane, *Mario Praz critico e scrittore*, Adriatica, Bari 1983, p. 58.
107. Cfr. F. Kermode, *Foreword*, in M. Praz, *The Romantic Agony*, trad. inglese di A. Davidson, Oxford University Press, London-New York 1970: «it is surely safe to call it a classic, and not merely a classic of academic literary history – it has a brilliance much greater than needed to achieve that modest eminence – but a classic in a sense which places it among such books as have, in the depth of their insights, power to alter a reader's understanding of the history of his society, and perhaps of his own history. It is rare for a work of literary scholarship to achieve so much; and the few which have comparable scope and order fall short in curiosity, vigour, and wit. An Auerbach, though of even greater philological range, may be much more selective as to documentation; a Lukács modifies and specializes a doctrine rather than defines a new insight» (p. V).
108. M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, introduzione di P. Colaiacomo, con un saggio di F. Orlando, Sansoni, Firenze 1996, p. 353.
109. *Ibidem*, p. 356.
110. *Ibidem*, p. 135.
111. *Ibidem*, p. 307.

112. In una lettera dell'8 agosto 1920 a Migliorini definisce Guido Mazzoni (1859-1943): «grande schedista s'altri ve ne fu».
113. M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, cit., p. 379.
114. *Ibidem*.
115. F. Orlando, *Costanti tematiche, varianti estetiche e precedenti storici*, in M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, cit., pp. V-XXI: XI.
116. Per una discussione ragionata rimando a D. Giglioli, *Tema*, La Nuova Italia, Firenze 2001.
117. M. Lefevre, *Tema e motivo nella critica letteraria*, «Allegoria», XV, 45 (settembre-dicembre 2003), pp. 5-22.
118. M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, cit., p. 181.
119. *Ibidem*, p. 167.
120. *It dates* negli anni Settanta diventerà una delle espressioni più care a Praz; e sarebbe interessante raccogliere un piccolo catalogo delle espressioni più usate e delle citazioni che ricorrono con maggiore frequenza sotto la sua penna: dal Keats dell'urna greca allo *shock of recognition* ottenuto da Melville e rafforzato da Edmund Wilson che «stabilisce vincoli tra anime gemelle attraverso la storia», dal “tanfetto floreale dello stile liberty” al parallelo continuamente istituito tra le forme più decorative della letteratura o dell'architettura e l'arte degli orafi.
121. M. Praz, *Gli studi di letteratura inglese*, in *Cinquant'anni di vita intellettuale italiana. 1896-1946. Scritti in onore di Benedetto Croce per il suo ottantesimo compleanno*, a cura di C. Antoni e R. Mattioli, 2 voll., Edizioni scientifiche italiane, Napoli 1950, vol. II, pp. 3-16.
122. Bilancio narrato, anzi ritratto, dove molto è lasciato all'evocazione di un'incontro napoletano, nel palazzo dal cortile un po' fatiscante, dove forse c'era addirittura una capra, e di certo allignavano fervidi seguaci del Senatore: «napoletani entusiasti e trasandati, alcuni dei quali forse erano giovani, ma l'abito filosofico o filo-filosofico conferiva a tutti un aspetto uniforme di gente grigia, occhialuta, brizzolata, scalcagnata e fervida» (M. Praz, *La casa della vita*, cit., p. 256).
123. Come Giulio Marzot, che recensisce la *Carne* su «La Nuova Italia», 20 agosto 1932, pp. 311-312.
124. M. Praz, *La casa della vita*, cit., pp. 261-262. Il riferimento è alle

Simpatie imperfette di C. Lamb, *Saggi di Elia*, cit., pp. 85-95.

125. M. Valentini, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, in *Mario Praz vent'anni dopo*, cit., pp. 130-145.

126. Oxford University Press, 1933, più volte ristampata (1951, 1960, 1966, 1970); la traduzione è di Angus Davidson, fedele traduttore inglese di Praz (cura anche *The Hero in Eclipse in victorian fiction*, 1956 e 1969, *The House of Life*, 1964 e *On Neoclassicism*, 1969) e di Moravia, oltre che di Natalia Ginzburg, Berto, Palazzeschi e Carlo Levi.

127. Culminata nel volume *Mario Praz*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1989, raccolta di studi e testimonianze su Praz, intervallati da suoi scritti, dove spicca il bel ritratto di A. Chastel, *Pour saluer Mario Praz*, pp. 19-28. Nell'*Avant-propos*, Blaise Gautier si compiace di vedere finalmente Praz accolto anche in Francia: «il semble que Mario Praz, après avoir été bien tard et bien mal entendu en France (à quelques exceptions près), y devienne largement écouté», elencando traduzioni effettuate e in progetto, oltre a F.B. Crucitti Ullrich, *Praz e la Francia: saggi e documenti di storia della critica*, Adriatica Editrice, Bari 1988.

128. Cfr. *supra* nota 107.

Emblemi, imprese, mobili e altre manie

129. M. Praz, *Studi sul concettismo*, Sansoni, Firenze 1946, p. VI.

130. *Ibidem*, p. 1.

131. *Ibidem*, p. VI.

132. *Ibidem*, pp. 14-15.

133. M. Praz, *La casa della vita*, cit., p. 259.

134. H. Broch, *Note sul problema del Kitsch* (1950-1951), trad. it. di S. Verdone, in G. Dorfles, *Il Kitsch. Antologia del cattivo gusto*, Mazzotta, Milano 1968, pp. 49-67.

135. M. Praz, *Regency* (1935), in Id., *Geometrie anamorfiche. Saggi di arte, letteratura e bizzarrie varie*, a cura di G. Pulce, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2002, pp. 79-82: 80.

136. M. Praz, *La filosofia dell'arredamento. I mutamenti nel gusto della decorazione interna attraverso i secoli dall'antica Roma ai nostri tempi*, Longanesi, Milano 1964, p. 25.

137. C. Lamb, *Le due razze d'uomini*, in Id., *Saggi di Elia*, cit., pp. 58-66.

138. M. Praz, *La filosofia dell'arredamento*, cit., p. 17.

139. *Ibidem*, p. 23.
 140. *Ibidem*, p. 30.
 141. *Ibidem*, p. 31.
 142. *Ibidem*, p. 71.
 143. P. Burke, *Cultura e società nell'Italia del Rinascimento* (1999), il Mulino, Bologna 2001, p. 13.
 144. M. Praz, *Panopticon romano*, Ricciardi, Milano-Napoli 1967, p. V.

Gusto neoclassico

145. C. Baudelaire, *Il pittore della vita moderna* (1863), trad. it. di G. Guglielmi e E. Raimondi, Abscondita, Milano 2004, p. 11.
 146. *Ibidem*, p. 14. Il passo di Baudelaire è citato, ad esempio, in M. Praz, *La crisi dell'eroe nel romanzo vittoriano*, Sansoni, Firenze 1952, p. 110.
 147. M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, cit., p. 169.
 148. Ancora molti anni più tardi, Praz affermerà di condividere «in linea di massima» una concezione del gusto fortemente relativista come quella espressa da Lawrence Alloway in *The Venice Biennale 1895-1968. From salon to goldfish bowl*, Faber and Faber, London 1969, esortando a «sviluppare un senso dei diversi climi del gusto e dei loro rispettivi canoni estetici, piuttosto che codificare le nostre preferenze»; nello stesso tempo, però insisteva sulla possibilità di elaborare un criterio di giudizio «secondo cui un'opera possa esser classificata come genuina o spuria, come autentica o come *Kitsch* (M. Praz, *Le Biennali di Venezia*, in Id., *Perseo e la Medusa. Dal Romanticismo all'Avanguardia*, Mondadori, Milano 1979, pp. 79-84).
 149. M. Praz, *Fuseli*, in Id., *Il patto col serpente*, cit., pp. 13-19: 13.
 150. D. Hume, *La regola del gusto e altri saggi*, a cura di G. Preti, con una nota di F. Minazzi, Abscondita, Milano 2006, p. 17.
 151. M. Praz, *Della critica storica, della critica valutativa, e dell'interpretazione shakespeariana di Jan Kott*, in J. Kott, *Shakespeare nostro contemporaneo* (1961), trad. it. di V. Petrelli, Feltrinelli, Milano 1964, pp. VII-XXVI: XXII.
 152. *Ibidem*, p. XVIII.
 153. *Ibidem*.
 154. P. Bourdieu, *La distinzione. Critica sociale del gusto* (1979), a cura di M. Santoro, il Mulino, Bologna 2001.

155. M. Praz, *Gusto neoclassico*, Sansoni, Firenze 1940.
156. *Ibidem*, p. 155.
157. *Ibidem*, p. 77.
158. *Ibidem*, p. 78.
159. *Ibidem*, p. 261.
160. *Ibidem*, p. 199.
161. *Ibidem*, p. 248.
162. *Ibidem*, p. 250.
163. *Friendship's Garland*, cit., vol. I, p. XXIII.
164. *Ibidem*, p. 8.
165. M. Valsecchi, «Il Giornale Nuovo», 25 maggio 1976; citato da A. Cane, *Mario Praz critico e scrittore*, cit., p. 63.
166. M. Praz, *Gusto neoclassico*, cit., p. 36.
167. *Ibidem*, pp. 39-40.
168. *Ibidem*, p. 51.
169. *Ibidem*, p. 66.
170. *Ibidem*, p. 90.
171. *Ibidem*, p. 91.
172. *Ibidem*, p. 92.
173. *Ibidem*, p. 107.
174. M. Praz, *Il mondo che ho visto*, cit., p. 15.
175. M. Praz, *Gusto neoclassico*, cit., p. 104.
176. *Ibidem*, p. 169.
177. *Ibidem*, p. 80.
178. *Ibidem*, p. 86.
179. M. Praz, *La casa della vita*, cit., p. 177.
180. M. Praz, *Gusto neoclassico*, cit., p. 175.
181. *Ibidem*, p. 178.
182. *Ibidem*, p. 280.
183. *Ibidem*, p. 282.
184. E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, trad. it. A. Romagnoli e H. Hinterhäuser, Einaudi, Torino 1956, p. 581.
185. M. Praz, *Che cos'è un classico* (1969), in Id., *Geometrie anamorfiche*, cit., pp. 25-28: 26.
186. *Ibidem*, p. 27.
187. Cfr. R. Williams, *The long Revolution*, Chatto & Windus, London 1961; C.L.R. James, *Beyond a Boundary*, Stanley Paul, London 1963.

Cronaca e storia

188. Adombrata nel racconto *Lume rosso*, «Il Tempo», 25 luglio 1950, poi col titolo *Il lumicino rosso*, in *Lettrice notturna*, cit.

189. Cfr. M. McCarthy, *Sights and Spectacles*, Heinemann, London 1959. Praz riconosce che «non c'è forse un solo dramma che si salvi nelle sue cronache» (M. Praz, *Cronache letterarie anglosassoni*, vol. IV, cit., p. 187), ma riconosce di averle lette con molto gusto, per quanto parlassero «di drammi per lo più mediocri e a me sconosciuti» (M. Praz, *Geometrie anamorfiche*, cit., p. 32).

190. M. Praz, *Novecento letterario* (1959), in Id., *Geometrie anamorfiche*, cit., p. 31.

191. C.S. Lewis, *An Experiment in Criticism*, Cambridge University Press, Cambridge 1961, p. 121.

192. *Ibidem*, p. 122.

193. *Ibidem*.

194. M. Praz, *Della critica storica, della critica valutativa, e dell'interpretazione shakespeariana di Jan Kott*, cit., p. XXII.

195. M. Praz, *Cronache letterarie anglosassoni*, vol. I, *Cronache inglesi*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 1950, p. 297; il libro è H. Peyre, *Writers and Their Critics. A Study of Misunderstanding*, Cornell University Press, London 1944.

196. René Wellek, che nel 1963 a New York ebbe il compito di discutere l'intervento di Praz al congresso della Federazione internazionale delle lingue e delle letterature moderne sulla critica storica e valutativa, lo considerò troppo radicalmente relativista. E dopo aver ricordato l'episodio aggiunse: «In realtà, Praz non era né poteva essere un relativista così radicale. Qualsiasi critico deve essere convinto che le sue interpretazioni sono corrette e che i suoi giudizi sono giusti, e non meri riflessi del gusto della sua epoca, impersonali e collettivi, come non avrebbero mai potuto essere per un'individualista così spiccato come Mario Praz» (R. Wellek, *Mario Praz (1896-1982)*, in Id., *Storia della critica moderna*, vol. VIII, *Francia, Italia e Spagna 1900-1950* (1992), trad. it. di G. Luciani, il Mulino, Bologna 1996, pp. 350-368: 359).

197. A. Moravia, *Una storia di Praz*, «Omnibus», 14 agosto 1937; *Carteggio Cecchi-Praz*, cit., p. 123.

198. A. Lombardo, *Ricordo di Mario Praz*, in *Bibliografia degli scritti di*

Mario Praz, cit., p. 19, che così motiva il suo parere: «perché, pur obbedendo alle norme e alle convenzioni di un manuale, sempre le supera e trascende e viola grazie al filtro del “prazzesco”, al gioco quasi sterniano delle associazioni e digressioni». Nella nuova edizione Sansoni del 2000 è aggiunta un'introduzione di Piero Boitani, che pur riconoscendo «l'impianto» dell'opera saldamente stabilito negli anni Trenta (e quindi l'inutilità di «cercarvi i problemi, i criteri, le sistemazioni che le storie della letteratura hanno dibattuto ed elaborato negli ultimi decenni»), sottolinea anche la presenza di «anticipazioni geniali» di alcuni degli approcci più recenti.

199. M. Praz, *Della storia letteraria*, testo di una conferenza del 1949, letto in inglese al XXI Congresso del Pen Club a Venezia nel settembre 1949, poi collocato in apertura di Id., *La casa della fama. Saggi di letteratura e d'arte*, Ricciardi, Milano-Napoli 1952, p. 3.

200. *Ibidem*, p. 5.

201. *Ibidem*, p. 6. Gli esempi scelti sono, come spesso succede, solo in parte letterari: Károly Tolnai su Brueghel, Frederick Antal in *Fiorentine Painting and its Social Background* e L.C. Knights su Ben Jonson.

202. *Ibidem*, p. 7.

203. *Ibidem*, p. 11.

204. «Il capolavoro brilla di luce più intensa come stella in una galassia – la qualità della luce è comune al capolavoro e all'ambiente letterario in cui nasce, sebbene viva lì e fievole qui» (*ibidem*, p. 12).

205. *Ibidem*, p. 13. Il riferimento è a R. Wellek, A. Warren, *Teoria della letteratura* (1949), trad. it. di P.L. Contessi, nuova edizione a cura di L. Bottoni, il Mulino, Bologna 1989.

206. M. Praz, *Cronache letterarie anglosassoni*, vol. III, cit., p. 495.

207. M. Praz, *Cronache letterarie anglosassoni*, vol. IV, cit., p. 135.

208. *Ibidem*, p. 137.

209. A dire il vero, esiste anche un volume dedicato al poeta settecentesco (M. Praz, *La poesia di Pope e le sue origini*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1948), ma non può certo essere considerato uno dei libri principali di Praz, con la sua natura puramente didattica e le ampie riprese dalla propria *Storia*. Per quanto riguarda Virginia Woolf, la scelta è sicura e calorosa: «Di nessun autore anglo-sassone di oggi s'apre con tanta aspettazione un nuovo libro, quanto di Virginia Woolf. Non è solo perché il suo nome a nessun altro è secondo nella non lunga lista dei grandi

romanzieri contemporanei; ma v'è in lei una qualità sottile che manca al Joyce, a D.H. Lawrence, a Aldous Huxley, una qualità che, quando la si ritrova in altri, come per esempio in David Garnett, non si esita a definire woolfiana. Maestri nel cogliere il tono e il ritmo dei caratteri, nessuno di quegli autori possiede quel dono di illuminazione musicale, se così posso chiamarla, che è proprio della Woolf» (M. Praz, *Le onde*, «La Stampa», 5 novembre 1931).

210. M. Praz, *Cronache letterarie anglosassoni*, vol. I, cit., p. 60.

211. Così riassume la sua posizione F. Pontuale, *Praz americanista*, in *Mario Praz vent'anni dopo*, cit., pp. 158-189: «Nonostante la loro brevità tali scritti costituiscono un *corpus* importante dello studioso e un contributo centrale, per acume critico ed originalità, alla storia degli studi americani in Italia che egli contribuì a fondare e a rafforzare. Si tratta per lo più di elzeviri, recensioni di romanzi, raccolte di poesie, antologie, monografie critiche pubblicate sia in Italia, sia all'estero. Anche per la letteratura americana, a cui non ha mai dedicato un libro, Praz sceglie dunque il saggio, il genere a lui più congeniale» (p. 159). Più avanti Pontuale nota come Praz fu tra i primissimi a scrivere su Henry Miller (1961), James Baldwin (1962), Gore Vidal (1968), Edith Warton (1976), Louisa May Alcott (1979), anche se «infastidiscono la sensibilità contemporanea» le sue affermazioni sugli afroamericani. Però quando Praz scrive che quelle di Baldwin sono «opere significative di una passionalità, d'una brutalità, di uno spirito sardonico, d'una sfrenatezza che, per quanto Baldwin giustamente dica che la sofferenza non ha colore, hanno una carica e un colore che son propri d'una razza diversa dalla bianca» (M. Praz, *Cronache letterarie anglosassoni*, vol. IV, cit., p. 339) appare abbastanza in linea con la prima fase dei *Black Studies* nella loro ricerca di stabilire una tradizione letteraria specificamente africana-americana, con distinzioni formali dalla scrittura bianca.

212. M. Praz, *Cronache letterarie anglosassoni*, vol. I, cit., p. 216. Il «delizioso oceano proustiano» (p. 214) non era ovviamente deprezzato da Praz, ma sì la sua influenza su una letteratura considerata troppo anemica come quella italiana degli anni Venti.

213. M. Praz, *Cronache letterarie anglosassoni*, vol. IV, cit., p. 287. Non è considerazione estemporanea: nel corso degli anni si può rintracciare una costante, anche se non esibita, lettura dei romanzi di Moravia.

214. M. Praz, *Cronache letterarie anglosassoni*, vol. III, cit., p. 239.

215. *Ibidem*, p. 218.
216. M. Praz, *Cronache letterarie anglosassoni*, vol. I, cit., p. 65.
217. *Ibidem*.
218. Cfr. M. Praz, *Cronache letterarie anglosassoni*, vol. III, cit., p. 424.
219. *Ibidem*, p. 511.
220. *Ibidem*, p. 497.
221. Nel 1956 scriveva: «I *Fiori del male* videro la luce due anni dopo le *Foglie d'erba*: poi sarebbero venuti Swinburne, Rimbaud, i poeti delle città tentacolari, i poeti delle masse, i futuristi, Joyce, e via dicendo; ma insomma la frattura tra le età precedenti e l'età moderna (che, come dissi un'altra volta, è parsa avere le proporzioni d'uno dei grandi rivolgimenti della preistoria), per ciò che riguarda la letteratura e probabilmente l'arte in genere può farsi coincidere con un nome: Whitman. Un secolo fa» (M. Praz, *Cronache letterarie anglosassoni*, vol. IV, cit., p. 224).
222. *Ibidem*, pp. 98-99.
223. G. Pulce, *Introduzione*, in M. Praz, *Geometrie anamorfiche*, cit., p. 19.
224. M. Praz, *Cronache letterarie anglosassoni*, vol. III, cit., p. 31.
225. *Ibidem*, p. 30.
226. *Ibidem*, p. 33.
227. M. Praz, *Cronache letterarie anglosassoni*, vol. IV, cit., p. 142.
228. Cfr. anche F. Kermode, *Edmund Wilson and Mario Praz*, «Encounter», (maggio 1962), pp. 69-73.
229. M. Praz, *Cronache letterarie anglosassoni*, vol. I, cit., p. 106.
230. «[...] oggi il campo della critica è più che maturo e sementisce e se ne va in rigoglio, riducendosi a un forteto selvaggio tra cui più è la fatica dell'inoltrarsi che il piacere pel poco frutto che se ne coglie» (M. Praz, *Cronache letterarie anglosassoni*, vol. III, cit., p. 371).
231. Wellek ritiene che Praz dimostri «scarso interesse per I.A. Richards e cita F.R. Leavis nel libro sul romanzo vittoriano solo per prenderne le distanze su Dickens e George Eliot» (R. Wellek, *Mario Praz*, cit., pp. 364-365). Dei quattro campioni imposti dalla *Great Tradition* (1948) di Leavis, soltanto Jane Austen e Henry James raggiungono i primi posti della valutazione di Praz, mentre Conrad e George Eliot restano certo indietro; e l'antipatia per un altro «salvato» di Leavis, Lawrence, non potrebbe essere più costante. Secondo Wellek invece Praz sarebbe totalmente devoto a T.S. Eliot critico, ma basta il discorso

appena svolto sull'attenzione per le biografie per non arruolare subito Praz tra chi aderisce ai criteri di "impersonalità" della poesia e all'esigenza di concentrarsi sulla poesia e non sulla personalità del poeta, tipici dell'autore del *Sacred Wood* (1920).

232. M. Praz, *Cronache letterarie anglosassoni*, vol. IV, cit., p. 232.

233. *Ibidem*, p. 239.

234. Ma ha buon gioco Wellek nel notare che l'idea di *New Criticism* di Praz, come utilizzo eclettico di una serie di discipline diverse come sociologia, filosofia, psicologia, psicanalisi, linguistica, antropologia, sia derivata con troppa fiducia da Hyman. «Il risultato è che Kenneth Burke appare ai suoi occhi come il "tipico" New Critic, in sintonia con l'ultimo capitolo di Hyman, nel quale Burke è definito il critico perfetto "che ha fatto quasi tutto nel repertorio della critica moderna". Ma ci sono poche prove del fatto che fosse interessato agli scritti di Burke. Sa che R.P. Blackmur appartiene alla "migliore tradizione filologica" ed è considerato da alcuni "il tipo perfetto del 'New Critic'". Ma dedica poca attenzione sia a lui sia agli altri critici che praticano la lettura testuale. [...] Discute di Cleanth Brooks nel contesto di altri *close readers* (William Empson e Leo Spitzer); cita il panegirico di Brooks della metafora, ma evidentemente non è d'accordo con i tentativi suoi, di Middleton Murry e di Earl Wasserman, di appesantire Keats con significati metafisici al fine di renderlo più attuale, secondo il gusto corrente» (R. Wellek, *Mario Praz*, cit., pp. 365-366).

235. M. Praz, *Cronache letterarie anglosassoni*, vol. IV, cit., pp. 250-252.

236. *Ibidem*, p. 234.

237. «William Empson non avrebbe fatto delle ambiguità il perno della sua critica se Joyce non avesse tanto sfruttato l'ambiguità nel suo stile e nel suo vocabolario, e se Salvador Dalì e i surrealisti non avessero investito d'ambiguità tutto il mondo visibile» (M. Praz, *Geometrie anamorfiche*, cit., p. 155).

238. *Ibidem*, p. 156. A questo proposito, Wellek ricorda anche *Critica mitopoietica*, il discorso inaugurale tenuto da Praz in qualità di presidente della Associazione internazionale dei professori di inglese nell'incontro di Venezia del 1965 (riproposto in «English Studies Today», 4 (1966)), che considerava gran parte della critica americana pura *fiction* (R. Wellek, *Mario Praz*, cit., p. 366). È divertente vedere che Hartman in *Criticism in the Wilderness. The Study of Literature Today* (Yale

University Press, New Haven-London 1980), arriverà – senza mostrare di aver letto le osservazioni di Praz – a proporre *tout court* l'equivalenza tra «Literary Commentary» e «Literature»: «literary commentary today is creating texts – a literature – of its own» (p. 213).

239. M. Praz, *Geometrie anamorifiche*, cit., p. 156.

240. *Ibidem*, p. 36.

241. *Ibidem*, p. 37.

242. R. Wellek, *Mario Praz*, cit., p. 361.

243. M. Praz, *Cronache letterarie anglosassoni*, vol. IV, cit., p. 315. Il libro criticato è *The Houses that James Built* di Robert W. Stallmann (1961).

244. M. Praz, *Cronache letterarie anglosassoni*, vol. III, cit., p. 17.

245. M. Praz, *Cronache letterarie anglosassoni*, vol. IV, cit., p. 287.

246. M. Praz, *Cronache letterarie anglosassoni*, vol. III, cit., p. 14.

Guerra e dopoguerra. Il Saggio (parte seconda)

247. *Avvertenza*, datata “ottobre 1943”, in M. Praz, *Ricerche anglo-italiane*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 1944, p. VIII.

248. M. Praz, *La crisi dell'eroe nel romanzo vittoriano*, cit., p. 3.

249. «Corriere della Sera», 6 gennaio 1953.

250. E. Cecchi, “Saggio” e “prosa d'arte” (1948), in Id., *Letteratura italiana del Novecento*, a cura di P. Citati, Mondadori, Milano 1972, pp. 1336-1346: 1343.

251. *Friendship's Garland*, cit., vol. I, p. XXIII.

252. E. Auerbach, *Introduzione alla filologia romanza* (1943), trad. it. di M.R. Massei, Einaudi, Torino 2001, p. 13.

253. M. Praz, *Fiori freschi*, Sansoni, Firenze 1943, p. 35.

254. M. Praz, *Emma Liona* (1939), in Id., *Fiori freschi*, cit., pp. 144-156.

255. *Ibidem*, p. 75.

256. *Ibidem*, p. 126.

257. *Ibidem*, p. 114.

258. M. Praz, *Fiori freschi*, Garzanti, Milano 1982, p. 5.

259. M. Praz, *Lettrice notturna*, cit., p. 7.

260. E. Cecchi, *Letteratura italiana del Novecento*, cit., p. 1282.

261. Per la vitalità, la curiosità e l'amore per luoghi e persone, Cattaneo è arrivato a ritrarlo come «uomo del Settecento», del quale avrebbe «gli umori repentini, le collere secche, non passionali, da romantico,

né atrabiliari o sanguinose, da rinascimentale, ma da salotto, o da scrittoio intarsiato, al lume di candela, con gualdrappa felpata a coprire le gambe dai rigori invernali»; oltre al tono erudito e alle invettive che possono ricordare il Dottor Johnson, Spallanzani, o Baretti (A. Cattaneo, *Il trionfo della memoria. La Casa della vita di Mario Praz*, Vita e Pensiero, Milano 2003, p. 73).

262. G. Pulce, *Introduzione*, in M. Praz, *Il demone dell'analogia*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2002, p. XVIII.

263. *Ibidem*, p. XXVI.

264. M. Praz, *Lettrice notturna*, cit., p. 7.

265. Cfr. M. Praz, *Charles Lamb* (1975), in Id., *Bellezza e bizzarria. Saggi scelti*, cit., p. 1104.

266. M. Praz, *Lettrice notturna*, cit., p. 133.

267. *Ibidem*, p. 135.

268. *Ibidem*, p. 164.

269. *Ibidem*, p. 352.

270. *Ibidem*, p. 289.

271. *Ibidem*, p. 347.

Casa della fama e della vita

272. M. Praz, *La casa della fama*, cit., p. V.

273. A. Lombardo, *Ricordo di Mario Praz*, cit., p. 26.

274. *Ibidem*, p. 27.

275. A. Cattaneo, *Il trionfo della memoria*, cit., p. 8.

276. Mario Praz, in *Ritratti su misura di scrittori italiani*, p. 343.

277. Cfr. E. de Goncourt, *La casa di un artista*, a cura di B. Briganti, Sellerio, Palermo, 2005; H. Walpole, *Strawberry-Hill*, a cura di G. Franci, Sellerio, Palermo 1990; J. Soane, *Per una storia della mia casa. Primo abbozzo*, a cura di C. Patey, con uno scritto di H. Dorey, traduzioni e nota di F. Cuojati, Sellerio, Palermo 2010. Alla casa di Soane, Praz accenna nella *Filosofia dell'arredamento*, cit., p. 35.

278. A. Cane, *Mario Praz critico e scrittore*, cit., p. 104.

279. *Ibidem*, pp. 104-105.

280. *Ibidem*, p. 109.

281. M. Praz, *Il patto col serpente*, cit., p. 456.

282. M. Praz, *La casa della vita*, cit., p. 370.

283. *Ibidem*, p. 371.
 284. *Ibidem*.
 285. M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*, trad. it. di G. Raboni, vol. III, Mondadori, Milano 1989, p. 808.
 286. M. Praz, *La casa della vita*, cit., 379.
 287. *Ibidem*, p. 404.
 288. P.V. Mengaldo, *Profili di critici del Novecento*, Bollati Boringhieri, Torino 1998, p. 112.
 289. G. Leonelli, *La critica letteraria in Italia (1945-1994)*, Garzanti, Milano 1994, p. 132.

Bellezza e bizzaria, bellezza o bizzarria

290. M. Praz, *La crisi dell'eroe nel romanzo vittoriano*, cit., p. 7.
 291. *Ibidem*, p. 24.
 292. *Ibidem*, p. 35.
 293. L.L. Schücking, *Sociologia del gusto letterario* (1931), trad. it. di V. Ruberl, Rizzoli, Milano 1968; M. Praz, *Sociologia del gusto*, «La Cultura», (maggio 1931), pp. 429-430.
 294. Cfr. in particolare M. Praz, *La parentela delle varie arti*, in Id., *Bellezza e bizzarria*, Il Saggiatore, Milano 1960, pp. 91-117.
 295. Praz aveva recensito *Nymph Errant* di Laver su «Pegaso» nel marzo 1933. I lavori sugli scrittori decadenti escono entrambi nel 1954: *The First Decadent. Being the strange life of J.-K. Huysmans*, per Faber & Faber, e *Oscar Wilde*, per la serie «Writers and their work» di Longman's.
 296. M. Praz, *Bellezza e bizzarria*, cit., p. 91. Il riferimento è a J. Laver, *Style in Costume*, Oxford University Press, London 1949. Tra i molti libri frutto del lungo impegno nel Department of Engraving, Illustration and Design del Victoria and Albert Museum si possono ricordare anche Id., *Dress. How and Why Fashions in Men's and Women's Clothes have changed during the past Two Hundred Years*, John Murray, London 1950 e Id., *A concise history of costume*, Times & Hudson, London 1969.
 297. C.S. Brown, *Musica e letteratura. Una comparazione delle arti* (1943), Lithos, Roma 1996; A. Russi, *L'arte e le arti. Saggio di un'estetica della memoria e altri saggi*, Nistri-Lischi, Pisa 1960 (la parte che qui ci interessa deriva da un corso di Estetica tenuto a Pisa nel 1946-1947, insieme allo studio del *Cratilo* di Platone); E. Souriau, *La corrispondenza*

delle arti (1947), a cura di R. Milani, Alinea, Firenze 1988. Sono anche gli anni di studi più storici come S.A. Larrabee, *English Bards and Grecian Marbles: The Relationship between Sculpture and Poetry especially in the Romantic Period*, New York 1943 e B. Pattison, *Music and Poetry of the English Renaissance*, London 1948.

298. H.A. Hatzfeld, *Literature through Art. A New Approach to French Literature*, Oxford University Press, New York 1952.

299. R. Wellek, A. Warren, *Teoria della letteratura*, cit., che aggiunge alla discussione T.M. Munro, *The Arts and their Interrelations. A Survey of the Arts and an Outline of Comparative Aesthetics*, The Liberal Arts Press, New York 1940 e T. Greene Meyer, *The Arts and the Art of Criticism*, Princeton University Press, Princeton 1940.

300. M. Praz, *Bellezza e bizzarria*, cit., p. 93. Sypher stesso aveva ribadito che «any comparison of the arts on the basis of their content or subject alone is deficient» (W.F. Sypher, *Four Stages of Renaissance Style. Transformations in Art and Literature, 1400-1700*, Doublday & Co., Garden City – NY 1955, p. 12).

301. Anche in M. Praz, *Cronache letterarie anglosassoni*, vol. IV, cit., pp. 253-258, parlando della *Critica d'arte americana*, sosteneva che oggi (1955) il problema «della corrispondenza tra le varie arti è assai di moda, specialmente in America» (p. 253) e salutava con gioia la comparsa di un'opera che finalmente trattava il problema in un modo più adeguato: appunto i *Four Stages* di Sypher (che tra l'altro contengono una citazione sintonica di Praz, a p. 5). Praz mostra di apprezzare anche J.H. Hagstrum, *The Sister Arts. The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*, University of Chicago Press, 1958, che è alla base del suo saggio su *Le arti sorelle* (M. Praz, *Bellezza e bizzarria*, cit., pp. 118-122), ma in un discorso di minore portata.

302. Sypher è lodato in particolare perché «mostra nei raccostamenti una non comune sicurezza di gusto» (M. Praz, *Cronache letterarie anglosassoni*, vol. IV, cit., p. 258).

303. Cfr. E. Pantini, *La letteratura e le altre arti*, in *Letteratura comparata*, a cura di A. Gnisci, Bruno Mondadori, Milano 2002, pp. 111-125; 116-119.

304. M. Praz, *Mnemosine. Parallelo tra la letteratura e le arti visive* (1971), SE, Milano 2008, p. 25.

305. *Ibidem*, p. 54.

306. L. Ritter Santini, *Le immagini incrociate*, il Mulino, Bologna 1986, p. 7.

307. A. Russi, *L'arte e le arti*, cit., p. 25.
308. Ancora al momento dell'uscita di *Mnemosine* Praz veniva considerato portatore di una metodologia anticrociana: cfr. F. Ulivi, *Sul rapporto fra le arti*, «La Nuova Antologia», CVII, 2503 (gennaio 1972), pp. 57-65.
309. A. Russi, *L'arte e le arti*, cit., p. 39.
310. *Ibidem*, p. 46.
311. G.R. Hocke, *Il manierismo nella letteratura. Alchimia verbale e arte combinatoria esoterica* (1959), trad. it. di R. Zanasi, Garzanti, Milano 1975, pp. 22-23.
312. E. Panofsky, *La prospettiva come «forma simbolica»* (1927), trad. it. di E. Filippini, con uno scritto di M. Dalai Emiliani, Abscondita, Milano 2007; Id., *Gothic Architecture and Scholasticism*, Archabbey Press, Latrobe 1951.
313. M. Praz, *Mnemosine*, cit., p. 134.
314. *Ibidem*, p. 135.
315. E.H. Gombrich, «The Burlington Magazine», maggio 1972; citato da A. Cane, *Mario Praz critico e scrittore*, cit., p. 96.
316. Cfr. *Image and Word. Reflections of Art and Literature from the Middle Ages to the Present*, a cura di A. Braidà e G. Pieri, Legenda, Oxford 2003, p. 8.
317. M. Praz, *Bellezza e bizzarria*, cit., p. 67.
318. *Ibidem*.
319. E. Falqui, *Praz e la critica astrattista*, «Il Tempo», 21 agosto 1960; poi in Id., *Novecento letterario. Serie settima*, Vallecchi, Firenze 1963, pp. 166-170.
320. M. Praz, *Il Monti e sua figlia*, «Il Popolo di Roma», 29 aprile 1941; poi in Id., *Fiori freschi*, cit., pp. 184-189: 185.
321. M. Praz, *Aberrazioni*, in Id., *Bellezza e bizzarria*, cit., pp. 228-234: 229.
322. *Ibidem*, p. 234.
323. M. Praz, *Parabola dell'arte astratta*, in Id., *Bellezza e bizzarria*, cit., pp. 122-127: 123.
324. *Ibidem*, p. 126; Praz concede però che, come la pittura storica non era sempre soltanto «genere *pompier*», «così non tutta l'arte astratta è forma scussa».
325. M. Praz, *Il linguaggio della critica*, in Id., *Bellezza e bizzarria*, cit., pp. 127-138.

326. *Ibidem*, p. 128.

327. *Ibidem*, p. 131.

328. *Ibidem*, p. 133.

329. *Ibidem Ibidem*, p. 134.

330. «Annettendo ai moderni non più che un atteggiamento “pessimistico” e la fine conclamata di ogni statuto estetico proprio alle soglie della modernità Praz sospende i suoi esercizi d’ammirazione; dismette i panni di storico del gusto e indossa quelli dell’elegiaco, intonando i suoi *tristia*: come l’amato Max Beerbohm, anch’egli crede che la nostalgia del passato non si sia oggi tanto diffusa “per la nostra perversità, quanto perché siamo capitati a vivere in un’epoca calamitosa” (G. Ficara, *Mario Lepicureo*, in M. Praz, *Bellezza e bizzarria. Saggi scelti*, cit., pp. XI-XXXV: XXXI; poi in Id., *Stile Novecento*, Marsilio, Venezia 2007, pp. 105-123).

L’ultimo autoritratto

331. S. Solmi, *Scrittori negli anni. Saggi e note sulla letteratura italiana del Novecento*, Il Saggiatore, Milano 1963, p. 9.

332. Si sa che pochi sono gli scrittori italiani accolti nella collana maggiore di Adelphi (Solmi, Savinio, Calasso, Satta, Ceronetti). Cfr. A. Cadioli, *Aspetti editoriali e trasmissione del testo nel Novecento*, in *Storia della letteratura italiana*, fondata da E. Cecchi e N. Sapegno, *Il Novecento. Scenari di fine secolo*, direzione e coordinamento di N. Borsellino e L. Felici, Garzanti, Milano 2001, pp. 727-809; S. Guerriero, *Adelphi al paragone*, «Belfagor», LVII, 3 (2002), pp. 346-358, che riassume i caratteri della linea-Adelphi in un’«attenzione a quel fondo enigmatico e misterico, che la ragione non può cogliere autonomamente», nel «carattere inattuale del pensiero», nell’«apertura alla mistica orientale», nella «preferenza per il fantastico» in letteratura contro il realismo, in una cultura intesa come «mondo unitario, atemporale e astorico, che rifiuta qualsiasi sistemazione dei saperi», che ruota «intorno all’atto “numinoso” del leggere», nell’«interesse verso l’esoterico ed anche verso la parapsicologia», nell’«impostazione antistorica», nel «rifiuto di confrontarsi con la vita delle idee al di fuori dell’aria rarefatta del pensiero», che sembra quasi un catalogo di tutto quello che Praz non è.

333. Riprende però scritti precedenti, come *Il cielo d’Italia*, in M. Praz, *Bellezza e bizzarria*, cit., pp. 423-429.

334. M. Praz, *Il mondo che ho visto*, cit., p. 15.
335. *Ibidem*.
336. *Ibidem*, p. 17.
337. *Ibidem*, p. 26.
338. G. Macchia, *Praz o la suggestione dell'artificiale*, «Primato», 1 aprile 1943; più volte ristampato, ad esempio in Id., *Gli anni dell'attesa*, Adelphi, Milano 1987, pp. 121-133. Aggiungeva Macchia: «Esistono critici ascetici, mistici, dogmatici; egli è un critico laico, mondano. Scende immediatamente al particolare, cioè alla storia».
339. Cfr. A. Cortellessa, *Il genio del rovescio*, in *Mario Praz vent'anni dopo*, cit., pp. 276-305: 301-302.

bibliografia ragionata

Il punto di partenza obbligato per qualsiasi approfondimento sull'opera di Mario Praz è l'imponente bibliografia (giunta a 2 677 titoli) curata da VITTORIO e MARIUMA GABRIELI, più volte rivista e aggiornata. Si legge ora nel volume: *Bibliografia degli scritti di Mario Praz*, compilata da V. e M. Gabrieli, seconda edizione accresciuta e corretta, Edizioni di storia e letteratura, Roma 1997. Per una consultazione più agile e ridotta, si può partire dalla *Bibliografia*, a cura di ANDREA CANE, in M. Praz, *Bellezza e bizzarria. Saggi scelti*, a cura di A. Cane, con un saggio introduttivo di G. Ficara, Mondadori, Milano 2002.

Per comodità del lettore ricordo qui le prime edizioni (e le principali riedizioni volute dall'autore) dei libri di Praz:

- MARIO PRAZ, *La fortuna di Byron in Inghilterra*, La Voce, Firenze 1925.
- *Secentismo e Marinismo in Inghilterra. John Donne, Richard Crashaw*, La Voce, Firenze 1925; poi *Richard Crashaw*, Morcelliana, Brescia 1945, *La poesia metafisica inglese del Seicento. John Donne*, Edizioni italiane, 1945 e *John Donne*, SAIE., Torino 1959.
 - *Penisola pentagonale*, Alpes, Milano 1928; seconda edizione, notevolmente rivista: Sansoni, Firenze 1955.
 - *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, La Cultura, Milano-Roma 1930; seconda edizione accresciuta, Einaudi, Torino 1942; per Sansoni: terza edizione accresciuta, 1948; quarta edizione riveduta e aumentata, 1966; quinta edizione accresciuta, 1976.

- *Studi sul concettismo*, La Cultura, Milano 1934; seconda edizione, Sansoni, Firenze 1946.
- *Storia della letteratura inglese*, Sansoni, Firenze 1937; settima edizione interamente riveduta e ampliata, Sansoni, Firenze 1960; undicesima edizione con aggiornamento bibliografico, Sansoni, Firenze 1979.
- *Studi e svaghi inglesi*, Sansoni, Firenze 1937; poi Garzanti, Milano 1983, 2 voll.
- *Gusto neoclassico*, Sansoni, Firenze 1940; seconda edizione notevolmente accresciuta, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1959; terza edizione aggiornata e notevolmente aumentata, Rizzoli, Milano 1974.
- *Machiavelli in Inghilterra ed altri saggi*, Tumminelli, Roma 1942; seconda edizione ampliata col titolo *Machiavelli in Inghilterra ed altri saggi sui rapporti anglo-italiani*, Sansoni, Firenze 1962.
- *Viaggio in Grecia. Diario del 1931*, Edizioni di Lettere d'oggi, Roma 1943.
- *Fiori freschi*, Sansoni, Firenze 1943; nuova edizione, con aggiunta di nuovi saggi e eliminazione di altri presenti nella prima edizione, Garzanti, Milano 1982.
- *Ricerche anglo-italiane*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 1944.
- *La filosofia dell'arredamento*, Documento libraio editore, Roma 1945; nuova edizione, ampiamente illustrata, col sottotitolo *I mutamenti nel gusto della decorazione interna attraverso i secoli*, Longanesi, Milano 1964, poi 1981.
- *Motivi e figure*, Einaudi, Torino 1945.
- *Il dramma elisabettiano. Webster-Ford*, Edizioni Italiane, Roma 1946.
- *Geoffrey Chaucer e i Racconti di Canterbury*, Edizioni Italiane, Roma 1947.
- *La poesia di Pope e le sue origini*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1948.
- *Cronache letterarie anglosassoni*, 4 voll., Edizioni di storia e letteratura, Roma 1951 (volumi I e II), 1966 (volumi III e IV).

- *La casa della fama. Saggi di letteratura e d'arte*, Ricciardi, Milano-Napoli 1952.
- *Lettrice notturna*, Casini, Roma 1952.
- *La crisi dell'eroe nel romanzo vittoriano*, Sansoni, Firenze 1952.
- *Il mondo che ho visto*, 2 voll., Sansoni, Firenze 1955, (il primo volume è la seconda edizione riveduta e accresciuta di *Penisola pentagonale*; il secondo *Viaggi in Occidente*); poi in volume unico, con molte differenze, Adelphi, Milano 1982.
- *La casa della vita*, Mondadori, Milano 1958; nuova edizione accresciuta, Adelphi, Milano 1979.
- *Le bizzarre sculture di Francesco Pianta*, Sodalizio del Libro, Venezia 1959.
- *Bellezza e bizzarria*, Il Saggiatore, Milano 1960.
- *I volti del tempo*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1964.
- *James Joyce, Thomas Stearns Eliot. Due maestri dei moderni*, ERI, Torino 1967.
- *Panopticon romano*, Ricciardi, Milano-Napoli 1967.
- *Caleidoscopio shakespeareiano*, Adriatica, Bari 1969.
- *Scene di conversazione – Conversation Pieces*, Bozzi, Roma 1970.
- *Mnemosine. Parallelo tra la letteratura e le arti visive*, Mondadori, Milano 1971 (prima in edizione inglese: 1970).
- *Il patto col serpente. Paralipomeni di 'La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica'*, Mondadori, Milano 1972.
- *Il giardino dei sensi. Studi sul manierismo e il barocco*, Mondadori, Milano 1975.
- *Panopticon romano secondo*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 1978.
- *Perseo e la Medusa. Dal Romanticismo all'Avanguardia*, Mondadori, Milano 1979.
- *Voce dietro la scena. Un'antologia personale*, Adelphi, Milano 1980.

Dopo la morte di Praz sono stati riproposti alcuni volumi, a volte con nuove introduzioni: *Penisola pentagonale*, con prefazione di G. Fofi, EDT, Torino 1992; *La carne, la morte e il diavolo*

nella letteratura romantica, con introduzione di P. Colaiacomo e un saggio di F. Orlando [*Costanti tematiche, varianti estetiche e precedenti storici*], Sansoni, Firenze 1996 (ristampa «BUR», Rizzoli Milano 2008); *Storia della letteratura inglese*, introduzione di P. Boitani, Sansoni, Firenze 2000; *Gusto neoclassico*, nella collana «BUR Arte», Rizzoli, Milano 2003; *La filosofia dell'arredamento* in edizione economica TEA nel 1993 e ristampa Longanesi nel 2009; le *Cronache letterarie anglosassoni* sono state ristampate nel 2003; *La casa della vita* nell'edizione Adelphi ha raggiunto nel 2003 la quarta ristampa; *Il patto col serpente* è stato ristampato, con introduzione di G. Macchia, Leonardo, Milano 1995; *Voce dietro la scena* ha avuto una seconda edizione nel 1993. *Panopticon romano* è stato ristampato nel 2000 dalle Edizioni di storia e letteratura; *Mnemosine* è stato riproposto da SE nel 2008.

Mancano edizioni recenti di diversi volumi, anche molto importanti, a partire dagli *Studi sul concettismo*, poi *Motivi e figure*, *Lettrice notturna*, *La crisi dell'eroe nel romanzo vittoriano*, *Bellezza e bizzarria*, *I volti del tempo*, *Il giardino dei sensi*.

Ottimi recuperi di articoli, spesso non raccolti in volume, sono stati curati da GRAZIELLA PULCE: *Geometrie anamorfiche. Saggi di arte, letteratura e bizzarrie varie*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2002 e *Il demone dell'analogia. Memorie e divagazioni narrative*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2002.

Molto interessanti i carteggi: *Lettere a Bruno Migliorini*, a cura di L. Pacini Migliorini, Sansoni, Firenze 1983; *Lettere a Carlo Placci (1924-1931)*, a cura di F.B. Crucitti Ullrich, «Nuova Antologia», 2147 (luglio-settembre 1983), pp. 183-207; *Carteggio Cecchi-Praz*, a cura di F.B. Crucitti Ullrich, prefazione di G. Macchia, Adelphi, Milano 1985; *Lettere sull'antiquariato a Luigi Magnani (1952-1981)*, a cura di B. Riccio, con la collaborazione di S. De Vito, Allemandi, Torino 1996.

Tra le opere di Praz è certamente da annoverare anche la sua abitazione romana, ora Museo Mario Praz, in Palazzo Primoli.

Cfr. *Museo Mario Praz. Inventario topografico delle opere esposte*, a cura di P. Rosazza Ferraris, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2008.

Da non dimenticare anche le molte e importanti traduzioni e curatele, a partire dai *Saggi di Elia* di LAMB (Carabba, Lanciano 1924) e dei *Poeti inglesi dell'Ottocento* (Bemporad, Firenze 1925), passando per le traduzioni di T. S. ELIOT (negli anni Trenta su «Circoli» e «Paragone», poi *La terra desolata, Frammento di un agone, Marcia trionfale*, Fussi, Firenze 1949), GEORGE MOORE (*Esther Waters*, Mondadori, Milano 1934), SHAKESPEARE (da *Misura per misura* e *Troilo e Cressida*, Sansoni, Firenze 1939, fino a *Tutte le opere*, Sansoni, Firenze 1964), ADDISON (*Lo Spettatore*, Einaudi, Torino 1943), BEN JONSON (*Volpone*, Sansoni, Firenze 1943), PATER (*Ritratti immaginari*, De Luigi, Roma 1944; l'antologia *Walter Pater*, Garzanti, Milano 1944; *Il Rinascimento*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1946 e *Mario l'epicureo*, Einaudi, Torino 1970), MAGALOTTI (*Lettere sopra i buccieri*, Le Monnier, Firenze 1945), COLERIDGE (*La ballata del vecchio marinaio*, Fussi, Firenze 1947), BERENSON (*Estetica, etica e storia nelle arti della rappresentazione visiva*, Electa, Firenze 1948), JANE AUSTEN (*Emma*, Garzanti, Milano 1951), SADE (*Emilia di Tourville o la crudeltà fraterna*, in *Romanzi francesi dei secoli XVII e XVIII*, Bompiani, Milano 1951), CHAUCER (*The Canterbury Tales*, Adriatica, Bari 1956), PIRANESI (*Magnificenza di Roma*, Polifilo, Milano 1961 e *Le carceri*, Rizzoli, Milano 1975), D'ANNUNZIO (*Poesie, Teatro, Prose*, Ricciardi, Milano-Napoli 1966) e POE (*Il corvo*, Rizzoli, Milano 1974).

Numerose anche le antologie, come l'*Antologia della letteratura inglese*, Principato, Messina-Milano 1936 e l'*Antologia delle letterature straniere*, curata con E. Lo Gatto, Sansoni, Firenze 1947, che accoglie diverse sue traduzioni, dall'inglese e dal francese; e le traduzioni – principalmente in inglese ma anche in tedesco, olandese, spagnolo, francese, polacco, serbo-croato, giapponese

– dei suoi lavori, spesso con modifiche: da *Unromantic Spain*, Knopf, London-New York 1929 e *The Romantic Agony*, Oxford University Press, London 1933, gli equivalenti inglesi di *Penisola pentagonale* e di *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, fino all'antologia *Une voix derrière la scène. Une anthologie personnelle*, Le Promeneur, Paris 1991.

Per la biografia occorre prendere le mosse dalla *Cronologia* di ANDREA CANE nel più volte citato Meridiano *Bellezza e bizzarria. Saggi scelti*.

Manca un profilo critico complessivo. È necessario partire dalla monografia di A. CANE, *Mario Praz critico e scrittore*, Adriatica, Bari 1983, che è dichiaratamente una «lettura ravvicinata di alcune tra le opere maggiori» (ossia: *John Donne, La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica, Gusto neoclassico, La crisi dell'eroe nel romanzo vittoriano e La casa della vita*), per illustrarne «le caratteristiche centrali, valendosi il più possibile (secondo un metodo tipicamente praziano) di citazioni di prima mano dai testi e di rimandi alle altre opere». Al lavoro di Cane si può ora affiancare A. CATTANEO, *Il trionfo della memoria. La Casa della vita di Mario Praz*, Vita e Pensiero, Milano 2003, centrato sulla *Casa della vita* ma aperto più in generale agli aspetti stilistici e retorici della produzione saggistica. La traccia di un profilo complessivo, per quanto breve, si segue invece in due ottimi saggi di GIANFRANCO CORSINI: *Mario Praz, lo scrittore*, «Belfagor», XXXVII, 3 (31 maggio 1982), pp. 299-309 e *Mario Praz. L'apolide*, «Belfagor», LIX, 6 (30 novembre 2004), pp. 677-687.

Molti spunti d'insieme e illuminanti interpretazioni di singole questioni sono reperibili in *Mario Praz vent'anni dopo*, Atti del Convegno (Roma-Cassino, 15-18 ottobre 2002), a cura di F. Buffoni, Marcos y Marcos, Milano 2003. Si segnalano in particolare P. CITATI, *Ritratto di Mario Praz*, pp. 29-33; M. VALENTINI, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, pp. 130-145; V. PAPETTI, *Mario Praz e la storia della*

letteratura inglese, pp. 153-157; F. PONTUALE, *Praz americanista*, pp. 158-189; E. SICILIANO, *Mario Praz e la Penisola pentagonale*, pp. 190-197; G. PULCE, *Analogie e simmetrie*, pp. 222-232; A. CORTELLESA, *Il genio del rovescio*, pp. 276-305; D. COLUSSI, *Primi appunti sulla lingua di Praz*, pp. 306-321. Precedenti raccolte di saggi su Praz: *Praz Memorial Issue*, a cura di V. Gabrieli, «English Miscellany. A Symposium of History, Literature and the Arts», 30 (1984); *Mario Praz*, a cura di B. Gautier, Centre Georges Pompidou, Paris 1989.

Anche per la trama delle recensioni alle varie edizioni si può partire dalla bibliografia del Meridiano, comunque non completa. Le recensioni di EUGENIO MONTALE a diversi libri di Praz si leggono ora in *Il secondo mestiere*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 1996; quelle di ENRICO FALQUI nei volumi del suo *Novecento letterario*, Vallecchi, Firenze 1961, 1970 e quelle di EMILIO CECCHI in *Letteratura italiana del Novecento*, Mondadori, Milano 1972.

Altri saggi importanti sull'opera di Praz sono: G. MACCHIA, *Praz o la suggestione dell'artificiale*, «Primato», 1 aprile 1943, più volte ristampato, ad esempio in ID., *Gli anni dell'attesa*, Adelphi, Milano 1987, dove dedicata a Praz è tutta la parte V, pp. 119-150; B. CROCE, *Metodi della critica*, «Lo Spettatore Italiano», V, 7 (luglio 1952), pp. 296-297; E. WILSON, *Mario Praz: The Romantic Agony*, «New Yorker», 11 ottobre 1952, poi in ID., *The Bit Between my Teeth. A Literary Chronicle of 1950-1965*, Farrar, Straus & Giroux, New York 1965, pp. 151-157; P. CITATI, *Praz romanziere*, «L'Approdo letterario», (aprile-giugno 1959); H. ACTON, *A Baroque Neo-Classicist*, «The London Magazine», VII, 5 (maggio 1960), pp. 70-72; E. WILSON, *The Genie of the Via Giulia*, «The New Yorker», 20 febbraio 1965, poi in *Friendship's Garland. Essays presented to Mario Praz on his Seventieth Birthday*, a cura di V. Gabrieli, con una bibliografia degli scritti pubblicati, voll. 2, Edizioni di storia e letteratura, Roma 1966, pp. 5-17; due studi in *Letteratura italiana. I critici. Per la storia*

della filologia e della critica moderna in Italia, collana diretta da G. Grana, Marzorati, Milano 1969: S. ROSATI, *Praz anglista* (vol. IV, pp. 2959-2967) e M.L. ASTALDI, *Praz saggista* (*ibidem*, pp. 2967-2980); A. ARBASINO, *Mario Praz*, in *ID.*, *Sessanta posizioni*, Feltrinelli, Milano 1971, pp. 364-373, poi in *Mario Praz vent'anni dopo*, cit., pp. 34-44; G. MELCHIORI, *Per gli ottant'anni di Mario Praz*, «L'Approdo Letterario», numero speciale, 75-76 (dicembre 1976), poi in *Praz Memorial Issue*, cit.; B. PISAPIA, *Una 'simpatia imperfetta': Praz e l'America*, «Cultura e scuola», XV, 58 (aprile-giugno 1976), pp. 70-77; *Omaggio a Mario Praz*, «Prospettive Libri», I, 1 (gennaio 1981), pp. 8-22; I. CALVINO, *La redenzione degli oggetti* (1981), in *Collezione di sabbia*, ora in *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Mondadori, Milano, 1995, vol. I, pp. 519-524; G. MANGANELLI, *Morire, che cattivo gusto!*, «L'Europeo», 9 febbraio 1981; M. DI MAIO-M. COLESAANTI, *Un "moderno" da biblioteca. Omaggio a Mario Praz*, «Micromégas», VIII, 2-3 (maggio-dicembre 1981), pp. III-III4; A. ARBASINO, *Addio, Mario Praz*, «La Repubblica», 24 marzo 1982; E. CHINOL, *Lungo viaggio nella casa della vita*, «Il Giornale», 24 marzo 1982, poi in *Praz Memorial Issue*, cit.; H. HONOUR, *From the House of the Life*, «The New York Review of Books», XXX, 3 (marzo 1983), poi in *Praz Memorial Issue*, cit.; C. SEGRE, *Le lettere di Mario Praz e la lettura indiscreta*, «Autografo», I, 2 (giugno 1984), pp. 66-76; F.B. CRUCITTI ULLRICH, *Praz e la Francia: saggi e documenti di storia della critica*, Adriatica, Bari 1988; V. GABRIELI, *Croce, Praz e l'anglistica italiana*, «Journal of Anglo-Italian Studies», II, 1992; A. LOMBARDO, *Ricordo di Mario Praz*, «Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei. Rendiconti Classe Scienze Sociali», CCCLXXXIX, serie 9, III, 3 (1992), pp. 421-431, poi in *Mario Praz vent'anni dopo*, cit., pp. 17-28; R. WELLEK, *Mario Praz (1896-1982)* (1992), in *ID.*, *Storia della critica moderna. VIII. Francia, Italia e Spagna 1900-1950*, trad. it. di G. Luciani, il Mulino, Bologna 1996, pp. 350-368; A. CATTANEO, *Praz, o il mondo che non vediamo più*, in *Il saggio*

nel *Novecento italiano*, a cura di S. Verdino, «Nuova corrente», XLI, 113 (gennaio-giugno 1994), pp. 65-98; C. MUSCETTA, *Mario Praz*, in ID., *La critica italiana moderna e contemporanea. Storia e testi*, Pagine, Roma 1995, vol. VI, pp. 15-20 [segue antologia di testi di Praz, pp. 21-84]; A. BERARDINELLI, *Mario Praz saggista-antiquario*, in ID., *La forma del saggio: da De Sanctis a oggi*, in *Manuale di letteratura italiana*, a cura di F. Brioschi e C. Di Girolamo, vol. IV, Bollati Boringhieri, Torino 1996, ora in ID., *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Marsilio, Venezia 2002, pp. 111-114; ID., *Mario Praz, manierista imperfetto*, «Il Diario della settimana», (dicembre 1996), poi in ID., *La forma del saggio*, cit., 2002, pp. 191-194; M. LUNETTA, *Mario Praz. L'appartamento è uno stato d'animo*, in ID., *Le dimore di Narciso*, RAI-ERI, Roma 1997, pp. 194-203; G. FINK, «...e fanno anche dei figli!» *L'eredità di Mario Praz*, «Antologia Vieusseux», numero speciale, IV, 10 (gennaio-aprile 1998), pp. 27-33; G. FICARA, *Mario l'epicureo*, in MARIO PRAZ, *Bellezza e bizzarria. Saggi scelti*, cit., 2002, pp. XI-XXXV; D. GIGLIOLI, *La barricata dell'interior*, «La talpa libri», 12 dicembre 2009, p. 14; P. ROSAZZA FERRARIS, *Collezionismo e autobiografia*, «Paragone», 81-82-83 (2009), pp. 165-168.

Si può infine ricordare il film di Luchino Visconti, sceneggiato con Enrico Medioli e Suso Cecchi D'Amico, *Gruppo di famiglia in un interno* (1974), dove il protagonista, interpretato da Burt Lancaster, è dichiaratamente ispirato a Praz (come denuncia anche il titolo inglese del film: *Conversation piece*).

indice dei nomi

- Accrocca, Elio Filippo, 28, 167 n. 34
Acton, Harold, 195
Adam, Robert, 87
Addison, Joseph, 25, 77, 118, 193
Adorno, Theodor Wiesengrund, 25, 168 n. 44
Alcott, Louisa May, 178 n. 211
Alighieri, Dante, 8, 19, 38, 103, 144
Alloway, Lawrence, 174 n. 148
Alma Tadema, Lawrence, 91
Angioletti, Giovanni Battista, 120
Antal, Frederick, 147, 177
Antoni, Carlo, 172 n. 121
Apollinaire, Guillaume, 17
Arbasino, Alberto, 12, 52, 163, 168, 196
Aristotele, 96, 144
Arnold, Matthew, 96, 97
Astaldi, Maria Luisa, 196
Aubrey, John, 107
Auden, Wystan Hugh, 103
Auerbach, Erich, 11, 64, 91-93, 105, 121, 171 n. 107, 175 n. 184, 181 n. 252
Austen, Jane, 101, 104, 137, 179 n. 231, 193
Avalle, D'Arco Silvio, 114
Bacon, Francis, 10, 25-26, 34
Baldini, Antonio, 25
Baldini, Gabriele, 138, 165 n. 7
Baldwin, James, 178 n. 211
Ballo, Guido, 158
Baltrušaitis, Jurgis, 157
Balzac, Honoré, 18
Barbey d'Aureville, Jules-Amédée, 54, 57
Barengi, Mario, 196
Barina, Antonella, 170 n. 92
Barrès, Maurice, 35, 38, 53, 54, 57
Baudelaire, Charles, 53, 54, 57, 63, 68, 73-76, 106, 121, 174 nn. 145-146
Beerbohm, Max, 25, 102, 186 n. 330
Benassi, Stefano, 167 n. 28
Benedetto, Luigi Foscolo, 64
Benjamin, Walter, 25, 34, 73, 168 n. 44
Berardinelli, Alfonso, 165 n. 2, 197
Berenson, Bernard, 193
Berni, Francesco, 25
Berto, Giuseppe, 105, 173 n. 126
Bertoldi, Alfonso, 28, 157
Bertrand, Aloysius, 121
Betjeman, John, 32
Binyon, Robert, 103
Blackmur, Richard P., 112, 180 n. 234
Blake, William, 54
Bloy, Léon, 54
Boccaccio, Giovanni, 137
Bodkin, Maud, 113
Boitani, Piero, 177 n. 198, 192
Bonaparte, Napoleon, 80-81, 123, 125
Borel, Pétrus, 57
Borrow, George, 36
Borsellino, Nino, 186 n. 332
Boschetti, Anna, 165 n. 6
Boswell, James, 107
Bottoni, Luciano, 176 n. 205
Bourdieu, Pierre, 165 n. 6, 174 n. 154
Bove, Giuseppe, 84
Brahms, Johannes, 154
Braidà, Antonella, 185 n. 316
Brandi, Cesare, 163, 168 n. 50
Briganti, Barbara, 182 n. 277
Bright, Allan H., 66
Brioschi, Franco, 197
Broch, Hermann, 68, 173 n. 134
Brooks, Cleanth, 112, 180 n. 234
Brown, Calvin S., 150, 183 n. 297

- Browne, Erica, 134
 Browne, Thomas, 10, 21, 26, 29, 167 n. 29
 Browning, Robert, 19-20
 Brueghel, Pieter, 39-40, 177 n. 201
 Brummell, George Bryan, 123, 125
 Buffoni, Franco, 165 n. 5, 194
 Burckhardt, Jakob, 72
 Burke, Edmund, 77
 Burke, Kenneth, 112, 180 n. 234
 Burke, Peter, 71, 174 n. 143
 Burns, Robert, 16
 Burton, Robert, 26
 Butor, Michel, 103
 Byron, George Gordon, 15, 17, 20, 52, 54, 57, 62, 105-106, 109, 144, 189
 Cadioli, Alberto, 186 n. 332
 Cajumi, Arrigo, 64, 168 n. 49
 Calasso, Roberto, 186 n. 332
 Calvino, Italo, 168 n. 50, 196
 Cane, Andrea, 12, 140, 160, 167 n. 106, 175 n. 165, 182 n. 278, 185 n. 315, 189, 194
 Canova, Antonio, 83
 Carducci, Giosue, 91, 137
 Carluccio, Luigi, 158
 Carstens, Asmus Jacob, 86
 Cassirer, Ernst, 153
 Cattaneo, Arturo, 129, 138, 140-141, 181 n. 261, 182 n. 275, 194, 196
 Catullo, Gaio Valerio, 154
 Cavalcanti, Guido, 19
 Cecchi, Emilio, 15-17, 20, 22-23, 25, 28-30, 32, 34, 39, 41, 51, 78, 98, 110, 116, 120, 128, 162, 166 nn. 9 e 11, 168 n. 38, 169 nn. 56, 58 e 62, 176 n. 197, 181 nn. 250 e 260, 186 n. 332, 192, 195
 Cecchi D'Amico, Suso, 197
 Čechov, Anton Pavlovic, 47
 Ceronetti, Guido, 186
 Cervantes, Miguel de, 38
 Cézanne, Paul, 17
 Chardin, Jean Baptiste Siméon, 145-146
 Chastel, André, 173 n. 127
 Chateaubriand, François-René de, 15, 54
 Chatwin, Bruce, 43
 Chaucer, Geoffrey, 118, 137, 190, 193
 Chinol, Elio, 196
 Cicerone, Marco Tullio, 70, 72
 Cicognani, Bruno, 32
 Citati, Pietro, 12, 181 n. 250, 194-195
 Clark, Kenneth, 83
 Clifford, James, 107
 Colaiacomo, Paola, 171 n. 108, 192
 Coleridge, Samuel Taylor, 96, 115, 119, 193
 Colesanti, Massimo, 196
 Colussi, Davide, 51, 171 n. 103, 195
 Comanini, Gregorio, 148
 Conrad, Joseph, 163, 170 n. 321
 Contessi, Pier Luigi, 177 n. 205
 Conti, Angelo, 121
 Corsini, Gianfranco, 194
 Cortellessa, Andrea, 187 n. 339, 195
 Crashaw, Richard, 18, 20, 65, 166 n. 18, 189
 Crispin de Passe (Crispijn van de Passe), 86
 Croce, Benedetto, 10, 12, 29, 32, 55, 59-64, 67, 72, 98-99, 109-111, 113-114, 172 n. 121, 195-196
 Crucitti Ullrich, Francesca Bianca, 166 n. 12, 173 n. 127, 192, 196
 Cuojati, Francesca, 182 n. 227
 Curtius, Ernst Robert, 11, 18-19, 60, 105
 D'Annunzio, Gabriele, 29, 32, 61, 63, 65, 104, 121, 167 n. 35, 193
 Dalai Emiliani, Marisa, 185 n. 312
 Dalí, Salvador, 180 n. 237
 Davidson, Angus, 171 n. 107, 173 n. 126
 De Amicis, Edmondo, 36
 De Francisco, Sergio, 12, 165 n. 7
 De Lollis, Cesare, 30
 De Luca, Giuseppe, 165 n. 7
 De Maistre, Xavier, 141
 De Pascale, Gaia, 168 n. 51, 169 nn. 67 e 73, 170 n. 85
 De Quincey, Thomas, 19-20, 57, 119, 121-122, 141
 De Sanctis, Francesco, 24, 98, 197
 De Vito, Sabina, 192
 Delacroix, Eugène, 53

- Di Girolamo, Costanzo, 197
 Di Maio, Mariella, 196
 Dickens, Charles, 119, 179 n. 231
 Dickinson, Emily, 104
 Diderot, Denis, 27, 86
 Disraeli, Benjamin, 89
 Dobrée, Bonamy, 98
 Domenichino, (Domenico Zampieri), 84
 Donne, John, 18-20, 65, 75, 100, 166 n. 18, 189, 194
 Dorey, Helen, 182 n. 277
 Dorflès, Gillo, 158, 173 n. 134
 Dos Passos, John, 102, 109
 Dostoevskij, Fëdor Michajlovič, 47
 Dryden, John, 96, 184 n. 301
 Dürer, Albrecht, 53
 Dumas, Alexandre, 61
 Durante, Francesco, 156, 170 n. 86
 Eagleton, Terry, 165 n. 1
 Eco, Umberto, 57
 Eliot, George, 119, 179 n. 231
 Eliot, Thomas Stearns, 12, 15, 18, 29, 102-103, 113, 179 n. 231, 191, 193
 Empson, William, 13-14, 180 nn. 234 e 237
 Erasmo da Rotterdam, 34
 Ernst, Max, 69
 Eronda, 112
 Evans, Arthur, 41
 Falqui, Enrico, 95, 120, 157, 185 n. 319, 195
 Farinelli, Arturo, 88, 163
 Faulkner, William, 102-103, 109
 Felici, Lucio, 186 n. 332
 Ficara, Giorgio, 167 n. 29, 186 n. 330, 189, 197
 Filippini, Enrico, 185 n. 312
 Fink, Guido, 197
 Firbank, Ronald, 32
 Flaubert, Gustave, 53, 57, 63, 75, 78
 Flaxman, John, 86
 Fofi, Goffredo, 191
 Ford, John, 190
 Formaggio, Dino, 158
 Forti, Micol, 165 n. 7
 Fortini, Franco (Franco Lattes), 9-10, 46, 170 n. 82
 Foscolo, Ugo, 80, 90-91, 157
 France, Anatole, 78
 Franci, Giovanna, 182 n. 277
 Froissart, Jean, 137
 Füssli (Fuseli), Johann Heinrich, 75, 147, 174 n. 149
 Gabrieli, Mariuma, 15, 165 n. 7, 189
 Gabrieli, Vittorio, 15, 165 nn. 4 e 7, 189, 195-196
 Gadda, Carlo Emilio, 138
 Gagneraux, Bénigne, 86
 Galletti, Alfredo, 15
 Gallian, Marcello, 120
 Garnett, David, 178
 Gautier, Blaise, 173 n. 127, 195
 Gautier, Théophile, 35, 37, 57, 91
 Gentile, Giovanni, 28
 Getto, Giovanni, 99
 Gigante, Denise, 168 n. 43
 Giglioli, Daniele, 176 n. 116, 197
 Gilly, Friedrich, 88-89
 Ginzburg, Natalia, 173 n. 126
 Giovanelli, Elena, 171 n. 105
 Giovannetti, Eugenio, 25
 Gnisci, Armando, 184 n. 303
 Goethe, Wolfgang, 10, 38, 59
 Goldsmith, Oliver, 25
 Gombrich, Ernst Hans, 154, 185 n. 315
 Goncourt, Edmond de, 57, 139, 141, 182 n. 277
 González-Palacios, Alvar, 83
 Gozzano, Guido, 78
 Gozzi, Gasparo, 25
 Gramsci, Antonio, 77
 Grana, Gianni, 196
 Gray, Thomas, 184 n. 301
 Green, Henry, 150
 Greene Meyer, Theodore, 184 n. 299
 Grierson, Herbert John Clifford, 18-19
 Grimm, Herman, 25
 Guazzi, Alessandro, 171 n. 97
 Guerriero, Stefano, 186 n. 332

- Guglielminetti, Marziano, 10-11
 Guinizzelli, Guido, 19
 Hagstrum, Jean H., 184 n. 301
 Hamilton, William Douglas, 123
 Hardy, Thomas, 115
 Hartman, Geoffrey H., 113, 180 n. 238
 Hatzfeld, Helmut A., 148, 184 n. 298
 Hauser, Arnold, 147
 Hawthorne, Nathaniel, 104
 Heard, Gerald, 147
 Heidegger, Martin, 144
 Heine, Heinrich, 78
 Heinsius, Daniel, 86
 Hemingway, Ernest, 103-105, 109, 122
 Hinterhäuser, Hans, 175 n. 184
 Hocke, Gustav René, 153, 185 n. 31
 Hofmannsthal, Hugo von, 70
 Hogarth, William, 145, 147
 Hölderlin, Friedrich, 89-90
 Hollander, Paul, 170 n. 81
 Honour, Hugh, 83-84, 196
 Hooft, Pieter Corneliszoon, 86
 Hopkins, Gerard Manley, 136
 Hugo, Victor, 61, 81
 Huizinga, Johan, 72
 Hume, David, 75, 77, 174 n. 150
 Huxley, Aldous, 32, 178 n. 209
 Huysmans, Joris-Karl, 54, 57, 86, 141, 148, 183 n. 295
 Hyman, Stanley, 112, 180 n. 234
 Ingres, Jean Auguste Dominique, 84
 Irving, Washington, 35
 James, Cyril Lionel Robert, 93, 175 n. 187
 James, Henry, 78, 93, 103-105, 115, 118 179 n. 231
 Janin, Jules, 57, 75
 Johnson, Samuel, 44, 96, 138, 182 n. 261
 Jonson, Ben, 177 n. 201, 193
 Joyce, James, 102-103, 109, 113, 150, 178 n. 209, 179 n. 221, 180 n. 237, 191
 Kant, Immanuel, 77
 Keats, John, 15, 57, 89-90, 103, 107, 132, 144, 172 n. 120, 180 n. 234
 Kermode, Frank, 64, 171 n. 107, 179 n. 228
 Kierkegaard, Søren, 25, 144
 Kleist, Heinrich Wilhelm von, 74
 Knights, Lionel Charles, 177 n. 201
 Kokoschka, Oskar, 133
 Kott, Jan, 75, 96, 150, 174 n. 151, 176 n. 194
 La Bruyère, Jean de, 70, 134
 Laforgue, Jules, 102
 Lamb, Charles, 10, 20-23, 25-27, 46, 63, 69, 119-122, 127-132, 162, 166 n. 21, 167 n. 26, 173 n. 124 e 137, 193
 Lamb, Mary, 124
 Lancaster, Burt, 197
 Landolfi, Tommaso, 168 n. 50
 Landor, Walter Savage, 18, 122
 Lanza, Francesco, 120
 Larbaud, Valéry, 18-19
 Larrabee, Stephen A., 184 n. 297
 Laver, James, 148, 183 nn. 295-296
 Lawrence, David Herbert, 108, 174 n. 148, 178 n. 209, 179 n. 231
 Le Nôtre, André, 133
 Leavis, Frank Raymond, 111, 179 n. 231
 Leconte de Lisle, Charles Marie René, 91
 Lee Masters, Edgar, 104
 Lee, Vernon (Violet Page), 32, 51, 104, 140, 169 n. 66
 Leed, Eric J., 169 n. 66
 Lefevre, Matteo, 58, 172 n. 117
 Leighton, Frederic, 91
 Lenin (Vladimir Il'ič Ul'janov), 47
 Leonardo da Vinci, 155
 Leonelli, Giuseppe, 171 n. 97, 183 n. 289
 Leoni, Giovanni, 171 n. 97
 Lessing, Doris, 108
 Lessing, Gotthold Ephraim, 96, 148, 151-152
 Levi, Carlo, 173 n. 126
 Lewis, Clive Staples, 54, 96, 176 n. 191
 Lewis, Matthew Gregory, 54
 Liona, Emma (Emma Lyon, lady Hamilton), 123-125, 181 n. 254
 Lo Gatto, Ettore, 118, 193

- Lombardo, Agostino, 138, 140, 165 n. 7, 76 n. 198, 196
- Longanesi, Leo, 85, 173 n. 136
- Longhi, Roberto, 51, 158
- Lorrain, Jean, 57
- Lowes, John Livingstone, 115
- Luciani, Giovanni, 176 n. 197, 196
- Ludwig, Ludovico di Baviera, 81
- Lukács, György, 10, 25, 64, 171 n. 107
- Lunetta, Mario, 197
- Macaulay, Thomas Babington, 119
- Macchia, Giovanni, 12, 113, 163, 166, 187 n. 338, 192, 195
- Machiavelli, Niccolò, 118, 121, 190
- Magalotti, Lorenzo, 127, 193
- Magnani, Luigi, 192
- Magris, Claudio, 144
- Malaparte, Curzio (Kurt Suckert), 120
- Mallarmé, Stéphane, 20, 106
- Manganelli, Giorgio, 168 n. 50, 196
- Mannheim, Karl, 147
- Manzini, Gianna, 105, 120, 138
- Manzoni, Alessandro, 47
- Marazzi, Martino, 170 n. 86
- Maria Luisa d'Austria (Maria Luigia di Parma, Maria Luisa d'Asburgo Lorena), 123, 126
- Marino, Giovan Battista, 18, 54
- Marmottan, Paul, 80
- Marsciano, Giulia di, 93
- Martos, Ivan Petrovič, 84
- Marzot, Giulio, 172 n. 123
- Massei, Maria Rosa, 181 n. 252
- Mattioli, Raffaele, 172 n. 121
- Maupassant, Guy de, 29
- Mauron, Charles, 59
- Mazzoni, Guido, 172 n. 112
- McCarthy, Mary, 94, 176 n. 189
- Medioli, Enrico, 197
- Melchiori, Giorgio, 114, 196
- Melville, Herman, 172 n. 120
- Ménard, Louis, 91
- Mengaldo, Pier Vincenzo, 16, 144, 166 n. 11, 171 nn. 98 e 101, 183 n. 288
- Meredith, George, 111
- Middleton Murry, John, 107, 110, 180 n. 234
- Migliorini, Bruno, 12, 17, 30, 32, 165 n. 3, 166 n. 14, 169 nn. 61 e 70, 172 n. 112, 192
- Milani, Raffaele, 184 n. 298
- Miller, Henry, 108, 178 n. 211
- Milton, John, 54, 84, 130
- Minazzi, Fabio, 174 n. 150
- Montaigne, Michel Eyquem de, 10, 25-26, 34, 163
- Montale, Eugenio, 12, 23, 29, 40, 114, 120-121, 166 n. 25, 168 n. 50, 169 n. 60, 195
- Montesquiou, Robert de, 69, 78, 141
- Montherlant, Henry de, 36, 54
- Monti, Vincenzo, 125, 157, 185 n. 320
- Moore, George, 193
- Moravia, Alberto, 89, 105, 173 n. 125, 176 n. 197, 178 n. 213
- Moréas, Jean, 17
- Moreau, Gustave, 53
- Moschini, Vittorio, 32
- Munro, Thomas M., 184 n. 299
- Murdoch, Iris, 110
- Murillo, Bartolomé Esteban, 37
- Muscetta, Carlo, 197
- Musil, Robert, 25
- Nelson, Horatio, 123-124
- Nencioni, Enrico, 24
- Nietzsche, Friedrich, 121
- Novalis, (Georg Friedrich Philipp Freiherr von Hardenberg), 89
- O'Connor, Flannery, 116
- O'Neill, Eugene, 103
- Ojetti, Ugo, 25, 29
- Omero, 60, 75, 104
- Orazio Flacco, Quinto, 148
- Orlando, Francesco, 57, 60, 171 n. 108, 172 n. 115, 192
- Ovidio Nasone, Publio, 137
- Pacini Migliorini, Lidia, 165 n. 3, 192

- Painter, George D., 47
 Palazzeschi, Aldo, 173 n. 126
 Palladio, Andrea (Andrea di Pietro della Gondola), 88
 Palladio, Rutilio Tauro Emiliano, 167 n. 35
 Panofsky, Erwin, 153, 185 n. 312
 Pantini, Emilia, 184 n. 303
 Panzini, Alfredo, 78
 Papetti, Viola, 194
 Papini, Giovanni, 20-22, 32, 128
 Parks, George B., 163
 Parodi, Ernesto Giacomo, 32
 Pascoli, Giovanni, 32, 108
 Pater, Walter, 29, 32, 57, 86, 96, 118, 137, 141, 158, 193
 Patey, Caroline, 182 n. 277
 Pattison, Bruce, 184 n. 298
 Peacock, Thomas Love, 119
 Péladan, Joséphin, 54, 57
 Pellizzi, Augusto, 33, 61
 Perticari, Costanza, 125
 Petrarca, Francesco, 24
 Petrelli, Vera, 174 n. 151
 Petronj, Stefano Egidio, 81
 Peyre, Henri, 97, 176 n. 195
 Pianta, Francesco, 191
 Picasso, Pablo, 150
 Pieri, Giuliana, 185 n. 316
 Pirandello, Luigi, 32, 39, 104
 Piranesi, Giovanni Battista, 89, 193
 Pisapia, Biancamaria, 196
 Placci, Carlo, 123, 192
 Platone, 183 n. 297
 Plutarco, 85, 148
 Poe, Edgar Allan, 57, 69, 78, 104-106, 144, 193
 Ponente, Nello, 158
 Pontuale, Francesco, 178 n. 211, 195
 Pope, Alexander, 101-102, 109, 177 n. 209, 190
 Poulet, George, 113
 Poussin, Nicolas, 84
 Praz, Lucia, 93
 Preti, Giulio, 174 n. 150
 Propp, Vladimir Jakovlevič, 113-114, 151-152
 Proust, Marcel, 47, 78, 89, 105, 113, 134, 141-142, 146, 183 n. 285
 Pulce, Graziella, 108, 129, 173 n. 135, 179 n. 223, 182 n. 262, 192, 195
 Pullega, Paolo, 167 n. 28
 Puškin, Aleksandr Sergejevič, 47, 109
 Quarenghi, Giacomo, 84
 Raboni, Giovanni, 183 n. 285
 Rachilde, (Marguerite Eymery), 57
 Radcliffe, Ann, 54
 Raimondi, Giuseppe, 120
 Rajna, Pio, 115
 Ransom, John Crowe, 112
 Redon, Odilon, 49
 Riccio, Bianca, 192
 Richard, Jean-Pierre, 18, 59, 112, 166 n. 18
 Richards, Ivor Armstrong, 179 n. 231
 Rimbaud, Arthur, 17, 102, 179 n. 221
 Ripellino, Angelo Maria, 168 n. 50
 Ritter Santini, Lea, 151, 184 n. 306
 Robbe-Grillet, Alain, 103
 Rodin, Auguste, 155-156
 Romagnoli, Alberto, 175 n. 184
 Rosati, Salvatore, 196
 Rosazza Ferraris, Patrizia, 193, 197
 Rossi, Karl Ivanovič, 84
 Ruberl, Vittoria, 183 n. 293
 Rudel, Jaufré, 118
 Ruskin, John, 49, 171 n. 97
 Russi, Antonio, 152, 158, 183 n. 297, 185 nn. 307 e 309
 Sade, Donatien-Alphonse-François de, 52, 54, 63, 193
 Sainte-Beuve, Charles Augustin de, 24, 52, 61, 97
 Sansom, William, 150
 Santoro, Marco, 174 n. 154
 Sapegno, Natalino, 186 n. 332
 Sarraute, Nathalie, 103
 Sassoon, Siegfried, 111

- Satta, Salvatore, 186 n. 332
 Savinio, Alberto, 186 n. 332
 Savonarola, Girolamo, 124
 Saxl, Fritz, 68
 Schiller, Johann Christoph Friedrich von, 54
 Schlegel, Friedrich, 25
 Schücking, Levin Ludwig, 147, 183 n. 293
 Schwob, Marcel, 24
 Scott, Walter, 119
 Segre, Cesare, 196
 Seneca, Lucio Anneo, 70
 Shakespeare, William, 75, 96, 101, 104, 106,
 114, 130, 144, 150, 169 n. 63, 174 n. 151, 193
 Shaw, George Bernard, 116
 Shelley, Percy Bysshe, 15, 20, 54, 97, 144
 Siciliano, Enzo, 195
 Sidney, Philip, 118
 Simonide di Ceo, 148
 Sitwell, Osbert, 83
 Sitwell, Sacheverell, 122
 Soane, John, 139, 182 n. 277
 Soffici, Ardengo, 17, 32
 Sofocle, 85, 130
 Solmi, Sergio, 64, 120, 161, 186 nn. 331-332
 Souriau, Etienne, 148, 183 n. 297
 Southwell, Robert, 118
 Spender, Stephen, 103
 Spitzer, Leo, 115, 180 n. 234
 Spurgeon, Caroline, 114
 Stallmann, Robert W., 181 n. 243
 Steele, Richard, 25
 Stein, Gertrude, 150
 Sterne, Laurence, 27
 Stevenson, Robert Louis, 25, 122
 Stirling-Maxwell, John, 66
 Stravinskij, Igor Fëdorovič, 142
 Svevo, Italo, 32
 Swinburne, Algernon Charles, 15, 20-21, 29,
 32, 57, 61, 118, 168 n. 36, 179 n. 221
 Sypher, Wylie, 149-150, 184 nn. 300, 301 e
 302
 Taine, Hyppolite, 78
 Tasso, Torquato, 54
 Tate, Allen, 112
 Tennyson, Alfred, 15
 Teocrito, 112
 Teofrasto, 24, 134
 Thackeray, William Makepeace, 119, 163
 Thomas, Dylan, 103
 Thompson, Francis, 15-16
 Thorvaldsen, Bertel, 81, 84
 Thovez, Enrico, 29
 Tolnai, Károly, 177 n. 201
 Tolstoj, Lev Nikolaevič, 47
 Tomasi di Lampedusa, Giuseppe, 138
 Trollope, Anthony, 119
 Tucidide, 44
 Turner, William, 49-50
 Ulivi, Ferruccio, 185 n. 308
 Vaenius, Otto (Otto van Veen), 86
 Valentini, Maria, 64, 173 n. 125, 194
 Valéry, Paul, 20, 118
 Valsecchi, Marco, 83, 158, 175 n. 165
 Van Eyck, Jan, 146
 Vasari, Giorgio, 158
 Venezianov, Alexej Gavrilovič, 84
 Verdino, Stefano, 197
 Verlaine, Paul, 54
 Vertone, Saverio, 173 n. 134
 Vidal, Gore (Eugene Luther Gore Vidal),
 178 n. 211
 Villa, Emilio, 158
 Villiers de l'Isle-Adam, Philippe Auguste
 Mathias, 54
 Visconti, Luchino, 197
 Vittorini, Elio, 105
 Wagner, Richard, 115
 Walpole, Horace, 139, 182 n. 277
 Walsh, William, 116
 Warburg, Aby, 60, 67-68
 Warren, Austin, 148, 151, 184 n. 299
 Warren, Robert Penn, 105, 112
 Warton, Edith, 178 n. 211
 Wasserman, Earl, 180 n. 234

- Webster, John, 190
 Wellek, René, 106, 115, 148, 151, 176 n. 196,
 177 n. 205, 179 n. 231, 180 nn. 234 e 238, 181
 n. 242, 184 n. 299, 196
 Whitman, Walt, 103, 108, 141, 179 n. 221
 Wilde, Oscar, 57, 104-105, 121, 144, 148, 183
 n. 295
 Wilder, Thornton, 104
 Williams, Orlo, 23
 Williams, Raymond, 93, 175 n. 187
 Wilson, Edmund, 12-13, 19, 94, 100, 112-113,
 165 n. 4, 172 n. 120, 179 n. 228, 195
 Wilson, Frank Percy, 98
 Wimsatt, William K. Jr., 112
 Winckelmann, Johann Joachim, 85-86, 158,
 175 n. 187
 Wittkower, Rudolf, 154
 Woolf, Virginia, 101, 103-104, 118 146, 177-
 178 n. 209
 Wordsworth, William, 101, 119
 Yourcenar, Marguerite, 51, 171 n. 105
 Zakharov, Andrejan Dimitrievič, 84
 Zampa, Giorgio, 167 n. 25, 195
 Zanasi, Raffaele, 185 n. 311
 Zarlino, Gioseffo, 150
 Zeitler, Rudolf, 83
 Zola, Émile, 78
 Zumbo, Gaetano, 125, 155

INDICE

<i>Super Mario (storia di Praz)</i>	7
<i>Exploit 1925</i>	14
<i>Il Saggio (parte prima)</i>	20
<i>Giovinchezza</i>	27
<i>Penisola pentagonale</i>	33
<i>La Carne</i>	52
<i>Emblemi, imprese, mobili e altre manie</i>	65
<i>Gusto neoclassico</i>	74
<i>Cronaca e storia</i>	93
<i>Guerra e dopoguerra. Il Saggio (parte seconda)</i>	117
<i>Casa della fama e della vita</i>	136
<i>Bellezza e bizzaria, bellezza o bizzarria</i>	145
<i>L'ultimo autoritratto</i>	159
NOTE AL TESTO	165
BIBLIOGRAFIA RAGIONATA	189
INDICE DEI NOMI	199



Finito di stampare nel mese di marzo 2012
per i tipi della Braille Gamma srl – Santa Rufina di Cittaducale (RI)
per conto di :duepunti edizioni – Palermo

2. posizioni

Mario Praz (1896-1982) è considerato il maggiore anglista – e da alcuni anche il più grande saggista – del Novecento italiano. Il suo libro più noto, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, è stato saccheggiato da generazioni di studiosi, studenti e amatori. Non sono molti gli autori che hanno lasciato un segno così personale da richiedere la creazione di un aggettivo specifico: nel suo caso è stato il grande critico americano Edmund Wilson a parlare di prazzesco, ossia la predilezione per una peculiare intersezione tra *Bellezza e bizzarria* (altro titolo di Praz). Sarebbe difficile individuare un argomento, un settore del gusto, uno scrittore, un luogo del mondo, uno stato d'animo su cui non esiste un saggio di Praz: dagli adorati mobili Impero agli emblemi, da Shakespeare a Jane Austen, da d'Annunzio a Hemingway, dal rocò dei Tropici alla Roma di Piranesi, dal "non so che" al presepe, alle figure di cera, alle terrazze... Le sue opere comprendono una usatissima *Storia della letteratura inglese*, studi su ogni aspetto dei rapporti tra cultura inglese e italiana, ma anche libri e saggi di viaggio, ritratti e piccoli racconti, scritti che uniscono sterminata erudizione e tenaci passioni. Senza dimenticare *La casa della vita*, sorta di autobiografia attraverso le stanze della sua abitazione e i loro contenuti, che è stato definito «il più atipico ma anche uno dei più bei romanzi del Novecento italiano».

Davide Dalmas (1973) insegna letteratura italiana all'Università di Torino. Si occupa soprattutto di cultura letteraria del Cinquecento e del Novecento. Ha pubblicato *Dante nella crisi religiosa del Cinquecento italiano* (2005), *La protesta di Fortini* (2006). Collabora alle riviste «Levia Gravia» e «Ospite ingrato». È condirettore della collana di critica letteraria *posizioni*, insieme a Andrea Cortellessa, Giancarlo Alfano, Matteo Di Gesù, Stefano Jossa e Domenico Scarpa.

€ 18,00

ISBN 978-88-89987-71-1



9 788889 987711