

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO
DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI
DOTTORATO DI RICERCA IN ITALIANISTICA
XXX CICLO

ASPETTI DEL SAGGIO: DA PRAZ A GARBOLI

TESI PRESENTATA DA GIULIA RICCA

TUTORS: ENRICO MATTIODA E GIORGIO FICARA

COORDINATORE DEL DOTTORATO: ALBERTO RIZZUTI

SETTORE SCIENTIFICO-DISCIPLINARE DI AFFERENZA: L-FIL LETT/10

INDICE

PREMESSA	2
Bibliografia	9
1. « <i>HOUSE BEAUTIFUL</i> ». AI MARGINI DELLA STORIA	11
I. Umanesimi	11
II. Il problema Croce	26
Bibliografia	45
2. RITRATTI STORICI E IMMAGINARI	49
I. La tradizione	49
II. Praz “personaggio”	60
III. L’arte, non le persone: Cecchi e Longhi	67
IV. «Più della letteratura, le persone»: Garboli	74
V. Uomini non illustri	84
Bibliografia	98
3. IL MONDO VISTO	104
I. I viaggi e il tempo	104
II. Praz e Cecchi negli stessi luoghi	118
III. Lontano	128
Bibliografia	134
4. STILE E INTERPRETAZIONE	138
Bibliografia	149

PREMESSA

Difficile definire il “saggio come forma” e circoscrivere un territorio in cui tutto è ammissibile. A certe regole si è ispirata la poesia, ad altre si è adattato il romanzo; le prime regole del saggio, invece, sono la confusione e la libertà dal “carcere” dei generi, e “il suo dio” è “il suo particolare”. Adorno e Lukács hanno descritto perfettamente l’attitudine filosofica del saggio, ma tutte le teorie si incagliano negli esempi. La questione è «estremamente eterogenea e intricata», scrive Cecchi, che prova ad elencare «gli esempi storici nei quali di fatto si testimonia la legittimità del saggio», e alla fine ammette di «averne saputo dir poco o niente».¹ Platone è «il più grande saggista che sia mai esistito» (Lukács)?² Si può accostare D’Annunzio alla prosa d’arte (Cecchi)?³ Gadda è più un saggista che un narratore (Berardinelli)?⁴

Non ci sarà mai completo accordo su un canone di saggisti. Per alcuni ad esempio Praz, che ha un’elevata consapevolezza formale, che si muove con piena coscienza in una certa tradizione, e propone una definizione e una classificazione del saggio addirittura nell’Enciclopedia Italiana,⁵ è tuttavia un illustre rappresentante soltanto di uno dei possibili sviluppi del genere: di cui sarebbero esponenti a pari merito Pasolini, o Contini, o Fortini, o Gramsci, o Debenedetti. Mi riferisco ad esempio all’elenco inclusivo che Berardinelli propone nella *Forma del saggio*, dove Praz, Cecchi e Longhi sono solo un punto in una costellazione: definiti saggisti “delle

¹ E. CECCHI, *Saggio e prosa d’arte*, in ID., *Saggi e viaggi*, a cura di M. Ghilardi, Milano, Mondadori, 1997, pp. 321-336.

² G. LUKÁCS, *Una lettera a Leo Popper*, in ID., *L’anima e le forme*, tr. it. di S. Bologna, Milano, Abscondita, 2002, p. 31.

³ E. CECCHI, *Saggio e prosa d’arte*, cit., pp. 334-336.

⁴ A. BERARDINELLI, *La forma del saggio*, Venezia, Marsilio, 2002, p. 91.

⁵ Cfr. M. PRAZ, voce *Saggio*, in *Enciclopedia Italiana*, Roma, Treccani, 1949, pp. 434-435.

cose”, accomunati da un apparente disimpegno militante ribaltato in impegno formale.⁶ Di certo, però, Praz si è impegnato come nessun altro in un vero e proprio atto rifondativo, emulando alcuni modelli inglesi (Lamb, Hazlitt, Strachey, De Quincey), confrontandosi con l’esempio di Cecchi, opponendo resistenza alla saggistica filosofica di Croce. La sua idea di «composizione relativamente breve e di carattere spigliato che investe un soggetto, senza pretese di esaurirlo, da un punto di vista opposto a quello della trattazione sistematica»⁷ proviene da una consuetudine soprattutto inglese e pressoché indeterminata in Italia prima di lui, e fra i suoi contemporanei osservata solo da Cecchi. Dopo Praz, lo scenario cambia: oggi saggisti come Arbasino, ad esempio, possono considerare alle loro spalle un’idea di tradizione.

Questa tesi guarda alla costituzione di una tradizione di cui Praz è il centro, anche se non ha l’obiettivo della sistemazione storica: è piuttosto l’osservazione di alcuni elementi che agiscono, occasioni che occorrono singolarmente ma allo stesso modo in diversi autori pur sempre alquanto indipendenti. Ho scelto autori affini all’«inimitabile»⁸ Praz o che si possano dire in qualche modo suoi successori, ma che rimangono personalità eccezionali e originali. Praz e Cecchi, Longhi e Garboli soprattutto, con Macchia, Parise, Savinio e Arbasino; ma ho considerato anche Camporesi, Gadda, Montale e Soldati: certo non si può dire di tutti costoro che siano allo stesso modo saggisti come si può dire con sicurezza ad esempio che Manzoni e Joyce sono entrambi allo stesso modo romanzieri, nonostante la loro distanza siderale. Si potrebbero avvicinare così al massimo Praz e Cecchi, e più per il fatto che entrambi intervengono molto consapevolmente e per primi sugli stessi modelli che per le loro opere; per il resto, si tratta di un gruppo eterogeneo. Perché allora questi nomi e non altri? Rispetto a un genere che è sempre rimasto

⁶ Cfr. A. BERARDINELLI, *La forma del saggio*, cit., pp. 106-118.

⁷ M. PRAZ, voce *Saggio*, in *Enciclopedia Italiana*, cit., pp. 434-435.

⁸ G. FICARA, *Stile Novecento*, Venezia, Marsilio, 2007, p. 218.

non-genere, evidentemente, anche il ruolo e la responsabilità dell'autore sono diversi e meno identificativi. Sarà utile innanzitutto ricordare invece ciò che Praz scrive di Lamb: che la prima circostanza perché «scoprisse la sua vera via nell'arte [...] fu la possibilità di manifestarsi al pubblico senza la preoccupazione di dover posare da autore».⁹

Il vero protagonista di questo discorso è lo stile verso cui diverse opere di questi scrittori più o meno occasionalmente convergono. Le “cose”: case, viaggi, persone che ricorrono nelle descrizioni di Praz, Cecchi, Garboli..., sono il correlativo oggettivo di idee non divenute già teoria. La casa, nel primo capitolo, è la metafora di un pensiero umanistico rinnovato nei limiti imposti dalla fine dell'idealismo, e di una forma di letteratura che si ricostruisce sulle rovine del proprio tempo. Al centro di questa metafora è *La casa della vita* di Praz, le cui fondamenta sono molto più profonde di quel che appare nella superficie estetizzante del libro e partono da Berenson, dalla sua “Casa della Vita” pensata come Regno dell'Ideale e ricostruita invece da Praz come una casa-tomba, un reliquiario di quelle idee umanistiche. Del grande gesto di Praz si ricorda Garboli quando enfatizza la propria *retraite* nella casa di Vado, che a suo modo e nel suo piccolo vuole essere ancora un simbolo della tomba dell'umanista, “vuota” e tuttavia “piena di presenze”, come è descritta nella poesia che ha ispirato a Sereni. *La casa della vita* è un museo che se da una parte raccoglie le reliquie del “regno dell'ideale”, dall'altra esalta il regno della materia, e assegna alla letteratura una sede mondana in polemica con chi, già nel cuore della modernità, ribadisce un anacronistico astratto spiritualismo: Croce innanzitutto, che Praz senza pietà descrive circondato da capre e parassiti questuanti dentro un palazzo “fatiscente”; ma anche Cecchi, ancora devoto all'esempio di Croce, che dice di accontentarsi di un’“ordinaria” e “rusticale” “casa di campagna”, ed è apertamente preso in giro da Praz per questo

⁹ M. PRAZ, *Introduzione a C. LAMB, Saggi di Elia*, tr. it. e cura di M. Praz, Milano, Rizzoli, 1981, p. 16.

cattivo gusto che rivela “angoli bui” anche nell’anima e nell’intelligenza.

Praz divide i saggi raccolti in *Fiori freschi* in “cose”, “persone”, “luoghi”, “aspetti”. Ritratti e viaggi sono gli argomenti rispettivamente con più tradizione e seguito, alle quali dunque dedico i due capitoli centrali della tesi, toccando sotto questi due aspetti alcuni nodi critici che si presentano variamente in tutta la produzione saggistica degli scrittori che ho considerato: il rapporto tra critica e *fiction*; il livello autobiografico del saggio; lo sguardo alle altre forme di letteratura e a una propria tradizione; il commento sul mondo moderno; il valore interpretativo del gusto. Ho approfondito l’influenza dei modelli (da Aubrey a Strachey) nell’ambito della ritrattistica, dove si offrono i migliori esempi del lavoro che Praz ha compiuto sulla tradizione inglese, che comunque agisce nella propria interezza in tutta la sua opera, come in misura diversa in quella di Cecchi e dei successori. Praz riprende una maniera ironica di trattare i “personaggi eminenti” tipica di una certa tradizione biografica inglese, che poi attraverso diverse implicazioni ermeneutiche arriva fino a Garboli. I personaggi presenti (o assenti) nell’opera dei saggisti sono altrettanti specchi degli autori: ho delineato per ciascuno un profilo autobiografico, passando dalle diverse tecniche del ritratto all’autoritratto definito da un modo proprio di conciliare critica e finzione. Ho dato più spazio, in questi profili, a Praz, Cecchi (e Longhi) e Garboli: da una parte, i padri rifondatori di una specifica saggistica, dall’altra un continuatore-innovatore che ritengo fra i più originali, anzi quasi un *extra-vagante* accanto ad altri “eredi” come Macchia, Savinio, Arbasino. Questi scrittori, nell’ambito del ritratto, si trovano a metà tra l’esempio di Praz e le tendenze del secolo in cui la rappresentazione dell’*homo fictus* (Debenedetti) secondo l’anticanone seguito dalla saggistica nei secoli diventa per tutte le forme di scrittura un problema estetico di larga portata: lo si vede nei “personaggi non realizzati” di Macchia e al contrario nelle “beautiful

people” di Arbasino che vivono però soltanto della nostalgia dell’autore.

La nostalgia è lo stato d’animo invariabile del saggio quando si declina come letteratura di luogo e di viaggio. Adorno scrive che l’argomento del saggio è propriamente il rapporto tra cultura e natura: oggi, questo rapporto è disarmonia. La letteratura di viaggio e di luogo a partire da Praz (anzi, inaspettatamente già dal giovane Croce erudito) è inseparabile dal commento sul mondo moderno e dal rimpianto dell’antico. Per questo è tuttora il ramo più attuale della saggistica nelle forme di *reportage* e *memoir*, e nel capitolo sul viaggio ho incluso un’escursione nel presente di questo genere a dimostrazione della sua vitalità (con gli esempi anche molto diversi di Magris, Ficara, Onofri, Revelli, de Majo, Wu Ming). Confrontando *memoir* e *reportage* negli esempi di Montale (*Fuori di casa*) e Parise (*Guerre politiche* e *Lontano*), inoltre, ho portato avanti il discorso sul livello autobiografico del saggio, che si complica quando incontra la necessità di documentare il proprio tempo. Lo spazio dedicato alla letteratura di viaggio mi è sembrato infine il più adatto per un confronto ravvicinato tra Praz e Cecchi, e per giustificare la preferenza data a Praz nel ruolo di padre della nuova saggistica. L’occasione è il doppio resoconto di due simili viaggi in Grecia, da cui si possono trarre conclusioni che riguardano non solo le differenze di queste opere ma l’attitudine generale dei due scrittori verso la letteratura.

Ho messo in appendice, come ultimo capitolo, la questione della mediazione tra stile e interpretazione che, sebbene già accennata in merito agli aspetti precedenti, merita un *a parte* per il prestigio assegnato dalla tradizione specificamente italiana alla critica in sé anche entro la saggistica. Gli esempi inglesi di Hazlitt, Lamb, Beerbohm, De Quincey, molto liberi nel loro rapporto con la *fiction*, sono ripresi in Italia da scrittori che non dismettono mai il loro abito di critici, debitori a loro modo della forma “tutta cose e tutta pensiero” e “scevra di ogni maniera” di De Sanctis. Anche il gusto eccentrico

(romantico, grottesco) di Praz, Cecchi, Longhi, Macchia, e la loro scrittura apparentemente disimpegnata, è un modo particolare di stare nel secolo e di interpretarlo.

Il *leitmotiv* della tesi riguarda in fin dei conti la Storia: il vincolo tra questi letterati, “puri” dal punto di vista dell’*engagement*, e il proprio tempo. Questo tema si è presentato spontaneamente, e al di là di previsioni, sotto tutti gli aspetti che ho preso in considerazione. La casa, nel grande gesto di Praz e nel minimo di Garboli, è il luogo scelto per la *retraite* dalla Storia a cui questi autori si vedono costretti: non è più possibile abitare nel “regno dell’ideale” di Berenson, perché qualcosa si è spezzato, dice Praz, nella storia e nella tradizione letteraria: il codice comune ai Lamb, ai Beerbohm e ai Pope, ad esempio, non è più quello degli scrittori moderni. L’atto di trasferirsi in una casa “museo” o “tomba” è allora un modo di sancire l’alienazione della letteratura dalla Storia (“non capivo più il mondo”, dice Garboli). Così anche la maniera ironica di ritrarre i personaggi eminenti che risale ad Aubrey è assunta da Strachey proprio nell’esercizio del mestiere di storico: la biografia diventa uno strumento di critica della storia. Dai ritratti di Praz a quelli di Garboli i personaggi eminenti cedono il posto ai personaggi marginali dai destini incompiuti, delineando una storia non ufficiale più vera e attendibile della verità storica. Dove è finita la Storia come progresso e idealismo? si chiede proprio il giovane Croce affacciandosi sul paesaggio napoletano che ha perso il suo antico aspetto. La stessa domanda ricorre in tutti gli scritti di Praz sul “mondo visto”, che è diventato per lui il pallido riflesso di un mondo perduto. E, più recentemente, che farsene di quel che rimane della storia attuale, cioè disordine e “orrore”? I *reportages* declinati in *memoirs* di Parise e Montale si trovano in questo vicolo cieco imboccato dalla verità storica.

Anche gli scrittori più “puri” ed estranei alla storia interpretano la forma del saggio come il genere più rappresentativo di un secolo pieno di criticità e contraddizioni come il Novecento. Inizia qui la

tendenza che si è trasformata nel successo attuale della *nonfiction* («la definizione di recente venuta di moda – come diceva Cecchi a proposito dell'altra categoria del “realismo magico” – benché com'è ovvio la cosa fosse più vecchia d'Omero»)¹⁰ Il genere di cui parla David Shields con toni pionieristici nel suo *Reality Hunger. A Manifesto* (2010) si confonde con l'*essay* di cui infatti vengono proposte classificazioni, definizioni ed elogi; anche solo leggendo il *Manifesto* ci si rende conto del fermento con cui negli Stati Uniti si pubblicano studi sul saggismo (le antologie di successo di John D'Agata, ad esempio, o la recente raccolta *Bending Genre. Essays on Creative Nonfiction*). Con toni diversi e indipendenti anche in Italia il dibattito sulle forme tra critica e *nonfiction* e sul saggio come forma letteraria rinnovata è sempre più vivo. Lo ha iniziato Berardinelli negli anni '80 in polemica con le critiche strutturaliste, lo ha ricordato recentemente Ficara nel discorso sul canone della letteratura attuale incluso in *Lettere non italiane* (2016), e a tutt'oggi riempie le riviste e i quotidiani (fra gli ultimi interventi, quelli di Onofri e Cordelli sul rapporto tra romanzo in crisi e saggistica in definizione).¹¹ Le ultime antologie critiche sul Novecento sono portate naturalmente a dare spazio al problema (si vedano le ampie riflessioni sul saggio in *Exit Novecento* di Manica, ad esempio) e anche gli studi sulla poesia e sul romanzo contemporanei sono “ibridi”, cioè considerano la contaminazione con la saggistica come un fattore di vitale trasformazione della letteratura (penso a *L'invenzione del vero* di Palumbo Mosca e a *La critica dei poeti nel Novecento* di Fenoglio). Da questo dibattito è nata questa tesi, ovvero l'idea di recuperare innanzitutto i frammenti di una tradizione che solo oggi va configurandosi come tale.

¹⁰ E. CECCHI, *Saggio e prosa d'arte*, cit., p. 334.

¹¹ Cfr. «Il Giornale», 27 Settembre 2017 e 4 Ottobre 2017.

BIBLIOGRAFIA

- AA. VV. *Bending Genre. Essays on Creative Nonfiction*, New York, Bloomsbury, 2013.
- T. W. ADORNO, *Il saggio come forma*, in ID., *Note per la letteratura*, a cura di S. Givone, Torino, Einaudi, 2012.
- A. BERARDINELLI, *La forma del saggio*, Venezia, Marsilio, 2002.
- E. CECCHI, *Saggi e viaggi*, a cura di M. Ghilardi, Milano, Mondadori, 1997.
- F. CORDELLI, *La qualità della letteratura? Sommersa dalla quantità*, «Il Giornale», 27 Settembre 2017.
- J. D'AGATA, *The Next American Essay*, Graywolf Press, 2003.
- J. D'AGATA, *The Lost Origins of the Essay*, Graywolf Press, 2009.
- J. D'AGATA, *The Making of the American Essay*, Graywolf Press, 2016.
- C. FENOGLIO, *La divina interferenza. La critica dei poeti nel Novecento*, Roma, Gaffi, 2015.
- G. FICARA, *Stile Novecento*, Venezia, Marsilio, 2007.
- G. FICARA, *Lettere non italiane*, Milano, Bompiani, 2016.
- G. LUKÁCS, *L'anima e le forme*, tr. it. di S. Bologna, Milano, Abscondita, 2002.

R. MANICA, *Exit Novecento*, Roma, Gaffi, 2007.

R. P. MOSCA, *L'invenzione del vero*, Roma, Gaffi, 2014.

M. ONOFRI, *Meglio il saggio del romanzo com'è nella nostra tradizione*, «Il Giornale», 4 Ottobre 2017.

M. PRAZ, voce *Saggio*, in *Enciclopedia Italiana*, Roma, Treccani, 1949.

M. PRAZ, *Introduzione* a C. LAMB, *Saggi di Elia*, tr. it. e cura di M. Praz, Milano, Rizzoli, 1981.

D. SHIELDS, *Fame di realtà*, prefazione di S. Salis, tr. it di M. Rossari, Roma, Fazi, 2010.

1.
«HOUSE BEAUTIFUL».
AI MARGINI DELLA STORIA

1. Umanesimi

Come definire l'identità di un «lettore-scrittore» (nei termini garboliani) destinato a «combattere contro una vocazione», a identificare il proprio *locus* letterario in una «pianura proibita»? «Ero un critico? No. Ero uno scrittore? No»:¹ Garboli non trova la propria identità di autore, e la sua *Pianura proibita*, titolo della raccolta di saggi a cui affida queste riflessioni, è anche la metafora di un territorio letterario non definibile istituzionalmente.

«Se io fossi nato nel Medioevo – scriveva a suo tempo Praz – un'aquila dalle penne dorate m'avrebbe rapito al cielo», per «portarmi alla Casa della Fama», e al suo cospetto «avrei descritto minutamente il suo trono d'oro, di carbonchi e di crisopazi e di quante altre pietre preziose la memoria dei lapidari mi avesse fornito». Sarebbe stato, quel Praz medievale, lo stesso prosatore “minuzioso” e prezioso nello stile, eppure un altro nel ruolo: la sua vocazione avrebbe coinciso con la fama di scrittore. «Avrei emulato Boccaccio, Froissart e Chaucer»: in un certo senso, sarebbe *stato* Chaucer – è questo che suggerisce la

¹ C. GARBOLI, *Pianura proibita*, in ID., *Pianura proibita*, Milano, Adelphi, 2001, pp. 165-178.

Prefazione alla Casa della Fama attraverso la puntuale ricostruzione dell'*House of Fame* medievale. E invece, in luogo dell'aquila, di Giove, della Casa di berillo sulla rupe di ghiaccio, di arazzi allegorici, della Fama in persona..., nella *Casa della Fama* di Praz si troveranno alla fine «nomi [...] senza tanto apparato», perché «i tempi moderni non comportano allegorie di *quel* genere, [...] e di tutta la gradevole fabbrica retorica [...] altro non resta che il titolo».²

Senza “fabbrica retorica”, senza “apparato”, sottratta la “casa” convenzionale e splendidamente accogliente, anche l'autore non è più che un'entità arbitraria e incidentale. È vero che l'ultima pubblicazione di Praz è una *Antologia personale (Voce dietro la scena, 1980)*, ma la stessa prefazione *Per i posteri* nega l'orizzonte di autoconsacrazione. Praz è già dimenticato dai contemporanei che «casualmente» lo menzionano con etichette elusive, storpiature e strani rovesciamenti: «Mario Pratz», «Marco Pron», *a great Swinburnian, a great friend of Vernon Lee, a staunch friend of Great Britain*, per alcuni addirittura il «compagno» Praz, lo stesso che per altri fornisce «le migliori letture al mondo per un delinquente sessuale». E dunque, tra questi «favolosi elementi di identificazione di uno scomparso *se stesso*» e l'ipotesi di una consuntiva *antologia personale*, i saggi raccolti sono né più né meno che frammenti con cui l'autore ha «puntellato le *sue* rovine».³

Tale è il saggista nei «tempi moderni». Certo, anche gli esempi canonici (a partire da Montaigne) «nei quali di fatto si testimonia la legittimità del “saggio” [...] sembrano soprattutto mostrarcisi nella loro instabilità, allotropicità e quasi inafferrabilità», scrive Emilio Cecchi: e, «tutto considerato, uno ha l'impressione di *saperne* dir poco o niente».⁴ Ma nel tempo che ha decretato la *morte dell'autore* (dal saggio di Barthes del '69) la natura incerta del saggista si incontra, in una coincidenza insieme fatale e aleatoria, con la natura di

² M. PRAZ, *Prefazione a ID., La casa della fama*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1952, pp. V-VI.

³ ID., *Prefazione a ID., Voce dietro la scena*, Milano, Adelphi, 1980, pp. 13-23.

⁴ E. CECCHI, «Saggio» e «prosa d'arte», in ID., *Saggi e viaggi*, cit., p. 336.

un secolo critico. Ci sono stati in effetti tempi più facili, quando l'anarchia – l'«eresia» adorniana – in quanto «intima legge formale»⁵ del saggio coincideva con un progetto sociale: il Settecento, ad esempio, è «il secolo in cui la forma saggistica dispiega tutte le sue potenzialità. [...] È questo il secolo in cui la figura del saggista è meno solitaria e meno assalita dai dubbi, dal momento che la stessa solitudine e il dubbio tendono a rovesciarsi in discorso pubblico».⁶ Nel momento in cui invece è venuta meno o al contrario è esplosa la dimensione pubblica, quella figura si è ritrovata due volte marginale. Solitudine e impegno sono diventati gli estremi irriducibili di una scissione drammatica: «in Italia – osserva Berardinelli – la critica saggistica del Novecento [...] appare lacerata fra tentazioni evasive e autocoscienza storica»: «combattuta fra gli estremi della bizzarria e dell'impegno», nella difficoltà di «mediare tra continuità e rottura».⁷

Così «l'epoca della saggistica è tramontata» insieme alla sua funzione militante? Eppure il Novecento e la contemporaneità decretano l'«attualità» della forma saggio. In effetti anche gli autori più “evasivi” «presuppongono l'illuminismo [...] ma anche, implicitamente, la sua crisi»,⁸ ben consapevoli della fine del loro ruolo pubblico e militante. Praz e Cecchi innanzitutto, assumendo gli elementi formali di una tradizione non impegnata – la saggistica inglese romantica o *Biedermeier* di Lamb, di Beerbohm – compiono un gesto criticamente inattuale. *L'arte squisita di Max Beerbohm*, scrive Praz, è «l'ultima *fête galante* della saggistica inglese, l'ultimo raggio [...] del sole calante d'un glorioso genere letterario», oscurato dalla moderna «epoca calamitosa». Non c'è più rapporto tra la lingua letteraria e il «linguaggio naturale» e il senso della *traditio* è interrotto: «Pope capirebbe Beerbohm e lo capirebbe Charles Lamb: ma né l'uno né l'altro capirebbero molto degli scrittori che oggi vanno

⁵ T. W. ADORNO, *Il saggio come forma*, in ID., *Note per la letteratura*, a cura di S. Givone, Torino, Einaudi, 2012, p. 26.

⁶ A. BERARDINELLI, *La forma del saggio*, cit., pp. 22-24.

⁷ *Ivi*, pp. 47-48.

⁸ *Ibidem*.

per la maggiore».⁹ Eppure, tra devozione ai modelli classici ed esilio dalla storia-tradizione, per Praz il punto da cui partire per rifondare la letteratura e la propria *house of fame* è ormai diventato necessariamente il vuoto moderno.

Sul vuoto si apre proprio la *Casa della vita* (1952), che parla innanzitutto di un luogo elettivo, «rimasto nell'anima», e d'altra parte ormai di fatto sparito: «dov'è ora – si chiede Praz al momento di insediarsi a Palazzo Ricci – il silenzio, quel sereno silenzio di via Giulia [...] di quel lontano giorno del 1917 in cui la visitai per la prima volta, quel silenzio che aveva una fisionomia, un [suo] ritmo»? Il luogo indica ora «la via che conduce alla polvere della morte», perché la casa contiene già la propria rovina, come mostrano i graffiti di Polidoro da Caravaggio che adornavano un tempo la facciata e ora «da un giorno all'altro», impercettibilmente, trascolorano e svaniscono. E quando Praz osserva con apprensione «queste figure» dei graffiti nel loro lento disfacimento, non sta considerando soltanto la precarietà del «tempo prescritto» naturalmente a tutte le cose, ma la rovina di una modernità “disumana”, che colpisce e accresce il suo innato senso nostalgico.¹⁰

Se già via Giulia sembra nata sotto una «cattiva stella» («quanti dei progetti magnifici per le costruzioni che vi si fecero finirono per essere scartati!» Progetti di Michelangelo, di Raffaello...), dagli anni '50 «si è andata accentuando la malattia che ha finito per distruggerne il fascino»,¹¹ e Piazza Ricci, ai tempi in cui era abitata da Praz, già non era più «una corte tra i palazzi, ma come un *garage* essa stessa». ¹² *The calamity is the masses*: ma il pensiero di Praz, oltre l'inclinazione snobistica, esprime il compianto di chi vorrebbe immaginare il mondo abitabile mentre questo, «pur divenendo standardizzato e

⁹ M. PRAZ, *L'arte squisita di Max Beerbohm*, in ID., *Bellezza e bizzarria. Saggi scelti*, a cura di A. Cane, saggio introduttivo di G. Ficara, Milano. Mondadori, 2002, pp. 643-648.

¹⁰ ID., *La casa della vita*, Milano, Adelphi, 1979, pp. 12-15.

¹¹ *Ivi*, pp. 407-410.

¹² *Ivi*, p. 14.

infinitamente contratto e più piccolo, è uscito fuori di controllo»: e nessuno può più «compendiarlo in un album come quello del Chigi», la preziosa raccolta di acquerelli degli splendidi interni nobiliari descritti nella *Filosofia dell'arredamento*.¹³ Così nella stessa *Filosofia dell'arredamento* il gusto per uno «stile di parata» (stile Impero) che «non ammette confidenze, è alieno da intimità»,¹⁴ lascia trapelare talvolta, davanti a qualche *conversation piece* o a qualche «quadro riposante e idillico», una contraria nostalgia per una casa-casa, umana *stimmung* di intimità familiare: la «quieta felicità del *Biedermeier*» che emana a sua volta «suggerione poetica».

Il «romanticismo attenuato, temperato di bonomia borghese e di *humour* [...]; l'idea di una “prigione d'elezione” dove poter essere chiusi felicemente», scrive Ficara, “commuovono” Praz.¹⁵ La casa «soddisfa il nostro bisogno primitivo di sicurezza contro un mondo esterno ostile»;¹⁶ che è più, anzi radicalmente ostile per chi si dice nato nell'epoca sbagliata («come tant'altra gente, come tutti, non sono nato al momento giusto», scrive Praz, da giovane, a Cecchi).¹⁷ Praz non capisce o pretende di non capire la modernità, e se tiene sempre presente ad esempio James Joyce in un orizzonte critico (fino alla monografia sui *maestri dei moderni*, con T. S. Eliot) d'altra parte, confidenzialmente, non trattiene l'insofferenza: «ma cosa si vuole ricavare ancora da questo Joyce...», lo si sentì lamentare una volta dietro le quinte di una conferenza.¹⁸ Per l'arte astratta moderna vale il principio che «capire un'opera d'arte o capire un indirizzo artistico è tutt'altra cosa che ammirarlo o riprovarlo». L'arte astratta è come una

¹³ ID., *La filosofia dell'arredamento*, Milano, Longanesi, 1964, p. 43.

¹⁴ ID., *Dello stile Impero*, in ID., *Gusto neoclassico*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1959, p. 167.

¹⁵ G. FICARA, *Mario l'epicureo*, in M. PRAZ, *Bellezza e bizzarria. Saggi scelti*, cit., p. XXXIV.

¹⁶ M. PRAZ, *La filosofia dell'arredamento*, cit., pp. 40, 228, 121.

¹⁷ M. PRAZ-E. CECCHI, *Carteggio Cecchi-Praz*, a cura di B. Crucitti Ullrich, *Prefazione* di G. Macchia, Milano, Adelphi, 1985, p. 12. Lettera dell'8 aprile 1922.

¹⁸ M. COLESANTI, *Mario Praz a Palazzo Primoli*, in AA. VV., *Mario Praz vent'anni dopo*, Milano, Marcos y Marcos, 2003, p. 16.

«marziana» improvvisamente caduta sulla Terra, che si può studiare ma di cui non ci si potrebbe innamorare, come difficilmente ci si potrebbe innamorare «della femmina dell'ornitorinco, pur rendendosi conto del perché il suo muso termini in un becco d'anitra o abbia lamine cornee invece dei denti e borse guanciali dietro alla bocca». L'arte moderna è né più né meno che questo grottesco: «il prodotto d'un altro pianeta, o d'una razza che con l'uomo dei tempi storici non ha nulla o quasi in comune». ¹⁹

Non capire più il mondo, e ritirarsi in una casa “baluardo” e al contempo “tomba”, luogo di estremo ripiegamento e quasi di morte: sono ancora il movente e il gesto di Garboli, che da Roma si trasferisce nella casa di Vado di Camaiore («luogo il più possibile nascosto») dopo l'assassinio di Moro nel 1978. Erede diretto e ultimo eccentrico rappresentante della discendenza di Praz, con tutte le ovvie proporzioni, Garboli intende però allo stesso modo, simbolicamente, il proprio spazio storico-letterario: «mi sembrava che un velo fosse stato alzato da quel truce episodio per rivelarmi la verità sul mio paese, e che lo stesso velo, doppiamente sciagurato, fosse sceso per sottrarre ai miei occhi, una volta per sempre, quella verità appena intravista. Mi rassegnai alla più semplice e logica delle conclusioni: non sapevo e non capivo nulla del paese dove ero nato e cresciuto. Per di più, nulla avrei mai più saputo e capito». ²⁰ Così dice nei *Ricordi tristi e civili*, e altrove, in un'intervista: «dopo l'uccisione di Moro [...] sono morto anch'io. E sono venuto qui a iniziare la mia vita postuma». Questa casa-rifugio è per certi aspetti il contrario del concetto di casa: fine di «bisogni, desideri, aspettative». ²¹ Anche gli splendori e le ricchezze descritte da Praz nella *Casa della vita* e nella *Filosofia dell'arredamento* trattengono un'ombra e lasciano un'impressione di morte: «Casa della Vita è il nome che nell'antico Egitto davano al

¹⁹ M. PRAZ., *L'arte astratta*, in ID., *Bellezza e bizzarria*, Milano, Il Saggiatore, 1960, p. 122.

²⁰ C. GARBOLI, *Ricordi tristi e civili*, Torino, Einaudi, 2001, pp. VI-VII.

²¹ ID., *La critica impossibile. Conversazioni con Cesare Garboli*, a cura di M. Onofri e S. Lutzoni, Milano, Medusa, 2014, p. 80.

luogo dove si conservano le mummie»,²² e dunque anche quella di Praz è una casa-tomba (della storia, della letteratura *nella* Storia): «finché ci saran quattro mura che ancora conservino l'aroma di quell'Europa scomparsa – conclude l'introduzione alla *Filosofia dell'arredamento* – tra quelle quattro mura vorremmo morire».²³

La casa di Vado, la *casa della vita*, nel loro significato puramente simbolico sono per certi versi la testimonianza di una catastrofe epocale o di una vera e propria “fine” intercorsa nel normale procedere della storia: «di quanti epiteti possono mai associarsi a “casa” – scrive Praz al principio della *Filosofia dell'arredamento* – alla fine della seconda guerra mondiale il più frequente in Europa era: “distrutta”». ²⁴ E così Garboli, nel commento al «viaggio idillico» quanto anacronistico *sulle rive del Cinghio* di Bertolucci: «vorrei anch'io che la morale della rimozione [...] continuasse a proteggerci. Ma credi proprio che ritornati a valle, lasciato il Cinghio, vedremo l'intonaco pieno di luce? O troveremo la casa distrutta?»²⁵

Né i *Ricordi tristi e civili* di Garboli, né la “tombale” *Casa della vita* di Praz, però, sono una resa alla “distruzione”. Al contrario: «ho deciso di tener d'occhio queste figure – scrive Praz ancora a proposito degli affreschi di Palazzo Ricci – come uno si afferrerebbe a una tavola in un naufragio».²⁶ Garboli, da parte sua, conferma e poi ritratta il suo isolamento: se «dalle città di oggi – che «assomigliano molto a dei *garages*» – bisognerebbe fuggire, e vivere in campagna», d'altra parte «quando le città sono bombardate, molti non se la sentono di abbandonare la propria casa». E la conclusione è quanto meno ambigua: «vivo qui [a Vado] senza vedere più in là della soglia di casa e della scodella del gatto», dichiara Garboli, salvo poi ricevere la visita del «capogruppo dei consiglieri comunisti locali» con la proposta della candidatura: «gli ho detto di no, no, e poi no, e poi

²² M. PRAZ, *La casa della vita*, cit., p. 423.

²³ ID., *La filosofia dell'arredamento*, cit., p. 71.

²⁴ *Ivi*, p. 13.

²⁵ C. GARBOLI, *Ricordi tristi e civili*, cit., p. 67.

²⁶ ID., *La casa della vita*, cit., p. 15.

sì».²⁷ La casa di Vado è *una casa vuota* che si rivela piena «di colpo» nella poesia che Sereni ha scritto proprio in quel luogo e per quel luogo, dove la vita “non si ravviva” e “si ravviva” tra una «storia» desiderata «comunque» e un “esserci” che è «comunque male».²⁸ «La piccola e piovosa valle dove sorge la mia casa – riferisce Garboli – è un valico stretto e buio, e vi si raccolgono molte delle acque che scendono dai primi contrafforti delle Apuane fra la Versilia e la Val di Serchio. Quando vi batte la tramontana, la casa diventa così fredda, così umida e fredda che passarvi l’inverno è un viaggio più duro di un dicembre in mare. [...] Di solito le case dove regna l’umidità sono fatiscenti, gelide e inospitali. Al contrario, proprio come la descrive Sereni, la casa dove ormai mi sono rassegnato a vivere è piena di presenze (non dico di voci) indecifrabili, ancora calda di una vita trapassata, ma non defunta, che sembra sul punto di riaffacciarsi e di “ravvivarsi”».²⁹ Nell’epoca “calamitosa” la via della continuità, secondo le intuizioni di Praz e di Garboli, coincide con la stessa *retraite*. È quando il rifugio viene abbandonato, al contrario, che avviene «la deposizione del corpo della letteratura».³⁰

La casa, come metafora, è la *House Beautiful* di cui parlano Walter Pater e poi Curtius nella *Letteratura Europea*: la casa della Tradizione «in cui si possa respirare», «della Bellezza alla cui edificazione collaborano sempre tutti gli spiriti creatori di tutte le generazioni».³¹ Quando Garboli, introducendo *Il palazzo non finito* di Longhi, scrive

²⁷ C. GARBOLI, *Ricordi tristi e civili*, cit., p. 26.

²⁸ Si ravvivassero mai. Sembrano ravvivarsi / di stanza in stanza, non si ravvivano / veramente mai in questa aria di pioggia. Si è / ravvivata – io veggente di colpo nella lenta schiarita – / una ressa là fuori di margherite e ranuncoli. / Purché *si avesse*. // Purché si avesse una storia comunque / – e intanto Monaco di prima mattina sui giornali / ah meno male: c’era stato un accordo – / purché si avesse una storia squisita tra le svastiche / sotto la pioggia un settembre. // Oggi *si è* – e si è comunque male, / parte del male tu stesso tornino o no sole e prato coperti. V. SERENI, *In una casa vuota*, in ID., *Poesie*, a cura di D. Isella, Milano, Mondadori, 1995, p. 190.

²⁹ C. GARBOLI, *La critica impossibile*, cit., pp. 66-67.

³⁰ A. DONATI, *Vado di Camaione*, in EAD., *Idillio con cagnolino*, Roma, Fazi, 2013, p. 56.

³¹ E. R. CURTIUS, *Letteratura europea e Medioevo latino*, a cura di R. Antonelli, Firenze, La Nuova Italia, 1992, p. 439.

che «la letteratura sacrifica sempre volentieri a immagini e metafore provenienti dalla scienza delle costruzioni»,³² allude con una punta ironica esattamente alla metafora umanistica della letteratura come “casa”: non solo un’intuizione critica ma una vera e propria topica nella letteratura occidentale, perché ancora nell’*Ulysses* di Joyce la “casa”, punto iniziale e finale (sottratta, abbandonata, riconfermata in quanto meta), resta la figurazione centrale del discorso più urgente intorno al destino del romanzo e della letteratura moderna («why did you leave your father’s house? – chiede Bloom alla fine – To seek misfortune, was Stephen’s answer»³³).

«L’umanesimo [...] è la volontà di foggiare, di adornare un mondo in cui possiamo essere strumenti per un sempre maggior sviluppo di noi stessi e dell’universale Casa della Vita che andiamo costruendo e consolidando», e «l’arte, nel più pieno e comprensivo senso della parola, progetta, edifica e arreda questa Casa della Vita»: ³⁴ sono le parole di Bernard Berenson in *Estetica, etica e storia*, nella traduzione di Praz (1948). È vera l’intuizione di Manica a proposito di questa fonte «che in Praz ha avuto circolazione più di quanto non vorrebbe l’occasione del tradurre»,³⁵ e Berenson è stato un forte centro di attrazione non solo evidentemente per lo stesso Praz ma per più generazioni di saggisti e critici italiani, da Croce a Longhi a Cecchi (traduttore degli *Italian Painters*) fino a Garboli, che da “postumo” riporta alla luce gli intricati rapporti tra Croce, Longhi e Berenson e il carteggio tra questi ultimi due (*Lettere e scartafacci*, 1993).

La Casa della Vita la cui «costruzione» viene «caldeggiata» nel saggio di Berenson è il regno delle *ideated sensations*: «un regno al di là dell’attualità, dove l’ideale è la sola realtà». È il sogno di edificazione di una «società umanistica che sotto i nomi di Paradiso,

³² C. GARBOLI, *Introduzione* a R. LONGHI, *Il palazzo non finito*, a cura di F. Frangi e C. Montagnani, Milano, Electa, 1995, p. XI.

³³ J. JOYCE, *Ulysses*, London, Penguin, 2000, p. 713.

³⁴ B. BERENSON, *Estetica, etica e storia nelle arti della rappresentazione visiva*, tr. it. di M. Praz, Milano, Abscondita, 2009, p. 108.

³⁵ R. MANICA, *Exit Novecento*, Roma, Gaffi, 2007, p. 106.

Eliso, Cielo, Città di Dio, è stata l'aspirazione di tutti gli uomini degni da oltre quattromila anni». ³⁶ Questo altissimo ideale conseguibile di *humanitas* passa in sordina nella *Casa della vita*, definitivamente turbato dalla minaccia della storia: ma quanto più acutamente Praz soffre il suo presente, tanto più la "costruzione" è un atto di *pietas* che volge la solita denuncia contro l'epoca moderna in un'eccezionale opera di civilizzazione *in extremis*. Nella stessa via Giulia guastata dalla modernità è possibile cogliere un'atmosfera che rimane «quella dei tempi antichi», ³⁷ e anche le città distrutte dalla guerra mostrano ancora qualche segno di sopravvivenza. La «mediocre statua di san Francesco» «intatta» nella «devastata piazza di Civitavecchia» è forse un simbolo: «in mezzo all'orrore più desolato» forse ancora «veramente ciò che conta, ciò che è normale, è pur sempre la pace e la bontà, la casa e non la rovina, la vita e non la morte». ³⁸ E ciò che è veramente auspicabile, nello stesso compianto del perduto, è il ritorno di un senso nella storia grazie all'opera umana: «risorgeranno le case, gli uomini arrederanno le case finché avran respiro, e come il rude progenitore si fabbricò un informe seggio con mal dirozzati rami, così l'ultimo uomo salverà dalle macerie uno sgabello o un tronco per riposarsi dalle sue fatiche, e se l'animo gli rimarrà un poco sgombro dagli affanni, si indugerà a decorare la sua stanza». ³⁹ Questo è l'afflato umanistico che emerge, in qualche punto periferico, nello scenario di «maceria, rovina ed orrore» descritto nella *Filosofia dell'arredamento*.

Ma, ancora, se il centro dell'universo di Berenson è la «figura umana» idealizzata, limpido «specchio della perfezione sensibile», ⁴⁰ il percorso nella *Casa della vita* torna a ricordare invece che «l'uomo passa, il mobile rimane», e Praz ripete con Pater che «potrebbe forse

³⁶ B. BERENSON, *Estetica, etica e storia*, cit., pp. 59, 107-108.

³⁷ M. PRAZ, *La casa della vita*, cit., p. 16.

³⁸ ID., *La filosofia dell'arredamento*, cit., p. 14.

³⁹ *Ivi*, pp. 14-15.

⁴⁰ M. PRAZ, *Colloqui con Berenson*, in ID., *I volti del tempo*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1964, p. 281.

essere che dopo tutto le cose [...] avessero finito per avere tanta importanza che l'essere umano sembrava soppresso e praticamente abolito tra le opere delle sue mani, tra gli oggetti che aveva proiettato fuori di sé». ⁴¹ *La casa della vita* è un titolo che si riprende il suo stesso significato, e non c'è credo teorico-estetico, nel saggio di Praz, che non sia in qualche modo turbato da contrarie inquietudini. Qual è, di fatto, il vero principio della *Casa della vita: l'ouverture* su *Via Giulia* anch'essa "ancora calda di una vita trapassata", oppure il primo capitolo sulla *Casa di ghiaccio* fatta costruire a Pietroburgo dall'imperatrice Anna Ivanovna, luogo di «meraviglia» inabitabile e mortifero?⁴²

L'idealismo umanistico di Berenson interessa Praz in quanto è supremamente sofisticato e contaminato di arte; non è lo spiritualismo «mistico», ridicolo e ottuso di un Rabindranath Tagore, ad esempio, per cui Praz non ha «nessun debole» e che condanna così *the foolish pride in furniture*: «a che pro ammobiliarsi una *house beautiful*, quando lo spirito [...] può spaziare sovrano anche tra povere mura? [...] Anzi, l'esteriorità delle cose terrestri non può esser che d'impaccio al volo dello spirito». ⁴³ Esattamente al contrario, per Praz la *house beautiful* è la condizione di esistenza dello "spirito". La casa è la vita nella misura in cui il collezionista-antiquario «si incarica della trasfigurazione delle cose», ovvero «proietta intorno a sé il suo ideale di armonia e di bellezza in modo che la sua anima possa rispecchiarsi». ⁴⁴ Praz assegna all'idealismo un limite fisico: «l'ambiente è un potenziamento dell'anima» che senza di esso «si sentirebbe come una chiocciola priva della sua conchiglia». ⁴⁵ Da una simile "filosofia" alla «sfacciata confessione di materialismo» ⁴⁶ enfatizzata in *Gusto neoclassico* in effetti il passo sembra minimo. La

⁴¹ ID., *La filosofia dell'arredamento*, cit., p. 68.

⁴² ID., *La casa della vita*, cit., pp. 22-26.

⁴³ ID., *Dello stile Impero*, in ID., *Gusto neoclassico*, cit., p. 163.

⁴⁴ ID., *La filosofia dell'arredamento*, cit., pp. 26, 20.

⁴⁵ *Ivi*, p. 22.

⁴⁶ ID., *Un interno*, in ID., *Gusto neoclassico*, cit., p. 214.

casa è un “potenziamento” ma anche una sorta di prigione dell’anima, che vive solo a condizione della materia: «l’ambiente è la sua cassa armonica dove, e costì soltanto, le sue corde rendono la loro autentica vibrazione».⁴⁷

Per questo la *Casa della vita* di Praz coincide e non coincide con la Casa della Vita di Berenson. I loro regni sono strutturalmente simili, ma sorgono in territori opposti. La Casa della Vita, la Casa dell’Uomo, l’arte stessa, sono per entrambi sinonimi: ma il dominio dell’arte, nel disegno di Berenson, è una realtà seconda, un luogo abitabile di felicità compiuta in quanto separato dall’“attualità”, mentre per Praz è proprio l’imposizione del mondo materiale e “attuale”. Berenson è l’ultimo umanista che, pure vissuto in un’epoca in cui già «vacillavano i cardini della civiltà», abbia inteso costruirsi intorno un «mondo còlto nel punto in cui si componeva in un supremo atteggiamento di squisitezza insostenibile». È vero, come la casa dove aveva abitato Henry James «non era più», danneggiata dai bombardamenti – riflette Praz in una visita ai Tatti – «non ci sarebbe stata forse più domani quella dove abitava Berenson, quella villa vicino a Settignano» che «egli aveva trasformato in un santuario dell’arte»: tuttavia, infine, «era così difficile pensare alla non permanenza delle cose in quell’atmosfera solenne e gentile di Casaldono!».⁴⁸ Al contrario Praz è già oltre con il pensiero della “non permanenza”: mentre l’umanismo – la casa – di Berenson è l’utopia dell’«esistenza perfetta che sogniamo e a cui tendiamo»,⁴⁹ questa stessa “perfezione” è inattuale per un umanista malinconico come Praz, adombrato da una nostalgia essenziale, prigioniero dell’«epoca buia» e delle “mura” della materia. Durante la visita ai Tatti raccontata nella *Casa della vita*, Praz e Berenson parlano del loro maestro comune Walter Pater: nel cui mondo ottocentesco Berenson ancora abita («non era anche, questo senso di mondo còlto» ai Tatti, «il senso

⁴⁷ ID., *La filosofia dell’arredamento*, cit., p. 22.

⁴⁸ ID., *La casa della vita*, cit., p. 133.

⁴⁹ B. BERENSON, *Estetica, etica e storia*, cit., p. 103.

che si coglieva nella villa di Luni di Mario l'Epicureo [...]?)»,⁵⁰ quando invece Praz ne è in parte esiliato, con la sua casa costruita esattamente a metà tra quel mondo antico e "squisito" e una civiltà già crollata. Praz può dirsi tutt'al più «un piccolo Pater in erba, un'ape che sugge dai vari fiori dell'umanesimo e ne distilla un modesto miele sintetico».⁵¹

Praz è consapevole della sua situazione storica: «quale altra generazione ha visto, come la mia, mutarsi la faccia del mondo? Noi [...] siamo nati alla fine del secolo scorso, immersi per metà in un clima stagnante di tradizione, per metà rapiti in una vertigine di colpi di scena e di colpi d'ala».⁵² Questa coscienza "liminare" è la condizione della minima apertura di Praz verso la storia-tradizione, ovvero la dimensione stessa in cui si definisce il luogo e l'identità ("modesta", dimidiata) della letteratura. Praz poteva ancora credere che la malattia fosse dell'epoca e non della Storia: anche in campo artistico, poteva sospendere il suo giudizio in prospettiva, credendo alla teoria delle "fasi" nella storia della cultura. «La linea retta (il classicismo) e la curva (il barocco) rimangono come poli opposti verso cui tendono le mode e la prevalenza dell'una o dell'altra imprime il suo carattere su tutta un'epoca»: ⁵³ è il credo su cui Praz basa interi studi di storia del gusto – come *Mnemosine*, parallelo tra la letteratura e le arti visive – e in generale la sua valutazione della storia dell'arte, come se l'alternanza tra le fasi classiche, barocche o romantiche fosse una legge al suo tempo ancora in corso e immutabile. «Gli astrattisti d'oggi – scrive in *Bellezza e bizzarria* – dovranno anche accorgersi [...] che le fasi d'astrattismo e di naturalismo si alternano nella storia dell'arte. Si sfoghino quindi a crivellare le tele di buchi [...] e si affrettino a vendere codesti

⁵⁰ M. PRAZ, *La casa della vita*, cit., p. 133.

⁵¹ *Ivi*, p. 250.

⁵² *Ivi*, p. 219.

⁵³ ID., *Resurrezione dello stile Impero*, in ID., *Gusto neoclassico*, cit., p. 393.

capolavori finché c'è chi è disposto a pagarli, perché il loro gioco, convinto o meno convinto che sia, finirà prima o poi».⁵⁴

«Sì, sono romantico...» scriveva il giovane Praz in una lettera a Migliorini.⁵⁵ Ma un accordo possibile tra letteratura e storia e il romanticismo sono prossimi alla fine, e né corsi e ricorsi storici, né la nozione di Storia avranno più alcuna validità di lì a poco. Lo contesta soprattutto Garboli, il cui caratteriale pessimismo luciferino indica l'appartenenza a una generazione successiva: «un tempo, fino a venti o trent'anni fa, non era così. Un tempo, fino a ieri, si apriva alla coscienza di ciascuno uno spiraglio di speranza: la speranza di collaborare alla storia stando dalla parte giusta. [...] Tutte le generazioni che hanno preceduto la nostra, sia pure confusamente, hanno sempre vissuto nell'illusione, o comunque nell'idea che il mondo potesse cambiare, e che la storia dell'uomo fosse in lento, ma costante progresso. Quest'idea sotterranea, che ha percorso i secoli, ha oggi cessato di esistere, è uno dei tanti robivecchi che abbiamo abbandonato in soffitta, una delle tante idee "romantiche" del passato. Se oggi abbiamo una certezza, è appunto che il mondo non cambierà mai. In tutti i sensi, il romanticismo è davvero finito, e con esso anche la sensazione che i passi dell'umanità formino un progressivo cammino verso una meta, verso un traguardo».⁵⁶

L'abbandono del «senso della storia, del bene della storia» e del «senso del futuro» allude all'esaurimento definitivo del pensiero romantico e idealista. L'idea del progresso dello spirito, cioè l'anima stessa della tradizione critica ottocentesca, ha fatto la fine di un "robivecchi in soffitta", e se Croce e De Sanctis sono ancora per Garboli oggetto di studio e di culto, non indicano più una strada percorribile. «L'immagine del nostro destino, l'idea della bontà del fare e del creare, del dirigere e programmare la nostra vita» sono completamente disattivate. «Se guardiamo in avanti, nel nostro futuro,

⁵⁴ ID., *L'origine dell'arte*, in ID., *Bellezza e bizzarria*, cit., p. 16.

⁵⁵ M. PRAZ, *Lettere a Bruno Migliorini*, a cura di L. Pacini Migliorini, Firenze, Sansoni, 1983, p. 95. Lettera dell'11 novembre 1920.

⁵⁶ C. GARBOLI, *Ricordi tristi e civili*, cit., p. 5.

non vediamo la vita, vediamo la morte»: «l'intellettuale d'estrazione umanistica [...] è una *quantité négligeable*», che «si rassegnerà a scomparire».⁵⁷

La letteratura contemporanea è «la vacanza di un'élite»: una *Stanza separata*, nel tardivo libro d'esordio di Garboli che d'altra parte già contiene perfetta l'intuizione di un destino di *retraite* storica e privata. Nel momento in cui Garboli inizia a scrivere è già avvenuto l'esilio della letteratura dalla storia dopo il quale noi stessi non riusciremo più a «ristabilire con l'arte quei rapporti di confidente convivenza di una volta»: se ora «gustiamo il suo miele, non riguadagniamo affatto un paradiso d'innocenza perduta. Diventiamo semplicemente “estetisti”. [...] Anche all'interno della nostra coscienza», collochiamo il «fatto d'arte» fuori «del tempo, del gusto, della storia», «in bell'ordine in una specie di museo separato», facendolo diventare «un oggetto autonomo, un ente metafisico». Perché quel che muore, alla fine, è la dialettica: la «cultura europea [...] ispirata al messaggio idealistico ed esistenziale». E con la dialettica, «si sta inabissando anche la [...] realtà».⁵⁸

Il gesto eclatante di Garboli, però, è stato quello di aver voluto occupare esattamente quel territorio “separato”, trasformandolo nel luogo per eccellenza della letteratura stessa. Quello che Garboli scrive nell'introduzione alla *Stanza separata*: «quanto alla letteratura, se devo essere sincero, obiettivamente mi sembra che non esista», è l'affermazione di una particolare e inedita teoria della «creazione» nascosta sotto il velo della sprezzante provocazione nichilistica.⁵⁹ La letteratura non esiste più *nel mondo*, nella relazione che con esso ha sempre intrattenuto (la *stanza separata*, del resto, è anche il luogo elettivo degli scrittori più compulsati da Garboli: è bello stare «nel chiuso di una stanza / con la testa in vacanza»⁶⁰ scrive l'amato Penna,

⁵⁷ *Ivi*, pp. 5, 14.

⁵⁸ C. GARBOLI, *Avvertenza a ID.*, *La stanza separata*, Milano, Mondadori, 1969, pp. X-XV.

⁵⁹ *Ivi*, p. XII.

⁶⁰ S. PENNA, *Tutte le poesie*, Milano, Garzanti, 1957, p. 271.

«poeta fondato sulla diversità», a cui è congeniale soprattutto «star fuori del secolo».⁶¹ L'operazione del «creare» è spostata dal livello della realtà a una «zona franca» che si oppone alla storia e alla realtà: «l'ordine dei fatti cui presiede la creazione di scrivere costituisce una serie di universi che non appartengono affatto alla realtà e non ne provengono nemmeno». Tecnicamente è la crisi della dialettica: alleggerita dei suoi estremi iniziali e finali – “tesi” e “sintesi” – ovvero della sua stessa circolarità direzionale, e fissata invece quasi assolutamente nel momento dell’“antitesi”. Scrivere non è «restituire la vita. Al contrario, in se stessa, l'operazione di scrivere guerreggia con la vita, le va contro e le si oppone». La «scrittura», che si pone come «terzo elemento» tra lo «scrivere» e la «cosa scritta», è il fatto «cruento» intorno a cui si accende una «battaglia invisibile» tra gli altri due estremi. «La scrittura si divide nella sua essenza soffrendo di partorire una realtà allogena, assurda e impertinente, che continuamente mischiata alla “vita” non si adatta ad amalgamarsi con essa». Garboli mantiene la struttura del pensiero dialettico, ma ne sottrae e ritorce completamente la direzione: «questa dialettica» non produce alcuna realtà, anzi polverizza e distrugge ogni sintesi tra letteratura e vita.⁶²

II. Il problema Croce

Roberto Longhi è più di tutti l'autore di Garboli, non legato a lui da amicizia personale come quasi tutti coloro che entrano nel suo canone, quanto da una vera e unica parentela intellettuale. «Se non fossero mai stati dipinti dei quadri, Longhi avrebbe mai scritto un rigo?» è stata

⁶¹ C. GARBOLI, *Ricordi tristi e civili*, cit., p. 65.

⁶² ID., *Avvertenza* a ID., *La stanza separata*, cit., pp. XIX-XX.

una memorabile *boutade* Garboli, che puntava in realtà a una risposta equivoca: è ovvio, il «demone» di Longhi «non si manifesta se non in presenza dei fatti figurativi, dei quadri»; ma la sua scrittura, alla fine, è un prodotto non solo del tutto autonomo stilisticamente, ma in un certo senso anche formalmente sostitutivo rispetto al suo oggetto (i quadri). Le famose “equivalenze verbali” di Longhi sono “ipertraduzioni” più che descrizioni. Garboli ha una precisa teoria: «colui che voglia tradurre un quadro e darne un equivalente verbale verrà a comportarsi come un ipertraduttore: un traduttore di primo grado, perché decifra un messaggio e lo ricodifica; e un traduttore di secondo grado, perché sostituisce la comunicazione all’espressione e costituisce linguisticamente il quadro». Il linguaggio di Longhi è simultaneamente *servile* e *sostitutivo* del fatto d’arte. Si apre «a due sensi e a nessuno»; la sua metafora è quella di giocare «a una cosa per un’altra». ⁶³

Quello che sembra a Garboli eccezionale è il modo in cui Longhi riesce a separare, pur trattenendole in un rapporto tautologico, scrittura, arte e vita. La realtà che appare nella scrittura di Longhi «dura solo il tempo del sortilegio». È lo stesso Longhi a spiegare l’effetto della sua critica nonché la sua vocazione esclusiva per l’arte figurativa: il linguaggio figurativo è solo *forma*, destituita di ogni contenuto psicologico e storico (*Breve ma veridica storia della pittura italiana*, 1914). Il soggetto «non ha alcun valore nell’arte figurativa». ⁶⁴ I dati storici «o si risolvono, per il loro valore artistico, nei valori estetici di forma movimento e spazio che comprendono tutta la visibilità dell’opera d’arte; o se non hanno esprimendosi visibilmente questo valore hanno un puro valore *illustrativo*, *storico*, e cioè sono soggetti al predicato esistenziale». ⁶⁵ “Niente esiste più” al di

⁶³ ID., *Longhi scrittore*, in ID., *Pianura proibita*, cit., pp. 11-21.

⁶⁴ R. LONGHI, *Breve ma veridica storia della pittura italiana*, Milano, Abscondita, 2013, p. 30.

⁶⁵ ID., *Per un saggio su Bernard Berenson*, in R. LONGHI-B. BERENSON, *Lettere e scartafacci 1912-1957*, a cura di C. Garboli e C. Montagnani, con un saggio di G. Agosti, Milano, Adelphi, 1993, pp. 200-201.

fuori del fatto figurativo: il lavoro dell'“artista vero” presuppone uno *svuotamento* e l'emancipazione dal “predicato esistenziale”. «Michelangelo, grave di cultura, soverchiato dalle idee, prono alla pratica, ora, artista, ti svuota il mondo d'ogni solita statuita significazione umana di socialità di piacevolezza d'utile d'eticità». ⁶⁶ Il mondo letterario di Longhi è palpabilissimo e concreto ma svuotato di ideali storici: la “cera e il miele” del volto di un angelo dipinto e descritto, ad esempio, «vengono dal nulla, da uno scrittore che ha una memoria vuota, come smemorata del mondo – uno scrittore fisico e metafisico, irreal e corporeo. Così i garofani che tremano nell'afa dell'*Annunciata* del Braccesco sembrano partire dalla vita reale e rivolgersi al vissuto di chi guarda, e non c'è dubbio che chiamino in causa la realtà del mondo; mentre si tratta del contrario, cioè del risucchio di ogni realtà di garofano dentro un mondo che esiste solo perché è dipinto. La memoria di questi garofani si è già persa, nel momento in cui la loro realtà ci viene pronunciata; e questa realtà ci arriva come una voce che udiamo dentro la cuffia». ⁶⁷

Il formalismo azzerrante di Longhi spezza euforicamente «il circuito tra arte e vita», ⁶⁸ in un modo che a Garboli sembra inedito e ultramoderno: «l'arte e la vita sono due realtà reciprocamente estranee per Longhi; tra le due esperienze c'è una terribile cesura. L'arte è per Longhi una totalità separata, che non prolunga la vita ma la surroga e la sostituisce». ⁶⁹ Garboli immagina la *forma mentis* di Longhi nella dimensione di questa *totalità separata*, dove il linguaggio ermeneutico è tautologico perché solo l'arte è vita e fuori dell'arte non c'è nulla, e dove il pensiero dialettico è sostituito da una rappresentazione dualista e bidimensionale oppure ambiguamente univoca: perché se la realtà «è

⁶⁶ ID., *Rinascimento fantastico*, ID., *Scritti giovanili 1912-1922*, Firenze, Sansoni, 1961, p. 7.

⁶⁷ C. GARBOLI, *Longhi scrittore*, in ID., *Pianura proibita*, cit., p. 21.

⁶⁸ ID., *Breve storia del giovane Longhi*, in ID., *Scritti servili*, cit., p. 173.

⁶⁹ ID., *Longhi scrittore*, cit., p. 14.

solo quest'identità»⁷⁰ tra arte e vita, e il fatto d'arte diventa «il *solo* indice della realtà»,⁷¹ il rapporto tra arte e vita è sia nullo che assoluto.

Garboli riconosce nel nichilismo attivo di Longhi un moderno modo di essere nella storia contro la Storia: l'intuizione di una critica che sta fuori dalla storia intesa come memoria e passato, mentre definisce un immobile "presente storico", quello che irrompe quando vediamo un quadro: «vedere un quadro è sfiorare la Storia, aprire un buco nella Storia e guardarla nella sua nudità». ⁷² Il segreto delle "equivalenze verbali" di Longhi è nel potere magico di riprodurre questo attimo: il tempo dell'epifania materiale della Storia. E quando Garboli inventa la sua formula, che poi è diventata una specie di trito cliché, del "critico come attore", intende originariamente imitare questo Longhi, e impadronirsi a sua volta del segreto della sua scrittura: quanto ai testi, scrive in *Pianura proibita*, «mi piace "eseguirli", tradurli nelle mie parole come fa un pianista quando trasforma in suoni i segni dello spartito pieno di note che ha sotto gli occhi o nella memoria, rendendo a tutti accessibile la musica». ⁷³ Non solo la critica d'arte, ma l'esercizio della critica in sé è l'escursione fra territori separati da una "terribile cesura": linguaggi diversi che si possono tradurre o riprodurre ma non ridurre l'uno all'altro. Anzi, è proprio il loro attrito e la loro irriducibilità a produrre la "musica". Il critico, che non è un critico ma uno scrittore-lettore, accompagna il testo in un altro spazio e in un nuovo linguaggio: «lo scrittore-scrittore lancia le sue parole nello spazio, e queste parole cadono in un luogo sconosciuto. Lo scrittore-lettore va a prendere quelle parole e le riporta a casa, come Vespero le capre, facendole riappartenere al mondo che conosciamo».

Questa «non è la stessa distinzione che intercorre tra lettori e critici»: ⁷⁴ perché qual è questo "mondo che conosciamo"? La verità

⁷⁰ *Ivi*, p. 25.

⁷¹ *ID.*, *Breve storia del giovane Longhi*, cit., p. 203.

⁷² *ID.*, *Longhi scrittore*, cit., p. 20.

⁷³ *ID.*, *Pianura proibita*, in *ID.*, *Pianura proibita*, cit., p. 166.

⁷⁴ *ID.*, *Al lettore*, in *ID.*, *Scritti servili*, cit., p. VIII.

storica non si svela, o se si svela è una specie di miracolo che Garboli chiama «buco nella Storia» o «effetto di presentificazione»: come quando vediamo un quadro, anche qualcosa che ci viene comunicato, in un testo, grazie a un passaggio incidentale, «suona oggi al nostro orecchio con un effetto di presentificazione: colui che sta raccontando coinvolge il lettore nel suo testo, lo chiama, per virtù semplice e magica, nel punto stesso in cui egli si trova e dal quale parla. Stai leggendo, e ti trovi nella realtà di un fatto che sta ancora accadendo. Senza saperlo e volerlo, lo scrittore trova, in un punto del tempo, e quindi per sempre, il presente comune a ciò che è raccontato e a colui che legge». ⁷⁵ Altrimenti, se il “sortilegio” non accade, letteratura, vita e storia sono “stanze separate”: «più della letteratura mi hanno sempre interessato [...] le persone», scrive Garboli appunto nella *Stanza separata*.⁷⁶ «frammenti di vissuto, particolari di vicende dimenticate che siano rimasti, per così dire, inesplosi, e non abbiano trovato, per qualche motivo infausto, l’opportunità di realizzarsi quanto e come avrebbero dovuto e potuto». D’altra parte, «se si analizza con una certa pedanteria l’avverbio “realmente”, riferito agli eventi accaduti nel passato, ci si accorge che esso contiene un tasso non irrilevante di ambiguità». ⁷⁷ La storia non è il risultato di una sintesi idealistica e non è *realmente* ricostruibile se non in alcuni margini “famigliari”. Gli autori di Garboli sono innanzitutto frequentati «intimamente di persona», Morante, Soldati, Ginzburg, Penna, Delfini... perché il mondo che conosciamo non è la Storia, e ciò che la critica può fare è portare a compimento destini – «incompiuti, persi, irraccontabili, irrealizzati» – che appartengono però al *nostro* mondo: scrivere per la storia contro la Storia. Non a caso il titolo alternativo per gli *Scritti servili* sarebbe stato *Contro-Novecento*. E se Garboli ha preferito definirsi servile («io non scrivo “contro”, scrivo “per”»),⁷⁸ questo titolo

⁷⁵ ID., *Prefazione* a ANONIMO DEL XVII SECOLO, *La famosa attrice*, Milano, Adelphi, 1997, p. 39.

⁷⁶ ID., *Avvertenza* a ID., *La stanza separata*, cit., p. IX.

⁷⁷ ID., *Pianura proibita*, in ID., *Pianura proibita*, cit., pp. 174-177.

⁷⁸ ID., *Al lettore*, in ID., *Scritti servili*, cit., p. IX.

a doppio fondo e ambiguo segnala d'altra parte un ultimo inganno o autoinganno della critica, che non "serve" più. Lo spazio della letteratura è definitivamente un *altro*.

Tradurre, nel senso dato a questa operazione da Longhi, è «la parola più gravida di significati letterari di tutto il Novecento» e la più moderna, antistoricista e anti idealista: «quel grande idillio coniugale, quel rapporto d'amore che è nel Berenson il bisogno dell'arte diventa in Longhi un rapporto di morte, una conquista e uno stupro». ⁷⁹ Perché «per Berenson, come per Croce, la realtà di un'opera d'arte non era così totalizzante, così separata dalla vita come lo era per Longhi. L'arte rallegrava, per Berenson e per Croce, e intensificava la vita, ma non la sostituiva. Si può misurare qui la distanza che separa Longhi dai due numi tutelari [...]. Questa distanza è il salto da un secolo all'altro, dall'Otto al Novecento». ⁸⁰ L'incommensurabilità tra «l'opera di un autore e le linee della sua vita» ⁸¹ e la Storia, e il concetto di totalità riferito al dominio dell'arte fanno di Longhi (pur così soltanto episodicamente teorico, in realtà) il più geniale e originale critico della filosofia crociana e, anche sotto questo aspetto, il massimo ispiratore di Garboli: «le mie indifferenze nei confronti dello storicismo [...] partivano dai metodi formalisti di uno storico dell'arte, Roberto Longhi». ⁸²

La mossa di Longhi è quella di rovesciare imprevedibilmente l'estetica di Croce dietro un'ambigua e «diabolica» ⁸³ professione di fede spiritualista: «io, filosoficamente, sappiatelo subito – scrive nella prima lettera a Berenson (1912) – appartengo alla schiera degli idealisti (spiritualisti) che hanno affidato il loro pensiero e la loro attività allo schema profondamente rinnovatore instaurato dal caposcuola Benedetto Croce». Longhi loda «la liberazione meravigliosa dell'estetica, la creazione dell'autonomia spirituale

⁷⁹ ID., *Prefazione* A R. LONGHI-B. BERENSON, *Lettere e scartafacci*, cit., p. 51.

⁸⁰ ID., *Breve storia del giovane Longhi*, cit., p. 207.

⁸¹ ID., *Storie di scartafacci*, in ID., *Pianura proibita*, cit., p. 71.

⁸² *Ivi* (*Pianura proibita*), p. 173.

⁸³ ID., *Breve storia del giovane Longhi*, cit., p. 172.

dell'arte», che sta «mirabilmente sola e sicura» nel sistema crociano.⁸⁴ «C'è però in questa professione d'idealismo – osserva Garboli – un'ebbrezza, un accento di pensiero esaltato»,⁸⁵ che tradisce una sotterranea convinzione di alterità o addirittura superiorità rispetto alla filosofia crociana. Secondo Longhi Croce sbaglia ad attribuire valore al contenuto storico-filosofico dentro un sistema fondamentalmente formalista: «Croce ha riunito tutte le arti sullo sfondo unico della liricità e questo è il suo grande merito. E questo inquadro generale io accetto. Ma per esser egli, poi, di conoscenze artistiche troppo parziali, cioè quasi unicamente letterarie, s'è ridotto a trattare particolarmente delle varie arti secondo un punto di vista essenzialmente storicistico, cioè valevole per la letteratura soltanto».⁸⁶ «L'espressione della spiritualità nell'opera dell'artista vero è quella soltanto che potrà sorgere dall'espressione pura della corporeità e astrarrà dagli ideali storici».⁸⁷

La storia e la psicologia non appartengono all'arte: è proprio la «volontà didattica di spezzare il circuito tra arte e vita [...] perseguita con l'insistenza di un tema euforico», cioè la volontà di «destituire il fatto d'arte di qualunque referente psicologico ed esistenziale»⁸⁸ a fare di Longhi un eretico crociano. «Che cos'altro è, per Croce, la Storia», commenta Garboli, se non tutto ciò che Longhi vuole rimuovere accuratamente: riflesso sentimentale, mondo culturale, storiografia, tradizione, psicologia umana?⁸⁹ Rimossa la Storia, quello che viene messo in crisi dal sistema formale di Longhi è lo stesso principio di circolarità del sistema dialettico: «il rapporto per cui nella vita estetica, secondo Croce, sono riconoscibili, trasfigurate ma non certo

⁸⁴ R. LONGHI-B. BERENSON, *Lettere e scartafacci*, cit., p. 82. Lettera del 4 settembre 1912.

⁸⁵ C. GARBOLI, *Breve storia del giovane Longhi*, cit., p. 171.

⁸⁶ R. LONGHI-B. BERENSON, *Lettere e scartafacci*, cit., p. 82. Lettera del 4 settembre 1912.

⁸⁷ R. LONGHI, *Per un saggio su Bernard Berenson*, in R. LONGHI-B. BERENSON, *Lettere e scartafacci*, cit., pp. 200-201.

⁸⁸ C. GARBOLI, *Breve storia del giovane Longhi*, cit., p. 173.

⁸⁹ *Ivi*, p. 200.

dimenticate, tutte le altre forme di vita affettiva, morale, religiosa, politica, sentimentale, passionale [...] che sono, per così dire, il nutrimento senza il quale l'arte non potrebbe esistere né manifestarsi». ⁹⁰ Alla dialettica si sostituisce un principio dualistico oppositivo o un principio di identità: Longhi parla piuttosto di «“coincidenza tra arte e storia, di “identità” [...] Coincidenza e identità non sono ancora e non sono più dialettica, e non lo saranno mai». ⁹¹

Quando Longhi si dichiara «più idealista di Croce», sta facendo passare in realtà una «metodologia materialista» ⁹² che assume le stesse *impasses* del sistema idealistico: perché forma, colore, movimento, spazio sono l'unica realtà del fatto d'arte, e si direbbe l'unica realtà *tout court*, sottratta del suo «indice di appartenenza all'umano». ⁹³ «È la prigionia dell'arte nel mondo fisico», conclude Garboli, «a trasformare una posizione di idealismo estremo nel suo opposto, nello strumento di una metodologia materialista». ⁹⁴

Il «problema Croce» (per come lo ha definito recentemente Paolo D'Angelo), ⁹⁵ si è presentato all'inizio, al di là dell'*auctoritas* del filosofo, con l'improbabilità di una filosofia della storia proposta nel cuore della modernità. Le contraddizioni di questo fenomeno non sono state meno evidenti alla valutazione schiettamente letteraria di Cecchi, che a sua volta si presenta come allievo e di fatto si scopre antagonista di Croce in un libretto che è mezzo *pamphlet* e mezzo tributo: nei *Ricordi crociani* (1965) una genuina e rara *verve* polemica tradisce di tanto in tanto il sedicente atteggiamento reverenziale verso il “padre” filosofo. Nelle pieghe dell'estetica crociana Cecchi trova un'ambigua rimozione. Nel «paradiso» delle idee «non son più possibili esclusioni»: d'altra parte, «l'adeguazione di tutti i contenuti

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ *Ivi*, p. 201.

⁹² *Ivi*, pp. 201-204.

⁹³ *Ivi*, p. 173.

⁹⁴ *Ivi*, p. 204.

⁹⁵ P. D'ANGELO, *Il problema Croce*, Macerata, Quodlibet, 2015.

nel concetto di forma, applicata davvero, ucciderebbe di colpo la critica e la storia, e cioè le attività per le quali di questi contenuti o di queste forme possiamo conoscere quel che ci importa: la umanità, il diverso valore e il significato umano. [...] La filosofia crociana dice di essere nell'anello del reale, ma ne è invece fuori»;⁹⁶ restituisce un'«impressione di totalità»⁹⁷ che è invece una semplificazione della realtà. Il problema di Croce è il suo stesso «sentimento del mondo, fondato sopra una ferma fede e un sicuro giudizio, e animato da una robusta volontà».⁹⁸

Ferma fede, sicuro giudizio, robusta volontà, ovvero la forza maggiore del pensiero crociano, sono anche la sua debolezza. «Il problema per il Croce», ancora secondo Cecchi, «è di ridiventare un problema, e di stancarsi d'esser soltanto una soluzione. [...] Ci sembra che gli converrebbe portare il suo razionalismo con una certa ironia, e diffidare della potenza delle proprie formule a sistemargli intorno un mondo senza imprevisti e senza obiezioni. Gli converrebbe [...] piacevolmente insanire, [...] dimenticarsi di Croce, derogare a Croce, [...] darsi un po' torto». Perché «Croce s'è costruito un gran palazzo d'idee, ma sembra non avere idea che egli sta murandone la porta e trasformando con le proprie mani il palazzo in una prigione».⁹⁹

La filosofia dello spirito nasconde una patologia anche per l'occhio clinico e perverso di Garboli, che esulta quando trova nell'austero *Contributo alla critica di me stesso* la confessione, di mano di Croce, dell'angoscia che ha preceduto la svolta filosofica, dettata dal «desiderio di uscire dal buio, dalle tenebre», cambiandole di segno. L'idealismo crociano è un «inferno miracolato»: ¹⁰⁰ lo spiritualismo è nato a rimuovere una malattia che è la malattia stessa della storia

⁹⁶ E. CECCHI, *Ricordi crociani*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1965, pp. 24-27.

⁹⁷ *Ivi*, pp. 33-39.

⁹⁸ *Ivi*, p. 59.

⁹⁹ *Ivi*, p. 49.

¹⁰⁰ C. GARBOLI, *Croce e Gentile*, in ID., *Pianura proibita*, cit., pp. 27-30.

(«“angoscia” non è una parola da buttar là come vien viene, nel 1915»¹⁰¹).

Se Croce si è rifugiato nella filosofia della storia per eludere l’angoscia della sua epoca, per gli anticrociani – *in primis* per Praz, in parte per Cecchi, e per i loro successori – si è trattato invece di uscire, senza compromessi, dal “palazzo-prigione” delle idee. La loro «categoria» è quella delle «intelligenze imperfette» di cui scrive Charles Lamb: che «hanno mente piuttosto suggestiva che comprensiva. Essi non pretendono a molta chiarezza o precisione nelle loro idee, o nel loro modo di esprimerle. Il loro guardaroba intellettuale, per dirla schietta, contiene pochi capi interi. Essi si contentano di frammenti e ritagli della Verità. Questa non si presenta loro di faccia, ma con un lineamento o di profilo tutt’al più... La luce che li illumina non è fissa e polare, ma mutevole e mobile: cresce, e poi vanisce. La loro conversazione va di pari passo. Essi buttan fuori una parola a caso, a proposito o no, e son contenti di lasciarla passare per quel che vale».¹⁰²

La lezione di Lamb torna in un autocommento di Garboli: «scrivevo di questo e di quello, a caso, come dio manda, un po’ facendo critica, un po’ traducendo dai classici, un po’ raccontando, ma senza ordine e senza disciplina».¹⁰³ Il disordine diventa principio compositivo quando l’identificazione tra progresso della Storia e storia dello Spirito, l’idea di totalità, il romanticismo nel suo senso storico, l’idealismo e la dialettica, cessano di essere credibili. La categoria crociana della totalità è assumibile ormai soltanto per assurdo, come nella soluzione di Longhi: solo nella misura in cui sia cambiata di segno e se sotto la sua *specie* siano ricompresi proprio quei «fatti fisici» di cui Croce non ammetteva l’effettiva appartenenza al reale.¹⁰⁴ Nel loro porsi di fronte alla storia, Praz e Cecchi, Longhi, e

¹⁰¹ *Ivi*, p. 28.

¹⁰² C. LAMB, *Saggi di Elia*, cit., pp. 86-87.

¹⁰³ C. GARBOLI, *Pianura proibita*, in ID., *Pianura proibita*, cit., p. 166.

¹⁰⁴ B. CROCE, *Breviario di estetica e Aesthetica in nuce*, a cura di G. Galasso, Milano, Adelphi, 1990, p. 23.

i loro eredi più riconoscibili e autoconsapevoli (Garboli, ma anche Macchia) ammettono e raccolgono il residuale, la scoria, tutto ciò che non è purificato nella progressione dello Spirito e resta obliquo e in ombra rispetto all'avanzamento verso una chiara meta.

Riportando alla luce uno scarno e accidentato epistolario con Croce, nella *Casa della vita*, anche Praz osserva, tra parentesi e con una certa sufficienza, che si può agevolmente cogliere «il lato vulnerabile» dei sistemi filosofici:¹⁰⁵ come Cecchi, e come poi ripeterà Garboli, insinua che la filosofia dello spirito abbia a che fare in origine con una rimozione dell'«elemento relativo» della storia a cui invece, secondo Praz, lo sguardo critico è principalmente rivolto: *l'époque, la mode, la morale, la passion*.¹⁰⁶

La «deferenza al gran nome»¹⁰⁷ di Croce non sfiora minimamente Praz (come tocca invece Cecchi, nonostante le riserve), e ogni menzione del Croce critico-filosofo è una frecciata tirata con aria sostenuta e noncurante: di volta in volta Croce sembra «male informato», «mostra di non aver compreso»,¹⁰⁸ dice cose «non molto nuove»,¹⁰⁹ ha comunicato alla critica «un modo uniforme, monotono, insipido e fatuo come le “musiche del mattino” alla Radio», nega alcune etichette (il manierismo, ad esempio) «come don Ferrante negava l'esistenza della peste», e così erige «un grandissimo ostacolo sulla strada della comprensione delle arti»:¹¹⁰ la sua interpretazione dell'età barocca rimane, «peggio che sfocata, ottusa ed arrogante».¹¹¹ E insomma, al limite, Croce «potrà essere onesto uomo», ma manca

¹⁰⁵ M. PRAZ, *La casa della vita*, cit., p. 262.

¹⁰⁶ ID., *Introduzione al barocco*, in ID., *Bellezza e bizzarria*, cit., p. 19.

¹⁰⁷ ID., *La casa della vita*, cit., p. 263.

¹⁰⁸ ID., *Il «doppio»*, in ID., *Il patto col serpente*, Milano, Mondadori, 1972, p. 524.

¹⁰⁹ ID., *La casa della vita*, cit., p. 137.

¹¹⁰ ID., *Geometrie anamorfiche*, a cura di G. Pulce, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2002, pp. 36, 88, 98.

¹¹¹ ID., *L'estro del Bernini*, in ID., *Bellezza e bizzarria*, cit., p. 52.

«al suo dovere di critico»,¹¹² e il suo «buon senso, nonostante la cultura, non differisce gran che da quello dell'uomo della strada».¹¹³

Ma anche Croce, nella famosa recensione alla *Carne, la morte e il diavolo* parla chiaro a sua volta: lo studio di Praz merita gratitudine per «essere sollevati di un peso, esentati da un compito sgradevole, e non dover più ripercorrere il territorio che egli ha percorso, tra spettacoli che paiono vividi di colori e riescono monotoni».¹¹⁴ “Monotoni” l'uno per l'altro, Praz annoiato dalla “sanità” di Croce e Croce scandalizzato dagli eccessi morbosi e «vergognosi»¹¹⁵ del gusto prazzesco, entrambi sottoscrivono una reciproca «constatazione d'invulnerabilità»¹¹⁶ (con queste parole chiude Praz; e: «io son costretto qui a dire – scrive Croce a proposito di un dibattito sulla plausibilità delle storie letterarie – che a [Praz] non è possibile nessun contatto con me, e perciò nessun contrasto...»)¹¹⁷. Così per esempio Carducci, portatore emblematico di «sanità» e «romanità» secondo la critica crociana, nelle mani di Praz torna uno «pseudo-classico» imbevuto di «esotismo romantico»: ¹¹⁸ senso e verità della storia sono «tenebre», «oblio», «romantici misteri», «indeterminatezza» e «morbosità del romanticismo»,¹¹⁹ e la descrizione di questo buio della storia è esattamente l'anima e la veste del discorso critico. Anche la diversa deformazione maniacale del carattere di Garboli cade perfettamente nell'epoca buia del Novecento, e il suo chiodo fisso di una supposta malattia onnipresente e nascosta anche negli angoli più remoti di ogni fatto letterario vale nel suo tempo in qualche modo come un efficace mezzo ermeneutico. (Per Garboli un autore non è

¹¹² ID., *Architettura come linguaggio*, in ID., *I volti del tempo*, cit., p. 70.

¹¹³ ID., *La chiave della storia*, in ID., *Bellezza e bizzarria*, cit., p. 42.

¹¹⁴ B. CROCE, recensione a M. PRAZ, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, in «La Critica», 29, 1931, pp. 133-134.

¹¹⁵ *Ivi*, p. 134.

¹¹⁶ M. PRAZ, *La casa della vita*, cit., p. 263.

¹¹⁷ B. CROCE, *Terze pagine sparse*, vol. I, Bari, Laterza, 1955, pp. 172-173.

¹¹⁸ M. PRAZ, *Il «classicismo di Giosuè Carducci»*, in ID., *Gusto neoclassico*, cit., pp. 367-388.

¹¹⁹ *Ivi*, pp. 361-368.

interessante se non si può dire di lui che sia in qualche modo malato o perverso: “infetto”, come Molière, o “diabolico”, come Longhi...).

Il “male del secolo” si manifesta accidentalmente, a diversi gradi, nelle sofisticazioni del gusto di Praz o nella perversione alla malattia di Garboli. E anche l’“aria di casa” che si respira nelle pagine di Cecchi (il suo ricercato punto di equilibrio razionalistico) non soffoca la fondamentale «condizione instabile» e la sensazione di uno «splendido pericolo, che pur lo attrae». ¹²⁰ Sulla soglia dello “splendido pericolo” dell’irrazionale si palesano tra l’altro proprio le differenze fra l’identità di Praz e quella di Cecchi, meno disposto ad inoltrarsi nelle viscere dell’epoca malata. Macchia descrive molto lucidamente «l’andatura veloce e tranquilla» del passo di Cecchi, che «era un tentativo d’arginare la dissipazione, di rimarginare le ferite causate dalla follia, dalla vuota verbosità e dall’afasia; dai fallimenti, dalla morte. La sua natura d’antiromantico lo conduceva a non considerare l’eccezione come una strada, personale e accidentata che fosse, per arrivare alla letteratura, cioè alla forma e al pensiero. Il disordine, la sguaiataggine ubriaca, l’allegro esame delle mostruosità umane, la moderna teratologia, come ebbe a chiamarla una volta, gli aspetti più superficiali del maledettismo sempre ricorrente nelle crisi delle civiltà letterarie, i drammatici cozzi delle individualità e delle coscienze, se fanno fumo e non approdano a nulla, lo ebbero tra i più convinti e vigorosi oppositori, e non di rado un negatore». ¹²¹

Cecchi in visita alla *Casa della vita* consiglia a Praz, «per la salute dell’anima» sua, di disfarsi di certi mobili Impero che fanno pensare a «monumenti funebri». La «combinazione di motivi decorativi» che per Praz è «atmosfera quasi magica», «solenne calma», lascia indifferente o urta Cecchi, a disagio in un ambiente propizio ai «fantasmi». ¹²² E Praz, che altrove non esita a dichiarare il suo debito a

¹²⁰ G. MACCHIA, *La letteratura al trotto*, in ID., *Gli anni dell’attesa*, Milano, Adelphi, 1987, pp. 164-165.

¹²¹ *Ivi*, pp. 183-184.

¹²² M. PRAZ, *Un interno*, in ID., *Gusto neoclassico*, cit., pp. 206-209.

Cecchi,¹²³ d'altra parte, a partire da quel consiglio «tra divertito e premuroso», prende le distanze apostrofando il suo “maestro”, paragonandolo di fatto a uno di quei «piccoli e mesti Biedermeier» per i quali «lo stile Impero era diventato sinonimo di funerale, funerale di prima classe»: «supponiamo [...] che io mi proponga che tu, Emilio Cecchi, debba divertirti alle mie spalle»...«passiamo, caro Cecchi, nella stanza da pranzo [...]. Su quella tavola, imbandita e soffusa del caldo chiarore di quattro candele di cera, tu Cecchi, ne son certo, non te la sentiresti di mangiare»...¹²⁴

La distanza che Praz mette tra sé e Cecchi è della stessa natura della sua irriducibilità a Croce, perché se Croce non capisce il barocco, ad esempio, e sottovaluta l'importanza dell'evoluzione del gusto, anche Cecchi si sofferma su un'idea di classicismo (in particolare declinata nella categoria della «fiorentinità») che per contrasto esclude quella del barocco: e nell'elogio da una parte della fiorentina «decisa disposizione positiva, razionale, [...] nella cui dialettica un senso realistico ha il suo gioco», e dall'altra il gusto “funebre” Impero, «per contrasto si escludono» gli stessi Praz e Cecchi.¹²⁵

È vero che anche nelle pagine di Cecchi «l'irrazionale, o ciò che sfugge alle categorie del pensiero, è ben presente» e che «contrariamente al cosmo crociano, potentemente unitario e strutturato per solenni architetture di idee, il mondo di Cecchi è imprevedibile e gremito di dettagli»: ma quel che definisce il suo stile, e che non sta invece affatto negli stessi termini nei disegni di Praz, è una «cornice» fissata «con assoluta fermezza».¹²⁶ Cecchi, scrive Garboli, «mira a delimitare, a circoscrivere, a recingere»: anche fra «tante burrasche d'anima e d'arte [...] in fin dei conti, si tratta d'aggiustare, di potare, d'innaffiare, di prendere le giuste distanze, ma

¹²³ «Il mio debito al Lamb, e al Cecchi stesso, saggista in quella tradizione, lo confesso volentieri». ID., *Prefazione a ID., Voce dietro la scena*, cit., p. 14.

¹²⁴ ID., *Un interno*, in ID., *Gusto neoclassico*, cit., pp. 206-207.

¹²⁵ ID., *Introduzione al Barocco*, in ID., *Bellezza e bizzarria*, cit., pp. 22-23.

¹²⁶ A. BERARDINELLI, *La forma del saggio*, cit., p. 107.

poi, tirate le conclusioni, poi è tutto un giardino».¹²⁷ La sua *casa in campagna* è una «casa ordinaria» dove tutto si «ritrova» («quante belle cose questa casetta m'insegna! quante cose dimenticate ci ritrovo!»), «economica», «rusticale»,¹²⁸ e Praz potrebbe classificare Cecchi in quella categoria di «uomini incuranti delle cose e della casa», dall'animo «estremamente difficile da capire», fosco, come il dubbio «gusto di un professore di letteratura italiana che s'acconcia ad abitare sotto lo stesso tetto con un salottino del più rachitico stile liberty», che presumibilmente sente «per Petrarca la stessa indifferenza con cui tollera quel vituperio».¹²⁹ Cecchi preferisce «una veste dimessa, quasi povera pei libri ove profonde i tesori della sua fantasia» e «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». Perché il «piacere del possesso», direbbe Cecchi, è «eresia», ovvero per sua bocca «si sentirebbe ripetere la condanna di Tagore contro il *foolish pride in furniture*».¹³⁰

Per Praz, invece, lo spirito non esiste se non in coincidenza con il gusto, e «egli non ama la casa» è, nel suo vocabolario, «una constatazione altrettanto grave e definitiva quanto sarebbe, nel vocabolario d'un moralista, una deficienza essenziale del senso etico riscontrata in un suo simile».¹³¹ L'anima «a compartimenti stagni» di chi tiene separati senso estetico e intelligenza-spirito, è per Praz «impenetrabile come quella d'un selvaggio della Polinesia»: possiede «spaventosi angoli bui».¹³²

La traccia di «ascetismo» nelle intenzioni di Cecchi è del tutto aliena a Praz: «non esiterei a rinnovare all'amico la mia sfacciata

¹²⁷ C. GARBOLI, «*Aiuola di Francia*» di Emilio Cecchi, in ID., *La gioia della partita*, a cura di L. Desideri e D. Scarpa, Milano, Adelphi, 2016, p. 96.

¹²⁸ E. CECCHI, *La casa in campagna*, in ID., *Saggi e viaggi*, cit., pp. 28, 31.

¹²⁹ M. PRAZ, *La filosofia dell'arredamento*, cit., p. 17.

¹³⁰ ID., *Un interno*, in ID., *Gusto neoclassico*, cit., pp. 213-214.

¹³¹ ID., *La filosofia dell'arredamento*, cit., p. 17.

¹³² *Ivi*, pp. 18-19.

confessione di materialista – scrive – per cui la presenza sensibile delle cose ha grande importanza».¹³³ Di fronte alla «terrena bellezza circostante»¹³⁴ lo spiritualismo in sé è cieco: le meditazioni di Croce, come riporta Praz con un certo scandalo, non erano per nulla disturbate «dall’incantevole vista che si godeva dalle sue finestre quando s’era rifugiato a Sorrento, vista a cui l’abitudine, disse, lo aveva reso indifferente».¹³⁵ «Un mio venerato maestro all’Università di Firenze – racconta Praz nella *Filosofia dell’arredamento* – diceva, dalla cattedra, molte cose dotte sulla poesia dei provenzali. Pendevo dalle sue labbra. Ma fu un brutto giorno quello in cui varcai la soglia della sua casa. Mi si parò dinanzi, appena aperto l’uscio, una detestabile oleografia di pastorella napoletana [...] la quale, facendosi solecchio con la mano, affettava un melenso sorriso, mentre nello sfondo fumava il Vesuvio. [...] È strano veramente lo squallore, il non necessario o deliberato squallore in cui vivono, o si adattano a vivere, persone che pur si professano sensibili alle arti belle».¹³⁶ E quando Praz conosce personalmente Croce, nel 1925, nel suo palazzo di Trinità Maggiore a Napoli, trova lo stesso spettacolo deprimente: «ricordo un cortile un po’ fatiscante, dove un pittore di angoli pittoreschi d’Italia, nei secoli scorsi, avrebbe trovato il fatto suo, tanto più che, se la memoria non m’inganna, c’era anche una capra. O forse la capra ce l’ha messa la mia immaginazione»...¹³⁷ Neanche qui si potrebbe obiettare che lo spirito «può spaziare sovrano anche tra povere mura»,¹³⁸ perché la grottesca miseria della casa di Croce è il correlativo di un declino intellettuale e morale: «non era certamente immaginaria la pittoresca schiera di “vaccarielli”, ossia seguaci e ammiratori del Croce [...]: napoletani entusiasti e trasandati, alcuni dei quali forse erano giovani, ma l’abito filosofico o filo-filosofico

¹³³ ID., *Un interno*, in ID., *Gusto neoclassico*, cit., p. 214.

¹³⁴ *Ibidem*.

¹³⁵ ID., *La filosofia dell’arredamento*, cit., p. 19.

¹³⁶ *Ivi*, p. 17.

¹³⁷ ID., *La casa della vita*, cit., p. 256.

¹³⁸ ID., *Dello stile Impero*, in ID., *Gusto neoclassico*, cit., p. 163.

conferiva a tutti un aspetto uniforme di gente grigia, occhialuta, brizzolata, scalcagnata e fervida. Tutti pendevano dalle labbra di Croce»...¹³⁹ (E quale differenza tra questo «pescatore di proseliti»¹⁴⁰ e il Berenson patrono della conversazione ritratto nell'armonico giardino dei Tatti...).

Non solo Croce «non ha da insegnare gran che» rispetto al gusto artistico, ma la stessa filosofia idealistica sembra a Praz addirittura separata dalla realtà dell'umano. «Cessai quasi del tutto di leggere libri di filosofia – scrive Praz nella *Casa della vita* – e certo in questo Croce avrebbe visto un gran male. [...] Ma ho l'impressione, o forse la presunzione, che affidandomi a cotesto mio talento più intuitivo che sistematico, lascerò pagine che potranno avere un più costante e solido appello umano, che non le sistematiche, prefabbricate elucubrazioni di quanti crociani siano mai esistiti».¹⁴¹ Le «cose piccine» che a detta del Croce gli uomini «erranti» o non sani «vedono grandi», le «cose non serie che prendono sul serio»,¹⁴² per un “uomo del Novecento” (quanto si voglia scettico rispetto al valore estetico dell'arte moderna) sono esattamente “grandi” e “serie”. L'«elemento relativo, circostanziale» dell'arte, la buccia che è «l'epoca, la moda, la morale, la passione [...] è parte integrante del frutto».¹⁴³ È vero che «l'involucro d'una poetica peculiare all'epoca» può costituire «un ostacolo insormontabile»,¹⁴⁴ ma Croce (*Croce senza delizia*, in un articolo di Praz),¹⁴⁵ volendo aggirarlo, elude la qualità artistica del fatto letterario, trovandosi nell'«errore» di chi, «cacciati i generi letterari – e la storia delle letterature – fuor dalla porta della teoria, se li è visti [...] rientrare, meno esigenti, ma pur servizievoli e indispensabili, dalla finestra della pratica, cioè della critica

¹³⁹ ID, *La casa della vita*, cit., p. 256.

¹⁴⁰ *Ivi*, p. 257.

¹⁴¹ *Ivi*, pp. 257, 261-262.

¹⁴² B. CROCE, recensione a M. PRAZ, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, cit., p. 134.

¹⁴³ M. PRAZ, *Introduzione al barocco*, in ID., *Bellezza e bizzarria*, cit., pp. 19-20.

¹⁴⁴ *Ivi*, p. 20.

¹⁴⁵ Cfr. ID., *Croce senza delizia*, in ID., *Geometrie anamorfiche*, cit., pp. 98-101.

spicciola».¹⁴⁶ I generi e le storie letterarie sono parte della critica perché «un'epoca culturale, una generazione presenta caratteri distintivi, e tutti «gli artisti [...] si conformeranno» a «moda» e «tradizione». In che modo «costituirebbe poi storia», conclude Praz, il giudizio di Croce, «a sé stante, isolato»?¹⁴⁷ La storia non è altro che l'accidentale o il non essenziale, in nessun modo riconducibile a un ordine astratto. Anche a Cecchi, in fondo, sfugge l'orizzonte di equilibrio ricercato nella *Casa di campagna*: «l'unica cosa» che non è «stato buono a trovare» nella sua «casa ordinaria», infine, è «una seggiola sicura e con più di tre gambe».¹⁴⁸

Cecchi, Praz, Longhi, scrive Berardinelli, sono saggisti delle «cose». Le idee diventano cose, e le cose più reali della Storia. La filosofia «profusa da Croce e dai crociani fino a coprire, redimere e offuscare il mondo dei fenomeni [...] si nega in una particolare ascesi dell'occasione e della visione». La fede nello spirito è convertita in «fede nel visibile» ovvero nella materializzazione di «uno stato della mente in uno stato della realtà oggettiva sensibilmente percepibile e descrivibile».¹⁴⁹ Longhi osserva che «le opere d'arte [...] non sono nate come concetti e quindi non se ne può parlare usando troppe “parole a desinenza concettuale”»,¹⁵⁰ né si può intendere l'arte e la critica d'arte se non come una «dimora formale sottratta al tempo».¹⁵¹ Il mondo formale può contare, talvolta, «molto più degli uomini, della loro vita morale, del loro presente». *La casa della vita* è l'«interiorità» divenuta «visivamente osservabile: casa, abbigliamento, addobbo, arredo». Questo “visibile osservabile”, nello sguardo del collezionista, aumentata la «distanza» e cancellato il «senso di contemporaneità», è l'ultima traccia o l'estrema riduzione della storia.¹⁵²

¹⁴⁶ ID., *Introduzione al barocco*, in ID., *Bellezza e bizzarria*, cit., p. 19.

¹⁴⁷ ID., *Della storia letteraria*, in ID., *La casa della fama*, cit., pp. 7-8.

¹⁴⁸ E. CECCHI, *La casa in campagna*, in ID., *Saggi e viaggi*, cit., p.31.

¹⁴⁹ A. BERARDINELLI, *La forma del saggio*, cit., pp. 108-109.

¹⁵⁰ *Ivi*, p. 115.

¹⁵¹ *Ivi*, p. 117.

¹⁵² *Ivi*, p. 111.

Se «la storia è finita», però, e infine, proprio nel «disimpegno [...] si esprime nella forma più compiuta una particolare coscienza storica e culturale». ¹⁵³ Il materialismo – l’esilio dalla storia in quanto sovrastruttura razionale e ordinata “progressivamente” – è propriamente il terreno di un saggismo novecentesco “umanistico” che opta, più che per un sistema chiaro di idee che ormai è “robivecchi in soffitta”, per i segni terreni lasciati nel buio della storia: e pure con questo «ha nel cuore un piccolo giardino razionale» ¹⁵⁴ e afferma, realisticamente ovvero guardando a quei “segni”, che ciò che ancora è “normale” nell’oscurità, è “la casa e non la rovina, la vita e non la morte”.

¹⁵³ *Ivi*, p. 112.

¹⁵⁴ G. FICARA, *Mario l’epicureo*, in M. PRAZ, *Bellezza e bizzarria. Saggi scelti*, cit., p. XXXIV.

BIBLIOGRAFIA

- T. W. ADORNO, *Il saggio come forma*, in ID., *Note per la letteratura*, a cura di S. Givone, Torino, Einaudi, 2012.
- A. BERARDINELLI, *La forma del saggio*, Venezia, Marsilio, 2002.
- B. BERENSON, R. LONGHI, *Lettere e scartafacci 1912-1957*, a cura di C. Garboli e C. Montagnani, con un saggio di G. Agosti, Milano, Adelphi, 1993.
- B. BERENSON, *Estetica, etica e storia nelle arti della rappresentazione visiva*, tr. it. di M. Praz, Milano, Abscondita, 2009.
- E. CECCHI, *Ricordi crociani*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1965.
- E. CECCHI, M. PRAZ, *Carteggio Cecchi-Praz*, a cura di B. Crucitti Ullrich, *Prefazione* di G. Macchia, Milano, Adelphi, 1985.
- E. CECCHI, *Saggi e viaggi*, a cura di M. Ghilardi, Milano, Mondadori, 1997.
- M. COLESANTI, *Mario Praz a Palazzo Primoli*, in AA. VV., *Mario Praz vent'anni dopo*, Milano, Marcos y Marcos, 2003.
- B. CROCE, recensione a M. PRAZ, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, in «La Critica», 29, 1931.
- B. CROCE, *Terze pagine sparse*, vol. I, Bari, Laterza, 1955.
- B. CROCE, *Breviario di estetica e Aesthetica in nuce*, a cura di G. Galasso, Milano, Adelphi, 1990.

E. R. CURTIUS, *Letteratura europea e Medioevo latino*, a cura di R. Antonelli, Firenze, La Nuova Italia, 1992.

P. D'ANGELO, *Il problema Croce*, Macerata, Quodlibet, 2015.

A. DONATI, *Vado di Camaione*, in EAD., *Idillio con cagnolino*, Roma, Fazi, 2013.

G. FICARA, *Mario l'epicureo*, in M. PRAZ, *Bellezza e bizzarria. Saggi scelti*, a cura di A. Cane, saggio introduttivo di G. Ficara, Milano. Mondadori, 2002.

C. GARBOLI, *La stanza separata*, Milano, Mondadori, 1969.

C. GARBOLI, *Scritti servili*, Torino, Einaudi, 1989.

C. GARBOLI, *Introduzione a R. LONGHI, Il palazzo non finito*, a cura di F. Frangi e C. Montagnani, Milano, Electa, 1995.

C. GARBOLI, *Prefazione a ANONIMO DEL XVII SECOLO, La famosa attrice*, Milano, Adelphi, 1997.

C. GARBOLI, *Pianura proibita*, Milano, Adelphi, 2001.

C. GARBOLI, *Ricordi tristi e civili*, Torino, Einaudi, 2001.

C. GARBOLI, *La critica impossibile. Conversazioni con Cesare Garboli*, a cura di M. Onofri e S. Lutzoni, Milano, Medusa, 2014.

C. GARBOLI, *La gioia della partita*, a cura di L. Desideri e D. Scarpa, Milano, Adelphi, 2016.

- J. JOYCE, *Ulysses*, London, Penguin, 2000.
- C. LAMB, *Saggi di Elia*, tr. it. e cura di M. Praz, Milano, Rizzoli, 1981.
- R. LONGHI, *Scritti giovanili 1912-1922*, Firenze, Sansoni, 1961.
- R. LONGHI, *Breve ma veridica storia della pittura italiana*, Milano, Abscondita, 2013.
- G. MACCHIA, *Gli anni dell'attesa*, Milano, Adelphi, 1987.
- R. MANICA, *Exit Novecento*, Roma, Gaffi, 2007.
- S. PENNA, *Tutte le poesie*, Milano, Garzanti, 1957.
- M. PRAZ, *La casa della fama*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1952.
- M. PRAZ, *Gusto neoclassico*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1959.
- M. PRAZ, *Bellezza e bizzarria*, Milano, Il Saggiatore, 1960.
- M. PRAZ, *La filosofia dell'arredamento*, Milano, Longanesi, 1964.
- M. PRAZ, *I volti del tempo*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1964.
- M. PRAZ, *Il patto col serpente*, Milano, Mondadori, 1972.
- M. PRAZ, *La casa della vita*, Milano, Adelphi, 1979.
- M. PRAZ, *Voce dietro la scena*, Milano, Adelphi, 1980.

M. PRAZ, *Lettere a Bruno Migliorini*, a cura di L. Pacini Migliorini, Firenze, Sansoni, 1983.

M. PRAZ, *Geometrie anamorfiche*, a cura di G. Pulce, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2002.

M. PRAZ, *Bellezza e bizzarria. Saggi scelti*, a cura di A. Cane, saggio introduttivo di G. Ficara, Milano. Mondadori, 2002.

V. SERENI, *In una casa vuota*, in ID., *Poesie*, a cura di D. Isella, Milano, Mondadori, 1995.

2.

RITRATTI STORICI E IMMAGINARI

1. La tradizione

Curiosità (storiche), Varietà (di storia letteraria e civile), Uomini e cose (della vecchia Italia), Aneddoti (di varia letteratura) portano vivacità nelle pagine e inquietudine nella coscienza del filosofo Benedetto Croce, saturato da quelle esperienze come da macchie o peccati commessi di fronte alla Storia dello Spirito: «di gran lunga più efficace – scrive nel *Contributo alla critica di me stesso*, 1918 – fu per mio svolgimento spirituale l’aspetto negativo di quei valori, perché debbo ad essi, alla foga con la quale [...] mi buttai su aneddoti e curiosità ed erudizioni, alla sazietà che mi procurarono e al disgusto lasciandomi da quella sazietà, se in me prese vigore il sentimento [...] che la scienza dovesse aver forma e valore ben diverso da quelle estrinseche esercitazioni erudite e letterarie».¹ Storia e aneddotica possono essere pensate «in parallelo»² ma non in relazione: non può che essere negato il titolo di “Storia” a «notizie su singoli particolari staccati, i quali [...] stanno per sé e non in riferimento a qualcosa di superiore».³ L’aneddotica, che comunque di per sé «non si propone di concorrere allo schiarimento di una situazione per l’ulteriore opera morale, ma soltanto di soddisfare un vario interessamento psicologico

¹ B. CROCE, *Contributo alla critica di me stesso*, a cura di G. Galasso, Milano, Adelphi, 2008, p. 29.

² P. D’ANGELO, *Il problema Croce*, cit., p. 59.

³ B. CROCE, *La storia come pensiero e come azione*, Bari, Laterza, 1954, p. 118.

per uno o un altro ordine di cose, per uno o un altro personaggio che già visse», è «fuori dalla storia propriamente detta».⁴

Perciò anche «quella forma storiografica genuina che si chiama biografia», sotto-forma di aneddotica, «punto non appartiene» alla storia:⁵ al «tema della storia» che, ultimo tra i critici, Croce «si sforza di pensare in grande»,⁶ così come pensa in grande la letteratura nel mito della sua autonomia ovvero della «non essenzialità dei nomi». «Togliete i nomi degli autori, e l'opera resta [...] togliete l'opera e quei nomi si svuotano di significato». Ciò che importa è il senso morale: anche l'erudizione ha un fine informativo e auspicabilmente morale nel rammentarci le singolarità dei grandi ingegni e le loro grandezze. Quando si riferisce alle biografie, Croce preferisce «dire letteratura e non storiografia»,⁷ e pensa a una forma dimidiata, dove la letteratura biografica è in negativo, semplicemente, ciò che non è Storia, e dove non c'è esattamente la medesima «luce» che, precisato lo stesso *distinguo*, vedeva Plutarco: «il fatto è che non scrivo storia – leggiamo nella *Vita di Alessandro* – ma biografia: e non è che nei fatti più celebrati ci sia sempre una manifestazione di virtù o di vizio, ma spesso un breve episodio, una parola, un motto di spirito mette in luce il carattere molto meglio che battaglie con migliaia di morti...».⁸

Rispetto alle dichiarazioni di Croce vanno controcorrente le intenzioni del Praz ritrattista e aneddotico. Il quale comunque a sua volta tiene conto di una illustre tradizione alle spalle, a cui il problema del rapporto tra storia e biografia è sempre stato molto presente. Proprio nell'ambito del ritratto è più evidente l'intervento di Praz su una tradizione soprattutto inglese: nei modelli che Praz prende in considerazione, il genere biografico si è istituito di volta in volta come emulazione o polemica nei confronti della storiografia ufficiale. Se la

⁴ ID., cit., in P. D'ANGELO, *Il problema Croce*, cit., p. 66.

⁵ ID., *Delle biografie*, in ID., *Varietà di storia letteraria e civile*, Bari, Laterza, 1949, p. 34.

⁶ P. D'ANGELO, *Il problema Croce*, cit., p. 16.

⁷ ID., *Delle biografie*, in ID., *Varietà di storia letteraria e civile*, cit., p. 35.

⁸ PLUTARCO, *Vite parallele*, a cura di D. Magnino, Torino, Utet, 1996, p. 325.

biografia non è, *ab origine*, «la trattazione delle grandi contese», come “forma storiografica genuina” l’ha interpretata ugualmente, in pieno Ottocento, Thomas Babington Macaulay (1800-1859), meno rivolto ai «segni dell’anima» che rappresentano «la vita di ciascuno» e piuttosto interessato, attraverso la vita di ciascuno, a descriverne le grandi gesta. Un suo ritratto di Federico il Grande è in sostanza un capitolo di storia militare e una raccolta di *exempla*: l’umano, l’anima o l’intimità del re, la sua «passione» per la poesia, sono invece soltanto i suoi «lati ridicoli». Federico il Grande nel ritratto di Macaulay non è Federico, è la Storia che per suo tramite si manifesta e accade: «sul suo capo è tutto il sangue che fu versato in una guerra che infuriò per molti anni in ogni parte del mondo».⁹

Come lo storico Macaulay, anche il critico Sainte Beuve (1804-1869) consacra la ritrattistica alla celebrazione della grandezza. «Alle prese con un personaggio storico» come il cardinale di Retz, scrive: «bisogna prima di tutto mostrarne i lati grandi. Non so se avrò il tempo di far notare in Retz tutte le infermità e le debolezze, le sue stesse vergogne, e di condannarle. Ma mi rimprovererei di non aver indicato in lui fin dal primo momento quei segni manifesti di superiorità e di forza, che strappano l’ammirazione quando vi si guardi da vicino, e qualunque ne sia il risultato».¹⁰ Perciò, «con tutti i suoi difetti e le sue ombre», anche per Sainte Beuve Federico il Grande è interessante per la sua appartenenza «alla razza dei grandi uomini, eroici per il carattere, per la volontà, superiori al destino».¹¹ Nonostante l’apparenza occasionale del ritratto di Federico – una recensione della corrispondenza col fratello principe Enrico (1856) – Sainte Beuve si preoccupa di estrarre dall’intimità delle lettere “familiari” la grandezza del sovrano, senza considerare eventuali complicazioni o tortuosità psicologiche, perché «il pensiero dei grandi uomini è una curva che si può abbracciare completamente soltanto

⁹ T. B. MACAULAY, *Saggi scelti*, a cura di D. Milani, Torino, Utet, 1941, pp. 228, 281.

¹⁰ C. A. SAINTE-BEUVE, *Ritratti*, tr. it. di L. Diemoz, Roma, Lucarini, 1988, p. 13.

¹¹ *Ivi*, p. 80.

dopo che è stata descritta». La «verità sugli uomini» in cui ha fede Sainte Beuve non è nei particolari né negli accidenti che rendono «rotta e spezzettata» la curva della vita. È oggettiva e non concede interpretazioni (come invece vorrebbero «i giovani», che «cercano di preferenza, negli uomini celebri del passato e nei nomi in voga, pretesti alle loro passioni [e] vedono soltanto e sempre se stessi e preconizzano la propria idea»).¹²

Ma il principio sistematico – *l'ordre est ce qu'il y a de plus rare dans les opérations de l'esprit*: la «splendida sentenza» di Fénelon – che era ancora autorevole nella critica e nella storiografia romantiche, d'altra parte era prossimo a “crollare”: di lì a poco, e nello stesso secolo di Macaulay e di Sainte Beuve, «persino un Gibbon» redivivo, «genio di natura eminentemente classica» – scrive Lytton Strachey (1880-1932) – «sarebbe crollato» nell'«enorme caos» della «valanga di dati a disposizione». ¹³ Strachey rifonda la tradizione biografica in un senso anti-storico che avrà molto effetto sulla maniera ritrattistica di Praz. Che «l'interesse strettamente biografico» possa «non escludere affatto l'interesse storico» è per Strachey plausibile ma ormai da “dimostrare”. Nella storia ci sono «frammenti della verità», «immagini casuali» non determinate «dall'intento di costruire un sistema», nelle quali poi, eventualmente, si trova una forma di verità storica. «L'ignoranza è il primo presupposto dello storico». Alla storia si può arrivare, ma con una «strategia più sottile»; si può parlare, ancora, di «imparzialità», ma solo in presenza del «libero arbitrio» dello storico. ¹⁴ Sainte Beuve cercava di «dimenticare quel che [aveva] scritto di troppo particolare, e di [restringersi] a ciò che può interessare la generalità». ¹⁵ Per Strachey invece «le virtù del metafisico sono i difetti dello storico. Una visione delle cose generica, incolore, priva di fantasia, è ammirevole in un esame della legge della

¹² *Ivi*, pp. 49-50.

¹³ L. STRACHEY, *Ritratti in miniatura*, tr. it. di M. e R. Celletti, Milano, Longanesi, 1950, p. 117.

¹⁴ *Id.*, *Eminentissimi vittoriani*, tr. it. di M. T. Pieraccini, Milano, Rizzoli, 1973, pp. 7-9.

¹⁵ C. A. SAINTE-BEUVE, *Ritratti*, cit., p. 21.

causalità, ma se si vuole ritrarre la regina Elisabetta, occorrono altre doti». ¹⁶ La storia è un'arte (non una scienza, non una raccolta ma un'esposizione di fatti) che richiede «immaginazione pittorica» e «buone facoltà narrative». ¹⁷ Perciò le «deficienze» di Macaulay, così «filisteo» (seppure un filisteo-“artista”) con la sua «rozza quadratura mentale», lo «stile metallico», l'«esasperata tendenza alla banalità e all'enfasi», si compendiano per Strachey nell'«incapacità di far vivere il suo eroe», nell'«assenza di qualsiasi tentativo di illuminare gli aspetti misteriosi di un carattere estremamente ermetico e singolare» e in definitiva nel suo «odio» per l'arte. ¹⁸

L'imparzialità storica è garantita dal libero arbitrio nell'espressione del punto di vista (questo è esattamente ciò che dice Strachey nella prefazione agli *Eminent Victorians*): la Storia non può essere altro che critica della storia. E in effetti le vite di questi “eminenti vittoriani” sono “immagini casuali”, orientate al fine di «smontare molto consciamente i miti e i pregiudizi del moralismo vittoriano». ¹⁹ Ovvero danno un impulso critico alla tradizione del genere biografico “puro” (e anti-storico) di cui sono esempio magistrale, per Strachey, le *Brief Lives* (1693) di John Aubrey. Strachey definisce Aubrey «tipico rappresentante» del «periodo embrionale» in cui nacque «il mondo moderno»: l'originale direzione critica che Strachey impone alle sue biografie passa innanzitutto attraverso l'ironia delle *Brief Lives*.

Raccoglitore di dati scientifici e astrologo, collezionista di «bagattelle e curiosità» dalle quali «procedeva a tentoni verso una classificazione scientifica dei fenomeni», senza raggiungerla, Aubrey è maestro indiscusso di stile nel «campo di ricerche» della biografia innanzitutto per la sua asserita e perfettamente conseguita *brevitas*. ²⁰ Le sue *Vite* sono puro entusiasmo per l'aneddoto, e sono assolutamente prive di secondi fini ermeneutici. L'intelligenza è tutta

¹⁶ L. STRACHEY, *Ritratti in miniatura*, cit., p. 107.

¹⁷ *Ivi*, p. 148.

¹⁸ *Ivi*, pp. 123-128.

¹⁹ A. ARBASINO, *Ritratti e immagini*, Milano, Adelphi, 2016, p. 117.

²⁰ L. STRACHEY, *Ritratti in miniatura*, cit., pp. 19-25.

nella “brevità” declinata in ironia nei rispetti dell’“eminenza” dei personaggi storici. Se non sapessimo nulla del canone occidentale, non saremmo in grado di fissarne le gerarchie scorrendo i ritratti di Aubrey, dove nella pagina scarsa dedicata alla vita di Shakespeare sentiamo le voci dei suoi “vicini di casa”, qualche pettegolezzo da cui apprendiamo innanzitutto che da ragazzo fece il mestiere del padre (il macellaio), che esercitando quell’attività si manifestò per la prima volta la sua vera vocazione («ogni volta che uccideva un vitello lo faceva in stile grandioso e pronunciava un discorso»), e infine quel che disse Ben Jonson a proposito delle righe uscite perfette dalla penna del poeta: «magari ne avesse cancellate mille!». ²¹ Né leggendo la vita di Francis Bacon impareremo nulla del filosofo, però ricorderemo per sempre come morì di raffreddore, per essersi fermato a riempire di neve il corpo di una gallina durante una passeggiata in carrozza nei pressi di High Gate. ²² E Aubrey non ignora certo «l’intelligenza veramente prodigiosa» di Shakespeare, di cui “ha sentito parlare”, come d’altra parte sa perfettamente che «le sue commedie rimarranno ingegnose finché la lingua inglese è capita»; ²³ né intende sminuire la «signoria» di Bacone, amato e onorato da «tutti quelli che erano grandi e buoni». ²⁴ Ma la passione di Bacone per i «ganimedi» o per i «sassolini» di colori curiosi che adornavano i suoi stagni, le pose più o meno umili e grottesche del giovane Shakespeare, sembrano altrettanto se non più degne di nota perché Aubrey intrattiene con i suoi uomini eminenti una naturale confidenza. Essi sono così vicini al suo sguardo che non ne risulta, in prospettiva, la grandezza.

L’*understatement* di Aubrey è l’atteggiamento proprio del saggista descritto da Montaigne: per consuetudine, forse «gli uomini eccellenti» vorrebbero «esser giudicati all’ingrosso, secondo il fine

²¹ J. AUBREY, *Vite brevi di uomini eminenti*, a cura di O. Lawson Dick, tr. it. di J. R. Wilcock, Milano, Adelphi, 1977, pp. 102-103.

²² *Ivi*, p. 90.

²³ *Ivi*, p. 103.

²⁴ *Ivi*, p. 82.

principale delle loro azioni»: ma quando anche lo stesso Montaigne segue questa “consuetudine”, di fatto rende un omaggio dovuto alla tradizione della biografia classica (il suo elogio di Alessandro Magno è in effetti un commento a Plutarco), mentre dall’altra parte osserva altrove che nel “particolare” dello scrittore «abituato a un livello medio» non solo «per sorte», ma anche «per gusto», la grandezza «è uno svantaggio».²⁵ La grandezza venerata ad esempio da uno storico come Macaulay, anche secondo Praz, corrisponde alla «limitatezza del suo orizzonte» e al «vuoto che c’è dietro», e se «bisogna pur ammettere che egli possiede una grande abilità di espositore», «vi è un’ingenuità spesso assai ovvia nelle sue concezioni e nel suo stile [...] privo di sfumature».²⁶

Praz è perfettamente in sintonia con Strachey nel giudizio su Macaulay e in definitiva sulla direzione della saggistica biografica. Nella sua ritrattistica è molto presente l’intervento critico di Strachey, accanto all’esempio di Aubrey. I personaggi eminenti diventano brutti (nel senso debenedettiano: cade la loro storica idealità), i minori diventano più interessanti proprio nella loro manifesta mediocrità o disarmonia. Alcuni degli eminenti storici inglesi ritratti da Strachey hanno un aspetto «stranamente contrastante» la loro «agilità mentale» («gli occhi vacui e smorti» di Hume «facevano pensare più a un borghese buongustaio che a un raffinato filosofo»; di Gibbon, in «antitesi» con «il suo spirito, il suo genio, il suo robusto intelletto [...] colpiva la sua piccola figura, straordinariamente tondeggiante, sormontata da una testa voluminosa; il naso pareva un bottone inserito in una ampia distesa di guance e d’orecchie, e molteplici ordini di menti si susseguivano fino alla base del collo».²⁷ E così accade regolarmente agli eminenti personaggi di Praz: «Shakespeare uomo è sfuggente, non poetico; il cervello che ha creato tanti capolavori ha il

²⁵ M. DE MONTAIGNE, *Saggi*, a cura di F. Garavini e A. Tournon, Milano, Bompiani, 2012, pp. 1393, 1701.

²⁶ M. PRAZ, *L’imborghesimento del Romanticismo*, in ID., *Bellezza e bizzarria. Saggi scelti*, cit., p. 571.

²⁷ L. STRACHEY, *Ritratti in miniatura*, cit., pp. 108, 115-116.

volto non d'un uomo ma d'un uovo, come i manichini che si vedono nelle moderne vetrine dei negozi di moda. Ma la categoria di geni, certo minori, a cui appartengono Byron, Wilde, Poe, ha soprattutto un volto d'uomo vissuto, volto di libertino, di degenerato». ²⁸ Di Napoleone, Praz mostra «il rovescio», «tutti i disturbi, le indisposizioni, le malattie di cui soffrì» e che «si legano fatalmente agli eventi storici» («a Borodino soffriva di ritenzione d'orina. Attacchi di vomito a Dresda, e a Lipsia, di nuovo, dissenteria...»): «uno spettacolo ben diverso dalla meteorica carriera di battaglie e di trionfi che s'appartiene al personaggio storico vestito della sua austera uniforme o dei paludamenti imperiali». E nell'indugio su questo «rovescio infernale d'una olimpica medaglia» c'è un vero e proprio manifesto di intenzioni, perché «non solo l'arte», conclude Praz, ma «anche la storia, e per prima la biografia dei grandi» può offrirsi alla descrizione di «quel rovescio che [...] siamo noi tutti». ²⁹ In questi termini, inoltre, Praz segue anche l'esempio di De Quincey negli *Ultimi giorni di Immanuel Kant* (1827), dove il disfacimento del «profondo autore della Filosofia Trascendentale» è preceduto dagli atti maniacalmente abitudinari che hanno scandito un'intera esistenza: la malinconia della «massa informe, sorda, cieca, torpida, immobile» dell'anziano Kant “trangugiante” e “rantolante” non è che l'ultima declinazione del carattere morboso e meschino del sommo filosofo (non poteva vivere agiatamente se non alla «temperatura costante di settantacinque gradi Fahrenheit»; «non traspirava mai», «non portava mai giarrettiere [...] per paura di ostruire la circolazione del sangue»...). ³⁰

Il taglio minore sulla storia che Praz riprende da Strachey e De Quincey significa peraltro anche polemica nei confronti del metodo storiografico crociano. Lo si vede bene nel trattamento riservato a uno stesso personaggio rispettivamente da Praz e Croce, che include alcuni

²⁸ M. PRAZ, *Edgar Allan Poe*, in ID., *Il patto col serpente*, cit., p. 57.

²⁹ ID., *Personaggi e climi del passato*, in ID., *I volti del tempo*, p. 222.

³⁰ T. DE QUINCEY, *Gli ultimi giorni di Immanuel Kant*, a cura di F. Jaeggy, Milano, Adelphi, 1983, pp. 19, 67, 26-27.

ritratti negli *Aneddoti di varia letteratura*. Il racconto di Croce della vita di Emma Liona, ad esempio, è di fatto una raccolta di fonti sul personaggio (Croce descrive Emma come la descriveva Goethe, come «la giudicava [...] lo Herder»...).³¹ Emma Liona, amante di Sir William Hamilton e di Nelson, è esemplare in quanto «appartiene alla storia»,³² e si sottopone al giudizio morale (infine, «Emma precipitò»)³³ nel quale si esaurisce sostanzialmente per Croce l'interpretazione storica. Anche Praz, in *Fiori freschi*, narra la vita di Emma Liona: che è storicamente la stessa di Croce, ma è molto diversa nella descrizione suggestionata dal «fertile ricamo della fantasia»: Emma è un «misterioso personaggio» dalle «caratteristiche piuttosto zoologiche che umane».³⁴ Nelle «vite parallele» di *Emma e Lucrezia* (Emma Hamilton e Lucrezia Borgia, in *I volti del tempo*), la *variatio* disimpegnata sulla tradizione biografica alle sue sorgenti classiche cioè plutarchee è definitiva nella sua stessa ironia, perché per Praz si tratta di riprendere e rifare soprattutto uno stile letterario in ogni caso più conseguibile e «vero» di una imprevedibile Verità storica. Del personaggio (di cui Praz dopotutto più di Croce cerca «il segreto»)³⁵ si può dire molto rispetto al lato umano, ma non lo si può giudicare moralmente ovvero dal punto di vista della Storia: ogni personaggio «storico» è «meno e più che storia: è vita, è quella vita di più di un secolo fa, [...] ma insomma umana».³⁶ L'aneddotica è «nostalgia del passato»: esattamente quella che si respira continuamente nei ritratti di Praz e mai nelle biografie crociane animate piuttosto dal «pio sentimento»³⁷ della raccolta dei dati storiografici.

³¹ B. CROCE, *Aneddoti di varia letteratura* (vol. II), Napoli, Ricciardi, 1942, p. 308.

³² *Ivi*, p. 310.

³³ *Ivi*, p. 311.

³⁴ M. PRAZ, *Emma Liona*, in ID., *Fiori freschi*, Firenze, Sansoni, 1944, pp. 144-146.

³⁵ ID., *Emma e Lucrezia*, in ID., *I volti del tempo*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1964, p. 215.

³⁶ ID., *Maria Luigia*, in ID., *Fiori freschi*, cit., p. 179.

³⁷ B. CROCE, *Per le biografie degli uomini del 1799*, in ID., *Aneddoti di varia letteratura* (vol. III), cit., p. 1.

Ma lo sforzo crociano di “pensare in grande” la Storia, «da parte di uno che ha vissuto in pieno la tragedia dell’Europa del Novecento», contiene già una moderna «lotta contro l’angoscia».³⁸ La stessa angoscia “storica” che farà ribaltare il pensiero di Croce, qualche generazione più avanti, nella formula garboliana di un nichilismo produttivo: “più della letteratura, mi hanno sempre interessato le persone”. Persone reali, autori, artisti, scrittori che con le loro vite “interessanti”, quasi indipendenti e separate dalla loro stessa opera, partecipano, per il critico-biografo, della natura dell’*homo fictus* o «personaggio-persona» romanzesco.

Al ritrattista, del resto, “occorrono altre doti”, più simili a quelle del romanziere che a quelle dello storico. Anche il Garboli “biografo” si chiede: «perché non scrivevo un romanzo?». Il biografo potrebbe, come il romanziere, «coi materiali che gli fornisce la vita reale», organizzare «una realtà fantastica».³⁹ Esiste in effetti anche un «genere “ritratto immaginario”», scrive Praz, nel quale le *Vies imaginaires* di Marcel Schwob «superano forse ogni altra opera».⁴⁰ Schwob (1867-1905) scrive che «disgraziatamente i biografi hanno sempre creduto di essere degli storici», mentre «non c’è scienza delle pieghe di un carattere», sul quale «le storie rimangono mute». «La scienza storica ci lascia nell’incertezza sugli individui» e «ci rivela soltanto in quali punti essi furono in rapporto con le azioni generali». Al contrario la biografia è arte, e «si pone dalla parte opposta delle idee generali [...]. Non classifica: sclassifica». Nemmeno «il buon genio di Plutarco [...] seppe capire l’essenza della sua arte, perché immaginò dei *paralleli*», ovvero non seppe rinunciare agli schemi. E anche Aubrey, che tra i biografi è quello che «ci dà più piaceri», perché possiede il «sentimento dell’individuale» che «si è sviluppato maggiormente nei tempi moderni», tuttavia secondo Schwob «non sa animare la figura intera», non arriva a «rendere individuale ciò che vi

³⁸ P. D’ANGELO, *Il problema Croce*, cit., pp. 16-17.

³⁹ C. GARBOLI, *Pianura proibita*, in ID., *Pianura proibita*, cit., pp. 166-168.

⁴⁰ M. PRAZ, *Introduzione* a W. PATER, *Ritratti immaginari*, a cura di M. Praz, Milano, Adelphi, 1980, p. 14.

è di più generale». Con le *Vite immaginarie* Schwob si dichiara indipendente dalla storia ma si chiama in qualche modo fuori anche dal canone della biografia ritrattistica, e infine arriva a inabissare i principi del realismo. La biografia «non deve preoccuparsi di essere vera» quanto di essere romanzesca: «è un basso istinto quello che ci fa osservare con piacere l'accorciamento del muscolo sternomastoideo nel busto di Alessandro, o il ciuffo sulla fronte nel ritratto di Napoleone. [...] Se tentassimo l'arte in cui eccelsero Boswell e Aubrey, non dovremmo certo descrivere minuziosamente il più grande uomo del tempo, o annotare la caratteristica dei più celebri del passato, ma raccontare con la stessa cura le esistenze *uniche* degli uomini, siano essi stati divini, mediocri o criminali». ⁴¹ Gli *impossibilia* teorici di Schwob – la definitiva e conseguibile separazione di arte e storia, che non sanno nulla l'una dell'altra – prefigurano soluzioni estetiche immaginate solo dalla “mentalità moderna”: le *Vite immaginarie* valicano i limiti di una tradizione che invece, di per sé, ha sempre “ceduto” e “cede” a quel “basso istinto” che idealizza la Storia e soltanto sotto la sua luce osserva i fatti “unici” e “individuali”. Così come gli anacronismi dei *Ritratti immaginari* di Pater (ad esempio: «in *Un Principe dei pittori di corte*» Pater «immagina che la scrittrice del diario legga nell'ottobre del 1717 la storia di Manon Lescaut», che in realtà apparve solo molti anni dopo) rientrano nel disegno di un'opera che «non vuole rendere la storia, ma il clima storico»; o, addirittura, si ispira a «sollecitazioni più o meno discrete della storia e della leggenda, per far dire loro quello che solo la fantasia moderna immagina». ⁴²

Questo «carattere misto di critica e fantasia» raggiunge inevitabilmente l'autobiografia. Nei *Ritratti immaginari*, scrive Praz, «il personaggio storico, alla lunga, si rivelava incapace di sopportare il contenuto di cui l'autore voleva investirlo». E forse, notando che

⁴¹ M. SCHWOB, *Vite immaginarie*, a cura di F. Jaeggy, Milano, Adelphi, 1972, pp. 13-21.

⁴² M. PRAZ, *Introduzione* a W. PATER, *Ritratti immaginari*, a cura di M. Praz, Milano, Adelphi, 1980, pp. 11-23.

«tutti i personaggi del Pater appartengono a epoche di transizione, o addirittura sono nati fuori tempo, in mezzo a circostanze in cui si trovano impari», Praz vuole suggerire che tutti questi personaggi più o meno “storici” sono in realtà maschere dell’autore. Tenendo accanto all’esempio di Aubrey-Strachey i modelli di Pater e Schwob, Praz ha aperto una via alla ritrattistica “immaginaria” e autobiografica, seguendo una tradizione eminentemente inglese e francese, e ha reso definitivamente labile e incerta la linea che separa il ritratto dall’autoritratto.

II. Praz “personaggio”

Praz scriveva, di alcuni scrittori romantici: Byron, Wilde, Poe, che «sono autori, ma sono soprattutto grandi attori».⁴³ Ma Praz *in primis*, con tutto il suo “apparato” del gusto, la filosofia dell’arredamento, l’erudizione e il collezionismo, la casa della vita, e la fama leggendaria di misantropo e “iettatore”, è in qualche modo inseparabile dal mito di se stesso. Anche un saggista freddo e teorizzante come Berardinelli diventa eccezionalmente anedddotico e autobiografico in un suo ritratto: «di Mario Praz e di Giacomo Debenedetti docenti all’Università di Roma – scrive – ricordo il modo caratteristico e diversissimo di entrare in aula». Nel ritratto parallelo lo schivo anglista entra in scena nei panni del misantropo «concreto e pratico», indifferente al pubblico, «curioso del mondo e in fuga da esso».⁴⁴ Sembra che lo stesso Praz autorizzasse o alimentasse discretamente il mito del suo personaggio (in una lettera a Cecchi si

⁴³ M. PRAZ, *Edgar Allan Poe*, in ID., *Il patto col serpente*, cit., p. 57.

⁴⁴ A. BERARDINELLI, *La forma del saggio*, cit., p. 194.

autoparagona al «convitato che s’invita all’ultimo momento – pure rimanendo assai dubbio se l’aggiunzione avrebbe tolto, anziché aumentato, il malaugurio»);⁴⁵ e per Arbasino, che del «Professore» scrive i ritratti più compiuti nello stile tramandato dallo stesso Praz, il nome del «maestro incomparabile» della saggistica è accompagnato da «straordinarie» e «bizzarre» leggende: «ricordi memorabili» dalla casa di via Giulia, strane coincidenze, piccoli e quasi sempre innocui incidenti laddove passava l’«umbratile» figura del Professore, simile a uno dei personaggi “eminenti” di John Aubrey.⁴⁶ Nell’aura di questa fama, il nome di Praz diventa proverbiale nello «specifico» di una categoria del gusto proposta da Wilson, il prazzesco (utilizzabile alla stregua di “dannunziano”, o “boccacesco”).⁴⁷

Come Byron sarebbe un po’ meno Byron senza la sua vita («senza gli amori, le orge e la morte [...] che ne sarebbe del fascino che esercitò e seguita a esercitare la figura di Byron?»),⁴⁸ anche il Praz critico non esisterebbe senza l’“accompagnamento” di leggende e senza la “casa della vita” «che è il suo doppio, riflesso, specchio»:⁴⁹ «perfettissimo teatro» o «scenario» dove, come per il decadente Sperelli nel *Piacere*, gli oggetti conservano «qualche vaga parte dell’amore onde li aveva illuminati» la vita.⁵⁰ *L’uomo passa, il mobile rimane*: eppure lo stesso Arbasino, prima di assumere i pettegolezzi ad *exempla* biografici, suggerisce che Praz sia in realtà un misantropo «apparente».⁵¹ Il mito del personaggio, quando è utile solo «per i classificatori ad ogni costo», diventa una misinterpretazione della personalità del critico (se pensiamo ad esempio a *Gruppo di famiglia in un interno*, l’alter-ego del professore ricostruito da Visconti sembra

⁴⁵ M. PRAZ, *Carteggio Cecchi-Praz*, cit., p. 145. Lettera del 10 maggio 1955.

⁴⁶ A. ARBASINO, *Ritratti italiani*, Milano, Adelphi, 2014, pp. 413-424.

⁴⁷ *Ivi*, pp. 413, 167.

⁴⁸ M. PRAZ, *Edgar Allan Poe*, in ID., *Il patto col serpente*, cit., p. 57.

⁴⁹ A. ARBASINO, *Ritratti italiani*, cit., p. 422.

⁵⁰ G. D’ANNUNZIO, *Prose di romanzi*, a cura di A. Andreoli, Introduzione di E. Raimondi, Milano, Mondadori, 1988, vol. I, p. 17.

⁵¹ A. ARBASINO, *Ritratti italiani*, cit., p. 415.

una macchietta imprigionata nel «gran congegno» delle leggende intorno alla sua figura, ormai diventate *clichés*).

La «contegnosa Italia» degli anni Cinquanta accoglie l'inclassificabile Praz con “sussieghi” e “imbarazzi”. I contemporanei «lo consideravano uno sperperatore del suo talento in futilità morbose e indegne», indecorose per uno studioso.⁵² Per le stesse ragioni, è vero, Wilson aveva visto nella sua «personalità unica» il salto dal «critico» all'«artista», ed era certo che come tale lo avrebbero riconosciuto i posteri: «he will come to be known to posterity – so far as a foreigner can judge – as one of the best Italian writers of his time».⁵³ Ma dell'auspicio possiamo confermare, da posteri, piuttosto la limitazione lungimirante dell'inciso – «so far as a foreigner can judge»... –, perché Praz non è stato forse «mai veramente popolare in patria».⁵⁴

Il disorientamento dei contemporanei e forse ancora dei posteri di fronte alla figura di Praz – confusa con le sue “straordinarie leggende”, che sono l'origine ma anche l'effetto di questo disagio – riguarda l'incontro di “critica” e “arte” in una zona inclassificabile. La definizione di questo territorio è stata uno dei primi problemi del Novecento critico a partire dagli opposti esempi del *Contributo alla critica di me stesso* di Croce (1915) e di *Critica e autobiografia* di Debenedetti (1927). Croce è categorico: non è «lecito» che la «cronaca della vita» oltrepassi i confini della «cronologia» delle opere e della «bibliografia»: «se non nel caso – conclude – che mi presumessi poeta».⁵⁵ Debenedetti, la cui regola ermeneutica fondamentale ammette anzi pretende il rapporto tra il *personaggio-uomo* e il lettore (“si tratta anche di te”, indicano i personaggi dei romanzi), ripete a sua volta la propria «fede nella dignità e sufficienza

⁵² *Ivi*, pp. 420-421.

⁵³ E. WILSON, *The Genie of the via Giulia*, in AA. VV., *Friendship's Garland. Essays presented to Mario Praz*, a cura di V. Gabrieli, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1966, pp. 6-17.

⁵⁴ A. ARBASINO, *Ritratti italiani*, cit., p. 413.

⁵⁵ B. CROCE, *Contributo alla critica di me stesso*, cit., pp. 12-13.

della critica», che non è “esame di coscienza” né «sentimento» e non coincide con il momento di “reazione” alla poesia. La sua, però, è una “fede” uguale e contraria a quella crociana, che invece di risolvere il problema lo rilancia: «del resto, si sa che tutte le biografie sono un po’ delle autobiografie segrete», scrive Debenedetti pensando alle pagine di De Sanctis su Leopardi, che «anche se nude di ogni più legittimo sentimentalismo ed effusione personale»,⁵⁶ sono in qualche modo autobiografiche *di per sé*. Ovvero, nella sottile distinzione debenedettiana, tutta la critica, proprio in quanto critica, è autobiografica.

L’io è «un rompicapo di cui si sono perduti molti pezzi», una non-entità che subisce fraintendimenti e di cui si possono rendere ritratti troppo vaghi:⁵⁷ Praz scrive così nel consuntivo *Voce dietro la scena*, assumendo che il “rompicapo” dell’io e la definizione della propria scrittura siano contigui. Il giovane Praz d’altronde, che non ha ancora mai scritto una riga di saggistica, che viene dall’ambiente accademico ed è ancora sorprendentemente convinto d’altra parte che la sua «tendenza letteraria» non vada «nel senso dell’erudizione», nei carteggi – pur diversissimi – con Cecchi e Migliorini non fa che cercare definizioni di sé. «La ringrazio molto per lo specchio che Lei mi mette davanti – scrive a Cecchi – di fronte al quale sosto con una sconfinata curiosità, come chi, salendo una scala, si trova sul più bello petto a petto contro un improvviso personaggio, in cui dopo la prima meraviglia ravvisa niun’altri che se stesso riflesso in una specchiera».⁵⁸ Praz «non sapeva bene quale sarebbe stata la sua strada», forse voleva che Cecchi «gli insegnasse» qualcosa, ma pian piano, nel carteggio, «diventa primo attore perché è se stesso che intende scoprire»: nell’idea «sempre più – scrive acutamente Macchia:

⁵⁶ G. DEBENEDETTI, *Critica e autobiografia*, in ID., *Saggi critici*, Milano, Mondadori, 1951, p. 297.

⁵⁷ M. PRAZ, *Prefazione* a ID., *Voce dietro la scena*, cit., p. 23.

⁵⁸ ID., *Carteggio Cecchi-Praz*, cit., p. 76. Lettera del 27 giugno 1924.

non “sempre meno” – incerta e nebbiosa di quel che un giorno egli sarà». ⁵⁹

Un’identità sempre più incerta e nebbiosa è lo specchio di una perenne inquietudine espressiva relativa al proprio tempo («se fossi nato nel Medioevo...»: così inizia *La casa della fama*)⁶⁰ e alla “casualità” della propria vocazione (aver scoperto Charles Lamb tramite la richiesta di Papini di tradurre i *Saggi di Elia*, e di conseguenza «una vocazione di saggista» che Praz stesso al tempo ignorava, fu «un puro caso», il «più fortunato»).⁶¹ Praz come “artista”, nonostante il pronostico di Wilson, è rimasto ai margini. Era lui stesso, in fondo, a dare precedenza al valore della critica rispetto alla qualità della scrittura, in una delle prime lettere a Migliorini (1918): «se la lingua non è artistica [...] tuttavia non altro che chiarezza si richiede per la critica». ⁶²

La responsabilità critica emancipa l’autore dal proprio mito: l’arredatore della casa-museo romana, ad esempio, sarebbe davvero una caricatura del dannunziano Sperelli, la figurina decadente che lì per lì Montale immagina («Mr. Praz – racconta nel ’34 a Clizia – è prossimo al matrimonio con la sua lecturer (o reader?). Vivranno a Roma, truccati in stile Impero, parlando di pederasti e cose simili») ⁶³ se non ricordassimo le pagine critiche – analitiche e ironiche – su D’Annunzio e sull’*esperienza dannunziana* («c’è un momento nella nostra giovinezza in cui l’onesta calligrafia appresa a scuola s’è impennata, ha preso angoli arditi, è divenuta bizzarra e insieme ricercata. È il momento dannunziano»). ⁶⁴ «Ho fatto di tutto me la mia casa, e l’amo in ogni parte – leggiamo nel *Libro segreto* di

⁵⁹ G. MACCHIA, *Prefazione* a E. CECCHI, M. PRAZ, *Carteggio Cecchi-Praz*, cit., p. XII.

⁶⁰ M. PRAZ, *Prefazione* a ID., *La casa della fama*, cit., pp. V-VI.

⁶¹ ID., *Prefazione* a ID., *Voce dietro la scena*, cit., p. 13.

⁶² ID., *Lettere a Bruno Migliorini*, cit., p. 30. Lettera del 27 settembre 1918.

⁶³ E. MONTALE, *Lettere a Clizia*, a cura di R. Bettarini, G. Manghetti e F. Zabagli, Milano, Mondadori, 2006, p. 64. Lettera del 12 marzo 1934.

⁶⁴ M. PRAZ, *Esperienza dannunziana*, in ID., *Bellezza e bizzarria. Saggi scelti*, cit., p. 733.

D'Annunzio – se nel mio linguaggio la interrogo, ella mi risponde nel mio linguaggio». Il progetto di una “casa composta a simiglianza” di chi la abita, e dunque il dannunziano «sogno di arredi belli e rari», sono anche la ragione della *filosofia dell'arredamento* praziana: non a caso in via Giulia viene materialmente trasferito, come una vera e propria citazione, un mobile appartenuto alla Capponcina (ora nell'ingresso a palazzo Primoli). Al Vittoriale, come in via Giulia, «la stanza è composta come una pagina». ⁶⁵ Le due case-museo indicano però un mito uguale e contrario. Fino a che punto può dirsi anche del Vittoriale, si domanda Praz, «ciò che Walter Pater scriveva in *Gaston de Latour*», che le cose avessero finito per avere tanta importanza che l'essere umano sembrava soppresso e quasi abolito tra gli oggetti che aveva proiettato fuori di sé? La casa di via Giulia è la “tomba” di un “umano abolito” ed espresso obliquamente nelle cose, investite dell'amore impedito ad esprimersi altrimenti; il Vittoriale è un mausoleo, dove l'umano si fa trionfalmente da parte per celebrare e monumentalizzare il “personaggio”.

L'“umano che passa”, nella galleria dei ritratti di Praz, è incarnato più volte dal personaggio ricorrente di Emma Liona o Lady Hamilton, «gran dama» amante di Nelson, «figura che sembra lo spirito stesso della giovinezza eterna» ⁶⁶ e colpisce quindi soprattutto per la sua triste fine: «lasciata a se stessa, divenuta corpulenta, preda di parassiti inglesi e napoletani, piena di debiti e dedita all'alcool, vide tutto sfuggire dalle sue mani, attrattive, beni terreni, cimeli di Nelson». ⁶⁷ La storia di Emma è la storia di tutte le bellezze destinate a scomparire: è una metafora della decadenza di Roma in *Panopticon romano* («riconoscete nella grassona che goffamente atteggia le turgide membra a un passo di danza colei che fu la divina baccante, Lady Hamilton [...]? Passano gli anni. Corrono gli anni. Crescete e

⁶⁵ Ivi (*D'Annunzio arredatore*), pp. 747-749.

⁶⁶ ID., *Emma Liona*, in ID., *Fiori freschi*, cit., pp. 145-155.

⁶⁷ ID., *Emma e Lucrezia*, in ID., *I volti del tempo*, cit., p. 216.

moltiplicatevi, strati di adipe, blocchi di case!»⁶⁸ ed è una similitudine del destino del mondo che va verso la sua perdizione (verso la rovina della modernità). La condizione ideale dell'*uomo di gusto*, familiare con la bellezza disponibile nel presente, è anacronistica e perduta nel passato, come la figura dell'antiquario Arduini, ultimo «dilettante» o «virtuoso» a cui Praz dedica un ritratto-necrologio: «ora il pensiero che quelle corde così sensibili non vibreranno più alle voci dell'immenso spettacolo del mondo fa sembrare più povero il mondo, sebbene esso sia smisurato e quelle corde non fossero che d'un piccolo e fragile strumento umano».⁶⁹ Lo sguardo sull'umano è sempre nostalgico, e se la decadenza della bellezza di Emma Liona, ad esempio, rappresenta lo stesso destino del mondo, anche la bellezza presente e vicina che Praz vuole lodare liricamente in *Due paia di occhi azzurri* (gli occhi della moglie e della figlia) si sottrae di per sé a un vero contatto, e il pezzo – inserito nella *Casa della vita* – è uno dei momenti più ombrosi e crepuscolari della prosa di Praz, frustrata proprio nella sua ambizione di originalità.

Non sono uomini eminenti i protagonisti dei ritratti che Praz riscrive sul modello della tradizione inglese, ma perlopiù artisti minori, che non hanno avuto accesso alla “casa della Fama”: Samuel Palmer, «un artista del tutto dimenticato»; John Martin, «un pittore precipitato»; Elihu Vedder, pittore «nato fuori tempo»⁷⁰. Nel solco di Aubrey Praz insidia la figura idealizzata dell'artista. «Perché i grandi poeti hanno parentela», ad esempio? È «desolante» accostare a Keats il ritratto della sorella: «ché i lineamenti sono gli stessi, lo stesso arco sopraccigliare, la stessa larga bocca, la stessa distanza tra la bocca e il naso, ma se là tu vedi l'uomo consumato dal male e trasfigurato dal genio, qui la pappagorgia, l'occhio spento e insieme ammiccante, l'aria tonta e insieme autoritaria, ti dan quasi un senso di oscena

⁶⁸ ID., *Indigestione di calcio*, in ID., *Panopticon romano*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1967, p. 235.

⁶⁹ *Ivi* (*Un uomo di gusto*), pp. 123-124.

⁷⁰ ID., *Perseo e la medusa*, Milano, Mondadori, 1979, pp. 107-112-272.

profanazione». ⁷¹ Eppure i rapporti che «ci rivelano un aspetto insolito» della «pura fiamma del Genio», la nostra stessa «desolazione» a quella vista, sono esteticamente interessanti di per sé, e il ritratto non di Keats ma della mediocre *sorella di Keats* è una preziosissima pagina saggistica di *Motivi e figure*. Forse perché l'umile figura della sorella, che turba la nostra immagine del Poeta e riconduce l'alto mistero dell'arte alla quotidiana esperienza umana, è in qualche modo metafora del saggista, che nell'operazione di “abbassamento” si riconosce e si autorizza come artista “minore”, diviso tra l'idealità e la materia.

III. L'arte, non le persone: Cecchi e Longhi

L'opera di Cecchi è un “chiuso giardino”, hanno scritto Garboli e Macchia: una sorta di *hortus conclusus* della critica dove la letteratura (anche le «burrasche d'anima [...] tra romanticismo e decadentismo») ⁷² è ricomposta nella misura dell'*aiuola*, uno spazio razionalmente curato e circoscritto. Per la critica in sé, i limiti della ragione costituiscono la possibilità stessa dell'espressione più libera. Ma nei territori più “contaminati” (più tecnicamente saggistici) il forte senso del limite di Cecchi resta appunto limite, premura, l'impressione costante di un'infrazione commessa. Non sarà proprio lo stesso “disgusto” che provava Croce per le “estrinseche esercitazioni erudite e letterarie”, ma certo Cecchi con il suo senso morale ammira la

⁷¹ ID., *La sorella di Keats*, in ID., *Motivi e figure*, Torino, Einaudi, 1945, p. 80.

⁷² C. GARBOLI, «*Aiuola di Francia*» di Emilio Cecchi, in ID., *La gioia della partita*, cit., p. 96.

«castità»⁷³ crociana e non ne scorda le ragioni quando eventualmente si concede la divagazione da una critica propriamente detta. A quest'«uomo tagliato con l'accetta, schietto come un contadino di vecchio stampo» (così come lo descrive, in un elogio, Montale)⁷⁴ «la figura di Croce – scrive Macchia – non si presentò mai con furore antinomico». Cecchi «badava a quel che doveva al maestro e a quel che del maestro doveva in certo modo rispettare per essere se stesso».⁷⁵

La sua reverenza si scontra *e contrario* con la spregiudicatezza di Praz, irremovibile nel ribadire l'«incompatibilità»⁷⁶ col “magistero” della filosofia idealista. E non c'è niente di più dirimente, forse, che osservare le diverse posizioni prese rispetto a Croce dai due anglisti “fratelli” per scoprire l'incertezza della loro parentela: nonostante le pubbliche dichiarazioni di riconoscenza da parte di Praz («il mio debito [...] al Cecchi [...] lo confesso volentieri»)⁷⁷ e nonostante la formazione comune (dai condivisi modelli inglesi) attestata nel carteggio. Accreditarlo o rinnegare Croce implica, per l'uno e per l'altro, un diverso progetto e una diversa idea di letteratura. Il fatto stesso che Cecchi si spinga apparentemente più in là di Praz sul terreno dell'invenzione formale, fin dalla prima pagina ricca di metafore dei *Pesci rossi*, allude a una precisa scelta di campo e a una distinzione di contesti. La prosa d'arte non è la critica letteraria. Forse Cecchi «sempre rifuggì dal dirsi scrittore o saggista, per le più umili qualifiche di critico e di giornalista»⁷⁸ non solo per la semplice modestia o discrezione «che ha sempre informato la sua vita»,⁷⁹ ma anche per un determinato programma.

⁷³ G. MACCHIA, *Cecchi e Croce*, in ID., *Gli anni dell'attesa*, cit., p. 176.

⁷⁴ E. MONTALE, *Introduzione* a E. CECCHI, *I cipressi di Bolgheri*, Firenze, Le Monnier, 1969, p. 19.

⁷⁵ G. MACCHIA, *Cecchi e Croce*, in ID., *Gli anni dell'attesa*, cit., p. 179.

⁷⁶ M. PRAZ, *La casa della vita*, cit., p. 262.

⁷⁷ ID., *Prefazione* a ID., *Voce dietro la scena*, cit., p. 14.

⁷⁸ V. BRANCA, *Introduzione* a E. CECCHI, *I cipressi di Bolgheri*, cit., p. 35.

⁷⁹ E. MONTALE, *Introduzione* a E. CECCHI, *I cipressi di Bolgheri*, cit., p. 10.

I *Ritratti e profili* sono sempre funzionali: descrizioni dello scrittore, più che dell'uomo. Qualche volta Cecchi insegue il pettegolezzo, e ad esempio di Magalotti riferisce particolari del genere di quelli che sottolinea Praz nelle *Vite* di Aubrey [...]: «tra la fine del 1675 e prime settimane del successivo, il Magalotti soffre certi piccoli, iterati disturbi»; in un'altra epoca della vita, progetta il matrimonio, ovvero «vagheggia senza averne coraggio l'ideale d'un matrimonio in bianco con una pinzochera di provincia»: perché, «in parole povere, sono quindici anni che sessualmente è del tutto fuori di esercizio». Ma poi, nel pieno *divertissement* e sul più bello, Cecchi si riscuote: «m'accorgo che distraendoci, strada facendo, con tanti fatti, figure ed eventi [...] abbiamo perso il meglio [...]: m'accorgo che poco ci siamo dedicati a quello che contava di più: la letteratura, la poesia del Magalotti». ⁸⁰ Allo stesso modo, in un altro caso, si possono riportare (anche se «non sarebbe da insistere») le «accuse spicciole alla vita pubblica e privata» di Lorenzo il Magnifico, si possono descrivere i suoi «eccessi amorosi» e i dettagli delle sue malattie («Lorenzo morì di uricemia ereditaria o artrite cronica»), ma non ci si può distrarre per questo infine dalle «cose gravi»: della «persona artistica» di Lorenzo politico e letterato. ⁸¹

Le “cose gravi” sono tutto sommato “il meglio”: sono le cose su cui la critica esercita il suo impegno morale. È questo concetto di critica morale ad avvicinare Cecchi a Croce e ad allontanarlo da Praz: per il quale proprio la divagazione ricercata, i “tanti fatti, figure ed eventi” distraggono dalle strade canoniche ma conducono per vie traverse alla letteratura, anzi sono la letteratura in sé. Per il Cecchi critico, al contrario, la letteratura resta il territorio da cui un po' colpevolmente e occasionalmente si evade, e la distrazione non è “il meglio” né il peggio, ma soltanto distrazione.

⁸⁰ E. CECCHI, *Carattere del Magalotti*, in ID., *Ritratti e profili*, Milano, Garzanti, 1957, pp. 123-128.

⁸¹ *Ivi*, pp. 57, 60-62.

I ritratti più liberi nel repertorio di Cecchi sono quelli degli *scrittori inglesi e americani*, proprio perché tutte le pagine sono sorrette da una continua e autorizzante interpretazione eterodiretta (dal “fatto vissuto” all’opera). L’orizzonte fisso è lo studio critico, più saldo di ogni sperimentazione letteraria: non c’è l’intento di emulazione, che invece si vede in Praz, di Aubrey e dei suoi discendenti. Cecchi non si accontenta di descrivere perfettamente un aspetto curioso, contraddittorio, bizzarro o ambiguo del carattere: sente la necessità di intervenire, trova irresponsabile abbandonare la suggestione così com’è, senza commento, nelle mani del lettore. Gli interessa restituire la “figura intera” dell’autore, diversamente dai deformanti e ironici saggisti inglesi, e rispettando i codici della biografia tradizionale.

Ogni apparente divagazione si contraddice in una meta ermeneutica. Una rassegna delle donne del Poe è importante «quale indice della preoccupazione con la quale egli investiva tutta l’esperienza, riducendola nei termini della sua musica». «Con un soggettivismo che ha quasi del mostruoso, il Poe cerca di stabilire [...] legami di predestinazione» tra le donne della sua vita: «non soltanto egli costruisce di enigmi e simboli i propri racconti, ma la realtà vissuta. [...] Di rado capita di vedere un artista legato, prigioniero della sua fatalità poetica, fino a questo punto». La vita sentimentale del Poe è esemplare e vale la pena di essere riferita perché i “tanti fatti” accaduti sono già stati vissuti dallo stesso Poe come opera: adattati «nel crudo schema di una ragione logica raddoppiata dall’irritazione sentimentale e dalla tirannia dell’arte». ⁸² Racconti «scabrosi» vengono riferiti, negli *Scrittori inglesi e americani*, anche a proposito di Boswell: ma si tratta della recensione di un diario (*Il «diario londinese» del Boswell*), e peraltro resta il fatto che tali «episodi» sarebbero «eccellenti modelli» piuttosto per i «romanzieri neorealisti»: ⁸³ come a dire che, sulle “altre doti” invocate da Strachey per il saggista-biografo, Cecchi non sarebbe così intransigente, anzi

⁸² *Ivi* (*Lettere amorose di E. A. Poe*), pp. 57, 60-62.

⁸³ *Ivi* (*Il «diario londinese» del Boswell*), pp. 57, 60-62.

non avrebbe rimpianti nel lasciarle agli scrittori “creativi” a cui appartengono a pieni diritti.

Non è sorprendente allora che nei *Ritratti immaginari* di Pater Cecchi rilevi «eccedenza d’immagini» e «prolissità illustrativa». Il Pater che, «piuttosto che ricavare dalla disamina estetica il fermo giudizio che siamo soliti di chiedere ai critici, preferisce costruire ciò che potrebbe chiamarsi un *mito*», diventa inevitabilmente il «Pater inferiore»: «troppo gracile quando si affida alla sola fantasia, senza cercarsi una ferma controparte storica». ⁸⁴ Cecchi enfatizza proprio quel lessico “storicistico” in altra sede criticato («ferma fede e un sicuro giudizio» sono «il problema del Croce»): ⁸⁵ *lapsus* crociani che segnalano invece “il problema del Cecchi”, se così si può dire, un’esitazione relativa allo stare dentro una forma letteraria per natura dissidente o “eretica” rispetto alla critica pura. Cecchi procede con “cautela” e “circospezione” ⁸⁶ e, anche nei viaggi più sconfinati, sentiamo che il pensiero torna continuamente alla “ferma controparte” rassicurante della propria casa, ovvero della tradizione e dei maestri. Si tratta di «contare sull’esercizio di un essere che si muove in uno spazio definito con un ritmo ben segnato», di «chiarire i punti di distanza»: ⁸⁷ «d’aggiustare, di potare, d’innaffiare, di prendere le giuste distanze, ma poi, tirate le conclusioni, poi è tutto un giardino». ⁸⁸

«Tutti gli scartafacci e le fonti del mondo forse non spostano una virgola, né aggiungono il minimo soffio di vita a quell’organismo vivente che, a un certo momento della storia degli uomini, è un classico»: ⁸⁹ e i “tanti fatti, figure ed eventi” della vita quanto intersecano, effettivamente, la personalità del genio? E cos’è il “pettegolezza” prevedibile inevitabilmente nelle pieghe dell’interesse biografico: fulminea e impeccabile rivelazione di un carattere,

⁸⁴ *Ivi* («*Ritratti immaginari*» di H. W. Pater) pp. 151-152.

⁸⁵ *Id.*, *Ricordi crociani*, cit., p. 59.

⁸⁶ A. ARBASINO, *Ritratti italiani*, cit., p. 145.

⁸⁷ G. MACCHIA, *La letteratura al trotto*, in *Id.*, *Gli anni dell’attesa*, cit., p. 155.

⁸⁸ C. GARBOLI, «*Aiuola di Francia*» di Emilio Cecchi, in *Id.*, *La gioia della partita*, cit., p. 96.

⁸⁹ G. FICARA, *Stile Novecento*, cit., p. 214.

aggiunta di interpretazione all'interpretazione (Praz) o addirittura il discorso critico *tout court* (Garboli); materiale notevole ma inerte rispetto alla critica (Cecchi) o addirittura non esistente, rispetto all'arte (Longhi)?

Longhi, ad esempio, prende un partito tradizionale e razionale quando scrive «contro la vecchia critica estetistica che si serviva dell'opera d'arte come di trampolino per una serie di tuffi nell'etere di effusioni personali ed arbitrarie molto». Il giovane Longhi («che del resto rimase giovane sempre»)⁹⁰ insegnava nella *Breve ma veridica storia* che «il soggetto [...] non ha alcun valore nell'arte figurativa» e avvertiva i suoi alunni: «non aspettate da me copia di nomi, di date, di biografie più o meno aneddotiche».⁹¹ Perciò le note biografiche negli *Scritti giovanili* sono sola polemica, come questa su Mattia Preti: «ora, un po' di biografia di cronologia di documenti. Nacque nel 1613, morì nel 1699».⁹² E se invece in appendice al *Piero della Francesca* (1927) campeggia un'analitica e prolissa biografia di Piero, non si tratta di un ripensamento ma di una manifestazione più sofisticata dell'antisoggettivismo longhiano, perché la giustapposizione della nota, relegata in fondo al libro, segnala ancora che nessuna intersezione tra “arte” e “vita” alimenta la critica.

Il soggetto non ha alcun valore nell'arte figurativa e dunque non esiste («niente, esiste, più» nella mente «grave di cultura» di Michelangelo, svuotata mentre dipinge):⁹³ e, dove tutto è arte, qualsiasi “ritorno all'ordine” è superfluo. Nella scrittura di Longhi non c'è “timore dell'avventura” perché semplicemente non si può uscire dal campo infinito dell'arte, e qualsiasi estensione inventiva è sempre perfettamente aderente al dato o al fatto rappresentato. L'intransigenza, apparentemente simile all'austerità crociana, con cui Longhi afferma l'autonomia rispetto a «tutto ciò [...] che sia o voglia essere riflesso sentimentale, mondo culturale, storiografia, tradizione,

⁹⁰ A. ARBASINO, *Ritratti italiani*, cit., p. 293.

⁹¹ R. LONGHI, *Breve ma veridica storia della pittura italiana*, cit., pp. 30-34.

⁹² ID., *Mattia Preti*, in ID., *Scritti giovanili*, cit., p. 45.

⁹³ *Ivi* (*Rinascimento fantastico*), p. 7.

psicologia umana» è così assoluta da azzerarsi o rovesciarsi nel suo contrario, in un estremismo antitradizionale. Longhi è un paradosso: «intellettuale fino alla sensualità, lucido fino all'ebbrezza, critico fino al narcisismo».⁹⁴ Nel suo mondo limitatissimo a una sola dimensione, e nello stesso tempo profondissimo e inesauribile nella propria garanzia di libertà, lo stile si crea, si diffonde, si assolutizza non nell'imitazione soltanto, ma nell'atto della sovrapposizione o della copia: coincide con l'oggetto commentato. «Entro una chiostra di colline nostrane...»⁹⁵ non è l'inizio della descrizione del *Battesimo di Cristo*, ma più precisamente l'*incipit* narrativo-poetico che segna l'ingresso istantaneo in un'altra realtà, dove non vediamo semplicemente il quadro ma *siamo* Piero della Francesca, visualizziamo ciò che vedono i suoi occhi che pensano il quadro. Proprio obbedendo al ferreo divieto di uscire dal terreno del commento aderente all'opera d'arte, la prosa di Longhi rientra «fra i risultati sublimi della nostra letteratura moderna». E in fondo, «l'“officina ferrarese” non è soprattutto un mito, una leggenda?».⁹⁶ Per fondare mito, leggenda, letteratura, non è indicato oltrepassare minimamente i confini della critica. La materialità della vita, in ogni caso, si annulla nella materialità dell'arte; e, del resto, la «pura significazione plastica» è significazione «naturalmente spirituale».⁹⁷

⁹⁴ A. ARBASINO, *Ritratti italiani*, cit., p. 291.

⁹⁵ R. LONGHI, *Piero della Francesca*, Milano, Abscondita, 2012, p. 36.

⁹⁶ A. ARBASINO, *Ritratti italiani*, cit., p. 297.

⁹⁷ R. LONGHI, *Breve ma veridica storia della pittura italiana*, cit., p. 27.

IV. «Più della letteratura, le persone»: Garboli

I «padri e fratelli maggiori» di Garboli «sono i grandi “dilettanti” della prima metà di questo secolo. Rispetto a costoro, [Garboli] non è un restauratore, è un erede diretto». ⁹⁸ Questa affermazione di Berardinelli riconosce con esattezza e acutezza e una volta per tutte a Garboli quel che è di Garboli – un suo posto di diritto in una famiglia illustre – e che, nello stesso tempo (come sa lo stesso Berardinelli), non gli spetta. Non si può capire questo critico senza contemporaneamente fraintenderlo, o meglio ogni idea della sua identità di scrittore chiede di essere integrata dal rovescio della stessa immagine. L’“erede diretto” è anche un sottile e silenzioso sabotatore che lavora nell’ombra della stessa tradizione in cui sa perfettamente di abitare. Nell’intendere lo spazio che la saggistica occupa nella storia e nella letteratura, Garboli è in assoluta continuità con l’«inimitabile Mario Praz»: ⁹⁹ ma è, in sé, anche un “caso a parte”. Perché nel momento in cui definisce “servili” i suoi scritti, in realtà ribalta i termini: è l’interpretazione (la critica) ad essere servile, funzione di un discorso autenticamente e autonomamente garboliano.

Garboli è un *outsider* rispetto alla tradizione in cui si inserisce a pieni diritti perché il motivo conduttore della sua scrittura è assolutamente originale e autonomo. È un discorso che ha bisogno della letteratura degli altri o degli “altri” semplicemente per esistere, ma il punto non è effettivamente una meta di reale e leale interpretazione. Anzi la messa in scena del discorso critico serve alla dimostrazione di un personalissimo e diversissimo nucleo inventivo-ideologico che è una vera e propria teoria sul mondo quale potrebbe essere quella di un romanziere. L’assunto è questo: l’arte è «una malattia particolare verso cui spericolatamente [...] gli artisti

⁹⁸ A. BERARDINELLI, *La forma del saggio*, cit., p. 207.

⁹⁹ G. FICARA, *Stile Novecento*, cit., p. 218.

precipitano». ¹⁰⁰ Una malattia particolare, nel male universale. Tutte le “perversioni”, “infezioni”, “morbosità” che Garboli diagnostica nei suoi artisti non sono che sintomi e manifestazioni di un male trascendente che stabilisce le leggi del mondo, muove le persone, le loro relazioni, le intime ragioni dell’arte. I vinti, i dimenticati e i diversi prediletti da Garboli sono evidenze di questo male: il «trauma del “diverso”» non è la diversità in sé ma il legame più forte, la più acuta vicinanza e vulnerabilità del “diverso” rispetto al male assoluto. Il trauma di Penna ad esempio, a detta di Pasolini, è la sua omosessualità. Ma «la tesi [...] sarebbe più fertile se fosse rovesciata: se l’omosessualità fosse il sintomo, e non, come vuole Pasolini, il male; non la ferita ma la suppurazione, il fetore, l’incurabilità della ferita che rende così diverso, abbandonato sull’isola, urlante di dolore, l’eroe che è simile a tutti gli altri». ¹⁰¹

Tutta l’opera di Garboli si avvicina alla natura di uno pseudo-romanzo ridotto all’osso di una tesi schematica e azzerante – la vita è male – di cui gli scrittori sono innanzitutto personaggi-funzioni. Delfini, ad esempio: «mi fu presentato come uno “scrittore”. Ma ci voleva ben poco a capire che la stoffa di cui era veramente fatto era un’altra. Era un personaggio di romanzo; lo “scrittore” era solo il malefico pezzo di vetro in cui si rispecchiava, senza riconoscersi, un personaggio che aspettava da chissà quanto tempo, e chissà quanto avrebbe aspettato ancora, di essere “scritto”». Ma Delfini, poi, è un personaggio che vive del «gioco essenziale di non-esistere» («in una situazione reale, non immaginaria [...] perdeva la sua identità, si smarriva; ma solo a questa condizione di smarrimento e di delusione poteva riemergere in lui un desiderio d’identità e il bisogno di se stesso. [...] Così Delfini cercava la compagnia degli altri per due ragioni opposte: per disfarsi di sé, per dimenticarsi, per dissiparsi, e per riacciacciarsi nella sua tana»). ¹⁰²

¹⁰⁰ A. BERARDINELLI, *La forma del saggio*, cit., p. 207.

¹⁰¹ C. GARBOLI, *Penna papers*, Milano, Garzanti, 1984, p. 83.

¹⁰² ID., *I Diari di Delfini*, in ID., *Scritti servili*, cit., p. 57.

Il “gioco di non-esistere” è “essenziale” perché è l’unica (illogica) condizione di espressione della vita nella sua verità, che per definizione non può essere raggiunta. La verità della vita è «una striscia di terra di due, tre centimetri impraticabile come uno spazio stellare». ¹⁰³ Questo spazio è un luogo oscuro, il punto in cui si perdono e dissolvono forze contrarie (l’arte, la vita narrata) che si attraggono e si respingono: è il conflitto in sé ciò che più si avvicina alla verità. Secondo una logica scandalosa, Garboli afferma che “negazione” e “creazione” sono la stessa cosa. «La capacità di odiare», arriva ad esempio a dire, è il motore della *Divina Commedia*; «la radice dell’esperienza» di Dante, «il tratto più negativo e creativo» della sua personalità. ¹⁰⁴

È un «pasticcio!», ¹⁰⁵ esclama Garboli di fronte a questo fenomeno (Delfini esiste per non esistere) che non è però che una declinazione della regola che domina lo stesso mondo dualistico da lui stesso immaginato, organizzato in “stanze separate”, dove il bene della verità che si trova in quella striscia di mezzo è sempre impraticabile e nello stesso tempo incatena a una ricerca ininterrotta e frustrata. La letteratura è “seduzione”, vincolo, non è amore: «strano per un critico, ma io non amo leggere; non amo i libri. [...] Leggere è sentirsi posseduti; essere assaliti da un *raptus* e invasi da un demone, al punto che a volte penso che ficcare il naso in un libro sia un’operazione contro natura». ¹⁰⁶ Tutto è contro natura. Vivere è contro natura perché la malattia che è l’unica forma espressiva della vita è contro natura. L’arte è contro la natura della vita ed è malattia a sua volta. Arte e vita sono entità separate e la scrittura, che sta nel mezzo, è un fatto «cruento», conflittuale. «L’ordine dei fatti cui presiede la creazione di scrivere costituisce una serie di universi che non appartengono affatto alla realtà e non ne provengono nemmeno».

¹⁰³ ID., *Prefazione* a ANONIMO DEL XVII SECOLO, *La famosa attrice*, cit., p. 102.

¹⁰⁴ ID., *Dante e Guido*, in ID., *Pianura proibita*, cit., p. 153.

¹⁰⁵ ID., *I Diari di Delfini*, in ID., *Scritti servili*, cit., p. 57.

¹⁰⁶ *Ivi* (*Al lettore*), pp. VII-VIII.

Data la «terribile cesura» tra arte e vita,¹⁰⁷ l'unica consecuzione possibile è un altro salto logico: perché Garboli, come critico, è essenzialmente un biografo. La critica è una questione privata, incline a privilegiare soprattutto scrittori o critici frequentati «intimamente di persona».¹⁰⁸ La vita non si può conoscere («la vita cammina, la nostra e quella degli altri, e nessuno ne sa niente»),¹⁰⁹ e l'arte come ermeneutica della vita è un fatto su cui sarebbe altrettanto presuntuoso azzardare pretese di sistematizzazione. Se la conoscenza si confonde sostanzialmente con l'impedimento alla conoscenza, e ogni teoria è impropria (Garboli è «felicitemente estraneo alle traversie metodologiche che hanno inaridito la critica letteraria dopo il 1960»),¹¹⁰ ciò che più si avvicina alla verità è l'incertezza, l'incompletezza empirica dell'esperienza riassunta in un discorso «pettegolezzo» («i pettegolezzi dicono quasi sempre la verità sulle cose che accadono», anche se «le cose non accadono mai come i pettegolezzi ce le raccontano»)¹¹¹ «Molto del mio interesse letterario verso i libri della Ginzburg è nato sicuramente dall'amicizia personale»;¹¹² «il mio interesse per la poesia di Penna non è mai stato di natura veramente critica»;¹¹³ «c'era qualcosa come una curiosità fenomenologica, nella mia amicizia per Delfini» che non nasceva «dalla mia natura generosa»...¹¹⁴ sono tipici *incipit* e autorizzazioni critiche.

La critica di Garboli è deliberatamente non intelligente. «Un rapporto critico troppo ravvicinato [...] può creare interruzioni di corrente, aprire vuoti e lacune proprio dove ci sarebbe più bisogno

¹⁰⁷ ID., *Longhi scrittore*, in ID., *Pianura proibita*, cit., p. 14.

¹⁰⁸ *Ivi* (*Pianura proibita*), p. 167.

¹⁰⁹ ID., *Prefazione* a ANONIMO DEL XVII SECOLO, *La famosa attrice*, cit., p. 102.

¹¹⁰ A. BERARDINELLI, *La forma del saggio*, cit., p. 207.

¹¹¹ C. GARBOLI, *Prefazione* a ANONIMO DEL XVII SECOLO, *La famosa attrice*, cit., p. 102.

¹¹² ID., *Opere di Natalia Ginzburg*, in ID., *Scritti servili*, cit., p. 94.

¹¹³ ID., *Penna papers*, cit., p. 11.

¹¹⁴ ID., *I Diari di Delfini*, in ID., *Scritti servili*, cit., pp. 31-87.

d'intelligenza». ¹¹⁵ Se l'amicizia "confonde" e "tradisce" anche la Ginzburg (nei «ritratti fuori misura di Balbo e Pavese»), ¹¹⁶ che in qualità di romanziera avrebbe diritto a "confondere", quanto è più grave questo tradimento delle misure per un critico? Garboli intende il problema, e svela la sua coscienza critica in una riflessione che è un *hapax* nell'insieme di tutti i suoi scritti: «non essendo stato tra gli amici di Ennio al tempo del suo apprendistato romano, quando Flaiano frequentava Cardarelli e la redazione del «Mondo» di Mario Pannunzio, e neppure più tardi, al tempo delle sceneggiature della *Dolce vita* e di *Otto e mezzo*, forse non sono la persona più adatta a raccogliere e curare i suoi scritti superstiti. O forse sì. Tutta la vita «romana» di Flaiano, quando cresceva intorno a quest'uomo una mondana e salottiera leggenda di grande inventore di motti di spirito e calembours, mi è ignota. E, forse per questo, mi sento immune da quella complicità affettiva che così spesso accorcia e deforma la vista, ingrandendo a torto certi aspetti più appariscenti di una persona e riducendone altri. Forse mi è concesso di vedere Flaiano a una distanza giusta, nella sua luce e nella sua prospettiva più giuste». ¹¹⁷

L'orecchio, il senso innato delle proporzioni ovvero delle "giuste distanze e prospettive", in una parola il gusto, non si può negare che sia «connaturale e congeniale» ¹¹⁸ a Garboli; che sia anzi così particolarmente, acutamente e indiscutibilmente posseduto da rendergli lecito e fondamentalmente innocuo un opposto gioco pericoloso sulle sproporzioni. Perché tenuto conto delle "giuste misure", Garboli non può fare a meno di cercare i sensi della critica altrove, in un reciproco, soggettivo, fatale quanto aleatorio svelamento di destini: «e poi», conclude su Flaiano, «mi dico che se le sue carte mi sono venute fra le mani, alla fin fine, una qualche ragione ci

¹¹⁵ *Ivi* (Opere di Natalia Ginzburg), p. 94.

¹¹⁶ ID., *Introduzione* a N. GINZBURG, *Lessico familiare*, Torino, Einaudi, 1963, p. XVIII.

¹¹⁷ ID., «*Autobiografia del Blu di Prussia*» di Ennio Flaiano, in ID., *La gioia della partita*, cit., p. 132.

¹¹⁸ ID., *Pianura proibita*, in ID., *Pianura proibita*, cit., p. 166.

sarà». ¹¹⁹ «Portare a compimento» storie e destini incompiuti è il *fatum* di Garboli che scrive esercitando e nello stesso tempo declinando il «privilegio del narratore»; ¹²⁰ confondendolo con la filologia, perché si tratta pur sempre di «frammenti di vissuto» da restituire, con scrupolo implacabile, alla Storia che li ha traditi e dimenticati. Della filologia, Garboli conosce e usa tutti gli strumenti: ma in maniera perversa e diabolica, perché questi strumenti servono a sabotare la critica dall'interno, mettendola al servizio delle persone e non della letteratura.

«Più dei libri mi hanno sempre interessato [...] le persone. Più della “letteratura”, tutto quello che la letteratura nasconde e rivela». ¹²¹ Ovvero una particolare declinazione del male originalmente incarnato in alcune persone: Matilde Manzoni, il suo «destino che chiedeva, e aveva il diritto, di essere riconosciuto e raccontato per sé, nella sua solitudine», rivelatrice del *genio stupido* del padre Manzoni; ¹²² Delfini, di cui si «erano perse le tracce e perfino il nome» dopo la morte; ¹²³ i “diversi” e i deboli: Penna, Morante, Ginzburg, marchiati dall'omosessualità, dalla differenza di genere e di razza.

L'“interesse” verso i deboli non è legato a una reale volontà di giustizia, anche se Garboli parla spesso di “risarcimento”. Ad esempio, Matilde «non ebbe mai una vita propria; non fu mai una protagonista», e allora anche «Natalia Ginzburg – con cui ci fu un litigio a proposito della *Famiglia Manzoni* – doveva risarcirla, darle nel suo libro (come poi fece) un loculo, un capitolo tutto per lei». ¹²⁴ Ma appunto il risarcimento che Garboli prepara per i suoi personaggi dimenticati e oppressi è un “loculo”. È uno spostamento del male dal

¹¹⁹ ID., «Autobiografia del Blu di Prussia» di Ennio Flaiano, in ID., *La gioia della partita*, cit., p. 132.

¹²⁰ G. FICARA, *Stile Novecento*, cit., p. 214.

¹²¹ C. GARBOLI, *Avvertenza* a ID., *La stanza separata*, cit., p. IX.

¹²² ID., *Prefazione* a M. MANZONI, *Journal*, a cura di C. Garboli, Milano, Adelphi, 1992, p. 63. Cfr. G. FICARA, *Garboli e il genio stupido*, in *Stile Novecento*, cit., pp. 213-220.

¹²³ C. GARBOLI, *Pianura proibita*, in ID., *Pianura proibita*, cit., p. 175.

¹²⁴ ID., *Prefazione* a M. MANZONI, *Journal*, cit., p. 63.

vissuto al piano della letteratura e viceversa: per quanto riguarda Delfini, in effetti, «non si trattava di risarcire uno scrittore fallito e dimenticato. [...] Si trattava di portarlo a compimento, facendolo entrare in un presente che non era il suo».¹²⁵ Un altro presente, un altro spazio, perché l'infelicità di un destino incompiuto si possa ripetere. La diversità per Garboli va mantenuta, guardata con interesse, rimarcata e non annullata, e le distinzioni pregiudicanti non vanno abolite ma al contrario valorizzate e assunte per la loro veridicità: asserzioni del tipo «la poesia di Penna piace alle donne»...«come del resto è nella natura degli umbri»...«Fortini è poeta intimamente ebreo»...«per dirla in termini omosessuali»...etc.,¹²⁶ sono da ritenere criticamente attendibili.

La filologia di Garboli è “dipendente e gregaria” «rispetto a una mancanza»: di un «testo che non c'è»,¹²⁷ come lo scarnissimo, in effetti, *Journal* di Matilde o come il testo di interesse di per sé nullo della *Fameuse comédienne*; ma anche di una vera e profonda lacuna di “essere”. Merita davvero il destino di Matilde, ripetitiva nella sua remissività fino ad esaurire la nostra pazienza di lettori del *Journal*, tutta questa attenzione e questo richiamo alla significazione? Il fatto è che la degenerazione della “chiacchiera” è emancipata da Garboli in una teoria sul pettegolezzo che «non sa e sa»:¹²⁸ «fra il pettegolezzo e la verità c'è una parete sottile».¹²⁹ La verità storica è inavvicinabile, non si svela – o se si svela, è una specie di miracolo che Garboli chiama «buco nella Storia» o «effetto di presentificazione»: qualcosa che ci viene comunicato, in un testo, grazie a un passaggio incidentale, «suona oggi al nostro orecchio con un effetto di presentificazione: colui che sta raccontando coinvolge il lettore nel suo testo, lo chiama, per virtù semplice e magica, nel punto stesso in

¹²⁵ ID., *Pianura proibita*, in ID., *Pianura proibita* cit., p. 176.

¹²⁶ ID., *Penna papers*, cit., pp. 38, 44, 47, 58.

¹²⁷ G. FICARA, *Stile Novecento*, cit., p. 214.

¹²⁸ *Ivi*, p. 220.

¹²⁹ C. GARBOLI, *Prefazione* a ANONIMO DEL XVII SECOLO, *La famosa attrice*, cit., p. 102.

cui egli si trova e dal quale parla. Stai leggendo, e ti trovi nella realtà di un fatto che sta ancora accadendo. Senza saperlo e volerlo, lo scrittore trova, in un punto del tempo, e quindi per sempre, il presente comune a ciò che è raccontato e a colui che legge». ¹³⁰

Al di qua della parete «sottilissima ma imperforabile», invece, la nullità ma anche la palpabilità del pettegolezzo è ciò che più sa avvicinarsi alla verità della Storia, o semplicemente è tutto quello che abbiamo per parlare della Storia e per sospettare, forse attraverso un doppio inganno, la verità: «e se ci fosse qualcosa di vero, nel pettegolezzo?» ¹³¹ Se fosse proprio questo, in altre parole, il tessuto in cui si aprono per sbaglio quei vertiginosi “buchi”? Perciò la filologia, che di per sé «purtroppo» ha la vocazione di ordinare la «vita confusa», si mette al servizio del pettegolezzo. ¹³²

«Sebbene la Guérin, un tempo conosciuta come la Molière, non sia di per se stessa persona tale da sollevare intorno alla sua storia grande curiosità» (è questo l'incipit della *Famosa attrice*), ¹³³ la sua vita innanzitutto investe, «sia pure di scorcio, anche la vita e la personalità di Molière». ¹³⁴ Sebbene Matilde, nella sua immagine trasferita in letteratura, sia un “tipo” evidentemente piatto, Garboli la lavora come un personaggio a tutto tondo e del resto il risultante ritratto elaborato serve «anche per parlare d'altro, cioè propriamente di Manzoni». ¹³⁵ Molière e Manzoni “appaiono” (nel bene e soprattutto nel male) in queste vite-satelliti, trascurabili e meschine e allo stesso tempo più immediatamente attendibili di qualsiasi apparentemente diretta narrazione biografica, così come Keats, per Praz, “appariva” nel ritratto della *sorella di Keats*. È in effetti la vecchia storia del pettegolezzo che rivela l'“uomo eminente” e che risale alle *Vite brevi* di Aubrey; ma è anche qualcosa, a questo punto, di più radicale e

¹³⁰ *Ivi*, p. 39.

¹³¹ *Ivi*, p. 22.

¹³² *Id.*, *Penna papers*, cit., pp. 55-58.

¹³³ ANONIMO DEL XVII SECOLO, *La famosa attrice*, cit., p. 137.

¹³⁴ C. GARBOLI, *Prefazione* a ANONIMO DEL XVII SECOLO, *La famosa attrice*, cit., p. 14.

¹³⁵ G. FICARA, *Stile Novecento*, cit., p. 214.

sofisticato, e caratteristicamente garboliano. Il potere di rivelazione di questi personaggi, ai quali comunque sfugge, come un fenomeno indipendente e fuori controllo, la loro stessa facoltà paradossale di “sforacchiare la storia”, coincide soprattutto con la loro primaria vocazione distruttiva o diminutiva. Garboli è attratto dal loro stesso precipitare dalla Storia: non crede assolutamente di salvarli, vuole annegare insieme a loro.

Consegnare alla pagina, con gli strumenti della filologia, il «romanzo non scritto» di un personaggio «portatore di un oscuro destino»,¹³⁶ significa unire alla condanna ribadita di quel destino particolare il proprio naufragio di scrittore. Come un romanziere classico, Garboli subisce il «potere di fascinazione» legato a ciò che «manca» e a «tutto ciò che è possibile» e non realizzato, come è, in una partita a scacchi, la «somma infinita delle variabili sconfitte, [...] tutto ciò che, nel corso di ogni partita, resta escluso, inespresso, interrotto».¹³⁷ Ma solo per Garboli le idee non realizzate sono «idee già perdute»,¹³⁸ fissate nella non-esistenza quanto una vita realizzata mancante di verità. La scacchiera, il luogo delle infinite possibilità del romanziere, è «un luogo di morte, assenza», «la perfezione matematica e funerea del nulla», dove il possibile «incombe» «molto più di ciò che viene scelto e deciso».¹³⁹ La *gioia della partita* consiste allora unicamente nel non giocare la partita: nel confondere una soffocata vocazione di romanziere con una distorta pratica filologica che esercita la critica come uno strumento di morte («la morte» lavora come un «critico letterario» servendo, «come in ogni altra cosa, l’imbroglio e la relatività della vita»)¹⁴⁰ Romanziere e filologo sono attratti dalla stessa materia ma lavorano l’uno contro l’altro impedendosi a vicenda. Anche la «fertilissima, ricchissima, mobile e vasta come un oceano» immaginazione che Garboli si riconosce

¹³⁶ C. GARBOLI, *Pianura proibita*, in ID., *Pianura proibita*, cit., p. 177.

¹³⁷ ID., *Nel labirinto della scacchiera*, in ID., *La gioia della partita*, cit., pp. 253-255.

¹³⁸ ID., *I Diari di Delfini*, in ID., *Scritti servili*, cit., p. 46.

¹³⁹ ID., *Nel labirinto della scacchiera*, in ID., *La gioia della partita*, cit., pp. 254-255.

¹⁴⁰ ID., *I Diari di Delfini*, in ID., *Scritti servili*, cit., p. 53.

rimane inerte, «un patrimonio – scrive – che non so investire né utilizzare».¹⁴¹ La filologia – la natura opposta «di pedante»¹⁴² – fissa e assume su di sé questo impedimento recuperando ed eternando lo scarto del non vissuto.

Scrivere per Garboli significa morire come autore, uccidendo con la filologia ciò che già è mancante («ero uno scrittore? No») e deviando verso il male – un’idea romanzesca di un *fatum* del male – ciò che potrebbe essere: «ero un critico? No».¹⁴³ Dire «non so scrivere senza inseguire una professione, o una vocazione, fallita»¹⁴⁴ è per Garboli come affermare una tautologia (la vocazione fallita è la *sua* vocazione: «seppellire Delfini [...] non è per me diverso da seppellire me stesso»)¹⁴⁵ La sua minima e sottilissima mossa, però, è quella di vivere, come fanno gli autori amati, Delfini, Penna, le proprie malattie «con lo splendore dei sani»,¹⁴⁶ e il proprio fallimento come un’emancipazione. La contraddizione tra condizione “servile” e libertà creativa è scacco definitivo e insieme, per la stessa ragione dello scacco, linfa vitale. Garboli è originale esattamente nel pensiero tautologico e nell’insistenza sulla banalità del male che definisce una letteratura senza via d’uscita, ma che, come la sua “immaginazione fertilissima, ricchissima, mobile e vasta”, spinge per esistere, vive e ci prende proprio nella misura in cui «si conserva improduttiva».¹⁴⁷

¹⁴¹ ID., *Pianura proibita*, in ID., *Pianura proibita*, cit., p. 169.

¹⁴² ID., *Penna papers*, cit., p. 58.

¹⁴³ ID., *Pianura proibita*, in ID., *Pianura proibita*, cit., p. 165.

¹⁴⁴ ID., *Al lettore*, in ID., *Scritti servili*, cit., p. IX.

¹⁴⁵ *Ivi* (*I Diari di Delfini*), p. 53.

¹⁴⁶ M. MARCHESINI, *Malato e felice. Cesare Garboli tra la vita e il libro*, in ID., *Da Pascoli a Busi*, Macerata, Quodlibet, 2014, p. 385.

¹⁴⁷ C. GARBOLI, *Pianura proibita*, in ID., *Pianura proibita*, cit., p. 169.

V. *Uomini non illustri*

I personaggi eminenti o non eminenti di Praz e Garboli si mostrano nel loro lato “infetto”, “rovesciato”, misero, mediocre, deformato. In questo sono parenti del Shakespeare di Aubrey e del Kant di De Quincey, ma non solo: sappiamo dagli studi di Debenedetti che nel Novecento anche l'*homo fictus*, il *personaggio-uomo* del romanzo, «esplode»: è in «perpetua evasione da sé», diventa «particella», diventa «brutto».¹⁴⁸ È un problema estetico di larga portata: il romanzo del Novecento è “invaso vittoriosamente dai brutti” ed è diventato un «repertorio di rappresentanti dello squallido, dello scostante, dello scontroso, dell'inameno, dello scombinato, del repulsivo»;¹⁴⁹ il luogo «della dissoluzione della coscienza in elementi disparati». Debenedetti annuncia che il problema di tipo tecnicamente narratologico (non-identità significa non-storia e non-narrazione) riguarda la moderna alienazione dell'individuo dalla Storia: la non-identità del personaggio è «intesa sia come la “dissoluzione storica dell'unità del soggetto”, sia come “il presentarsi di ciò che non è di per sé soggetto”».¹⁵⁰

Il personaggio “residuale” dell'arte moderna è «in cerca d'un'armonia in mezzo a un mondo tutto dilaniamenti e stridori»:¹⁵¹ come il Palomar di Calvino, non-personaggio che è le cose che pensa e con la sua stessa non-identità tiene insieme il romanzo (il mondo) frantumato. Palomar, la cui storia «si può riassumere in due frasi: “un uomo si mette in marcia per raggiungere, passo a passo, la saggezza. Non è ancora arrivato”»,¹⁵² ha in effetti il volto e il passo del saggista,

¹⁴⁸ G. DEBENEDETTI, *Il personaggio-uomo*, Milano, Garzanti, 1988, pp. 17, 23, 68; ID., *Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti, 1998, p. 613.

¹⁴⁹ ID., *Il personaggio-uomo*, cit., p. 68.

¹⁵⁰ *Ivi*, p. 17.

¹⁵¹ I. CALVINO, *Palomar*, Milano, Mondadori, 1994, p. VI.

¹⁵² *Ivi*, p. IX.

e l'attitudine di chi «si contenta di frammenti e ritagli della Verità».¹⁵³ Calvino presenta infatti Palomar dicendo ciò che non è Palomar: «invece di parlare del libro che ho scritto, parlo di quello che non ho scritto e che con questo non ha niente a che fare. Ma forse uno non può parlare del proprio libro [...] se non “in negativo”, cioè parlando dei progetti di libri che sono stati scartati per giungere a questo».¹⁵⁴ Palomar, residuo di personaggio, flusso di pensiero, è l'ultimo elemento superstite di forma-romanzo in un'opera di per sé eminentemente saggistica. “Passo passo” Palomar, mancante di identità e di perfetta conoscenza, cammina verso il saggio. Mai come qui l'*homo fictus* del romanzo somiglia al saggista e ai suoi personaggi tradizionalmente “dimidiati”. Il punto è ora ciò che il personaggio non è, il suo rovescio («Palomar era *anche* Mohole: la parte di sé oscura e disincantata») di cui il libro «non reca traccia»,¹⁵⁵ il suo pensiero aggregante e disgregante; il suo non essere mai realizzato.

Anche nei *personaggi non realizzati* di Macchia sono evidenti l'intento critico e la consapevolezza delle questioni estetiche relative all'*homo fictus* contemporaneo: «non le idee generali mi attraevano – scrive – ma gli individui, i personaggi da romanzo». E poi: «i progetti, ciò che la letteratura non era riuscita ad essere o aveva perduto». La letteratura è «l'opera in primo piano» ma anche il «grande campo di rovine» delle opere mai realizzate. «Anche di questo era fatta la poesia, e mi domandavo a chi un critico avesse potuto chiedere aiuto per affrontare questo museo di segreti, di fantasmi non realizzati, di schegge oscure, di vibrazioni situate al limite del linguaggio e che non erano divenute espressione». Relativamente a questa “mancanza” Macchia definisce la direzione del suo saggismo: il critico chiede aiuto al «saggio come racconto». «Imponendo al discorso un suo ritmo narrativo era possibile sondare quel senso dell'ombra, del

¹⁵³ C. LAMB, *Saggi di Elia*, cit., p. 87.

¹⁵⁴ I. CALVINO, *Palomar*, cit., p. VII.

¹⁵⁵ *Ibidem*.

labirinto e del caos che mi suggerivano, nella vita e nell'arte, certi destini irrisolti». Macchia recupera dal buio della storia e dalle opere non realizzate personaggi soffocati, relegati, "sequestrati": «la gabbia, il luogo chiuso, la claustrofobia: fu un male di cui ho sofferto fin d'allora e di cui pian piano sono guarito parlandone, facendolo diventare materia di studio, d'amore e di pietà. Dal Tasso a Molière, dal principe di Palagonia a Pirandello».¹⁵⁶

I fantasmi di Macchia sono i "destini irrisolti" di personaggi malati («con quale ansia io ho cercato di far luce su alcune personalità eccezionali, nelle loro malattie, nella loro malinconia!»). In alcuni casi, addirittura, «era proprio la malattia con il suo fondo sotterraneo e demoniaco a divenire espressione di forza, di energia, di alta creazione»), o sono le sorti di «artisti mancati»¹⁵⁷ o anche di personalità non eccezionali ridotte al silenzio. La prigionia di Torquato Tasso è la «stanza di un sacrificio senza riscatto», dove «avevano tentato di far tacere per sempre un poeta, addirittura di distruggerlo».¹⁵⁸ «È questa qualità di silenzio – scrive Macchia nel dialogo immaginario con *la figlia di Molière* – che esalta un romanziere e gli permette di costruire un personaggio». La figlia di Molière, «bloccata in questo suo silenzio» a cui Macchia vuole dar voce, è un personaggio che «non riusciva a vivere la propria vita [...], divenendo nella realtà, nella vita vera [...] un personaggio non realizzato», diffamato dal «libello» della *Fameuse comédienne* – proprio quello poi riesumato e tradotto da Garboli una ventina di anni dopo il dialogo di Macchia – nel quale si insinuano rapporti incestuosi: «e capisce soltanto ora – dice la figlia della *Famosa attrice* – perché io sia rientrata nell'ombra, perché la mia vita sia divenuta così solitaria, così ordinata, così buia, forse così meschina. [...] Sono stata sommersa dalle ombre degli altri. [...] Sulla scena della storia –

¹⁵⁶ G. MACCHIA, *Frammenti di una autobiografia letteraria*, in ID., *Il teatro delle passioni*, Milano, Adelphi, 1993, pp. 17-31.

¹⁵⁷ *Ivi*, p. 31.

¹⁵⁸ *Ivi*, p. 417.

se si può definire storia questa squallida fetta di vita che mi appartiene – sono un personaggio non realizzato». ¹⁵⁹

I personaggi di Macchia somigliano a quelli di Garboli, quando non sono proprio gli stessi come nel caso di Molière, della *famosa attrice* e della *figlia di Molière*. I “destini irrisolti” sono identici, come le cause storiche del loro oblio («tutta la storia moderna è dominata dall’ombra lugubre di quel complesso e immenso carcere che si apre dinanzi a noi come un incubo e una minaccia»). ¹⁶⁰ Le loro estetiche, però, non coincidono. A Macchia sono ben chiari limiti, statuti e possibilità della critica: che deve “fare luce” sulla malattia e la malinconia, e in qualche modo “guarirle”. «Sono guarito parlandone», scrive Macchia del suo stesso male; e, della vita del Tasso: «c’era [...] un fondo buio, denso, incomprensibile, che bisognava illuminare». ¹⁶¹ La storia moderna è un “carcere”, ma ancora «illuminato da una speranza, da un’idea, da una luce: quella che Croce chiamò, nella *Storia d’Europa*, “la religione della libertà”». ¹⁶² Macchia ha fiducia in una critica in accordo con la storia, e sa per certo, ad esempio, chi sia stato «il Tasso storico» («nulla di più lontano dal Tasso storico del Tasso leopardiano») ¹⁶³ ovvero sa esattamente quello che non saprà Garboli («la vita cammina, la nostra e quella degli altri, e nessuno ne sa niente»). ¹⁶⁴

Macchia ha fiducia nelle “doti” del romanziere che possono colmare le lacune della storia: il romanziere è “esaltato”, non annichilito, dal silenzio dei suoi personaggi. «Il vero volto» del principe di Palagonia è ricercato in «un dialogo che ha scarsi rapporti con la storia», in appendice a una ricognizione della storia del personaggio. ¹⁶⁵ Ma non si può convenire con Praz (forse colpito

¹⁵⁹ *Ivi*, pp. 541- 568.

¹⁶⁰ *Ivi*, p. 425.

¹⁶¹ *Ivi*, p. 16.

¹⁶² *Ivi*, p. 425.

¹⁶³ *Ivi*, p. 427.

¹⁶⁴ C. GARBOLI., *Prefazione* a ANONIMO DEL XVII SECOLO, *La famosa attrice*, cit., p. 102.

¹⁶⁵ G. MACCHIA, *Il principe di Palagonia*, Milano, Mondadori, 1978, p. VII.

soprattutto dall'omaggio alla tradizione del "ritratto immaginario") sul fatto che questa «sessantina di pagine» sia «il meglio di quanto [Macchia] abbia mai scritto».¹⁶⁶ Quando «il critico entra direttamente nella *fiction*»¹⁶⁷ si perde, perché resta se stesso. I dialoghi senza rapporto con la storia, con il principe di Palagonia ma anche con la figlia di Molière, sono pezzi piuttosto uniformemente inerti, ad eccezione di alcune parti in cui è l'intervistatore, ovvero ancora il critico e non il personaggio, a parlare. Di fatto, il terreno della critica e lo spazio della divagazione restano campi distinti, proprio come in Cecchi, secondo i criteri di un'operazione alquanto consapevole. Il libro-ritratto sul principe di Palagonia è scisso in due parti distinguibili e governate rispettivamente dalla filologia e dalla fantasia, così come, ad esempio, il libro su Don Giovanni divide filologia e interpretazione: «questo libro si compone di due parti. La prima è un'interpretazione attraverso epoche diverse del personaggio di Don Giovanni [...]. Nella seconda sono raccolti testi secenteschi, rari o poco conosciuti».¹⁶⁸

Eppure Macchia non sente, o non tematizza, l'improduttività della sua fantasia. «Non mi sono costruito nessuna esistenza fallita»,¹⁶⁹ dice. La sua ferma fiducia in un'ermeneutica positiva è più forte del disagio relativo al dissidio tra libertà e "servilismo". Nessuna delle due parti contrarie e conflittuali (neanche la vocazione narrativa non realizzata) mette in discussione l'identità dello scrittore. Ma infine Macchia, con la sua fiducia ottimista e un po' svagata, forse alquanto rimozionale, proietta un'inquietudine nel cuore della sua scrittura, e insinua al lettore il dubbio che ancora non appartiene a lui e che toccherà in qualche modo Garboli, ad esempio: che forse l'idea del "saggio come racconto" contiene una ambigua svalutazione della

¹⁶⁶ M. PRAZ, *Le metamorfosi di un personaggio*, in ID., *Geometrie anamorfiche*, cit., p. 133.

¹⁶⁷ G. MACCHIA, *Frammenti di una autobiografia letteraria*, in ID., *Il teatro delle passioni*, cit., p. 34.

¹⁶⁸ ID., *Vita avventure e morte di Don Giovanni*, Milano, Adelphi, 1991, p. 13.

¹⁶⁹ *Ivi*, p. 25.

critica in sé, non più così solida quando il terreno della storia viene meno.

Circondando il personaggio con la descrizione delle opere che ha “proiettato fuori di sé”, del suo ambiente, della sua storia e della sua raffigurazione attraverso le epoche e le arti, Macchia ottiene di fatto risultati migliori. «Ciò che colpiva l’immaginazione – scrive del principe di Palagonia – era il rapporto con l’opera che aveva creato».¹⁷⁰ Macchia riesce a far parlare le cose intorno al personaggio. La sua “casa” (villa Palagonia), la sua stanza (il suo “carcere”, come la *stanza della tortura* di Pirandello) può diventare «la stanza dell’essere».¹⁷¹ E allora, con la stessa volontà di uscire ugualmente “fuori dalla storia” verso l’invenzione, Macchia rivela da sé come sia in fondo eccessiva e ostacolante la sua idealizzazione del ruolo critico. Nel suo caso, che ricorda quello di Cecchi, il “ritorno all’ordine” della critica è un impedimento all’invenzione.

Che si possa essere critici e inventivi muovendo i propri passi al contrario, dal terreno dell’invenzione a quello dell’interpretazione, è la teoria di Savinio, che in *Maupassant e “l’altro”*, in una nota apparentemente estemporanea, descrive la sua maniera di ritrarre: «qualche lettore tenuto al guinzaglio dall’abitudine domanderà: “Ma questo che c’entra?”. Il nostro procedimento letterario, antimichelangiolesco per eccellenza, cerca di circondare ogni oggetto dell’ambiente più ricco, più completo, più “inaspettato”. Si tratta, per mezzo di *altre cose* e di *cose diverse*, di far conoscere la *cosa* meglio che si può, illuminarla con la luce più intensa, penetrarla più profondamente. Questi riferimenti, queste equivalenze, queste analogie che noi poniamo ora a destra ora a sinistra della nostra via, hanno lo scopo di mantenerci in equilibrio».¹⁷² Maupassant è più realizzato in una divagazione disordinata fra le “altre cose” e le “altre persone” (i genitori, il fratello, la sua epoca, Flaubert, la fotografia,

¹⁷⁰ ID., *Il principe di Palagonia*, cit., p. 48.

¹⁷¹ ID., *Pirandello o la stanza della tortura*, Milano, Mondadori, 1981, p. 15.

¹⁷² A. SAVINIO, *Maupassant e l’altro*, Milano, Adelphi, 1975, pp. 110-111.

Siménon, l'omosessualità, Picasso, il teatro...) che in una eventuale e tradizionale *vita di Maupassant*. Lo stesso avrebbe fatto Aubrey, e anche Praz, che infatti riconosce l'esempio e dichiara che «Savinio eccelle nella secolare tradizione del saggio con le sue ramificazioni bizzarre».¹⁷³

Anche nei ritratti di Parise le persone sono trattate con libertà da romanziere. Montale è un'«ostrica» («immaginiamo dunque una creatura marina, frutto di mare, ostrica o mollusco, per così dire in forma d'uomo: una struttura ossea pressoché inesistente all'interno di un involucro di carne delicatissima, infantile»), Comisso una «verdura grassa come i cavoli», «un gallo» o «una zucca», Marilyn Monroe una «libellula».¹⁷⁴ Eppure il Montale di Parise è fedelissimo alla sua identità storica, rivelato nelle metafore animali, negli occhi-perle «di grande luce»: «l'attenzione-lampo delle due perle attraverso la fessura delle valve è il solo attimo di conoscenza dato a noi; ma, come avviene negli incantesimi, ci sarà dato tuttavia di non dimenticare mai più quel lampo, perché esso è lo sguardo della poesia». Si sente la voce del poeta in quella di Parise che pensa a cosa potrà essere diventato nell'«aldilà»: «sarà diventato una foglia? o ci vorrà del tempo?». ¹⁷⁵ Anche il vero Comisso sembra in qualche modo coerente con l'apparizione di un particolare fenomeno fisico con «sensibilità animali e vegetali».¹⁷⁶ La *fantasia* di Parise non segue forse la direzione di una dimostrazione a priori, né sembra chiedersi “come” stia realizzando il ritratto, pretendendo di vedere e stabilire chiaramente il punto in cui sguardo critico e pensiero creativo-simbolico si incontrano; ma il “come”, il modo riuscito di quel tipo di scrittura, gli appartiene senza alcuno sforzo conseguente a una domanda preventiva, ostacolante o perturbante, sulla liceità dell'operazione.

¹⁷³ M. PRAZ, *Metamorfosi di Savinio*, in ID., *Perseo e la medusa*, cit., p. 336.

¹⁷⁴ G. PARISE, *Quando la fantasia ballava il «boogie»*, Milano, Adelphi, 2005, pp. 43, 50, 112, 175.

¹⁷⁵ *Ivi*, p. 136.

¹⁷⁶ *Ivi*, pp. 50-51, 113.

Anche in questi ritratti immaginari è mantenuta la riflessione critica sul rapporto tra biografia e finzione e sull'idea di Storia nella contemporaneità. I ritratti più fantastici di Savinio e Parise stanno pur sempre, in ogni caso, in rapporto con la verità storica, e al di qua delle soluzioni più estreme raggiunte dall'esempio di Schwob. «L'ideale del biografo», scriveva Schwob, è il contrario del pensiero ordinante: è invece, ad esempio, «differenziare infinitamente l'aspetto di due filosofi che hanno inventato all'incirca la stessa metafisica». È una “disgrazia” che i biografi abbiano «supposto che solo la vita dei grandi uomini potesse interessarci». Invece *Empedocle*, *Paolo Uccello* e *Katherine la Merlettaia*, ad esempio, sono tutti, ugualmente (dal punto di vista estetico più che ideologico), individui “unici”, da «raccontare con la stessa cura».¹⁷⁷ Schwob non distingue reale e immaginario, e i suoi risultati sono un *hapax* nella tradizione. Le sue *Vite immaginarie* sembrano state un modello anche per Savinio – in *Narrate, uomini, la vostra storia*, ad esempio – il quale però non ha mai dimenticato il rapporto dei suoi ritratti fantastici con la storia ufficiale. Savinio racconta le vite di «tredici uomini e una donna, calati quale più profondamente e quale meno nella gelatina della storia». A differenza delle *Vite* di Schwob, le storie di Savinio rielaborano fonti e testimonianze effettive, e in *Narrate, uomini* storia e invenzione sono mescolate e definitivamente indistinguibili. Non è dato sapere, ad esempio, se la «*fifa*» che il torero Cayetano Bienvenida «sentì» nell'arena abbia davvero determinato l'essere al mondo di quel personaggio in quel dato momento storico. Così il biografo è più ambiguo del romanziere a cui il lettore consegna, secondo i patti, la propria fiducia. Qui i patti non sono chiari, e non si saprà mai se una volta sia davvero sembrato, a Cayetano Bienvenida, «che il toro parlasse e gli dicesse: *Cayetano, yo vengo por ti*».¹⁷⁸ Solo i personaggi di Schwob sono effettivamente romanzeschi: di loro,

¹⁷⁷ M. SCHWOB, *Vite immaginarie*, cit., pp. 16-21.

¹⁷⁸ A. SAVINIO, *Narrate, uomini, la vostra storia*, Milano, Adelphi, 1984, pp. 11, 162-165.

innanzitutto «nessuno sa» nulla, e i racconti delle *Vite immaginarie*, come quello di Empedocle e Pantea, hanno lo stile e la musica inconfondibile della fiaba.

La stessa contaminazione fra storia e invenzione si trova però, viceversa, anche in uno storiografo impeccabile come Camporesi, quando ad esempio nelle *Vie del latte* ritrae Petrarca in pose alquanto prosaiche, impaziente e riluttante davanti alla sfilata di portate in un opulento (e «barbarico») banchetto alla corte Visconti. Imitando un tipico stratagemma del romanzo storico, Camporesi si appella a una sedicente «particolareggiata ricostruzione fatta, all'inizio del Cinquecento, su solidi documenti», da un certo «storico di cose milanesi Bernardino Corio», per raccontare sostanzialmente «illazioni» e «congetture» comunque marchiate dal sospetto dell'«inattendibilità» e «falsità». Sul mito del personaggio-poeta organizzato puntigliosamente dallo stesso Petrarca, Camporesi costruisce e sovrappone un racconto-contromito della quotidianità dell'artista, un *padano Petrarca* che «assaggiò appena la carne di bue e gli inzuccherati capponi in agliata», con le «labbra riarse», e che mentre guardava «con noia e disgusto i conigli, i pavoni, i cigni, le anitre che sopravvenivano a ondate continue [...] si sentiva inutile e odioso a se stesso», lontano in cattiva coscienza dalle sue abitudinarie fissazioni salutiste (come quella di bere solo acqua, o di mangiare il rosmarino tutte le mattine per le sue proprietà benefiche: «forse ne faceva frittate»), e lontano dal suo *hortus conclusus* e protettivo («è più che probabile che piantasse allori anche per tenere lontani i fulmini, che si circondasse di lauri per sentirsi al riparo dalle saette verso le quali provava un terrore incontrollabile»).¹⁷⁹

Il ritratto in sé non dice quanto di quello che Petrarca “pensò” appartiene alla Storia e quanto invece è una invenzione di Camporesi, al quale, del resto, difficilmente si può attribuire la stessa valutazione che Praz esprimeva per il Pater dei *Ritratti immaginari*: che «i dati

¹⁷⁹ P. CAMPORESI, *Le vie del latte. Dalla Padania alla steppa*, Milano, Garzanti, 1993, pp. 51-101.

storici non [fossero] pel critico artista che un trampolino per le sue appassionate ricreazioni fantastiche». ¹⁸⁰ Viceversa, le “ricreazioni fantastiche” rimangono in qualche caso al servizio della storia. I biografi, quasi sempre, scrivono le loro biografie in «stile tombale», osserva Savinio: ¹⁸¹ in parte anche i personaggi di *Narrate, uomini* «non li ritroverete più in nessun altro luogo, fuori che nelle pagine di questo libro; nel quale essi stanno come il defunto nella tomba». ¹⁸² Una volta consegnato alla pagina, il personaggio “muore” come persona, a meno che parte della sua storia non rimanga nella sfera del “possibile”: l’ambiguità di questi ritratti è in qualche modo la condizione a cui la storia, ancora, si salva.

La storia si salva, ancora, nel caso piuttosto eccezionale dei *Luigi di Francia* di Gadda, dove è vero che «senso della penetrazione della storia che ci riporta ai nostri classici» e «ironia demoniaca» fanno parte dello stesso progetto: ma l’ironia demoniaca di Gadda non corrode la Storia. Anzi è un’ironia che precisa, e mostra i re esattamente per quello che sono in relazione alla Storia, al di là tanto di idealizzazioni (il biografo non è un «agiografo in borghese», come paventa Savinio) ¹⁸³ quanto di una resa nichilistica della conoscenza (il “noi non ne sappiamo nulla” di Garboli). Il ridicolo dei corrieri che «galoppavano verso Francia, Firenze e Mantova ben sapendo ch’era nato un Delfino» e «andavano orgogliosamente dicendo»: «non ci saremmo infilati tutta questa roba per una femmina»; o il grottesco epiteto enfaticizzato di «monsignore il Delfino» per un bambino di cinque anni solennemente istruito al battesimo, ¹⁸⁴ è semplicemente il ridicolo degli uomini. E la dissonanza tra questa bassezza umana e il concetto di Storia che gli uomini hanno in mente è esattamente il ridicolo storico, evidente al biografo moderno quanto all’epoca stessa

¹⁸⁰ M. PRAZ, *Introduzione a W. PATER, Ritratti immaginari*, cit., p. 11.

¹⁸¹ A. SAVINIO, *Maupassant e l’altro*, cit., p. 18.

¹⁸² ID., *Narrate, uomini, la vostra storia*, cit., quarta di copertina.

¹⁸³ ID., *Maupassant e l’altro*, cit., p. 18.

¹⁸⁴ C. E. GADDA, *I Luigi di Francia*, Milano, Garzanti, 1964, pp. 9-10.

dei fatti e alle stesse persone interessate: è il vero storico, perseguito dall'ironia gaddiana con ferma serietà.

«L'interesse per gli studi storici può dirsi innato in me; o se no, ha ricevuto eccitazioni che chiamerò ginnasiali con grande amore e rispetto per gli studi ginnasiali che ho potuto seguire (Cesare, Tacito, non molto Erodoto), i minori latini, più tardi Svetonio... e perché ho avuto da taluni di questi storici latini (Tacito, Svetonio) e dai poeti... la sensazione che ci sia stato un grande momento della conoscenza umana in cui la storiografia non è stata una menzogna... senza compromessi, né reticenze... La stessa sensazione mi è stata data più tardi dagli storici inglesi e francesi... da Macaulay a Strachey, come *specimen*... e Lavisse, Michelet, Lefebvre, Bainville... e memorialisti, altrettanto validi annotatori della realtà e della verità... Saint-Simon, Retz... gli epistolari, e le lettere... mi hanno condotto a interessarmi ai fatti della grande storia francese...»: così parla Gadda ad Arbasino, che riporta il tutto in un capitolo sulla *formazione dell'ingegnere (L'ingegnere in blu)*.¹⁸⁵ Nei *Luigi di Francia* Gadda ritrae la Storia, “senza compromessi”: i personaggi “eminenti” non sono né in funzione né in sostituzione della Storia, in un caso di equilibrio storiografico moderno forse unico, davvero “classico”.

Nell'Arbasino ritrattista, al contrario, le «beautiful people»¹⁸⁶ immortalate in «tutti i *babillages*, le cantilene, le facezie irrefrenabili» non sono tuttavia vere e libere protagoniste del tempo. Perché, da una parte, *Ritratti italiani* di Arbasino è anche e soprattutto «un libro addirittura severo e critico nel senso primo del discernimento e dell'orientamento» nella «letteratura-letteratura»;¹⁸⁷ dall'altra, i Longhi, Praz, Agnelli, De Chirico, Fellini, Visconti, Zeri... stanno «come in un museo chiuso»,¹⁸⁸ che è il museo personale da cui Arbasino contempla con nostalgia «una specie destinata a estinguersi, i mostri sacri, gli autori e i personaggi che hanno segnato il Novecento

¹⁸⁵ A. ARBASINO, *L'ingegnere in blu*, Milano, Adelphi, 2008, pp. 47-48.

¹⁸⁶ ID., *Ritratti italiani*, cit., p. 95.

¹⁸⁷ G. FICARA, *Lettere non italiane*, Milano, Bompiani, 2016, p. 158.

¹⁸⁸ A. ARBASINO, *Ritratti e immagini*, Milano, Adelphi, 2016, p. 16.

fermati un momento prima che diventino fantasmi». ¹⁸⁹ Nella sua nostalgia Arbasino tradisce in qualche modo il personaggio in nome di un discorso autobiografico che riguarda, in generale, il proprio Paese, la propria esperienza letteraria e la modernità. «Quell'epoca non mi piaceva, ma oggi provo nostalgia per quegli spessori culturali: i miei contemporanei migliori non ci sono più, a me importa soprattutto commemorarli in modo degno». ¹⁹⁰ Nel Novecento «abbondano le commemorazioni», ¹⁹¹ e qui Arbasino ribadisce quella del personaggio-uomo (Debenedetti) che ha perso autorità di fronte ai personaggi “conosciuti intimamente di persona” («insomma, “Palazzeschi andò a trovare Marinetti”, o “Edmund Wilson ribatté a Nabokov”, o anche “Montgomery Cliff salì in macchina per raggiungere Elizabeth Taylor”, sono spesso più attraenti che “Mi svegliai di soprassalto”, o il “Il babbo appariva invecchiato”, o “Elsa e Natalia tacquero a lungo”, o “Bob cucinò la bistecca”»). ¹⁹² Ma la “commemorazione” di Arbasino è prima di tutto una questione privata, che riguarda tanto i suoi personaggi quanto se stesso e una personale prospettiva sulla letteratura.

Arbasino è “agiografo” soprattutto di un luogo che non c'è più («l'animo dell'Italia») ¹⁹³ in «un'epoca come la nostra» “volgare” e “cialtrona”. ¹⁹⁴ I *Ritratti e immagini* si aprono con Adorno che «scorgeva davanti a sé un lento, graduale, costante, atroce abbassarsi e svilirsi dei “livelli culturali”, di anno in anno, senza speranza. In una palude sempre più tetra di mercificazione e di consumismo». ¹⁹⁵ A questo sguardo si sovrappone quello di Arbasino, che assume che un certo mondo – che dal suo punto di vista è *il* mondo – finisca con le

¹⁸⁹ R. MANICA, *Se il romanziere non racconta storie*, in A. ARBASINO, *Romanzi e racconti*, vol. I, Milano, Mondadori, 2009, p. XIX.

¹⁹⁰ A. ARBASINO, *Ritratti italiani*, cit., p. 90.

¹⁹¹ A. BERARDINELLI, *La forma del saggio*, cit., p. 130.

¹⁹² A. ARBASINO, *Ritratti e immagini*, cit., p. 190.

¹⁹³ ID., *Ritratti italiani*, cit., p. 163.

¹⁹⁴ ID., *Ritratti e immagini*, cit., p. 50.

¹⁹⁵ *Ivi*, p. 31.

«beautiful people, d'alta qualità», ovvero con quella società di cui si sente egli stesso uno degli ultimi rappresentanti.

«Com'eravamo tutti giovani e belli, e senza saperlo, incolpevoli [...] in quegli anni Sessanta che si sono caricati di grazia retrospettiva involontaria»...¹⁹⁶ La malinconia che stende un velo uniforme sui ritratti di Arbasino (soprattutto gli italiani, meno gli americani di *America amore*) idealizza “retrospettivamente” il passato e pone una pietra tombale sul presente: «cosa mi resta, adesso? Parecchi ultimi ricordi molto tristi, e che mi piacciono pochissimo: avevo degli amici, quegli amici sono diventati delle edizioni complete, dei centri di studi... e io mi sento molto solo».¹⁹⁷ I personaggi di Arbasino sono prima di tutto lo specchio della sua solitudine. L’“epoca volgare”, la fine del tempo “storico”, sottrae il loro spazio vitale, invaso dalla nostalgia del biografo che parla di sé indirettamente e direttamente. Calvino «mi aiutò a scegliere i primi racconti, per la sua collana dei “Coralli”»; «mentre scrivevo *Fratelli d'Italia*, nei primi anni Sessanta, scoppiarono cabale piuttosto atroci e ridicole» che «convinsero Bassani a rifiutare il mio romanzo»:¹⁹⁸ sono racconti di esperienze non accessorie, ma preliminari a un ritratto propriamente critico di Bassani e Calvino. Il discorso sulla letteratura per Arbasino si sovrappone, e non può essere altrimenti, a una certa esperienza vissuta “di qualità”: «le fisionomie dei nostri amici che non ci sono più rischiano di deformarsi fino all'irriconcoscibilità, quando per esempio su un palco Gianfranco Contini ricorda Gadda come amico e non come oggetto di saggistica, ma poi altri si intrufolano a leggere “contributi” che potrebbero andar bene per chissà quanti, dopo aver premesso “Io non l'ho conosciuto, ma...”».¹⁹⁹

«Altri si intrufolano»: parlare di sé e delle “persone conosciute” è l'unica cosa che resta se il mondo non è più il sottoinsieme delle

¹⁹⁶ ID., *Ritratti italiani*, cit., p. 143.

¹⁹⁷ A. ARBASINO, cit. in R. MANICA, *Se il romanziere non racconta storie*, cit., p. LXXXII.

¹⁹⁸ ID., *Ritratti italiani*, cit., pp. 130, 58.

¹⁹⁹ *Ivi*, p. 156.

“persone di qualità”. Ma solo Arbasino sa, per un “gusto” o intuito spendibile soltanto per se stesso, non interessato davvero a comunicare con gli “altri” che vivono fuori dal cerchio della sua *élite*, cosa sia questa “qualità”. Il gusto è «un insieme di divieti», in effetti, e la critica non può non essere *intransigenza* (nella lezione di Nabokov). Ma un «sistema di proibizioni» funziona, a certe condizioni, solo dentro il sistema della letteratura: rispetto alle persone e al vissuto, assume «lo spessore e la tenacia di un mito».²⁰⁰ La critica intransigentemente autobiografica di Arbasino, nel pregiudizio verso il mondo moderno non “di qualità”, nega in fondo il rapporto tra letteratura e vita, e diventa un vicolo cieco. E fa un passo indietro anche rispetto allo stesso nichilismo di Garboli, che tuttavia non ha mai preteso l’ultima parola: anche se sempre troppo lontano o troppo vicino al punto d’incontro tra letteratura e vita e pieno riguardo a entrambi gli estremi di pregiudizi sdoganati da un’opposta illimitata libertà di pensiero, Garboli non pensava affatto di detenere la verità sulla fine della letteratura e nemmeno su se stesso in rapporto a quella presunta fine, e contestava vivacemente l’idea che «il critico sia il solo successore e il solo continuatore del vecchio artista ormai cadavere».²⁰¹

²⁰⁰ R. BARTHES, *Critica e verità*, tr. it. di C. Lusignoli e A. Bonomi, Torino, Einaudi, 1969, pp. 24-27.

²⁰¹ C. GARBOLI, *Al lettore*, in ID., *Il gioco segreto. Nove immagini di Elsa Morante*, Milano, Adelphi, 1995, p. 14.

BIBLIOGRAFIA

T. W. ADORNO, *Il saggio come forma*, in ID., *Note per la letteratura*, a cura di S. Givone, Torino, Einaudi, 2012.

ANONIMO DEL XVII SECOLO, *La famosa attrice*, a cura di C. Garboli, Milano, Adelphi, 1997.

A. ARBASINO, *L'ingegnere in blu*, Milano, Adelphi, 2008.

A. ARBASINO, *Romanzi e racconti*, vol. I, Milano, Mondadori, 2009.

A. ARBASINO, *Ritratti italiani*, Milano, Adelphi, 2014.

A. ARBASINO, *Ritratti e immagini*, Milano, Adelphi, 2016.

J. AUBREY, *Vite brevi di uomini eminenti*, a cura di O. Lawson Dick, tr. it. di J. R. Wilcock, Milano, Adelphi, 1977.

R. BARTHES, *Critica e verità*, tr. it. di C. Lusignoli e A. Bonomi, Torino, Einaudi, 1969.

A. BERARDINELLI, *La forma del saggio*, Venezia, Marsilio, 2002.

I. CALVINO, *Palomar*, Milano, Mondadori, 1994.

P. CAMPORESI, *Le vie del latte. Dalla Padania alla steppa*, Milano, Garzanti, 1993.

E. CECCHI, *Ritratti e profili*, Milano, Garzanti, 1957.

- E. CECCHI, *Ricordi crociani*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1965.
- E. CECCHI, *I cipressi di Bolgheri*, Firenze, Le Monnier, 1969.
- E. CECCHI, M. PRAZ, *Carteggio Cecchi-Praz*, a cura di B. Crucitti Ullrich, *Prefazione* di G. Macchia, Milano, Adelphi, 1985.
- B. CROCE, *Aneddoti di varia letteratura* (vol. II), Napoli, Ricciardi, 1942.
- B. CROCE, *Varietà di storia letteraria e civile*, Bari, Laterza, 1949.
- B. CROCE, *La storia come pensiero e come azione*, Bari, Laterza, 1954.
- B. CROCE, *Contributo alla critica di me stesso*, a cura di G. Galasso, Milano, Adelphi, 2008.
- P. D'ANGELO, *Il problema Croce*, Macerata, Quodlibet, 2015.
- G. D'ANNUNZIO, *Prose di romanzi*, a cura di A. Andreoli, Introduzione di E. Raimondi, Milano, Mondadori, 1988.
- G. DEBENEDETTI, *Saggi critici*, Milano, Mondadori, 1951.
- G. DEBENEDETTI, *Il personaggio-uomo*, Milano, Garzanti, 1988.
- G. DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti, 1998.
- G. FICARA, *Stile Novecento*, Venezia, Marsilio, 2007.
- G. FICARA, *Lettere non italiane*, Milano, Bompiani, 2016.

- C. E. GADDA, *I Luigi di Francia*, Milano, Garzanti, 1964.
- C. GARBOLI, *La stanza separata*, Milano, Mondadori, 1969.
- C. GARBOLI, *Penna papers*, Milano, Garzanti, 1984.
- C. GARBOLI, *Scritti servili*, Torino, Einaudi, 1989.
- C. GARBOLI, *Il gioco segreto. Nove immagini di Elsa Morante*, Milano, Adelphi, 1995.
- C. GARBOLI, *Pianura proibita*, Milano, Adelphi, 2001.
- C. GARBOLI, *La gioia della partita*, a cura di L. Desideri e D. Scarpa, Milano, Adelphi, 2016.
- N. GINZBURG, *Lessico familiare*, Torino, Einaudi, 1963.
- C. LAMB, *Saggi di Elia*, tr. it. e cura di M. Praz, Milano, Rizzoli, 1981.
- R. LONGHI, *Scritti giovanili 1912-1922*, Firenze, Sansoni, 1961.
- R. LONGHI, *Piero della Francesca*, Milano, Abscondita, 2012.
- R. LONGHI, *Breve ma veridica storia della pittura italiana*, Milano, Abscondita, 2013.
- T. B. MACAULAY, *Saggi scelti*, a cura di D. Milani, Torino, Utet, 1941.
- G. MACCHIA, *Il principe di Palagonia*, Milano, Mondadori, 1978.

G. MACCHIA, *Pirandello o la stanza della tortura*, Milano, Mondadori, 1981.

G. MACCHIA, *Gli anni dell'attesa*, Milano, Adelphi, 1987.

G. MACCHIA, *Vita avventure e morte di Don Giovanni*, Milano, Adelphi, 1991.

G. MACCHIA, *Il teatro delle passioni*, Milano, Adelphi, 1993.

M. MANZONI, *Journal*, a cura di C. Garboli, Milano, Adelphi, 1992.

M. MARCHESINI, *Malato e felice. Cesare Garboli tra la vita e il libro*, in ID., *Da Pascoli a Busi*, Macerata, Quodlibet, 2014.

M. DE MONTAIGNE, *Saggi*, a cura di F. Garavini e A. Tournon, Milano, Bompiani, 2012.

E. MONTALE, *Lettere a Clizia*, a cura di R. Bettarini, G. Manghetti e F. Zabagli, Milano, Mondadori, 2006.

G. PARISE, *Quando la fantasia ballava il «boogie»*, Milano, Adelphi, 2005.

W. PATER, *Ritratti immaginari*, a cura di M. Praz, Milano, Adelphi, 1980.

PLUTARCO, *Vite parallele*, a cura di D. Magnino, Torino, Utet, 1996.

M. PRAZ, *Fiori freschi*, Firenze, Sansoni, 1944.

M. PRAZ, *La sorella di Keats*, in *Motivi e figure*, Torino, Einaudi, 1945.

- M. PRAZ, *La casa della fama*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1952.
- M. PRAZ, *I volti del tempo*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1964.
- M. PRAZ, *Panopticon romano*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1967.
- M. PRAZ, *Il patto col serpente*, Milano, Mondadori, 1972.
- M. PRAZ, *Perseo e la medusa*, Milano, Mondadori, 1979.
- M. PRAZ, *La casa della vita*, Milano, Adelphi, 1979.
- M. PRAZ, *Voce dietro la scena*, Milano, Adelphi, 1980.
- M. PRAZ, *Lettere a Bruno Migliorini*, a cura di L. Pacini Migliorini, Firenze, Sansoni, 1983.
- M. PRAZ, *Bellezza e bizzarria, Saggi scelti*, a cura di A. Cane, saggio introduttivo di G. Ficara, Milano, Mondadori, 2002.
- M. PRAZ, *Geometrie anamorfiche*, a cura di G. Pulce, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2002.
- T. DE QUINCEY, *Gli ultimi giorni di Immanuel Kant*, a cura di F. Jaeggy, Milano, Adelphi, 1983.
- C. A. SAINTE-BEUVE, *Ritratti*, tr. it. di L. Diemoz, Roma, Lucarini, 1988.
- A. SAVINIO, *Maupassant e l'altro*, Milano, Adelphi, 1975.

- A. SAVINIO, *Narrate, uomini, la vostra storia*, Milano, Adelphi, 1984.
- M. SCHWOB, *Vite immaginarie*, a cura di F. Jaeggy, Milano, Adelphi, 1972.
- L. STRACHEY, *Ritratti in miniatura*, tr. it. di M. e R. Celletti, Milano, Longanesi, 1950.
- L. STRACHEY, *Eminentissimi vittoriani*, tr. it. di M. T. Pieraccini, Milano, Rizzoli, 1973.
- E. WILSON, *The Genie of the via Giulia*, in AA. VV., *Friendship's Garland. Essays presented to Mario Praz*, a cura di V. Gabrieli, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1966.

3. IL MONDO VISTO

1. I viaggi e il tempo

Nel saggio come prosa di luogo, di viaggio e di paesaggio è molto evidente ciò che scrive Adorno in *Note per la letteratura*: che il tema del saggio è «propriamente il rapporto tra natura e cultura»; che ciò che lo definisce tale è il suo carattere di mediatore tra “fattualità” e idee. La vocazione alla mediazione è la chiave dell’attualità del saggio, perché mette in luce la “tragedia” dello spirito avvenuta in epoca moderna: il conflitto, più che il rapporto, tra natura e cultura.¹ L’origine della letteratura di viaggio si perde nelle origini della letteratura stessa, dalle *Periegesi* di Pausania, e il fiorire di opere dai diversi caratteri fino alla contemporaneità scoraggia l’intento di proporre classificazioni. Tuttavia, il modo proprio in cui la saggistica moderna si impadronisce del tema del paesaggio fronteggia specificamente la “tragedia” dello spirito di cui parla Adorno, e si traduce in critica e commento sul mondo moderno. Luca Clerici, nell’introduzione agli *Scrittori italiani di viaggio*, parla di «emancipazione del viaggio dal mondo» e propone come criterio di classificazione la distinzione tra «opere orientate verso la realtà e opere orientate verso se stesse».² Lo stesso criterio aveva in mente Praz nella *Premessa al Mondo che ho visto* (1982): «non ci spaventi [...] la vasta bibliografia. [...] Pochi scrittori sanno essere personali, sanno vedere con occhi che penetrano nell’essenza delle cose; i più

¹ T. W. ADORNO, *Il saggio come forma*, in ID., *Note per la letteratura*, cit., pp. 3-26.

² L. CLERICI, *Introduzione a Scrittori italiani di viaggio 1861-2000*, a cura di L. Clerici, Milano, Mondadori, 2013, pp. XLII-XLIII.

vedono con un comune paio d'occhiali, che appiattisce e banalizza».³ La «natura-natura», scrive Macchia, non interessa Praz: «si potrebbe dire che il primo moto che risveglia ogni interesse in Praz è un moto culturale». Un luogo è *suggestivo se artificiale* (quando l'artificio non sia già il prodotto degradato della modernità); «i paesaggi paiono visioni di una realtà già interpretata».⁴

Già l'idea in sé del paesaggio, in effetti, presuppone la separazione di “spirito” e natura. Nelle *Belle contrade* (1992) Camporesi raccoglie testimonianze sul paesaggio italiano risalendo al tempo in cui il paesaggio «non esisteva ancora come forma e genere autonomi», ma città, boschi, campagne e montagne erano vissute principalmente, anche dal punto di vista estetico, nel loro aspetto funzionale. Praz allo stesso modo registra le fasi della rappresentazione nella storia dell'arte: «pare strano, ma ci vollero secoli prima che i pittori scoprissero che il paesaggio, oltre che servire da sfondo a uno spettacolo, poteva essere spettacolo esso stesso da solo; che oltre che far da “specchietto” a quella gemma che era l'uomo [...], poteva essere vero e proprio specchio dell'anima».⁵ Il paesaggio è un'istituzione moderna che nasce da una distanza posta tra uomo e mondo e da un'interpretazione «spirituale» della natura. «La sensibilità per la particolare forma “paesaggio”» scrive Georg Simmel (in *Filosofia del paesaggio*, 1913) «si è sviluppata tardi, e proprio perché la creazione del paesaggio richiedeva una lacerazione rispetto al sentimento unitario della natura universale».⁶ «Un viaggiatore del Cinquecento», osserva Camporesi, «non si muoveva per “vedere” come un turista dell'Otto e Novecento le bellezze delle chiese, ma vi entrava, da pellegrino per devozione». L'orizzonte umano si muoveva dentro l'orizzonte “accessorio” paesaggistico (in un'idea comprensiva

³ M. PRAZ, *Premessa* a ID., *Il mondo che ho visto*, Milano, Adelphi, 1982, p. 16.

⁴ G. MACCHIA, *Praz o la suggestione dell'artificiale*, in ID., *Gli anni dell'attesa*, cit., pp. 122-123.

⁵ M. PRAZ, *La valle del Pussino*, in ID., *Panopticon romano*, cit., p. 29.

⁶ G. SIMMEL, *Filosofia del paesaggio*, in ID., *Saggi sul paesaggio*, Roma, Armando Mondadori, 2006, p. 55.

in cui l'assenza di prospettiva estetica sulla natura implicava peraltro non una indifferenza alla bellezza, ma al contrario «una percezione diversa» del bello, «più complessa e sfaccettata di quanto un'estetica riduttiva e postromantica non sia in grado di comprendere».⁷

Il paesaggio “come forma e genere autonomo” ha storia recente e d'altra parte forse la sua classica istituzione non è stata che un episodio fugace e un punto già superato. In anticipo su un eventuale mutamento interno al punto di vista umano, è la natura stessa che viene meno alla tradizionale attesa estetica. Anche lo sguardo particolarmente acuto per il quale «i “paesaggi primi” [...] sono duri a morire» non può più essere così selettivo da riuscire realisticamente a purificare il “paesaggio primo” dalla sovrapposizione o contaminazione di un paesaggio modificato, dove all'«immenso donativo» (Zanzotto) della natura si è sostituito «un principio di desolazione, “una terra desolata in profondità»».⁸ I luoghi, una volta distrutti, non tornano più oppure si riaffermano, perturbanti, nella loro nuova *facies* tanto più mostruosa quanto una certa maniera più o meno particolare di esprimere la “desolazione” sopravvive come ultimo residuo della loro anima antica; e il lutto diventa cronico. Nessun novecentesco discorso sul paesaggio a nessun livello di complessità ha potuto finora asserire ragionevolmente di averlo superato. A Zanzotto, che fin dal suo libro d'esordio «interroga e misura il paesaggio come confine concettuale della poesia»,⁹ innanzitutto «manca la terra sotto ai piedi». Il suo sguardo originale e iper articolato dentro (dietro) il paesaggio immagina e ribadisce una totalità originaria e sovratemporale di uomo-natura – identità biologica, «orizzonte dentro orizzonte» – mentre è spettatore, d'altra parte, della progressiva e incalzante «disintegrazione»¹⁰ del Veneto e prevede la cancellazione

⁷ P. CAMPORESI, *Le belle contrade. Nascita del paesaggio italiano*, Milano, Garzanti, 1992, pp. 79, 81.

⁸ G. FICARA, *Lettere non italiane*, Milano, Bompiani, 2016, p. 312.

⁹ *Ivi*, p. 305.

¹⁰ A. ZANZOTTO, *Il paesaggio come eros della terra*, in ID., *Luoghi e paesaggi*, a cura di M. Giancotti, Milano, Bompiani, 2013, pp. 33-34.

definitiva del perimetro del paesaggio – dell’orizzonte stesso che sta dentro, dietro e intorno alla poesia.

Il «lamento sulla distruzione» dei «luoghi bellissimi», scomparsi in «luoghi senz’anima che dell’antica bellezza conservano solo i nomi»,¹¹ è il *refrain* malinconico di tutta la letteratura contemporanea di luogo o di viaggio, che, nel peso del lutto che assume su di sé, vive della sua militanza. Nell’*Italia delle Italie* (1987) De Mauro scriveva che la «planetarizzazione non solo non sta cancellando, ma sta esaltando la coscienza e il senso di peculiarità»:¹² sarà questa forza positiva, sommata alla contraria forza attrattiva del vuoto estetico-letterario lasciato dal romanzo che non risponde più ai suoi dettami canonici, a spingere la letteratura contemporanea verso la *nonfiction* del reportage o i *memoir* documentaristici. La saggistica di viaggio ha le sue attuali ragioni o nell’invocare, all’estremo, «una possibile rigenerazione e una possibile riparazione», o nell’analizzare «quell’ibrido per cui oggi un luogo non è quello che era né quello che vorrebbe essere» (La Capria).¹³

Ma cosa dire, appunto, dei luoghi in un «mondo mai costruito come oggi in una forma così disastrosa»?¹⁴ Il disastro involge la possibilità di espressione dell’umano: «noi leghiamo le immagini della nostra sopravvivenza a cose aventi l’aspetto che noi conoscemmo in loro, e moriamo, per così dire, ogni volta che esse spariscono o vengono sostituite da altre che i nostri fantasmi non potranno riconoscere», constatava Berenson nei *Pellegrinaggi d’arte*.¹⁵ Un luogo è felice soltanto se trattiene storia. Lo «sterminato immondezzaio» prodotto da tutte le città del mondo e con cui le città stesse «si puntellano a vicenda, si sovrastano, si mescolano», non è altro che la concrezione di un atto (anti) spirituale, ovvero la sottrazione della storia relativa a

¹¹ R. LA CAPRIA, *Ultimi viaggi nell’Italia perduta*, Milano, Bompiani, 2015, p. 72.

¹² T. DE MAURO, *L’Italia delle Italie*, Roma, Editori Riuniti, 1987, p. XI.

¹³ R. LA CAPRIA, *Ultimi viaggi nell’Italia perduta*, cit., pp. 183-184.

¹⁴ C. GARBOLI, *Ricordi tristi e civili*, cit., p. 4.

¹⁵ B. BERENSON, *Pellegrinaggi d’arte*, tr. it. di A. Loria, con uno scritto di E. Cecchi, Milano, Abscondita, 2012, p.

un luogo. La spazzatura è il passato non riconosciuto, che la città «invano tentava di respingere», e che ora incombe due volte su di lei e «la sommergerà» (è il destino – o il presente – di Leonia, nelle *Città invisibili*).¹⁶

Così, una letteratura di viaggio “felice” (radiosa) è quella che riconosce il retroterra che costituisce un paesaggio quando esso a sua volta «irrompe nell’animo umano fin dalla prima infanzia con tutta la sua forza dirompente».¹⁷ *Riviera. La via lungo l’acqua* di Ficara (2010) è un caso di “viaggio sentimentale” compiuto secondo una *pietas* verso la tradizione e la storia non ideologica né nostalgica. *Due, tre storie* (quella di Sinàm, del Saraceno, di Michelangelo del Gesù, tutte le storie e le narrazioni in senso lato) rappresentano lo scheletro del libro, ovvero compongono il luogo stesso e “suggeriscono” una certa malinconia o una certa felicità irripetibili in altri luoghi e nel seno di altre narrazioni. *Riviera* contiene un’idea eccezionalmente critica eppure “continua” dei luoghi. Non si riconosce né nella nostalgia né nella denuncia («i sociologi dicono che i luoghi oggi non esistono più. Io direi che non si vedono più»), ma è una “lode” del paesaggio nello spirito zanzottiano: un progetto non anacronistico né troppo ideale, perché lascia spazio al dramma del luogo (che è anche trauma privato, lontananza, reliquiario dei propri “possibili”).

L’amore per un luogo non si esprime credibilmente se non come disposizione critica verso la storia: è anacronistica, ad esempio, l’astrazione sentimentale in cui fluttuano i *reportages* di Magris. Anche *Danubio* (1986), in molti tratti preciso, erudito e interessante, sfuma nella messa in scena continua del «viaggiatore» e dei suoi generici pensieri, sempre introdotti da un «forse» al tempo stesso dubitativo e sentenzioso: «forse non saremo veramente salvi finché non impareremo a sentire [...] che non ci sono, in senso assoluto, civiltà maggiori o minori...»; «forse Bissula, nella latinità, ha trovato

¹⁶ I. CALVINO, *Le città invisibili*, Milano, Mondadori, 1993, p. 114.

¹⁷ A. ZANZOTTO, *Il paesaggio come eros della terra*, in ID., *Luoghi e paesaggi*, cit., p. 32.

se stessa [...]. L'identità è una ricerca sempre aperta»...; «il viaggio è forse sempre un cammino verso quelle lontananze che splendono rosse e viola nel cielo della sera»...¹⁸ Questo viaggiatore esperto, che non riesce a non mostrare innanzitutto se stesso neanche nei momenti di autoironia, dispensa, di tanto in tanto, lezioni sulla vera essenza del viaggiare, producendo filosofemi sul tempo e sulla vita: «non c'è un unico treno del tempo, che porta in un'unica direzione a velocità costante; ogni tanto s'incrocia un altro treno...»; «la vita [...] può essere compresa solo guardando indietro, anche se dev'essere vissuta guardando avanti...».¹⁹ E in queste “riflessioni” finisce il viaggio: svaniscono le mitiche sorgenti della Breg o la città di Ulm dalla tragica storia. Il «disordine» accolto programmaticamente nelle prime pagine di *Danubio*²⁰ è un personale ideale romantico più che il disordine effettivo del mondo, rispetto al quale invece sembra che Magris abbia già qualcosa di dire prima di mettersi in viaggio. È una «grande persuasione», la sua, soverchiante i luoghi stessi quando ne calpesta anche la prostrazione con fiducia incondizionata: «credo dunque a Ulm, mentre il treno mi sta verosimilmente portando ad essa...» (quando «l'idillio di Ulm è finito sotto le bombe della seconda guerra mondiale, alla fine della quale solo 2633, dei suoi 12795 edifici, erano stati risparmiati»)²¹ «Non mi basta viaggiare solo nella testa, perché mi interessano le persone e le cose, i colori e le stagioni»,²² scrive Magris in *Infinito viaggiare* (2005): ma è difficile toccare davvero queste “cose” attraverso la patina dei *moralia* divulgativi in cui Magris solleva e sintetizza le sue esperienze. Il viaggio sarà “infinito”, ma il mondo è discontinuo e cose, persone etc. sono quello che sono: difficili, traditrici, insidiose, confuse, certo non più così solide da poter sostenere una bella morale, per quanto vaga.

¹⁸ C. MAGRIS, *Danubio*, Milano, Garzanti, 1986, pp. 30, 42, 87.

¹⁹ *Ivi*, pp. 38-40.

²⁰ *Ivi*, p. 11.

²¹ *Ivi*, pp. 58, 70.

²² ID., *L'infinito viaggiare*, Milano, Mondadori, 2005, p. 27.

“Passare sulla terra leggeri” è un’attitudine più onesta, che si deve riconoscere, tra l’altro, alle eccentriche cronache di Onofri. I *Passaggi* in Sardegna e in Sicilia (2015 e 2016) hanno lo spirito dei *viaggi felici* comissiani: per Onofri davvero cose, persone, colori, stagioni sono tutto. In ognuno di questi passaggi è condensata letteralmente “tutta la vita”, compresi i «succulenti» «lumaconi di mare», i «pecorini», le «crudité di pesce» meticolosamente elencati dai tavoli dei ristoranti. Onofri è il primo a chiedersi «se si possono scialacquare beatamente dieci minuti d’una tarda mattinata magari anche lavorativa, per discutere di crema pasticciera»...²³ Se “si può” eccedere senza pudore in questo euforico vitalismo, è proprio perché Onofri sa di essere appunto un generoso “scialacquatore”, che non pretende nulla, dai fatti minimi o grandi, di più di quello che sono. Da Palermo, non segue i suoi compagni di viaggio nella gita nei luoghi della mafia, Montelepre, Partinico, Corleone, perché cosa si può pretendere di spremere ancora da quei luoghi straziati che in ogni caso fanno e sono, ormai, cose del tutto diverse e lontane da quelle che possiamo permetterci di considerare decifrabili? Pretendere di raggiungerli, per Onofri, sarebbe un atto di *ubris*. «Perché dovrei fare questa gita nei paesi del banditismo e della mafia con la speranza di comprendere, dico dal vivo, davvero qualcosa? Che cosa potrei capire di più e di meglio sulla mafia, io etrusco in via d’estinzione, rispetto ai grandi scrittori siciliani, entro una tradizione già così complessa e stratificata?».²⁴

La scelta più civile del viaggiatore moderno è proprio quella di non pretendere troppo. A qualcuno oggi viene addirittura in mente, al cospetto di luoghi disastriati e cementificati, di abbracciare i piloni e i resti di opere stradali incompiute come se fossero alberi: perché anche se l’istinto è quello di attaccare e cancellare «l’insidioso monumento», tuttavia «che colpa ne ha il pilastro, se l’hanno abbandonato qui? Forse consolarlo per la sua solitudine è un gesto che non gli andrebbe

²³ M. ONOFRI, *Passaggio in Sardegna*, Milano, Giunti, 2015, p. 88.

²⁴ ID., *Passaggio in Sicilia*, Milano, Giunti, 2016, p. 81.

negato. Ci si può prendere cura del disastro come di un male incurabile, lenendo le piaghe che ha disseminato e allo stesso tempo impedendo che ne diffonda ancora?». ²⁵ Che fare, in effetti, di «ciò che non andrà mai più da nessuna parte»? ²⁶ Non si sa «che tipo di città finirà per corrispondere a questo nuovo statuto del mondo», ma non si può verosimilmente negare una «diversa verità» ai luoghi che “non riconosciamo” più. ²⁷ Qualcuno parte per un Grand Tour rovesciato e allucinante attraverso i luoghi disumanizzati (dall’Ilva a Gioia Tauro a Lampedusa) o i non-luoghi del *paese che abbiamo inventato* (il Mulino Bianco e il suo rovescio, la villa di Cogne, la comunità new age di Damanhur e San Giovanni Rotondo, luogo di pellegrinaggio senza storia...) ²⁸ alludendo a una post-verità e a una post-estetica in definizione (o che non si definirà mai). Nessuno ha mai dimenticato la «morale» delle *Città invisibili*: «cercare e saper riconoscere chi e che cosa, in mezzo all’inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio»; ma come lo stesso Calvino suggerisce ricordiamo anche un’altra delle conclusioni che stanno «un po’ dappertutto» nel libro, e in particolare è indicata dal destino di Marozia, città che non ha più la forza di rispondere a richieste e operazioni ideologiche: «succede pure che, rasentando i compatti muri di Marozia, quando meno t’aspetti vedi aprirsi uno spiraglio e apparire una città diversa, che dopo un istante è già sparita. Forse tutto sta a sapere quali parole pronunciare, quali gesti compiere, e in quale ordine e ritmo, oppure basta lo sguardo la risposta il cenno di qualcuno, basta che qualcuno faccia qualcosa per il solo piacere di farla, e perché il suo piacere diventi piacere altrui: in quel momento tutti gli spazi cambiano, le altezze, le distanze, la città si trasfigura, diventa cristallina, trasparente come una libellula. Ma bisogna che tutto capiti come per caso, senza dargli

²⁵ WU MING 2, *Piccolo tour del disastro nella pianura padana*, in «Internazionale», 15 maggio 2017.

²⁶ M. REVELLI, *Non ti riconosco. Un viaggio eretico nell’Italia che cambia*, Torino, Einaudi, 2016, p. 91.

²⁷ *Ivi*, pp. 31, 16.

²⁸ Cfr. REVELLI, cit., e C. DE MAJO, F. VIOLA, *Italia 2. Viaggio nel paese che abbiamo inventato*, Roma, Minimum Fax, 2008.

troppa importanza, senza la pretesa di star compiendo un'operazione decisiva, tenendo ben presente che da un momento all'altro la Marozia di prima tornerà a saldare il suo soffitto di pietra ragnatele e muffa sulle teste».²⁹

L'*epoché* postmoderna, la *pietas* verso il passato-presente dei luoghi, l'attitudine in ogni caso critica del viaggio contemporaneo è figlia del trauma di chi è stato spettatore in prima persona del cambiamento e della devastazione dei luoghi conosciuti. E nessuno, tra i saggisti-viaggiatori, ha sentito più acutamente e tematizzato più continuativamente di Praz questa scossa che ha compromesso in origine l'identificazione della propria casa nel mondo. All'atto di insediarsi a palazzo Ricci, Praz per prima cosa nota che via Giulia non è più se stessa: «dov'è ora il silenzio» di quell'angolo di Roma che lo aveva commosso in un «lontano giorno del 1917?»³⁰ Così la “casa della vita” è nelle sue fondazioni la casa della morte, e la domanda desolata (“dov'è ora”?) al cospetto dei luoghi non più familiari è la musica ripetitiva e luttuosa su cui si intonano anche le più felici prose di viaggio di Praz. «Dov'è oggi – ad esempio – l'azzurro profondo degli affreschi della Casa di Livia sul Palatino», che un antico visitatore «potè ammirare»³¹ «Dov'è Will's Coffee-House illustre per la presenza di Dryden e di Pope, dov'è la sua gemella, Button's Coffee-House, cenacolo di Swift, di Steele, di Addison? [...] E dov'è Tom's, e dove la casa a Russel Street, nella quale [...] il Lamb aveva la libreria che ci descrive in *Due razze d'uomini?*».³² Oppure «chi riconoscerebbe più nell'odierna Filadelfia quella che un tempo dovette essere una delle più armoniose città del Nuovo Mondo?» Le città moderne sono luoghi «dell'angoscia» e del disumano perché sono prive di storia cioè di amore: «appartengo a una delle vecchie generazioni – scrive Praz in visita a New York – e certe cose

²⁹ I. CALVINO, *Le città invisibili*, cit., pp. 164, 155.

³⁰ M. PRAZ, *La casa della vita*, cit., pp. 12-15.

³¹ ID., *Premessa* a ID., *Il mondo che ho visto*, cit., p. 26.

³² ID., *Nota sul colore locale, sulla Londra del Lamb, e sulle rovine irreparabili*, in ID., *Voce dietro la scena*, cit., pp. 46-47.

moderne, anche se riesco a comprenderle, non riesco davvero ad amarle. Questo stesso verbo “amare” è forse tipico d’un modo di sentire abolito, in questioni di gusto. [...] Perché amore è permanenza, “cari luoghi”, e violenza è distruzione, continua metamorfosi, rifiuto di metter radici, di fissarsi, di stratificarsi». Rapidità e uniformità sono gli impedimenti moderni al viaggio in sé e connotati inediti di una diversa umanità che rimpiange se stessa. Le attese e le distanze non corrispondono ai tempi rapidi e irrealistici dell’attraversamento: «quel deserto che i turisti d’un tempo impiegavano giornate ad attraversare, aveva finito in poche ore di far scorrere il suo grandioso e monotono scenario dinanzi ai nostri occhi. Non l’avevamo superato palmo a palmo con la nostra fatica, non avevamo mescolato alla sua polvere il nostro sudore; non era stato parte di noi, ma come avviene per tante altre cose oggi, l’avevamo eliminato da noi senza dolore, e non avrebbe lasciato che una debole traccia nella nostra memoria». Quegli uomini che misuravano le distanze sono «fantasmi di ieri, ma come sembrano lontani, poco meno dei sacerdoti sumerii dalle sottane villose e degli abitanti di Palmira col capo coperto del *calathos*, lontani come i loro sogni esotici che sublimavano i paesaggi e i costumi e trasformavano in una contrada da *Mille e una Notte* questo ameno paese che le autostrade e le automobili americane rendono oramai simile a tutti gli altri paesi del mondo». Le reazioni di Praz sono a tratti estreme e impreviste: anche noi stupiamo insieme a un tale suo compagno in un viaggio in Scozia «quando s’accorse che quel che mi piaceva era proprio il paesaggio dove scarse o assenti erano le orme dell’uomo! [...] via via che il mondo si fa intorno a noi più affollato e assordante, che meraviglia se i paesaggi deserti di opere umane mi attirano sempre più?». È in qualche modo un *nonsense* creato dalla modernità anche questa occasionale attrazione di Praz, per il quale normalmente sembra non esserci suggestione positiva che non sia artificiale, verso la solitudine di una natura in sé che a questo punto come non mai “consola” l’uomo.³³

³³ ID., *Il mondo che ho visto*, cit., pp. 26, 113, 131, 224, 248, 352.

La perdita di identità dei luoghi riflette una svolta irreversibile del modo e delle possibilità di pensare la storia. Colpisce il fatto che non sia Praz il primo a pronunciare la faticosa domanda (“dov’è ora...?”), bensì proprio Croce, lo stesso filosofo poi tacciato da una diffusa *vulgata* di indifferenza alla «terrena bellezza circostante»,³⁴ nelle giovanili *Storie e leggende napoletane* (1894). Se Croce guarda il mare dalla spiaggia di Chiaia, sorge alla sua immaginazione «una Chiaia [...] assai diversa da quella che vediamo al presente»: «dove è ora quello scoglio» di cui parlava un canto antico – *oh quanta vota, la sera, a lu tardo, / iéveme a spasso cu tanta zetelle / ncopp’ a li scuoglie de messé Lunardo, / e llà faceamo spuónnele e patelle!... –?* È un angolo «sparito da un pezzo: trasformato dapprima nella “loggetta a mare” della Villa, [...] e poi la loggetta pure assorbita nella nuova via Caracciolo».³⁵

I luoghi trasformati testimoniano già allo sguardo di Croce come non sia più possibile pensare la Storia sotto l’aspetto della continuità. Non è più il tempo della *Storia della letteratura italiana*, dove la storia presente di cui De Sanctis è spettatore irrompe nella pagina e nella storia narrata: «in questo momento che scrivo, le campane suonano a distesa, e annunziano l’entrata degl’italiani a Roma. Il potere temporale crolla. E si grida il viva all’unità d’Italia».³⁶ «Tra passato e presente, De Sanctis non vedeva una distanza incolmabile».³⁷ La scena delle “campane che suonano a distesa”, e il “viva all’unità d’Italia” che De Sanctis registra in diretta dal suo tavolo di lavoro, ritrae l’irripetibile perfetta armonia o addirittura identità di senso tra il tempo e l’atto della scrittura della *Storia* e lo svolgimento della storia stessa. È già molto diverso il mondo visto da Croce, nel 1912, dal suo palazzo in Napoli: «quando, levandomi dal

³⁴ M. PRAZ, *Un interno*, in ID., *Gusto neoclassico*, cit., p. 215.

³⁵ B. CROCE, *Storie e leggende napoletane*, a cura di G. Galasso, Milano, Adelphi, 1990, pp. 255-257.

³⁶ F. DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*, a cura di N. Gallo, *Introduzione* di G. Ficara, Torino, Einaudi-Gallimard, 1996, p. 512.

³⁷ G. FICARA, *Lettere non italiane*, cit., p. 221.

tavolino, mi affaccio al balcone della mia stanza da studio, l'occhio scorre sulle vetuste fabbriche che l'una incontro all'altra sorgono all'incrocio della via della Trinità Maggiore con quelle di San Sebastiano e Santa Chiara...». ³⁸ Se Croce “si affaccia”, vede il monastero non ancora «assediato» dalla «vita moderna», e «vecchie fabbriche» nel cui «grembo» «è dolce sentirsi chiusi, [...] vigilati e tutelati dai loro sembianti familiari». L'angolo di Napoli che “sopra a tutti sorride” a Croce – «*terrarum mihi praeter omnes angulus ridet*» – è un rifugio o un riparo dal presente ed è già memoria, ovvero è un luogo, al tempo stesso, lontano e perduto: «quell’“ombra”» «assai grata» procurata dagli antichi edifici «che andiamo lodando e così spesso rimpiangendo ora noi, era rifugio ai corpi soltanto, o non più ancora alle anime? [...] A me giova intanto, all'ombra degli alti tetti e tra le angustie delle vecchie vie, riparare nella più vasta ombra delle memorie». ³⁹

Lo sguardo di Croce su Napoli rivela un sentimento del tempo molto diverso anzi opposto alla concezione della storia poi definita dalla filosofia dello spirito. Di fronte a Chiaia Croce *immagina* il luogo che era: «con l'immaginazione, sommergo nel mare la via Caracciolo, la piazza Umberto I e una buona metà della Villa; dispoglio la restante zona di piante, di fontane e di selciato, e la riconduco ad aspetto tra campestre e marino, ponendo un orto innanzi al presente palazzo Satriano, uno scolo d'acqua al punto dov'è ora la fontana della Villa, e lasciando nel resto una molle arena sulla quale riposano le barche e si asciugano al sole le reti dei pescatori; [...] risollevo dalle onde lo scoglio di “messé Lunardo”, di San Leonardo in *insula maris*; e riottengo la scena che doveva avere innanzi agli occhi il compositore del canto». ⁴⁰ Il poetico di queste pagine è un particolare sentimento del tempo legato a un luogo-“rifugio dell'anima”. Un tempo non orientato a un *telos*, al contrario rivolto

³⁸ B. CROCE, *Storie e leggende napoletane*, cit., p. 15.

³⁹ *Ivi*, p. 17.

⁴⁰ *Ivi*, pp. 257-258.

nostalgicamente al passato, e irrimediabilmente perduto. «È morta per sempre la storia regionale della vecchia Napoli e del vecchio Regno», scrive Croce nella commemorazione di Bartolommeo Capasso. «Noi che, senza troppo nostro merito, viviamo nella vita della nuova Italia, [...] non possiamo più appassionarci», «non sentiamo più [...] la continuità storica con quei napoletani», «le vecchie strade e le case di Napoli non ci parlano» più.⁴¹ L'impulso narrativo-filologico degli scritti napoletani nasce dal riscontro di una perdita: la “distanza incolmabile” tra passato e presente che De Sanctis non vedeva affatto è dal giovane Croce invece malinconicamente e tragicamente sentita.

Croce, affacciandosi sul mondo, è già colpito dalla «più radicale tragedia dello spirito».⁴² Le pagine napoletane che ammettono e tematizzano malinconicamente la rottura della continuità storica dovrebbero perciò essere considerate per una reinterpretazione della filosofia dello spirito: nata dall'angoscia, come Croce stesso dichiara nel *Contributo* autobiografico che è innanzitutto una definizione di confini tra il lavoro del critico e del filosofo e l'ambizione dello scrittore-poeta. La *pietas* che pervade gli studi e l'aneddotica sui luoghi e sulla storia “perduta” di Napoli condiziona il Croce filosofo, formatosi insieme ma poi in voluta antitesi al giovane Croce erudito. La prima vocazione letteraria di Croce nonché la svolta filosofica sono strettamente legate e nascenti insieme a un preciso luogo su cui lo sguardo inizialmente “si affaccia” e poi trascende per “esercizio spirituale”. La “terrena bellezza circostante” è l’“angolo di Napoli” in cui nasce e muore l'esperienza poetica di Croce, ma dal quale anche il sistema filosofico si origina, nel trauma della perdita del luogo. Nella stessa «aura di malinconia»,⁴³ e non con la presunzione di una continuità garantita, Croce legge e propone una “sistemazione filosofica” di De Sanctis come punto di partenza per la costituzione del proprio sistema storicistico.⁴⁴ L'idealismo di Croce non è quello

⁴¹ *Ivi*, p. 336.

⁴² G. SIMMEL, *Filosofia del paesaggio*, cit., p. 56.

⁴³ G. GALASSO, *Nota a B. CROCE, Storie e leggende napoletane*, cit., p. 357.

⁴⁴ B. CROCE, *Contributo alla critica di me stesso*, cit., p. 47.

di De Sanctis: in qualche modo, è già un sistema filosofico post-moderno. Ovvero, è un'operazione consapevolmente restauratrice che intende ristabilire una certa idea di progresso dello spirito, e che d'altra parte non può prescindere dalla consapevolezza di una rottura avvenuta nella storia. La rinuncia di Croce alla letteratura per salvare *in extremis* un'idea di Storia è di fatto un conturbante effetto della "tragedia del Novecento", ed è un gesto angosciosamente eversivo e inattuale, sotto l'aspetto della ferma disciplina e della continuità con la tradizione.

Il caso o il «problema» Croce è stato sollevato dai suoi contemporanei esattamente intorno al passaggio rimozionale dall'«attualità e concretezza» della letteratura al «gran palazzo d'idee» dello spiritualismo (Cecchi).⁴⁵ Nel mezzo dei rivolgimenti epocali e drammatici del primo Novecento si sgretolava la Storia come schema idealistico, e a molti l'atto restauratore di Croce sembrò una regressione allora ingiustificabile. Il "palazzo di idee" è risultato inabitabile a molti contemporanei come Cecchi, e la rimozione dell'"attualità" un fatto grave in assoluto. Così il Croce contemplativo dell'angolo di Napoli delle "vetuste fabbriche" e della veduta di Chiaia non sembra lo stesso Croce meditativo che Praz ricorda «per nulla disturbato dall'incantevole vista che si godeva dalle sue finestre quando s'era rifugiato a Sorrento, vista a cui l'abitudine, disse, lo aveva reso indifferente».⁴⁶ Né sembra lo stesso palazzo da cui Croce "si affaccia" su Santa Chiara quello descritto dallo stesso Praz in visita nel 1925: «ricordo un cortile un po' fatiscente, dove un pittore di angoli pittoreschi d'Italia, nei secoli scorsi, avrebbe trovato il fatto suo, tanto più che, se la memoria non m'inganna, c'era anche una capra».⁴⁷

Questo ritratto macchiettistico, che ingiustamente ignora il primo sguardo sconvolto di Croce sulla storia, è stato calcato da una

⁴⁵ E. CECCHI, *Ricordi crociani*, cit., pp. 49-52.

⁴⁶ M. PRAZ, *La filosofia dell'arredamento*, cit., p. 19.

⁴⁷ ID., *La casa della vita*, cit., p. 256.

saggistica antagonista, con Praz in prima linea, che ha voluto definire il proprio intervento nel mondo in antitesi a qualsiasi forma di idealismo. La distorsione della figura di Croce, circondato di capre e parassiti in un palazzo fatiscente, nella stessa ammessa pretestuosità («forse la capra ce l'aveva messa la mia immaginazione», aggiunge poi Praz)⁴⁸ è necessaria per il messaggio che icasticamente comunica: e cioè che la via rinnovata del saggio vuole configurarsi innanzitutto come scelta “mondana”, ingresso effettivo nelle zone di luce e d'ombra del mondo moderno.

II. Praz e Cecchi negli stessi luoghi

Praz e Cecchi raccontano due viaggi in Grecia, fatti negli stessi anni (il *Viaggio in Grecia* di Praz è del 1931, *Et in Arcadia ego* di Cecchi del 1934), attraversando le stesse tappe canoniche e pressoché nella stessa sequenza (da Cnosso e Festo ad Atene all'Argolide ad Olimpia...), evocando le stesse reminiscenze letterarie sorte dalla stessa *stimmung* di paesaggio e poesia (come quando a Olimpia e a Delfi, entrambi si intrattengono su Pindaro).⁴⁹

Quello in Grecia è per Cecchi il viaggio più felice: «a me tale vita sarebbe immensamente piaciuta», pensa osservando le immagini nelle aule e nei portici di Cnosso; fantastica di “appuntamenti” con Arianna, «irraggiungibile e così presente», dipinge i luoghi in una luce sempre

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ «Qui a Olimpia, come si può non trattenersi su Pindaro?»; «fu quest'improvviso lampo di leggiadria – la vista del golfo di Salona – che fece risalire dalle profondità della memoria un antico verso: *orèon keuthmônas échei skioénton?*». E. CECCHI, *Et in Arcadia ego*, in ID., *Saggi e viaggi*, cit., p. 846; M. PRAZ, *Viaggio in Grecia*, in ID., *Viaggi in Occidente*, Firenze, Sansoni, 1955, p. 48.

un po' opaca, secondo il suo stile, ma uniformemente soave e ideale, che riflette «un'emozione vaga ed ariosa»; non registra “traumi” storici, anzi idealizza la continuità tra la Grecia antica e moderna. «Subito s'avverte, a Creta, eppoi in Grecia, come l'“antico” sia poco separabile dal “moderno”, o che dovrebbe esser tale. [...] Direi che, in simili paesi, l'antico e il recente coesistono in unità ingenua; che non è stata turbata, né ravvivata, da quello che, approssimativamente, si chiamerebbe un bisogno di vita e cultura moderna. Il presente non vi ha tempo. E perciò, tali paesi, in fondo son così estranei anche alla propria continuità e tradizione. Perché seguitano ad occuparla con stanco fatalismo, con una fedeltà più fisica che morale». Cecchi vede nella primitiva scena del mercato di Candia uno spettacolo più edificante che miserevole, una specie di presepe vivente: con i calzolari che «danno di spago», contadini «con un viso ansioso, da sculture ellenistiche», un gruppo di persone «con una carretta e un mulo piccini piccini», «vecchiucci ciechi come talpe». ⁵⁰ L'armonia di questa gente laboriosa e affaccendata riflette piuttosto la buona disposizione di Cecchi appena sbarcato in Grecia, felice perché “ingenuo” a sua volta, cioè disimpegnato; una buona disposizione, però, che fa sospettare in fondo una certa distanza rispetto alle cose viste.

Il *Preludio alla Grecia* di Praz è esattamente speculare: nessuna distanza impedisce di «venir colpito per prima cosa da un fatto destinato a sommergere e echi classici e germoglianti entusiasmi: la miseria di quelle popolazioni». Grecia antica e Grecia moderna «si possono tener distinte solo se tu sbarchi da uno *yacht* sul luogo di scavo, e ti munisci di paraocchi, e corri ai ruderi, e, un occhio sul libro, l'altro sulla rovina descritta, fai in te fermentare tutti i sedimenti di cultura classica, tutte le ideologie più o meno approssimative di cui s'è venuta nutrendo la tua coscienza d'europeo». «Frode e fame in agguato» su quelle terre sono la verità in nome della quale Praz, proprio lui, tirerebbe la *Laus Vitae* di D'Annunzio «contro il muro»,

⁵⁰ E. CECCHI, *Et in Arcadia ego*, cit., pp. 703-706.

invocando «agio», «ordine» e «pulizia», cioè modernità: «cantare le lodi del treno omnibus e delle buone vecchie cose d'un tempo» può essere, al limite, un sintomo di «imbecillità». «Io, per conto mio – scrive – tornato di Grecia, non so più sorridere della disprezzata divisa “progresso”». Quel che Praz vede nella gente non è la felicità inconsapevole di appartenere ancora a una mitica Arcadia, ma «miseria, malaria, stracci, volti gonfi o scarniti, guance gialle e occhiaie livide, teste rognose e labbra balbettanti». Si trova davanti «misere carcasse umane, senza gioia e senza bellezza». «Come è possibile tra questa povera gente sentirsi semidei? [...] Io so questo – conclude – che se fossi un greco facoltoso, oggi, mi vestirei di sacco e mi spargerei il capo di cenere, finché la patria dal nome antichissimo non divenisse ancora una degna sede di uomini».⁵¹

L'attesa del viaggiatore Praz è disponibile al «vero»⁵² cioè all'imprevisto; l'attesa di Cecchi, in questo viaggio in Grecia, sembra invece esaurire tutta l'esperienza: Cecchi cerca, e trova, nella sua Arcadia «un argomento d'entusiasmo, e insieme una lezione positiva, aritmetica».⁵³ Il viaggio in sé, in effetti, se non è questa eccezione – la prospettiva di un “ordine” riconoscibile –, è *amaro* (lo è l'America visitata nel '40, ma anche il Messico è una terra «truce ed aliena», «disumana e sovversiva»)⁵⁴. Lo scrive chiaro Arbasino: «questo *Messico*, quando riuscì nel '48 presso Vallecchi, mi arrestò alla pagina 14: dove, sotto il titolo di «Veglia ad Yosemite» – e quella “d” contro quella “Y” già faceva un effetto di scappamento rotto [...] –, poi si trattava soprattutto di memorie di via de' Bardi, di considerazioni su “come il mondo è piccino”, sui “casolari del nostro contado”, sulla “cipressaia dietro casa”». Arbasino confronta passi del *Mondo Nuovo* di Vespucci con il *Messico* di Cecchi, e: «macché Madonne fiorentine e verande in fiore, per il Vespucci. Macché “son figlio d'emigrante – per questo son distante – lavoro perché un giorno a 'asa tornerò”. Quel

⁵¹ M. PRAZ, *Viaggio in Grecia*, cit., pp. 5-12.

⁵² *Ivi*, p. 6.

⁵³ E. CECCHI, *Et in Arcadia ego*, cit., p. 767.

⁵⁴ ID., *Messico*, Milano, Adelphi, 1985, pp. 122, 125-126.

Navigatore e scopritore fiorentino nelle Americhe pare piuttosto un Doganiere Rousseau incantato davanti alla Natura esotica e abbondante, tuttavia non alieno dalla rodomontata antropologica...». Mentre «“la porti un bacione a Firenze” sembra insomma la costante» di Cecchi.⁵⁵

È Cecchi il primo, del resto, a confessare come il viaggio alluda, per quanto lo riguarda, a una «vocazione mancata»: «e mi ricordo – scrive nel poscritto del '57 al viaggio in Grecia – che alla fine degli studi, quando si trattò di scegliere un'occupazione, se una quantità di circostanze mi avviò quasi subito al lavoro dei giornali e poi al viaggiare, in fondo alla coscienza mi rimase sempre il segno d'una sorta di vocazione mancata o tradita. Quella che chiamerei la vocazione d'una lunga, oscura residenza in provincia; magari in qualità di modesto insegnante di scuole tecniche o di ginnasio; alla mercé d'un qualche preside nevrastenico, d'una vecchia padrona di casa e di una scolaresca balorda. Non che in me palpitasse uno speciale amore per la scuola, e un'esaltazione didattica che in nessuna forma ho mai nutrita, anche per la mancanza di quel minimo d'orgoglio e di quegli elementari convincimenti che sono necessari per sentirsi l'autorità d'insegnare. Era un desiderio di esperienze, meditazioni ed acquisti di verità, impossibili a maturarsi fuorché nell'estrema lentezza del tempo, in una cerchia diventata familiare, e cara e odiosa come la nostra stessa famiglia: l'attrazione verso una realtà umana e sociale conosciuta, condivisa e consunta fino all'ossessione e al disgusto».⁵⁶

Cecchi attratto sempre da una realtà conosciuta si ritrova negli ambienti più «autentici, sobri, raccolti» dove «la condizione umana» sia «particolarmente aiutata (o costretta) a svolgersi e realizzarsi nelle sue forme intellettuali e morali più delineate ed esatte». Come in Grecia la sua «piccola Nauplia»⁵⁷ e, in assoluto, come Firenze, «la

⁵⁵ A. ARBASINO, *Ritratti italiani*, cit., pp. 147-148.

⁵⁶ E. CECCHI, *Et in Arcadia ego*, cit., p. 856.

⁵⁷ *Ivi*, p. 862.

città in cui gli piacque vivere anche essendone lontano». ⁵⁸ Il fiorentino, scrive Cecchi, «patisce il rovello e come la fatalità ereditaria di voler “far le cose perbene”» e «più che nell’intelletto, nella matrice dei sensi» sopravvive in lui «un barlume dell’antica, aurea geometria». ⁵⁹ Sarà questo vincolo a impedire a Cecchi di lasciarsi andare nel mondo e a imbrigliare anche il suo particolare stile in quella dimissione che rende perplesso Arbasino: «Altri climi, oramai». «Stiamo combinati bene». «Ma paese che vai, usanza che trovi». «L’America, è tutta un po’ matta». ⁶⁰ Se la vista del mare «inquieto» e «sfolgorante» che appare dal treno lento sul lungomare, alla volta di Patrasso e Olimpia, sembra il principio di un rapimento, subito Cecchi interrompe lo sguardo, si volta «dalla parte di terra», e «un vento non troppo strapazzone» che «viene dal golfo di Corinto» ⁶¹ uccide in un colpo la poesia. Ricordiamo, dall’altra parte, le molte grottesche traversate marine di Praz e le sue dissacranti epiche battaglie contro gli avversi agenti atmosferici, come nello sbarco a Candia: «non so se gli antichi Greci avrebbero riconosciuto nel colore del mare la mattina che arrivammo a Creta, il “vinato” dell’Odissea. A volerlo a tutti i costi paragonare al vino, quel mare mi rassomigliava più che altro al lambrusco, non tanto pel colore, un cupo turchino dove, con un po’ di buona volontà, si sarebbero potuti scoprire riflessi violacei, quanto per la dannata effervescenza». Ma il commento triviale non si trasforma nella pretesa di una familiarità diminutiva rispetto alla solenne bellezza del paesaggio, e se Praz si volge, ancora con «un brulichio per tutta la persona», alla «costa rossiccia», lì è «Creta nobilissima tra le isole del Mediterraneo», ieratica e inattaccabile. ⁶²

⁵⁸ M. LUZI, *Cecchi, la sua città*, in E. CECCHI, *Fiorentinità e altri saggi*, Firenze, Sansoni, 1985, p. 12.

⁵⁹ E. CECCHI, *Fiorentinità e altri saggi*, cit., p. 26.

⁶⁰ A. ARBASINO, *Ritratti italiani*, cit., p. 145.

⁶¹ E. CECCHI, *Et in Arcadia ego*, cit., p. 762.

⁶² M. PRAZ, *Viaggio in Grecia*, cit., p. 20, 40.

L'intransigenza di Praz nei rispetti dell'integrità estetica si può misurare sull'opposta moderazione di Cecchi, diplomatico anche di fronte all'indifendibile. Osservando i "restauri" di Sir Arthur Evans a Cnosso, Praz non ha mezze misure: «questi blocchi son certo antichi, ma che dire di quella colonna d'un rosso Ripolin, coronata da una ciambella lustrata al "Lion Noir", che dire di questa casetta che non evoca immagine più poetica di quella delle ritirate di certe stazioni nostrane? Alcune superfici bianche, lisce, le diresti di cemento armato. E perbacco, son proprio di cemento armato! [...] I colori degli autentici affreschi saranno stati squisiti, ma questi colori moderni da cartellone, questi rosa cartasuga, questi gialli da carta moschicida, mi mettono i brividi addosso». ⁶³ Cecchi invece, di fronte a quei «crudeli salti di materie», non si sbilancia (anche se si sente "disturbato" «tuttavia, pensandoci bene – dice – a meno di non lasciare in abbandono cumuli di rottami sempre più indecifrabili, era difficile fare diversamente da come fu fatto») e rimanda a un'improbabile «serietà scientifica» dell'Evans, che per eccesso di scrupolo non avrebbe voluto appositamente «equivocare sopra un nuovo che paresse antico». ⁶⁴ Il "senso di disturbo", del resto, avrebbe portato Cecchi troppo lontano, verso posizioni estreme aliene al suo temperamento.

Se anche Praz, secondo la consuetudine cecchiana, si lascia andare al paragone tra le cose viste e la propria "casa" – «dove avevo visto queste collinette argillose e accidentate folte d'alberi... Forse tra Siena e Spoleto?» –, l'effetto del raccostamento non è quello della familiarizzazione, ma al contrario della "sorpresa" («il paesaggio d'Olimpia mi sorprese»), ⁶⁵ e più il luogo straniero somiglia all'Italia, più la vista è straniante. In un dialogo delle *Città invisibili* di Calvino, Marco Polo risponde al dubbio del Khan che tutte le città descritte fino a quel punto dal viaggiatore non siano in realtà che sempre la

⁶³ *Ivi*, pp. 29-30.

⁶⁴ E. CECCHI, *Et in Arcadia ego*, cit., pp. 709-710.

⁶⁵ M. PRAZ, *Viaggio in Grecia*, cit., p. 66.

stessa città: «ogni volta che descrivo una città dico qualcosa di Venezia. [...] Per distinguere le qualità dalle altre, devo partire da una prima città che resta implicita. Per me è Venezia».⁶⁶ Se tutte le altre città non *fossero* Venezia, per Marco Polo sarebbe impossibile vederle nelle loro qualità nuove e originali. Per questo il suo viaggio è felice e non amaro; e se amaro spesso è invece il viaggiare di Cecchi, è perché in fondo si arrovella su un pensiero apparentemente uguale, eppure opposto, a quello di Calvino (e, sottotraccia, di Praz): e cioè che tutte le altre città *non sono* Firenze. Passando per Baltimora, Praz pensa all'*America amara* di Cecchi e intanto osserva che «allegro è Mount Vernon Place con la sua alta colonna e i suoi grigi edifici neoclassici [...]; e allegro è il *campus* della Johns Hopkins University. [...] Dovunque il verde e gli ampi orizzonti hanno il sopravvento, l'America è un paese allegro; ed è soltanto la mania di noi europei di frugare nel passato, che vi ricerca ciò che c'è di meno americano, le memorie, le melanconie, i cimeli».⁶⁷

La vocazione letteraria di Praz è consecutiva a un particolare desiderio di stare e di legarsi al mondo: quando è ancora inquietissimo rispetto alla propria identità da definire, quel tipo di euforia gli sembra tutto. «A certi momenti la febbre di viaggiare mi invade come un amore», scrive a Migliorini nel '19, in una lettera in cui si propone di pensare razionalmente a «quel che sarà» della sua «carriera», ma poi inclina pensieri e desideri alla Natura «bella senza sforzo»: «il mare è bello in Sicilia, il cielo è infinitamente tenero a Venezia: l'Agro di Roma eleva in cuore sogni prodigiosi: è dolce vedere l'Umbria dall'Arce di Assisi». «L'attrattiva delle colline fiesolane è così forte – scrive in un'altra lettera – che pianto in asso il resto». Vorrebbe ardentemente essere ovunque, Napoli, Roma, Firenze: «io mi precipiterò certo a Napoli di cui sento un vivo desiderio. Io, secondo, i giorni, ho la nostalgia di qualche terra già vista e ammirata da me in altri tempi. L'altro ieri, per esempio, una nuvola dorata su un cielo

⁶⁶ I. CALVINO, *Le città invisibili*, cit., p. 88.

⁶⁷ M. PRAZ, *Antologia americana*, in ID., *Viaggi in Occidente*, cit., pp. 221-222.

quasi perfettamente azzurro [...] mi fece nascere un violento desiderio di Villa Pamphily con l'ampiezza dei suoi prati e la dolcezza dei suoi pomeriggi invernali. [...] A Roma io mi sento più a mio agio che tra la fredda bellezza dei palazzi fiorentini; salvo, naturalmente, a desiderare Firenze allorché mi trovo a Roma. Certo, se io potessi, sarei un randagio».⁶⁸

Una delle prime prove saggistiche di Praz è il racconto della gita al Lonchio, la località della campagna di Firenze dove Magalotti aveva la sua villa, indirizzato a Cecchi nell'ottobre del '22, e anni dopo recuperato e pubblicato. E anche il conclamato ingresso nella tradizione del saggio, avvenuto simbolicamente con la traduzione dei saggi di Elia (1924), è segnato da un luogo, e cioè *La Londra del Lamb* che Praz rievoca nel poscritto. Non si parla in questi scritti di distanze percorse, ma di uno spazio misurato innanzitutto dall'immaginativa: «dacché io lessi di quelle esperienze d'odori, di quei fiori secchi e di quei barri tenuti in serbo lungamente in qualche buia silenziosa stanza della villa del Magalotti, il nome di *Lonchio* ha avuto per me una magica risonanza. [...] Mi capitò poi di leggere la “descrizione della villa di Lonchio” nelle lettere scientifiche, e allora quello che m'immaginai era poco diverso dall'Eldorado».⁶⁹ Anche la *Londra del Lamb* è «un mondo di maliosi fantasmi», «un mondo fittizio reso più magico [...] e più distante da un vivo senso di diversità insondabili».⁷⁰ I “maliosi fantasmi” sono la premessa e la sostanza del viaggio, che ha sede prima di tutto nella «fantasia» e che è esperienza di sé nel paesaggio e viceversa introiezione del paesaggio in sé, come scriverà Zanzotto: «avrei molto desiderato viaggiare, come hanno fatto Comisso, Piovene e Parise, ma in realtà di viaggi ne ho fatti pochi [...]. In famiglia, se sentivo che c'era qualcosa che non andava, mi rifugiavo nei boschetti circostanti, in particolare verso il

⁶⁸ ID., *Lettere a Bruno Migliorini*, cit., pp. 45-50.

⁶⁹ M. PRAZ, E. CECCHI, *Carteggio Cecchi-Praz*, cit., pp. 30-31. Lettera del 6 ottobre 1922.

⁷⁰ M. PRAZ, *Nota sul colore locale*, cit., p. 42.

Molinetto, un bel mulino del Cinquecento che si trova sopra Pieve di Soligo...» (*Tra viaggio e fantasia*).⁷¹

Il Molinetto dietro casa contiene la «misteriosa promessa» in cui «è» propriamente il luogo, che d'altra parte non mantiene in tutto la promessa stessa: il desiderio “violento” (del Molinetto, di Villa Pamphily, di un mondo “promettente”) ha sede in quel luogo ulteriore, luogo sul luogo, che Bonnefoy ha definito *entroterra*, «l'idea che mi ha privato talvolta [...] di ciò che amo». ⁷² «Il mio soggiorno in Inghilterra ha d'altra parte distrutto» il «mondo di maliosi fantasmi», scrive Praz a proposito della Londra del Lamb.⁷³ Lo stesso sulla gita al Lonchio: «quando si fantastica tanto su un paese mai veduto, non bisognerebbe andarci mai di persona. [...] Quanto alla villa del Lonchio... certo, ora che la conosco non posso più immaginarmela arrampicata su tra un meandro di balze, dominata a strapiombo da un monte altissimo, ombrosissimo, romantico [...]; all'impressione fantastica una reale se n'è sostituita». ⁷⁴ Parlando di *Penisola pentagonale* a Migliorini scrive addirittura che «il viaggio in Spagna alla fine è un pretesto»...⁷⁵

Eppure l'“entroterra” non è una specie di aldilà, perché anche se talvolta è privazione, tuttavia è un'idea consustanziale al “luogo che amo”; a sua volta il viaggio vero e proprio *dipende* dai “maliosi fantasmi” che poi “distrugge” e in qualche modo allo stesso tempo ridefinisce: l'impressione reale che si è sostituita all'impressione fantastica nella vista al Lonchio è «fantastica essa pure», e «tutt'altro che spiacevole, alla fine». ⁷⁶ La vecchia Londra del Lamb che ha perduto il color locale è un «mondo che esiste [...] nella mia mente»,

⁷¹ A. ZANZOTTO, *Tra viaggio e fantasia*, in ID., *Luoghi e paesaggi*, cit., p. 177.

⁷² Y. BONNEFOY, *L'entroterra*, a cura di G. Caramore, Roma, Donzelli, 2004, pp. 15, 58.

⁷³ M. PRAZ, *Nota sul colore locale*, cit., p. 42.

⁷⁴ M. PRAZ, E. CECCHI, *Carteggio Cecchi-Praz*, cit., pp. 30-31. Lettera del 6 ottobre 1922.

⁷⁵ ID., *Lettere a Bruno Migliorini*, cit., p. 254. Lettera del 30 dicembre 1926.

⁷⁶ M. PRAZ, E. CECCHI, *Carteggio Cecchi-Praz*, cit., p. 31. Lettera del 6 ottobre 1922.

scrive Praz,⁷⁷ e l'“Eldorado” che poteva essere la villa del Lonchio, è vero, è un sogno. Ma è un sogno, innanzitutto, di tutti, comune a tutti gli uomini e anche a quei contadini a cui Praz mostra le immagini dell'antica villa così come appariva al tempo di Magalotti: «a sentir parlare di tante cose che non vedevano, stavan lì mogi mogi, come davanti alla reliquia di un cataclisma. Quelli erano bei tempi – cominciò allora uno, e quel mito dell'età dell'oro che sonnecchia in fondo a ogni cervello semplice, trovò un improvviso poeta per le sue labbra, un rustico poeta: ora lui vedeva tanti filari di peri che c'erano, e cipressi alti così, e gemiti d'acqua dappertutto, e grandi finestre, e funzioni nella cappella, e cavalli nella scuderia e invitati e desinari e gente a godersi il fresco. Ma ora, macché!». E però, infine, quel mondo che non c'è più: «un uomo così grande come quel padrone antico e una casa così bella come quella casa antica»,⁷⁸ in fondo era un sogno anche quando c'era.

Senza l'“impressione fantastica” il luogo è «meno *vero*»; così come senza la percezione chiara dei termini di tempo e spazio un'idea invece continua – l'idea in sé – della bellezza non è del tutto pensabile. Praz sa che i limiti esistono, che la villa di oggi non è più quella del Magalotti, che Londra non è più la Londra del Lamb, che la miseria presente del popolo greco è solo miseria e non ingenua continuità con un arcadico passato, e che le colline di Olimpia sono le colline di Olimpia, e non i dintorni di Siena e Spoleto. Proprio per questo il suo sguardo è continuo cioè libero, come il viaggio che non termina su un confine preciso e non ha la retorica nota di «commiato» o «addio» su cui invece conclude Cecchi:⁷⁹ «non è un saluto d'addio che mi viene alle labbra», scrive Praz, perché da una terra all'altra, dalla Grecia alla Puglia «sul Jonio a volo», isole coste e mari continuano a «venire incontro», mentre «portiamo nell'anima» il luogo «lasciato alle spalle». Le ultime righe del *Viaggio in Grecia* non

⁷⁷ M. PRAZ, *Nota sul colore locale*, cit., p. 42.

⁷⁸ M. PRAZ, E. CECCHI, *Carteggio Cecchi-Praz*, cit., p. 31. Lettera del 6 ottobre 1922.

⁷⁹ E. CECCHI, *Et in Arcadia Ego*, cit., p. 802.

chiudono, cioè non “distinguono”, in termini di bellezza e disponibilità allo sguardo, tra Italia – casa – e lontano mondo: «non ho mai veduto l’Adriatico di un sì bel colore come in quel viaggio [...]. Paesaggio chiaro e leggero, questo di Puglia a primavera! Luci e ombre delicate come petali; qui davvero le vele color d’ocra chiara son lievi farfalle, e certe candide case son torri d’avorio immacolate. Ma il gioiello è Castel del Monte [...]. Andandovi da Corato, lo vidi d’un tratto, oltre il ciglio della strada, nella candida luce del mattino primaverile, e, anche dopo la serena armonia di Grecia, pareva sublime l’armonia onde seppe circondarsi quel gotico e saraceno Federico [...]. Non so come fossero quelle mura di Tebe che Anfione, come vuole il mito, eresse al suono della sua cetra che attrasse e disciplinò le pietre dei monti; ma non poterono vincere in bellezza le mura di questo castello eretto da un barbaro. Forse “quelle donne” “ch’aiutarono Anfione a chiuder Tebe”, le divine Muse, non fan distinzione tra barbari e Greci, dopo tutto».⁸⁰

III. Lontano

Lontano è il titolo di una rubrica tenuta da Parise sul «Corriere della Sera» tra il 1982 e il 1983. Oggi ha la forma di una raccolta di saggi, pubblicata da Adelphi nel 2009, ed è un libro di post-reportage, nella parte che fa riferimento alla materia di *Guerre politiche*: resoconti dei viaggi che Parise fece come inviato di guerra (sempre per il «Corriere» e per «L’Espresso») in Vietnam, Biafra, Laos, Cile tra gli anni ’60 e ’70. La cronaca del reportage è trasferita “lontano”, in una zona autobiografica e memoriale, senza tempo. L’esperienza

⁸⁰ M. PRAZ, *Viaggio in Grecia*, cit., pp. 73-80.

“terrestre” diventa una metafisica dei luoghi che trattengono nel ricordo scarsi frammenti di realtà avviluppati di sostanza onirica: Vientiane è un viaggio aereo notturno improvvisato sugli aerei dei contrabbandieri d’oppio, Singapore l’apparizione di una lenta tigre nel mezzo di una strada percorsa di notte in automobile, Hong Kong una signora elegante vestita di pizzo bianco incontrata tre volte nel giro di una giornata, in punti diversi della città...

Le prose di *Lontano* emulano alcuni pezzi montaliani di *Fuori di casa*: tecnicamente ancora reportages da inviato del «Corriere» (tra il ’46 e il ’64), in effetti saggistica “ lirica” di viaggio che diventa, attraverso la memoria, un’esplorazione metafisica. «Sono un invitato serio che ha visitato un paese terribilmente serio – risponde Montale a una tetragona miss Collins che lo accompagna in auto a Londra e lo intervista riguardo alle «impressioni» avute dall’Inghilterra – Se dal pozzo di San Patrizio del subconscio dovessi estrarre soltanto dei *trifles*, delle inezie, che figura farei? Dovrei parlarle di cose gravi o almeno di cose nobili [...]. Ma la memoria insiste invece su aspetti e particolari che potrebbero sembrarle quasi ridicoli. La penisola dei gatti a Dover, per dirne una [...] Oppure seguo i riflessi del ponte sull’acqua, a Reading, presso Caversham Bridge, e le solitarie, assidue ruminazioni dei soci dell’Angling Club. Non ho mai visto tanti pescatori gettar l’amo in un fiume notoriamente privo di pesci». «Lo so – continua Montale – qualche predestinato finisce poi, dopo anni, per tirar su uno storione immenso, di otto, di dieci *stones*. Quanto fa in chilogrammi, miss Collins? Forse quindici, venti chili. Ma sono casi rari; bisogna attenderli tutta la vita. Un vecchio pescatore di Edimburgo mi disse di esserci arrivato una sola volta in sessant’anni. E in Scozia, non so perché, mi immagino che i fiumi siano più pescosi»... La memoria “insiste” a inseguire le inezie che hanno fatto presa nel “subconscio” e le impressioni si allontanano dal dato reale nel tempo misurabile («“*Fishing?* Nient’altro?” mi chiede stupita miss

Collins consultando il suo orologino da polso per assicurarsi che c'è ancor tempo. “Niente di più interessante?”»⁸¹

Edimburgo, in *Fuori di casa*, è una chiesa poligonale avviluppata di scritte che dicono «allo smemorato passante dove il Capo Celeste non si trova... *God is not where*»;⁸² la traversata Newhaven-Dieppe si riassume in uno strano evento sul ponte della nave, un «uomo allampanato» “smaniante” di fronte alla lotta dei *sea-gulls* per il cibo lanciato dai passeggeri...⁸³ A Beirut, Montale segue un gruppo di delegati alla Conferenza dell'Unesco, invitati a una cerimonia di accoglienza dal rappresentante della tradizione drusa: dell'«impressionante cerimonia [...] avvenuta tra danze, canti, lanci di spade, suoni di bande, sventolamenti di gagliardetti, in un'atmosfera di crescente eccitazione», il pezzo per il «Corriere» non riporta nulla di “serio” ed è intitolato e dedicato invece a *Un filosofo in trampoli*: «non dimenticherò mai il fantasma aereo e donchisciottesco di Julian Huxley, con le grandi sopracciglia grondanti di pioggia, sorretto su una selva di alabarde, intento nello sforzo eroico di trovare qualche parola di occasione (“wonderful people”, “gorgeous reception”, “high civilisation”) che scendendo dal cielo e debitamente tradotta spargesse un poco d'olio su quella tempesta di invasati».⁸⁴

Il viaggiatore di *Fuori di casa* «cerca se stesso o cerca Dio negli sparsi frammenti del mondo visibile»,⁸⁵ al grado zero della storia. Parise, sul suo esempio, chiude *Lontano* con una domanda sullo stesso *aut-aut* fra libro di memoria e reportage: «che mi restava in mano del Gigione [un cinese di nome Ji-Jun Fu che si era improvvisato guida di Parise], di Mao e di tutto il resto? La storia o la sua improbabilità?».⁸⁶ *Lontano*, in sé, è il rovescio, l'improbabilità della storia (se considerata più che «cronaca») di *Guerre politiche*. Nel '62 Montale è

⁸¹ E. MONTALE, *Fuori di casa*, in ID., *Prose e racconti*, Milano, Mondadori, 1995, p. 250.

⁸² *Ivi*, p. 241.

⁸³ *Ivi*, pp. 244-248.

⁸⁴ *Ivi*, p. 290.

⁸⁵ *Ivi*, p. 287.

⁸⁶ G. PARISE, *Lontano*, Milano, Adelphi, 2009, p. 111.

testimone della visita di Paolo VI a Betlemme e pensa, forse, di aver assistito a una grande azione storica senza rendersene conto: «più tardi attraverso il ricordo ne prenderò piena coscienza. Per fortuna o per disgrazia noi uomini dell'Occidente possediamo forme verbali che ci permettono di vivere più nel passato e nel futuro che nel presente».⁸⁷ Piena coscienza a prezzo della distanza: nel ricordo il paese e l'esperienza stessa del reportage, come *Guerre politiche* in *Lontano*, diventano immaginari. La memoria, che è intervento, giudizio, stile: autobiografia, sia in *Lontano* che in *Fuori di casa*, è *altro* rispetto agli eventi. E non solo non è mai, ma gioca contro, la realtà della storia: «no – scrive Parise in *Lontano* –, temo che Crans sur Sierre, l'hotel Bellevue (se là esiste), la stanza di Rilke, l'orchestrina e il fox-trot, la sutura al metallo non meglio identificato delle tegole, lo slancio delle cupole si vadano ormai perdendo nel nulla se i lembi, le particelle pulviscolari dei ricordi, simili alle basse nubi di quel delizioso ma non si sa quanto reale paesino del Vallese, prendono un minimo di corpo, una parvenza, un lampo di realtà».⁸⁸

Dal 14 settembre al 3 ottobre del '43 Soldati tiene il diario della sua *Fuga in Italia*, da Roma a Torella dei Lombardi (Benevento). Tra puzza di cadaveri, macerie e bombardamenti, lo spazio umano è abolito o relegato in piccole parentesi occasionalmente felici: l'amicizia di una sola notte con un vecchio fabbro napoletano prima della guerra operaio in Fiat, l'ospitalità trovata in una masseria nei pressi di Benevento (un vero angolo di Eden, un «chiuso recinto» nel quale anche i bombardamenti sembrano più dolci e la storia sospesa: «una fitta pergola è addossata alla fattoria. È una pergola fatta interamente di lunghe foglie di tabacco appeso a seccare. Sotto, nel centro, c'è una lunga tavola apparecchiata per il pranzo. Da un lato, una fila di botti piene di mosto. E in fondo, come a chiudere il quieto recinto e invitare al riposo, un mucchio di foglie di granturco. [...] Dopo l'orrore di Benevento, comprendiamo quanto può essere dolce e

⁸⁷ E. MONTALE, *Fuori di casa*, cit., p. 508.

⁸⁸ G. PARISE, *Lontano*, cit., p. 94.

cara la vita»⁸⁹ L'orrore storico, scrive Parise inviato in Biafra, è «il più mediato e forse il più doloroso di tutti in quanto in esso siamo costretti a riconoscere il fallimento, l'involuzione e forse l'inesistenza stessa di quelle aspirazioni, così tese alla imitazione quando non all'identificazione col divino, che abbiamo creduto accompagnare, o addirittura creare, le diverse successive culture e la storia dell'uomo». La felicità dell'aspirazione a innalzare l'umano dipende, ai minimi termini, dalla disponibilità dello spazio vivibile: che Parise in Vietnam come Soldati in Italia trova frammentato fra «tappeti di cenere», «tronchi che fumano ancora», «crateri grandi e piccoli [...] dappertutto». Qui è possibile solo una felicità in parentesi: «la paura che per la prima mezz'ora di cammino era molto forte, a poco a poco è scomparsa, sostituita dallo stupore di fronte all'aspetto della foresta. Il sottobosco, a momenti così fitto che è necessario aprirsi un varco coi *machete*, è quasi interamente scomparso». Ma: «sono quasi allegro perché il luogo è molto bello e, nonostante i crateri delle bombe e il napalm, non ha perduto né il suo mistero né la sua verginità».⁹⁰

Lo spazio autobiografico, a certe condizioni storiche, o si restringe o diventa “disumano”. «È vero – risponde Parise a certe critiche sul reportage in Biafra – il mio commento mancava di un’“analisi approfondita” [...]. Mancava perché non mi pareva umano anzi mi pareva dissacrante, per essere più esatti, violare con parole estranee alla mia personale e urgente necessità di testimone quelle immagini storiche. Mancava inoltre perché giudicavo inopportuno parlare di un argomento impegnativo, intricato, lunghissimo [...]. Perché mi pareva che la tragica urgenza di quel documentario [...] stesse tutta in una sola notizia da dare e da far vedere agli italiani: circa seimila bambini muoiono ogni giorno di fame in questo paese, oggi, in questo momento: domani, dopodomani saranno di più. Di fronte a questa visione-notizia mi pareva che la “analisi approfondita” dovesse venire

⁸⁹ M. SOLDATI, *Fuga in Italia*, a cura di S. Nigro, Palermo, Sellerio, 2004, p. 56.

⁹⁰ G. PARISE, *Guerre politiche. Vietnam, Biafra, Laos, Cile*, Milano, Adelphi, 2007, pp. 146, 44-45.

certamente dopo».⁹¹ Il giudizio si fa da parte rispetto alla *visione-notizia* di una realtà troppo complicata e intricata (il senso del gesto simbolico di Garboli ritiratosi da Roma dopo l'assassinio di Moro è identico: «mi rassegnai alla più semplice e logica delle conclusioni: non sapevo e non capivo nulla del paese dove ero nato e cresciuto»)⁹²

Oltre l'estrema soglia dell'«orrore storico» la regressione ai fatti è un avanzamento rispetto al livello autobiografico del viaggio messo a punto da Praz, che scriveva a Migliorini, ad esempio, che «la Spagna – di *Penisola pentagonale* – alla fine è un pretesto, e più della Spagna credo debba interessare il lettore la persona dell'autore. Ci sono dei capitoli, come l'ultimo, che sono “accoratamente autobiografici”».⁹³ Nella tragedia (del Biafra e del Vietnam per Parise, dell'Italia in guerra per Soldati e di quella degli assassini politici per Garboli, ma anche, volendo, della Grecia immiserita e della Roma deturpata dal traffico e dai nuovi insediamenti urbani per Praz) sono sottratte le condizioni positive della scrittura autobiografica. La memoria è recuperata nelle scritture saggistiche come *Lontano* e *Fuori di casa* in una zona metafisica, e al prezzo di un doppio allontanamento, e di una irriducibile estraneità, rispetto alla storia.

⁹¹ *Ivi*, pp. 154-155.

⁹² C. GARBOLI, *Ricordi tristi e civili*, cit., p. VII.

⁹³ M. PRAZ, *Lettere a Bruno Migliorini*, cit., p. 254. Lettera del 30 dicembre 1926.

BIBLIOGRAFIA

T. W. ADORNO, *Il saggio come forma*, in ID., *Note per la letteratura*, a cura di S. Givone, Torino, Einaudi, 2012.

A. ARBASINO, *Ritratti italiani*, Milano, Adelphi, 2014.

B. BERENSON, *Pellegrinaggi d'arte*, tr. it. di A. Loria, con uno scritto di E. Cecchi, Milano, Abscondita, 2012.

Y. BONNEFOY, *L'entroterra*, a cura di G. Caramore, Roma, Donzelli, 2004.

I. CALVINO, *Le città invisibili*, Milano, Mondadori, 1993.

P. CAMPORESI, *Le belle contrade. Nascita del paesaggio italiano*, Milano, Garzanti, 1992.

E. CECCHI, *Ricordi crociani*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1965.

E. CECCHI, *Messico*, Milano, Adelphi, 1985.

E. CECCHI, *Fiorentinità e altri saggi*, Firenze, Sansoni, 1985.

E. CECCHI, M. PRAZ, *Carteggio Cecchi-Praz*, a cura di B. Crucitti Ullrich, Prefazione di G. Macchia, Milano, Adelphi, 1985.

E. CECCHI, *Et in Arcadia ego*, in ID., *Saggi e viaggi*, a cura di M. Ghilardi, Milano, Mondadori, 1997.

L. CLERICI, *Introduzione a Scrittori italiani di viaggio 1861-2000*, a cura di L. Clerici, Milano, Mondadori, 2013.

B. CROCE, *Storie e leggende napoletane*, a cura di G. Galasso, Milano, Adelphi, 1990.

B. CROCE, *Contributo alla critica di me stesso*, a cura di G. Galasso, Milano, Adelphi, 2008.

C. DE MAJO, F. VIOLA, *Italia 2. Viaggio nel paese che abbiamo inventato*, Roma, Minimum Fax, 2008.

T. DE MAURO, *L'Italia delle Italie*, Roma, Editori Riuniti, 1987.

F. DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*, a cura di N. Gallo, *Introduzione* di G. Ficara, Torino, Einaudi-Gallimard, 1996.

G. FICARA, *Riviera*, Torino, Einaudi, 2010.

G. FICARA, *Lettere non italiane*, Milano, Bompiani, 2016.

G. GALASSO, *Nota a B. CROCE, Storie e leggende napoletane*, a cura di G. Galasso, Milano, Adelphi, 1990.

C. GARBOLI, *Ricordi tristi e civili*, Torino, Einaudi, 2001.

R. LA CAPRIA, *Ultimi viaggi nell'Italia perduta*, Milano, Bompiani, 2015.

M. LUZI, *Cecchi, la sua città*, in E. CECCHI, *Fiorentinità e altri saggi*, Firenze, Sansoni, 1985.

C. MAGRIS, *Danubio*, Milano, Garzanti, 1986.

C. MAGRIS, *L'infinito viaggiare*, Milano, Mondadori, 2005.

- G. MACCHIA, *Gli anni dell'attesa*, Milano, Adelphi, 1987.
- E. MONTALE, *Fuori di casa*, in ID., *Prose e racconti*, Milano, Mondadori, 1995.
- M. ONOFRI, *Passaggio in Sardegna*, Milano, Giunti, 2015.
- M. ONOFRI, *Passaggio in Sicilia*, Milano, Giunti, 2016.
- G. PARISE, *Guerre politiche. Vietnam, Biafra, Laos, Cile*, Milano, Adelphi, 2007.
- G. PARISE, *Lontano*, Milano, Adelphi, 2009.
- M. PRAZ, *Viaggi in Occidente*, Firenze, Sansoni, 1955.
- M. PRAZ, *Gusto neoclassico*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1959.
- M. PRAZ, *La filosofia dell'arredamento*, Milano, Longanesi, 1964.
- M. PRAZ, *Panopticon romano*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1967.
- M. PRAZ, *La casa della vita*, Milano, Adelphi, 1979.
- M. PRAZ, *Voce dietro la scena*, Milano, Adelphi, 1980.
- M. PRAZ, *Il mondo che ho visto*, Milano, Adelphi, 1982.
- M. PRAZ, *Lettere a Bruno Migliorini*, a cura di L. Pacini Migliorini, Firenze, Sansoni, 1983.

M. REVELLI, *Non ti riconosco. Un viaggio eretico nell'Italia che cambia*, Torino, Einaudi, 2016.

G. SIMMEL, *Saggi sul paesaggio*, Roma, Armando Mondadori, 2006.

M. SOLDATI, *Fuga in Italia*, a cura di S. Nigro, Palermo, Sellerio, 2004.

WU MING 2, *Piccolo tour del disastro nella pianura padana*, in «Internazionale», 15 maggio 2017.

A. ZANZOTTO, *Luoghi e paesaggi*, a cura di M. Giancotti, Milano, Bompiani, 2013.

4.

STILE E INTERPRETAZIONE

Cecchi e Contini passano gran parte della loro trentennale relazione epistolare a misurare il rapporto, in letteratura e nella critica, tra *onestà e sperimentazione*. Entrambi come scrittori sanno di essere nel mezzo fra un'oggettività «terribile» e uno «spaventoso» margine soggettivo del discorso critico. Ad essere spaventato dalla deriva soggettiva è soprattutto Contini, che ammira le «risorse sontuose» della prosa di Cecchi ma d'altra parte è convinto che «bisogni un poco resistere al fascino» che esercitano alcuni saggisti inglesi – cioè gli stessi modelli di Cecchi. La loro «eleganza letteraria» e «l'assoluta empiricità» potrebbero essere «funzione della carenza d'una certa intelligenza». ¹ Proprio in questo senso Contini è l'interlocutore perfetto di Cecchi: abbastanza filologo da apprezzare il valore critico delle sue scelte letterarie, ma anche abbastanza «sperimentale» da riuscire a stimarne le libertà.

Contini è stato «il gran mago della nostra stilistica» ² eppure, in queste lettere a Cecchi, separa stile e intelligenza critica. La nostra tradizione critica a partire dall'esempio di De Sanctis identifica lo stile con la forza morale e intellettuale della scrittura e diffida del culto della forma. Il critico di scuola crociana Luigi Russo svaluta «parecchie pagine del Cecchi, di Longhi» definendole «una semplice descrittiva psicologico-estetica»: «pagine suggestive ma non discriminative e conclusive». ³ Il «limite» di Praz, ha scritto una volta

¹ G. CONTINI, in E. CECCHI-G. CONTINI, *L'onestà sperimentale*, Milano, Adelphi, 2000, pp. 5, 77-78. Lettere del 10 giugno 1934 e del 24 dicembre 1947.

² A. ARBASINO, *Ritratti italiani*, cit., p. 159.

³ L. RUSSO, *La critica letteraria contemporanea*, Firenze, Sansoni, 1967, pp. 120-121.

invece Giovanni Getto, «è quello della sua stessa eleganza».⁴ Ma in realtà anche Praz, che ha portato in Italia lo spirito leggero di Lamb, Hazlitt, Aubrey, avversi all'«enfasi del pensare»,⁵ non ha mai “rinunciato a fare opera di critica” come suppone invece Getto.⁶ Nell'introduzione ai *Saggi di Elia* Praz sottolinea come Lamb fosse «anche un erudito e un critico di prim'ordine».⁷ Praz approfondisce l'aspetto critico della saggistica; e se in *Fiori freschi* e in *Motivi e figure* sono raccolti esempi quasi unici di saggistica puramente divagante sull'esempio inglese, dall'altra parte *La carne, la morte e il diavolo*; *Gusto neoclassico*; *Mnemosine*; *Studi sul concettismo* sono saggi tutt'altro che occasionali, che accostano all'alta cifra stilistica un inedito livello critico. Cecchi da parte sua ha più chiaramente diviso la prosa d'arte dalla critica, ma le sue opere migliori, anche stilisticamente, restano le pagine critiche. E il ruolo “mondano” di Cecchi, già ai suoi tempi, era piuttosto quello di storico della letteratura e severo critico ufficiale, di cui si temeva il giudizio: «se mi vede Cecchi, sono fritto», diceva Gadda quando seguiva Parise nelle scorrerie a bordo di «una MGB spider rossa» lanciata a tutta velocità, cioè quando contravveniva alla propria immagine di intellettuale (una volta che i due vennero fermati, e il brigadiere fece tra l'altro complimenti per l'automobile, Parise racconta che Gadda, apparentemente sempre ossessionato dall'idea, disse: «però, piace ai carabinieri. E se piace ai carabinieri, perché non dovrebbe piacere a Cecchi?»).⁸ Un saggismo libero e disimpegnato alla Lamb o alla Hazlitt non sta nel piano della tradizione italiana, riluttante a privarsi del senso schiettamente critico del discorso. Ciò che più si avvicina a un'eccezione in questo senso è il caso di Garboli, le cui sperimentazioni spesso assumono la ragione della critica letteraria

⁴ G. GETTO, *Poeti del Novecento e altre cose*, Milano, Mursia, 1977, pp. 154-155.

⁵ A. BERARDINELLI, *Stili dell'estremismo. Critica del pensiero essenziale*, Roma, Editori Riuniti, 2001, p. 15.

⁶ G. GETTO, *Poeti del Novecento e altre cose*, cit., pp. 154-155.

⁷ M. PRAZ, *Introduzione a C. LAMB, Saggi di Elia*, cit., p. 30.

⁸ C. E. GADDA, G. PARISE, «Se mi vede Cecchi, sono fritto». *Corrispondenza e scritti 1962-1973*, Milano, Adelphi, 2015, p. 249.

come un mero pretesto: un saggio sulla Ginzburg o su Penna, ad esempio, più che essere uno “scritto servile” diventa il mezzo per parlare d’altro, di una visione del tutto garboliana della letteratura in sé. Era proprio Garboli, del resto, il primo a confessare di non essere un critico. E tuttavia, della maschera del critico e del filologo neanche Garboli ha mai voluto o potuto fare a meno: generando tuttora ambiguità e fraintendimenti sul suo ruolo di scrittore, quando tale maschera viene presa troppo sul serio.

Nessuno ha mai sacrificato l’onestà alla sperimentazione senza suscitare condanne contro «la sofisticazione estetica e la raffinatezza».⁹ Quando Fortini argomenta sul «Corriere della Sera» (1977) *Perché è difficile scrivere chiaro* sono in molti a rispondergli, tra cui Parise: la chiarezza è un sentimento naturale; è uno stile del pensiero contro lo stile in sé «che è appunto l’oscurità».¹⁰ Fortini ha sollevato diverse polemiche all’interno del dibattito sul rapporto tra critica e stile. In *Verifica dei poteri*, reclama una “teoria del saggio” di cui accusa l’assenza in Italia, e difende in prima persona «la possibilità di una critica che non si neghi nella cosiddetta “scienza della letteratura”».¹¹ Ma d’altra parte, Fortini è diventato per alcuni il simbolo anche di una involuzione: di uno *stile dell’estremismo* che è proprio «delle teorie in cui *tout se tient*, delle filosofie essenzialistiche, del teologismo e del razionalismo in cui le connessioni logiche valgono più del riferimento alla realtà» (Berardinelli).¹² Fortini si presenta come saggista culturale e scrittore d’occasione, e dice che «il critico [...] non si distingue dal saggista» ed «è esattamente il diverso dallo specialista, dal filologo e dallo studioso di scienza della letteratura»;¹³ ma a ben vedere la sua

⁹ A. BERARDINELLI, *L’eroe che pensa. Disavventure dell’impegno*, Torino, Einaudi, 1997, p. XI.

¹⁰ G. PARISE, *Perché è facile scrivere chiaro*, in ID., *Quando la fantasia ballava il «boogie»*, cit., pp. 94-97.

¹¹ F. FORTINI, *Verifica dei poteri*, Milano, Il Saggiatore, 1965, p. 45.

¹² A. BERARDINELLI, *Stili dell’estremismo*, cit., p. 12.

¹³ F. FORTINI, *La critica letteraria in Italia*, in ID., *Un dialogo ininterrotto. Interviste 1952-1994*, a cura di V. Abati, Torino, Bollati Boringhieri, 2003, pp. 23-24.

vocazione (oratoria, moralistica) ha contribuito invece «a rendere puntigliosamente astratta, programmaticamente delusiva la sua scrittura»: ¹⁴ accostabile agli schematismi degli estremismi teorici.

Anche la scrittura oggettiva della critica “scientifica” di un certo strutturalismo e di un certo accademismo, scrive Barthes in *Critica e verità* (1967), è in effetti a sua volta un codice stilistico, in cui inoltre la stilizzazione è il sintomo di una «patologia del linguaggio». ¹⁵ Le evidenze delle «certezze del linguaggio» e degli strutturalismi sono soltanto delle scelte che non garantiscono l’oggettività, semplicemente condannano «la vita al silenzio e l’opera all’insignificanza». Il criterio dell’oggettività è illusorio come la distinzione tra il critico e l’autore che condividono «coscienza di parola»: «è scrittore colui per il quale il linguaggio costituisce un problema, che ne sperimenta la profondità, non la strumentalità o la bellezza. [...] Lo scrittore e il critico si incontrano nella stessa condizione difficile, di fronte allo stesso oggetto: il linguaggio». ¹⁶

Nella polemica di Barthes contro l’accademismo si trovano le stesse linee della definizione del *saggio come forma* di Adorno: «la critica non è la scienza»; «la letteratura è il campo stesso in cui si sovverte il linguaggio»; «la chiarezza non è un attributo della scrittura, è la scrittura stessa» ed è «la gioia» e «il desiderio che è nella scrittura». ¹⁷ Sono proprio due emblemi della semiologia strutturale e della filosofia estetica novecentesca come Barthes e Adorno a riconoscersi in questi principi empirici e antisistematici, allargando il concetto di stile ad atteggiamento verso il linguaggio e la conoscenza.

Nell’“epoca buia” del Novecento le «intelligenze imperfette che si contentano di frammenti o ritagli della Verità» ¹⁸ sono più vicine ad essa; le “intelligenze perfette”, invece, somigliano molto più a un vizio o a una patologia, e tradiscono la stessa confusione che

¹⁴ A. BERARDINELLI, *Stili dell’estremismo*, cit. p. 43.

¹⁵ *Ivi*, p. 12.

¹⁶ R. BARTHES, *Critica e verità*, cit., pp. 22-24, 42.

¹⁷ *Ivi*, pp. 53, 6, 31.

¹⁸ C. LAMB, *Saggi di Elia*, cit., pp. 86-87.

intendono evitare. Un esempio decisivo, già letto in questo senso, è il *Tractatus logico-philosophicus*: è l'opera più rigorosa e «glaciale» della filosofia novecentesca, e d'altra parte i suoi lettori e studiosi l'hanno definita la «bottiglia filosofica» in cui Wittgenstein «si era imprigionato con le sue mani» e da cui attendeva in fondo di essere «liberato». ¹⁹ Si può ribaltare il senso del *Tractatus* e affermare che lo «stile del pensiero» di Wittgenstein rappresenta la dissoluzione della stessa forma-trattato: è l'opera di un «filosofo vivente» o «filosofo artista» che «pensa e scrive *en artiste*», per cui le impalcature logiche hanno soprattutto la funzione di antidoto al grande disordine dal quale tuttavia sono state concepite («confrontando il manoscritto dell'opera, il cosiddetto *Prototractatus*, appare chiaramente la grande confusione numerica in cui Wittgenstein precipita, nel tentativo di dare ordine ai suoi pensieri»). ²⁰

Quella del *Tractatus* in definitiva è una «questione di stile che diventa una visione del mondo, e anche (in certo modo) della vita», ²¹ e che alimenta il sospetto che anche gli strutturalismi e tutte le forme metodologiche della critica novecentesca si siano originate dal bisogno di arginare il precipitare della Storia nell'irrazionale. «Un carattere comune che distingue la critica italiana del dopoguerra – si legge nell'introduzione a *I metodi attuali della critica in Italia* di Segre-Corti (1970) – è costituito da un'esigenza di oggettività e di rigore rivolti a sottrarre la critica all'eventualità di identificarsi con una esperienza privata e personale di lettura, con la fase intuitiva e regolata dal gusto, sia pure ben esercitato, del singolo critico». ²²

Ma nello stesso tempo in cui Segre e Corti raccoglievano teorie distinte sulla critica «sociologica», «simbolica», «stilistica», «formalistica», «strutturalistica», «semiologica», dall'altra parte l'idea

¹⁹ A. BERARDINELLI, *La forma del saggio*, cit., p. 203.

²⁰ F. D'AGOSTINI, *Trattato-saggio*, in AA. VV., *Le forme letterarie della filosofia*, a cura di P. D'Angelo, Roma, Carocci, 2012, pp. 291-296.

²¹ *Ivi*, p. 293.

²² M. CORTI, C. SEGRE, *I metodi attuali della critica in Italia*, Torino, Edizioni Rai, 1970, p. 13.

opposta di “critica della vita” era al centro delle riflessioni anche di un critico-critico come Debenedetti. La critica attuale che discende da Debenedetti (Onofri, Manica, Berardinelli) non si stanca di ripetere che la letteratura propone uno «stile di vita»: che il suo terreno «non è un altro per definizione e ontologia».²³ La trasformazione dell’idea di Storia da ordine dialettico a disordine inesplicabile ha trasformato anche la critica del Novecento in due sensi: da una parte la risposta reazionaria degli strutturalismi e dei formalismi più schematici, dall’altra il relativismo del saggismo critico-autobiografico. La vicenda di Barthes contiene questa doppia direzione: il semiologo strutturale diventa il *Barthes di Roland Barthes* autobiografico che «immagina una critica antistrutturalista»²⁴ e che già in *Critica e verità* concepisce una sola definizione della scrittura: «quanti scrittori hanno scritto solo per aver letto? Quanti critici hanno letto solo per scrivere?».²⁵

«Per il critico – scrive Lukács – il momento del destino è quello in cui le cose diventano forme».²⁶ La «forza persuasiva della scrittura» è «il modo in cui si tenta l’uscita [...] dalla disciplina di partenza»,²⁷ seguendo una traccia autobiografica: gli «amatissimi paesaggi della nostra vicenda particolare», come scriveva Longhi.²⁸ Ma come è stato possibile a questa figura di critico-scrittore inserirsi nella tradizione italiana impegnata? «Viene fatto [...] di chiedersi», come fa Mengaldo a proposito di Longhi, «se non vi sia un rapporto reciproco e necessario tra la poetica anticlassicistica del critico e il suo espressionismo stilistico».²⁹ L’impronta stilistica e il gusto estetico, per Longhi, Praz, Cecchi, Macchia soprattutto, e in un certo senso

²³ A. BERARDINELLI, *L’eroe che pensa*, cit., p. 70.

²⁴ R. BARTHES, *Barthes di Roland Barthes*, tr. it. di G. Celati, Torino, Einaudi, 2007, p. 168.

²⁵ ID., *Critica e verità*, cit., p. 64.

²⁶ G. LUKÁCS, *Una lettera a Leo Popper*, in ID., *L’anima e le forme*, cit., p. 24.

²⁷ R. MANICA, *Exit Novecento*, cit., p. 35.

²⁸ R. LONGHI, cit. in R. MANICA, *Exit Novecento*, cit., p. 32.

²⁹ P. V. MENGALDO, *Il linguaggio critico di Roberto Longhi*, in R. LONGHI, *Da Cimabue a Morandi*, Milano, Mondadori, 1982, p. LXIX.

anche per Garboli, hanno in effetti a che fare con una “poetica” imprecisata orientata però anche a un intervento indiretto nella situazione storica.

In Praz, scrive Montale, coesistono «due registri: da una parte la Decadenza, l’umor nero, il grottesco, il dandismo, il maledettismo e magari il satanico: dall’altra il ritorno all’ordine dell’arte che fiorì nel secondo Settecento». Da una parte *La carne, la morte e il diavolo; Perseo e la Medusa; Bellezza e bizzarria*; dall’altra gli studi di *Gusto neoclassico*. «In partenza», Praz «aveva tutte le qualità dell’umanista e tutte le possibilità del filologo; accresciute però, e forse contrastate, dal gusto dell’eccentrico e del raro». Il gusto di Praz in altre parole non ha soltanto a che fare con la sua natura (che “in partenza” era anche “apollinea”) ma è complicato da un conflitto, che certamente deriva dal lutto per il “fallimento” della propria epoca («nell’apollinea calma delle opere da lui raccolte è presente la tristezza di tutte le eroiche imprese destinate a fallire»³⁰).

Il “doppio registro”, in effetti, in Praz è evidentissimo, ma in misura minore è piuttosto comune ai critici-saggisti della sua generazione. Cecchi scrive *Et in Arcadia ego* e dall’altra parte la bellissima storia letteraria dei *Grandi romantici inglesi*; Longhi è famoso per il *Piero della Francesca* tanto quanto per il *Caravaggio*; Macchia, poi, costruisce un mondo di sole luci o di sole ombre: *Il paradiso della ragione, l’Elogio della luce; I fantasmi dell’opera, i Mostri, sogni e prodigi del Principe di Palagonia, la Stanza della tortura* di Pirandello, *Il teatro delle passioni*.

Il gusto romantico-grottesco è per questi critici l’«elemento relativo, circostanziale» ma decisivo che per Praz è «l’epoca, la moda, la morale, la passione».³¹ Le voci critiche di Praz, Macchia, Cecchi, Garboli, sono anch’esse voci del *Barocco moderno* di cui scrive Raimondi specificamente su Longhi e Gadda: «il Barocco, nella

³⁰ E. MONTALE, *Il bello di Piranesi*, in ID., *Arte, musica, società*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1996, pp. 1442-1443.

³¹ M. PRAZ, *L’origine dell’arte*, in ID., *Bellezza e bizzarria*, cit., p.19.

letteratura del Novecento, è stato [...] un fenomeno culturale raggiunto da più strade parallele, un sistema disomogeneo, quasi una pluralità discordante che si è rivelata inaspettatamente affine alle logiche e alle estetiche prima di alcune correnti della letteratura moderna». ³² Perché “grottesco” e “barocco”, nel Novecento, sono «non ascrivibili a una premeditata volontà o tendenza espressiva dell’autore, ma legati alla natura e alla storia», alle sue «calamità catastrofizzanti». «Barocco è il mondo», diceva Gadda: così anche il gusto barocco e grottesco o l’«indugio “misanthropico” del pensiero» ³³ di Praz, Longhi, Macchia, Garboli, è in varia misura, infine, il loro riconoscimento dell’«esistenza contemporanea». ³⁴

«Una critica che rinunci alla funzione di chiarificazione, di comprensione, di confronto, di trasmissione fra le parti dell’uomo e del corpo sociale; una critica che rinunci ad essere cultura, che rifiuti l’umiltà e l’usura della cultura, che rigetti l’*engagement* [...], che non voglia essere mortale insomma [...], essa veramente è pericolo». È un «errore romantico quello di accettare come scrittori (validi) quelli che (paiono) partire da *zero*»: così scrive Fortini. ³⁵ Del resto la forma del saggio di cui pure Fortini si fa teorico, già secondo le definizioni di Adorno e Lukács e le attuazioni di Praz, non parte mai da zero. Il suo vero e proprio modo di essere è l’*engagement*, anche quando non si esprime nelle forme “sociali” e impegnate.

Parise accusava Fortini di essere antidemocratico, cioè falso, a causa della sua voluta oscurità; Garboli dice, per lo stesso motivo, che «ciò che Fortini desidera» è infine «essere solo»: ³⁶ che cioè la sua *critica come servizio* è tutto il contrario di “servile”. Anche gli *Scritti servili* di Garboli, è vero, pur per ragioni diverse sono tutto meno che “servili” rispetto alla letteratura che intendono piuttosto sostituire. Ma

³² E. RAIMONDI, *Barocco moderno. Roberto Longhi e Carlo Emilio Gadda*, Milano, Bruno Mondadori, 2003, p. 2.

³³ C. E. GADDA, *La cognizione del dolore*, Milano, Garzanti, 1999, pp. 197-198.

³⁴ E. RAIMONDI, *Barocco moderno*, cit., pp. 2, 16, 20.

³⁵ F. FORTINI, *Verifica dei poteri*, cit., pp. 86, 84.

³⁶ C. GARBOLI, *Ospite ingrato*, in ID., *Falbalas*, Milano, Garzanti, 1990, p. 93.

il paradosso garboliano è una provocazione consapevole, che onora ancora a suo modo il valore della funzione servile della critica, proprio e soltanto nel momento in cui la dichiara non più possibile: la sua deposizione è anche una testimonianza. Anche Garboli è “solo” e “ingrato” («je fais pas mal du Fortini, n'est-ce pas?»),³⁷ ma la sua solitudine e la sua ingratitudine sono originalmente attuali, perché sono in se stesse una denuncia e una forma di critica storica. E questa di Garboli non è altro che una reinterpreteazione del «disimpegno (morale, politico, ideologico) del saggista-antiquario» (di Praz, di Cecchi) che «esprime nella forma più compiuta una particolare coscienza storica e culturale».³⁸

L'idea della forma-saggio così come viene reinterpretata a partire da Praz è diretta verso la costituzione di un ideale *hortus conclusus* ai margini della Storia. Il gesto vero e proprio della *retraite*, per Praz (nella *Casa della vita*) e in certo modo di nuovo per Garboli, simboleggia una ricostruzione post-umanistica e un modo post-idealista di mettersi in rapporto con la Storia; d'altra parte, tutto ciò che prende forma in questo *hortus conclusus*, cioè «tutti gli elementi del lavoro – argomento, tipo di scelta e motivazioni, struttura del testo, elementi stilistici – sono a un tempo espressione e comunicazione del mondo, del presente e dell'avvenire».³⁹ Ovvero: quando Praz ritrae Napoleone come un omuncolo vulnerabile, affetto da svariate malattie, non solo omaggia la tradizione umoristica fondata da Aubrey, ma maschera sotto il ritratto un suo personale sentimento del tempo. L'atteggiamento ironico di Praz è meno libero di quello di Aubrey: un uomo del Novecento non potrebbe più, in ogni caso, pensare la storia come un sistema di grandi gesta ad opera di uomini eminenti. E così, il suo Napoleone “rovescio infernale di una olimpica medaglia” è il simbolo vivente di un sistema idealistico giunto al collasso. Il collasso della Storia come ordine razionale

³⁷ *Ivi*, p. 95.

³⁸ A. BERARDINELLI, *La forma del saggio*, cit., p. 112.

³⁹ F. FORTINI, *Verifica dei poteri*, cit., p. 49.

continua ad essere un chiodo fisso di Garboli, che ne parla distesamente in merito a Croce, Gentile, Longhi. Ma non solo: è evidente come l'epoca "infetta" sia la protagonista non ufficiale di tutta la pseudo-critica di Garboli, nelle vesti di autori analizzati e travisati quasi sempre sotto il segno della malattia, da Molière a Penna. Che Pascoli, Penna, Molière siano malati e infetti, che Manzoni e addirittura Dante siano disumani e portatori d'odio, ha un senso relativo criticamente (alcune asserzioni, come quella che l'odio sia il "motore" della *Divina Commedia*, sono piuttosto ingiustificabili); però ha senso nella prospettiva di una sorta di poetica di Garboli, che reinventando i suoi autori-personaggi interpreta simbolicamente la propria epoca. E Macchia non è da meno nel motivare la preferenza data a certi autori e a certi personaggi storici – Tasso, Molière, Pirandello – con la loro predisposizione a farsi simboli di un "male" tanto privato quanto relativo al presente storico (*Frammenti di una autobiografia letteraria*). Macchia sogna «personaggi che siano simboli della distruzione» e scrive della prigionia del Tasso perché «tutta la storia moderna è dominata dall'ombra lugubre di quel complesso e immenso carcere che si apre dinanzi a noi». ⁴⁰ Allo stesso modo, parlare di un certo luogo o paesaggio che non c'è più (come la *Londra del Lamb*), oppure descrivere un apparentemente futile quadretto in cui Croce è circondato da capre che dimorano nel cortile del suo palazzo (come fa Praz nella *Casa della vita*), ha in realtà a che fare con un pensiero più profondo e critico sull'idea di bellezza in sé, mutata in rapporto al mutamento storico.

Questo retroterra di pensiero critico e quasi filosofico si scorge attraverso le "cose" e le "persone" in una forma letteraria «che accetta come suo momento necessario anche quello della sua espressività, un margine di arbitrio che può essere una più profonda adesione ed interpretazione dell'oggetto, cioè dell'opera letteraria considerata e

⁴⁰ G. MACCHIA, *Pirandello o la stanza della tortura*, cit., p. 70; ID., *La caduta della luna*, Milano, Mondadori, 1995, p. 47.

della realtà comune all'autore e al critico».⁴¹ Il margine dell'arbitrio e del gusto, in un'epoca storica in cui sono crollate le strutture idealistiche, ha più presa sul reale di eventuali centrate teorie sistematiche; e così, proprio la *retraite* dalla Storia, in cui vengono fatte scelte letterarie e stilistiche apparentemente evasive, è il luogo di un intervento mondano *in extremis*.

⁴¹ F. FORTINI, *Verifica dei poteri*, cit., p. 51.

BIBLIOGRAFIA

- A. ARBASINO, *Ritratti italiani*, Milano, Adelphi, 2014.
- R. BARTHES, *Critica e verità*, tr. it. di C. Lusignoli e A. Bonomi, Torino, Einaudi, 1969.
- R. BARTHES, *Barthes di Roland Barthes*, tr. it. di G. Celati, Torino, Einaudi, 2007.
- A. BERARDINELLI, *L'eroe che pensa. Disavventure dell'impegno*, Torino, Einaudi, 1997.
- A. BERARDINELLI, *Stili dell'estremismo. Critica del pensiero essenziale*, Roma, Editori Riuniti, 2001.
- A. BERARDINELLI, *La forma del saggio*, Venezia, Marsilio, 2002.
- E. CECCHI-G. CONTINI, *L'onestà sperimentale*, Milano, Adelphi, 2000.
- M. CORTI, C. SEGRE, *I metodi attuali della critica in Italia*, Torino, Edizioni Rai, 1970.
- F. D'AGOSTINI, *Trattato-saggio*, in AA. VV., *Le forme letterarie della filosofia*, a cura di P. D'Angelo, Roma, Carocci, 2012.
- F. FORTINI, *Verifica dei poteri*, Milano, Il Saggiatore, 1965.
- F. FORTINI, *Un dialogo ininterrotto. Interviste 1952-1994*, a cura di V. Abati, Torino, Bollati Boringhieri, 2003.
- C. E. GADDA, *La cognizione del dolore*, Milano, Garzanti, 1999.

C. E. GADDA, G. PARISE, «*Se mi vede Cecchi, sono fritto*». *Corrispondenza e scritti 1962-1973*, Milano, Adelphi, 2015.

C. GARBOLI, *Falbalas*, Milano, Garzanti, 1990.

G. GETTO, *Poeti del Novecento e altre cose*, Milano, Mursia, 1977.

C. LAMB, *Saggi di Elia*, tr. it. e cura di M. Praz, Milano, Rizzoli, 1981.

G. LUKÁCS, *Una lettera a Leo Popper*, in ID., *L'anima e le forme*, tr. it. di S. Bologna, Milano, Abscondita, 2002.

G. MACCHIA, *Pirandello o la stanza della tortura*, Milano, Mondadori, 1981.

G. MACCHIA, *La caduta della luna*, Milano, Mondadori, 1995.

R. MANICA, *Exit Novecento*, Roma, Gaffi, 2007.

P. V. MENGALDO, *Il linguaggio critico di Roberto Longhi*, in R. LONGHI, *Da Cimabue a Morandi*, Milano, Mondadori, 1982.

E. MONTALE, *Il bello di Piranesi*, in ID., *Arte, musica, società*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1996.

G. PARISE, *Quando la fantasia ballava il «boogie»*, Milano, Adelphi, 2005.

M. PRAZ, *Bellezza e bizzarria*, Milano, Il Saggiatore, 1960.

E. RAIMONDI, *Barocco moderno. Roberto Longhi e Carlo Emilio Gadda*, Milano, Bruno Mondadori, 2003.

L. RUSSO, *La critica letteraria contemporanea*, Firenze, Sansoni, 1967.