DOPPIOZERO

Mario Praz: vietarsi la perfezione

Chiara Fenoglio

1 Novembre 2018

Compulsiva, affetta da molte manie, erudita al limite dello snobismo ed eterogenea nel senso più pieno del termine, la curiosità intellettuale di Mario Praz si specchia prodigiosamente nella sua pagina, dove il saggismo costeggia la prosa d'arte di inizio Novecento pur differenziandosene per una capacità di divagazione senza eguali nel resto del secolo: la bizzarria, il capriccio, l'arabesco sono in effetti le categorie che più si attagliano alla definizione del "prazzesco", al suo sguardo da "rigattiere" di cose preziose e dimenticate, di minuscoli dettagli di fronte a cui il mondo scompare. Mario Praz, il più bizzarro, eclettico (secondo Pietro Citati, il più tragico) dei critici novecenteschi, ha in effetti costruito gran parte della sua fama intorno a un metodo individualissimo e irreplicabile: come ha scritto Raffaele Manica nel suo recente *Praz* (Trieste-Roma, italosvevo, 2018), il suo stile empirico, tutto giocato su approssimazioni e ossessioni, è la quintessenza di un metodo critico, irregolare, antiteoretico, capriccioso. Per la sua pagina vale perfettamente ciò che scrive in una lettera a Eliot del 31 gennaio 1927, quando distrattamente teorizza un'idea di critica al cui centro c'è l'io, o meglio il guscio dell'io da cui è possibile intravedere l'universo: «Sarà un libro di critica che si leggerà come un libro di narrativa [...]: scrivendo il suo libro lei scriverà la storia della sua mente».

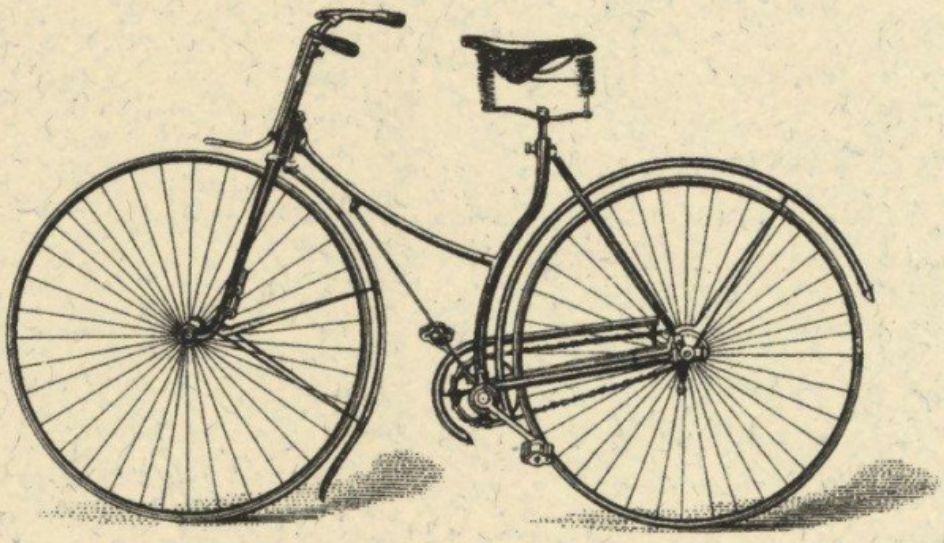
Per alcuni (a partire da Benedetto Croce, che nel 1931 recensì *La carne la morte e il diavolo* sulla rivista «La critica»), la pagina di Praz è un guazzabuglio di biografia, psicologia e opera, dove si sovrappongono metodi di studio troppo diversi tra loro, dove la lettura stessa si confonde continuamente con il suo oggetto di indagine. Al contrario, secondo Agostino Lombardo, che di Praz fu allievo, proprio questa è la principale forza dello stile «prazzesco» (per utilizzare il fortunato neologismo introdotto da Edmund Wilson): la «tesorizzazione eclettica», di cui parlò anche Orlando a proposito degli stravaganti arredi riuniti nel Vittoriale dannunziano e descritti nelle pagine conclusive di *La carne*, è il segno più

evidente di una scrittura capace di imprimere alla critica, senza snaturarla, il segno dell’arte, di farne qualcosa di “ricco e strano”: visione e visibilità – secondo Lombardo – sono le categorie grazie alle quali gli oggetti dell’indagine prazziana prendono corpo, diventando veri e propri personaggi, perdono convenzionalità e piattezza «per acquistare vitalità, movimento, freschezza». Al fondo, la scrittura saggistica prazziana manifesta una sorta di tensione alla metamorfosi continua, se è vero – come ha scritto Manica – che «c’è un punto negli articoli e nei saggi di Praz dove il lettore vede i fatti fisici trasformarsi in qualcos’altro, come se fosse di fronte a una metafisica degli oggetti». In effetti l’imprevedibilità della sua prosa saggistica è tale da animare l’oggetto più stantio, come quella «magnifica veste gittata sopra un manichino logoro» che è, con una strabiliante definizione chiusa nello spazio di una nota a piè di pagina, il romanzo di Manzoni rispetto alla tradizione gotica.

RAFFAELE
MANICA

PRAZ

ITALOSVEVO



Per raggiungere la Città Universitaria di Roma, Mario Praz non prendeva mai il tram: ci andava in bicicletta: «Il Dovere mi obbliga quotidianamente ad attraversare le strade intorno a piazza Indipendenza, e, confesso, la traversata, sebbene compiuta in bicicletta, era finora uno dei sacrifici più penosi impostimi dal mio Dovere». La sua Roma era un'altra. Delle accezioni che il Battaglia registra alla voce «romanista», quella che riguarda Praz è «Cultore di studi sulla storia, la letteratura, l'urbanistica e l'aneddotica della Roma medioevale e moderna»: perfetta per dire di quell'universo manierista e barocco, poi mutevole nel passaggio dalla letteratura alla storia.

E dopotutto, introducendo il *meridiano* a lui dedicato, anche Giorgio Ficara ha individuato nell'erudizione e nella ricchezza due insegne araldiche della critica prazziana: muovendosi in un universo manierista e barocco, Praz scruta la realtà come un testimone commosso, ne individua metafore e significati profondi, come quando utilizza il film *Il sorpasso* per parlare di un motivo ricorrente e tragico: «il sorpasso lo scopri dappertutto, è l'abitudine dei nostri tempi, la mania dei nostri tempi». Oppure quando, ben prima delle lucciole pasoliniane, usa la comparsa delle automobili e la scomparsa delle pulci come emblemi intercambiabili del tempo che passa:

Quando è avvenuto il mutamento? Dopo la seconda guerra, e neanche a poco a poco. Da un anno all'altro, soprattutto dal 1953 in poi: a un certo momento, quasi dalla sera alla mattina, c'è stato un rigurgito di automobili. *The calamity is the masses*. Ciò avvenne così rapidamente, che parve avvenire d'un tratto, come d'un tratto, negli anni della guerra, scomparvero le pulci. E fu il segno più… tangibile, direi, della fine d'un'epoca […] come se negli anni di guerra, col finire della grascia, il sangue degli uomini fosse divenuto incapace a nutrirle.

Tra erudizione e passione, tra documento e fantasticheria, Praz sviluppa una curiosità rabdomantica già presente in Emilio Cecchi, che ora diventa predilezione per l'insolito, il bizzarro e il gotico: tuttavia la stravaganza non rimane mai fine a se stessa, e al contrario sottintende un'intera civiltà, è il segnale minimo ma decisivo di un'epoca. Roma è l'oggetto privilegiato dei suoi percorsi, la Roma barocca dominata da quegli oggetti che accompagnano la vita di un uomo e di più generazioni. Le cose in effetti, tutte le cose, sono agli occhi di Praz come i giorni nelle parole di Macbeth, strisciano a piccoli passi verso l'ultima sillaba del tempo prescritto; eppure, a un passo dalla rovina, continuano a essere testimoni di civiltà e d'amore, portatrici di una specie di eternità e quasi di un valore salvifico: l'amore per i mobili e gli arredamenti è dunque «gesto di consacrazione, non solo di civilizzazione», tanto che lo sgabello salvato dalle macerie equivale a una preghiera (lo stesso Praz, nell'introduzione ai *Saggi di Elia* di Charles Lamb parlò di oggetti insignificanti che nello sguardo del saggista acquistano il rilievo di "tipi eterni").

La sua idiosincrasia per il moderno lo porta al barocco, al decadentismo, a D'Annunzio: emblemi di una ricchezza oggi perduta, di uno spirito (estetico e non solo) che «non può nulla, anzi non è nulla, senza l'ornamento della materia» (G. Ficara). Nell'arte si incontrano e mescolano un elemento eterno e uno relativo, ma è grazie a questo secondo elemento (fatto di tempo storico, moda, morale, passione irrimediabilmente perdute e lontane) che essa si libera dall'enfasi e si innalza al piano della grazia, capace di evocare un'intera epoca per mezzo di un quadro, un vecchio libro, un gioiello (in un saggio bellissimo su Praz, Giovanni Macchia scriveva nel 1943 che in lui persino i paesaggi naturali «paiono visioni di una natura già interpretata: come se l'autore descrivesse quadri famosi»). Per questo *La casa della vita*, uno dei libri più originali del Novecento, può essere letto come l'autobiografia di un io che si nasconde negli oggetti, o meglio di un io che si aggrappa agli oggetti «come uno si afferrerebbe a una tavola in un naufragio».

La sua prosa "d'applicazione" si esercita sul già esistente (la letteratura romantica, la Spagna, Roma, i mobili di casa) eppure produce più verità di un testo originale, o dell'oggetto stesso di indagine: per questo Praz è a tutti gli effetti il padre del saggismo italiano di inizio secolo. Ma secondo Raffaele Manica, lo è prima di tutto in quanto inventore di uno stile: l'elzeviro in effetti è per lui «non solo una forma letteraria ma anche una misura, quasi una scansione del modo di pensare e di scrivere, salvo poi ricomporsi in insiemi costruiti di intermittenze». La prosa prazzesca, lo aveva già notato Agostino Lombardo, sembra l'erede più prossimo della digressione sterniana, sia pure in modo più oscuro e malinconico perché governata da un cupo "senso del tempo", perché totalmente assorbita da bucce temporali che sono insieme nostalgia e lente deformante posta sul presente: vagheggiando la ricchezza di ieri, Praz non riesce ad acquietarsi nell'oggi, ne vede la povertà, ne sente la miseria. Eppure, proprio ciò che ai suoi occhi appare come sommamente effimero, contiene un'aria di eternità: è ciò che succede con *Penisola pentagonale*, che definire reportage di un viaggio spagnolo sarebbe riduttivo e fuorviante, poiché, come scrive Manica, più che vedere Praz va a «verificare se sono congrue le cose che ha letto, e ciò che ha di fronte gli si mostra come un libro esuberante di note». Se Moravia era il rappresentante supremo di un viaggiatore che si muove con un bagaglio leggero, il sommo Praz ha una valigia stracolma di «letture di preparazione, ricordi che affiorano, improvvise agnizioni culturali». In lui si incarna compiutamente quella «deliberata volontà di veder altro» di cui Montale aveva parlato già nel 1928, una volontà che per realizzarsi ha bisogno di continui esercizi mnemotecnici, di

ricognizione di particolari e di rapporti generali.

Come il saggista descritto da Adorno, Praz mette in opera un metodo individualissimo e non replicabile, un metodo senza metodo, precario, relativo, eppure più che mai vivo: per noi che percepiamo malinconicamente quanto la critica tenda a «scricchiolare nel vuoto» (G. Ficara), è indispensabile gettare un ponte che riconnetta il nostro incerto presente a qualcosa di più solido, che forse appartiene al passato, ma grazie al quale la critica possa riconoscere le sue ragioni, ricapitolare il suo destino, preservare le sue origini e trovare nuova linfa per il futuro. In questa prospettiva Praz, mentre anticipa col suo modo di «leggere» molti percorsi della critica contemporanea (dalla sociologia della letteratura alla comparatistica), rifiuta un *metodo* specifico e ne sfrutta molti, in una sorta di «prospettivismo critico», che ricorda quello teorizzato da René Wellek. Praz, in definitiva, apre al futuro nella misura in cui guarda al passato: egli «ha avuto sempre massima considerazione del presente: non solo perché lì tutto confluiva, ma perché il passato esiste e conta solo se raccontato da un presente che lo revisiona». Ben lontano da quei critici che hanno assunto il ruolo paradossale di «custodi di nulla» (M. Onofri), Praz (come Cecchi, Longhi, Debenedetti) rammenta ai suoi lettori che il suo saggismo a-sistematico, avaro di interpretazioni generali e interessato a isolare dettagli da cui si intravede l'universo, è ancora una via praticabile e feconda. Contraddicendo l'imperativo dell'esattezza e della dimostrabilità scientifica che a lungo ha contaminato anche i campi delle arti e delle lettere, questi saggisti riportano l'attenzione sulle immagini più che sulle argomentazioni e si comportano come la donna Navajo descritta da Cecchi, che prima di terminare la tessitura del tappeto «lascia nella trama e nel disegno una piccola frattura, una menda» affinché l'anima non le resti prigioniera nel lavoro. In effetti, proprio questa è la lezione dell'arte: «vietarsi, deliberatamente, una perfezione troppo aritmetica e bloccata. Perché le linee dell'opera, saldandosi invisibilmente sopra se stesse, costituirebbero un labirinto senza via d'uscita; una cifra, un enigma di cui s'è persa la chiave».

Per saperne di più

E. Cecchi, *Quia imperfectum*, in *Messico*, ora contenuto in *Saggi e viaggi*, a cura di M. Ghilardi, Milano, Mondadori, 1997

G. Ficara, *Mario l'epicureo*, in *Stile Novecento*, Venezia, Marsilio, 2007

G. Ficara, *Lettere non italiane. Considerazioni su una letteratura interrotta*, Milano, Bompiani, 2016

A. Lombardo, *Ricordo di Mario Praz*, in *Mario Praz vent'anni dopo. Atti del convegno* (Roma-Cassino, 15-18 ottobre 2002), a cura di F. Buffoni, Milano, Marcos y Marcos, 2003

G. Macchia, *Praz o la suggestione dell'artificiale*, in *Gli anni dell'attesa*, Milano, Adelphi, 1987

R. Manica, *Praz*, Trieste-Roma, italosvevo, 2018

M. Onofri*, La critica letteraria è davvero al collasso?,* in «Liberal», 7 febbraio 2009

M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* [1930], Milano, Bur, 2008

M. Praz, *La casa della vita*, Milano, Adelphi, 1979

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO

