

Documenti

PER GLI OTTANTA ANNI DI MARIO PRAZ

di

Giorgio Melchiori

(In onda su «L'Approdo, settimanale di lettere e arti», n. 1371 del 20 Dicembre 1976)

Dieci anni fa, la bibliografia pubblicata in occasione del settantesimo compleanno di Mario Praz comprendeva oltre milleottocento voci. Un numero di per sé eccezionale. Ma oggi che Praz ha appena compiuto ottant'anni, quel numero si è accresciuto di almeno altre cinquecento unità — e non si tratta soltanto di articoli e saggi, o di edizioni rivedute e aggiornate di quelle sue opere come *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, *Gusto neoclassico*, la *Storia della letteratura inglese*, che dagli anni trenta sono divenute tappe d'obbligo della cultura di ognuno; fra queste nuove voci ci sono almeno sette grossi libri. E dico libri e non volumi in quanto anche le raccolte di saggi e scritti occasionali apparsi precedentemente in riviste e periodici hanno acquistato, in questi ultimi tempi, un carattere e una struttura più organica, si dispongono in discorso lucido e conseguente; non più mazzetti di *Fiori freschi* o rassegne di *Motivi e figure*, di *Studi e svaghi* (come il Praz aveva voluto intitolare le sue prime sillogi di saggi) ma esplorazioni convergenti di tematiche precise e diversificate che vengono di volta in volta riproposte come zone privilegiate di ricerca.

Si è voluta sottolineare la straordinaria ricchezza e vitalità della produzione di Mario Praz in questo periodo, ad un'età quando altri sarebbero presi da una certa stanchezza o tenderebbero a diradare i loro interventi, perché essa è strettamente legata non soltanto al carattere e alla personalità dell'uomo, ma ad una sua scelta metodologica che risale a tempi lontani e prende le mosse da una inesauribile curiosità intellettuale. Fu nel 1923 che egli si trovò impegnato nella traduzione, per una collana diretta da Giovanni Papini, dei *Saggi di Elia*, pubblicati circa un secolo prima da un personaggio non di primissimo piano nella

scena letteraria protovittoriana: Charles Lamb. Tradurre è forse il modo migliore per rendersi conto del funzionamento, del meccanismo interno di una forma di espressione letteraria. Fu così che Praz ebbe modo di accertare tutte le possibilità offerte da una forma di scrittura che, per la sua stessa natura, impone regole rigorose sia di concisione e limpidezza espressiva, sia di organizzazione stilistica. Il saggio divenne la sua misura ottimale, o meglio, divenne per lui la misura di ogni altra cosa. È il modello entro il quale vengono a coagularsi i suoi interessi, che sono in partenza molto vari e articolati: le arti figurative, la poesia, la storia, la filologia, la lingua e le lingue. Fin dall'epoca della sua seconda tesi di laurea su D'Annunzio (la prima laurea era stata in giurisprudenza) Praz, allievo di un grande filologo come Pasquali, si era orientato verso l'esplorazione dei fatti linguistici; ma la sua attenzione si era subito spostata dalla lingua scritta alla lingua in quanto linguaggio, ossia mezzo di comunicazione che poteva assumere gli aspetti più vari. La sua fu fin da principio l'arte di interrogare e decifrare i segni; ma sarebbe inesatto definirlo un semiologo *ante litteram*, anche se il suo contributo pionieristico involontario alla semiotica è indubitabile. Da un lato, operando in un clima dominato dal crocianesimo, egli concepiva la comunicazione soltanto in chiave estetica; eppure proprio la sua polemica con Croce sta a dimostrare quanto sentisse le limitazioni di quella dottrina: di qui lo spostamento di accento dal fattore strettamente estetico al fattore del gusto; il gusto, con tutte le sue implicazioni di carattere sia psicologico che sociologico, rimarrà per lui una parola-chiave, la cifra interpretativa delle opere altrui e, in misura ancor maggiore, dei suoi stessi scritti. D'altra parte (ed è il secondo modo in cui Praz si distacca dal semiologo puro), l'esperienza saggistica lo induce a considerare l'attività critica e filologica come sussidiaria dell'espressione estetica; in altre parole, non si può dar conto di un'opera d'arte o di una qualsiasi espressione dell'universo linguistico se non mediante la produzione di un'altra opera d'arte, che è appunto il saggio critico o interpretativo. Il saggio, di cui è davvero il reiventore e l'indiscusso maestro, viene da lui considerato come una forma d'arte cosiddetta minore, che sta alla narrativa o comunque all'opera letteraria di ampio respiro nello stesso rapporto dell'opera di orificeria rispetto alla scultura a tutto tondo, della miniatura rispetto al quadro o all'affresco, e via dicendo; ma proprio la sua qualità di arte *minore* la rende di tanto più squisita e preziosa.

Non per nulla tanta parte dell'opera critica di Praz, che pure ha affrontato le figure e le opere maggiori della letteratura non soltanto di lingua inglese, è dedicata all'esplorazione delle arti cosiddette minori o applicate, come l'arredamento, la pittura di genere, o perfino la topiaria e la decorazione dei giardini, i cammei e le pietre dure. Al punto che i suoi scritti, fra il 1930 e il 1960, hanno provocato una vera e propria rivoluzione nel gusto dell'arredamento — non soltanto in Italia — con la riproposta e rivalutazione dei motivi del periodo neoclassico, che ha avuto ripercussioni anche economiche notevoli sul mercato antiquario internazionale. Testimonianze pienamente vitali di questi suoi interessi sono i libri *Gusto neoclassico*, apparso dapprima come raccolta di saggi nel 1940 e poi arricchito

e reso più organico nel 1959, la *Filosofia dell'arredamento*, nato come saggio squisito e divagatorio in un anno quanto mai tormentato, il 1945, e reinterpretato anch'esso un ventennio dopo come vera e propria storia figurata dell'arredamento, e il recente *Scene di conversazione* del 1971, che, per così dire, storicizza un genere pittorico al quale Praz aveva da sempre dedicato la sua attenzione. L'attenzione e la curiosità sono infatti le doti e gli strumenti fondamentali e caratterizzanti del Praz critico e scrittore. Curiosità che lo porta a rinnovare e riorientare continuamente la ricerca, a prendere nota di ogni particolare, a non smettere finché tutti gli scheletri non siano stati estratti da tutti gli armadi; e attenzione al dettaglio, alla collocazione della parola nella frase e nella struttura sintattica, come al particolare nascosto nel quadro, al motto inciso nell'anello, al messaggio segreto, all'indizio che talora l'autore stesso non sa di essersi lasciato sfuggire. Si ha l'impressione talvolta che il metodo di Praz sia quello del grande *detective*, e in ciò qualcuno ha veduto una limitazione: quando, per esempio, l'oggetto dell'inchiesta è uno Shakespeare, quel modo di avvicinarsi da angolazioni estremamente ristrette, come l'uso della fredduta, è stato interpretato come incapacità di cogliere la grandezza del massimo drammaturgo inglese, di comunicare la totalità del suo messaggio poetico. Così la monumentale *Storia della letteratura inglese* è stata accusata di evidenziare troppo i tratti anomali se non addirittura patologici di certi autori, di mettere in luce gli elementi eccentrici a scapito di quelli veramente centrali, facendone, se non proprio una stanza degli orrori, almeno una serie di variazioni sul suo tema prediletto: *Bellezza e Bizzarria* (che sarà poi il titolo di una sua raccolta di saggi del 1960). Questo tipo di censura è quanto mai ingiusta: il pregio di quella storia della letteratura (e qui parlo da anglista che deve a quel libro oltre che alla parola del Praz le fondamenta stesse della sua preparazione professionale) sta nel non voler pretendere un'impossibile obiettività, nel non voler essere un rigido repertorio o un manuale di istruzioni per l'uso della letteratura inglese; la sua vitalità sta nell'essere un discorso aperto su quella letteratura, una serie di suggerimenti e di stimoli alla lettura da punti di vista variabili e talora perfino idiosincratici, un rifiuto costante dell'ovvio, del consacrato, per far posto invece ad una serie di scoperte, di accostamenti inattesi, ad un giuoco fitto di richiami tematici; si tratta insomma di una galleria di *Motivi e Figure* (titolo che Praz darà ad una sua raccolta di saggi del 1945), apparentemente isolati ma di fatto impiegati come tessere di un mosaico — il mosaico di una cultura presentata, sì, nella sua evoluzione diacronica ma, grazie appunto ai richiami e agli accostamenti di cui si diceva, risultante in una sintesi sincronica. Non per nulla gli autori inglesi ai quali Praz aveva dedicato la sua prima e fondamentale monografia nel lontano 1925, *Secentismo e Marinismo in Inghilterra*, erano stati i due grandi poeti metafisici John Donne e Richard Crashaw; poeti che il critico settecentesco Samuel Johnson aveva tacciato di esibizionismo culturale perché in loro « le idee più eterogenee sono aggregate insieme per forza; la natura e l'arte vengono saccheggiate alla ricerca di illustrazioni, comparazioni e allusioni; la loro dottrina istruisce e la loro

sottigliezza sorprende». Praz dimostra come proprio quella « specie di *discordia concors*, una combinazione di immagini dissimili, la scoperta di occulte somiglianze in cose apparentemente diverse », che il Johnson rimproverava a questi poeti, sia la base stessa della loro validità poetica e li renda (come aveva già scoperto T. S. Eliot) nostri contemporanei.

Le parole del Johnson sopra riferite, del resto, potrebbero applicarsi benissimo al metodo critico di Praz. I suoi saggi sono una continua scoperta di occulte somiglianze, e non v'è dubbio che la sua dottrina istruisca e la sua sottigliezza sorprenda. La sua scrittura è dominata dal dèmone dell'analogia. La sua misura, si è detto, è il saggio, costruito con la sapienza di un sonetto, ma modellato sostanzialmente su quella sintesi di testo e figura che è l'emblema rinascimentale. È ben noto che Praz è il più grande esperto vivente in fatto di emblematica. I suoi *Studi sul concettismo*, apparsi per la prima volta nel 1934 e poi tradotti in inglese con un ampio corredo bibliografico, frutto di ricerche condotte in tutta Europa, sono il repertorio indispensabile e insuperato di una produzione che fonde l'elemento visivo con quello concettuale creando una fitta rete di corrispondenze fra il senso, ossia l'enunciato, e i sensi, ossia le forme del suo apprendimento. In tutti i saggi di Praz è presente questa combinazione di sensi: tutti i suoi libri sono corredati da illustrazioni; quando mancano non è per volontà dell'autore, ma per avarizia (o povertà) dell'editore. Testo e illustrazione si completano a vicenda, anche quando l'argomento sembrerebbe di carattere strettamente letterario, come nel caso del suo ampio studio su *La crisi dell'eroe nel romanzo vittoriano* (1952), un libro che riscopre il romanzo dell'Ottocento individuando l'origine delle sue strutture narrative nella pittura di genere dei secoli precedenti. È così che la sintesi emblematica di testo e figura suggerisce l'esistenza di un doppio livello di lettura ed esalta la funzione analogica operata dalla memoria visiva. Il Praz esplora compiutamente tale funzione nel suo libro più recente *Mnemosine*, del 1971, di cui basterà citare il sottotitolo: parallelo fra la letteratura e le arti visive. È questo parallelo che emerge fin dai primi saggi, e si rinnova nei molti dedicati a luoghi, paesi, persone, ai viaggi compiuti in epoche sia lontane che vicine (raccolti nei due volumi *Il Mondo che ho visto* del 1955), che si manifesta infine nei moltissimi ritratti verbali. Quel che viene esaltato nella pittura è spesso l'elemento narrativo, contenuto nelle affollate tele di un Brueghel o di un Hieronymus Bosch, nei soffitti affrescati di Padre Pozzo o nelle opere dei manieristi toscani. Il quadro diviene racconto, mentre la poesia o il racconto divengono emblema figurato. E il saggio, per ritornare al nostro punto di partenza, è una sorta di emblema al quadrato, in quanto è la chiave di lettura praziana, in forma emblematica, di quegli altri emblemi che sono le opere dell'arte letteraria o figurativa.

All'interno delle perfette entità autonome che sono i singoli e innumerevoli saggi del Praz, domina dunque il principio del parallelismo, spesso nelle sue espressioni antitetiche anziché simmetriche, con una dichiarata predilezione per gli sviluppi serpentinati del manierismo rispetto a quelli rettilinei di un'arte classica. Quel che conta è l'individuazione in

ciascuno di un suo *pattern*, di un suo modello strutturale, che, grazie alla molteplicità tematica interna, offre a sua volta infinite possibilità di esercizi combinatori. È questa la fase successiva, il passaggio dal saggio al libro, che non è semplice raccolta o antologia, ma l'individuazione di nuovi e più ampi schemi nei quali i singoli saggi, composti spesso a grande distanza di tempo l'uno dall'altro, possono disporsi. Il gioco delle analogie si fa più ricco: lo stesso saggio, per affinità tematiche, può diventare componente essenziale di più di un libro. Nelle prime raccolte, quando i materiali a disposizione sono ancora in certa misura limitati, il loro raggruppamento è per temi generali, anche se caratteristici: nel 1943 i saggi di *Fiori Freschi* sono suddivisi nelle quattro rubriche cose, persone, luoghi, aspetti; nel 1952 un libro, *La casa della Fama*, raccoglie gli scritti sull'arte e la letteratura, mentre un altro, *La lettrice notturna*, quelli di costume. I volumi del 1960, *Bellezza e bizzarria*, e del 1964, *I volti del tempo*, hanno sezioni dedicate all'arte, ai costumi e ai paesi. I ricorsi tematici si fanno di più in più saldi ed evidenti, il disegno del mosaico si precisa. E diventerà limpido nei libri più recenti: *Il patto col serpente*, del 1972, che raccoglie e riordina sapientemente tutti quei materiali (in gran parte già inclusi in altri volumi, seguendo altri criteri distributivi) che si riconnettono al libro suo più famoso, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, del 1930; si tratta, come spiega il Praz, di una sorta di «paralipomeni» a quel libro, sviluppi e integrazioni di quella felice presentazione della componente decadente della letteratura ottocentesca; e l'ultimo, *Il giardino dei sensi*, del 1975, che compie la stessa operazione per gli scritti che si ricollegano ai già citati studi degli anni venti e trenta, sul secentismo e sul concettismo, o, allargando come fa ora Praz i suoi punti di riferimento, sul manierismo e sul barocco. Si è accennato a *La carne, la morte e il diavolo*, un libro che a suo tempo ebbe anche un «successo di scandalo», tanto da richiamare l'attenzione piuttosto su certi contenuti che parvero morbosi anziché sulla sapienza dell'indagine e sulla maestria dell'esposizione. Chi vide allora in Praz una sorta di sacerdote della necrofilia e dell'algolagnia, non si rese conto che lo scrittore andava perseguendo e applicando nuove metodologie critiche. È in libri come quello che nasce sia la critica psicologica applicata alla letteratura, sia la sociologia della letteratura; ed è curioso che Praz stesso abbia guardato in tempi recenti con diffidenza a queste discipline, che egli aveva, forse inconsapevolmente, contribuito a fondare. La diffidenza ha un'unica giustificazione plausibile: l'impossibilità per chiunque di applicare integralmente la complessa proposta critica del Praz, ossia di farne, come egli ne ha fatto, opera di creazione letteraria autonoma, anziché applicazione meccanica di una metodologia di indagine.

Sta di fatto che Praz non è soltanto un critico, uno studioso, un erudito che non ha pari nella sua generazione e tanto meno in quelle più giovani. Praz è uno scrittore in primo luogo, ed è un uomo, secondo la formula con cui gli venne conferita la laurea ad honorem a Cambridge, *humani nil a se alienum putans*. E le sue qualità di scrittore e di uomo si manifestano appieno nel libro che ho lasciato di proposito per ultimo, benché risalga al 1958:

La casa della vita. Un libro che « fa genere » a sé, un'autobiografia romanzata in termini di minuzioso periplo della sua casa di via Giulia — quella casa che ha dovuto lasciare una decina di anni fa, ma che ha fatto rinascere altrove, ridistribuendo ogni oggetto dello splendido arredamento con la stessa sapienza con cui ha ridistribuito e riordinato i suoi saggi nei suoi vari libri. Nella *Casa della vita*, l'impalcatura narrativa (perché le qualità narrative della prosa di Praz si rivelano qui al loro meglio) è fornita da un minuzioso catalogo degli arredi, ciascuno evocatore, in termini più che mai visivi, di una memoria legata alla sua storia; così, ad ogni oggetto si collega una divagazione saggistica, spesso utilizzazione di saggi già pubblicati anni prima, eppure perfettamente integrati nel nuovo schema. E, attraverso gli oggetti, con gli oggetti stessi, viene presentato il ritratto dell'abitante della casa. Nel fornire questo ritratto composito di se stesso, messo insieme con i pezzi del gioco di pazienza che sono i suoi mobili e i suoi quadri, Praz non ricorre al consueto schermo dell'autoironia; neppure quando, nell'ultima pagina, guarda la propria immagine nello specchio convesso del boudoir: « Questa persona che guarda sono io, e questo libro che ho scritto è come il ristretto, in uno specchio convesso, d'una vita e d'una casa ». E ancora: « Mi son guardato in uno specchio "ardente" convesso, e mi son visto non più grande d'un pugno di polvere ». All'olimpica immagine neoclassica suggerita dagli arredi stile impero della casa, si sostituisce il brivido metafisico di un poeta come John Donne, che egli aveva scoperto quando aveva solo trent'anni.