

RAFFAELE ALBERTO VENTURA

LA MUSA IMPOSSIBILE. MARIO PRAZ IPERTESTO.



NELLO schizzare un ritratto di Mario Praz, facilmente potremmo essere indotti nella tentazione di scinderlo in due: da una parte lo studioso di letteratura, ovvero l'autore de *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*; dall'altra il prosatore ingegnoso, che scioglie tra le arti e le discipline esercitando il suo «genio migliore» nel genere del saggio breve.¹ E tuttavia, questa tentazione – cui lo stesso Praz soccombeva – è necessario scacciarla poiché non sorge da un'intrinseca scissione bensì piuttosto dall'asimmetria tra questo corpo letterario lussureggiante e grandioso, anomalo, e la norma angusta della «divisione del lavoro» cui oggi è costretta la ricerca scientifica e letteraria. Laureato in Giurisprudenza e in Lettere, professore di letteratura a Manchester, Liverpool e Roma, traduttore, storico, esperto d'arte, iconologo, collezionista, viaggiatore, Mario Praz fu so-

prattutto scrittore: tra i più grandi del secolo. Ed è proprio nella scrittura che si ricompongono i frammenti di quel sapere umanistico che l'autore di *Gusto Neoclassico*



1 M. Praz, *La casa della vita*, Mondadori, Milano 1958, p. 280.

volle tenere unito, mentre altri suppliscono alla propria incompetenza circoscrivendo minuscoli campi, presidiando a cattedre universitarie dai nomi vieppiù fantasiosi e stando ben attenti a non varcare alcuna soglia. Tutt'al contrario la prosa di Mario Praz non ha limiti, se non quelli temporali di una Modernità cui si è fedelmente dedicato² e che ha sezionato in lungo e in largo, inseguendo il significato di alcune «approssimazioni»: ³ Rinascimento, Secentismo, Barocco, Neoclassicismo, Romanticismo.

Di questa Modernità, Praz ha raccontato i vizi e le ossessioni e le segrete malattie, insomma la bellezza. Nelle sue pagine s'avanza una furiosa teoria di aneddoti e citazioni e personaggi secondari, che sembrano vivere soltanto in questa bizzarra biblioteca che alcuni chiamano labirinto. Viene da pensare a Borges; ma è un Borges che non ha bisogno di mentire. Le finzioni che racconta sono tutte vere, le verità tutte finte: una memoria sconfinata rende vana la fantasia. E d'altronde chi può dire se Praz non ha nascosto un'erudita invenzione in qualche sua pagina? Glielo perdoneremmo volentieri, come lo perdoniamo all'argentino, perché entrambi sono indispensabili a un secolo cui hanno finto di non appartenere. Se tra loro i due scrittori si considerano con circospezione, è forse perché temono di scoprire — come i teologi del racconto dell'*Aleph* — di essere una sola persona; e quando si cita-

no, lo fanno con una sorta di pudore. Di Pietro Citati, erede designato, Praz scrisse che ha la stessa forma mentis di Borges;⁴ come dire che è anche la propria.

La sua ambizione era in fondo ben umile: d'assomigliare a quelli scrittori — «quei poeti in prosa»⁵ — che avevano fatto dell'essay la propria formula letteraria. Eccellere nell'arte del «tentativo», dunque, e ciò venerando non un Bacon o un Montaigne, ma un cronachista ignoto ai più come Charles Lamb. Arte minore, che dai margini della storia letteraria osserva, piena di affetto e ammirazione, le arti più grandi. Né lirico né tragico, né epico né comico, né mimico né storico né d'altronde astronomico, a Praz non spettava alcuna Musa che lo salvasse dalla solitudine.

Se dunque Praz fu scrittore, c'è da chiedersi quale tipo di scrittore. Innanzitutto lo fu di sé stesso, sulle orme del suo primo amore letterario, Gabriele d'Annunzio, e di tanti altri autori da lui studiati, passati dall'altra parte della pagina: Machiavelli, Sade, Byron, Swinburne. C'è un «personaggio» Mario Praz, che Mario Praz incide con frasi tortuose, mobili Impero e pregiate carabattole, trascinando il già tardo decadentismo dannunziano in una tardissima parodia, ironica e malinconica, del mito Des Esseintes. È il Mario Praz de *La casa della vita* soprattutto, autobiografia in forma di catalogo ragionato delle preziose choses della sua collezione, che potremmo anche leggere come una sfarzosa anticipazione di Georges Perec.

² Citiamo tuttavia un'incursione nel Medioevo: il saggio su Chaucer e i grandi trecentisti italiani, 1927, in M. Praz, *Machiavelli in Inghilterra e altri saggi*, Tumminelli, Roma 1942, pp. 13-85, cui segue nel 1956 la cura di un'edizione delle *Canterbury Tales*.

³ M. Praz, *La carne, la morte, il diavolo nella letteratura romantica*, 1930, BUR, Milano 2008, p. 13.

⁴ M. Praz, «Citati, il gusto dell'allegoria», 1979, in ID., *Geometrie anamorfiche. Saggi di arte, letteratura e bizzarrie varie*, a cura di G. Pulce, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2002, p. 62.

⁵ M. Praz, «L'investigatore Thomas Browne», 1929, in ID., *Bellezza e bizzarria*, Saggi scelti a cura di Andrea Cane, Mondadori 2002, p. 167.



Museo Mario Praz, Roma. La galleria.

Ma è anche il Praz rigoroso e discreto che ci guida nelle stanze della sua sfarzosa memoria alla scoperta di quel tale romantico francese minore o di talaltro ignoto poeta elisabettiano: il personaggio qui traspare da un giro di frase, da una certa citazione peccaminosa, da un accostamento ardito.

Questo gioco meta-letterario non è però senza rischi. Quando accade che il personaggio abbandona lo scrittore, per diventare protagonista nel *Gruppo di famiglia in un interno* di Luchino Visconti, lo scrittore ottantenne non può fare a meno di dolersene: forse non si riconosce, forse si riconosce, forse già sente di non appartenere più ai vivi. Ma questo d'altronde — disseminarsi e soprattutto trasformarsi — è il destino dei tipi letterari che Praz passò la vita a studiare, e che poco a poco era di-

venuto lui stesso. Tutto sommato e quando era dell'umore giusto, a lui che provava «un'ansia naturale e legittima» di «sopravvivere nella memoria dei posteri», divertiva anche leggere d'essere «a great Swinburnian» e tra «le migliori letture al mondo per un delinquente sessuale».⁶

Così Praz riuscì ad essere ad un tempo critico e personaggio letterario: un perfetto perverso decadentista, cui l'ossessione libresca dava un ulteriore tocco di oscenità. Leggendaria è il regesto di perversioni ottocentesche che, a poco più di trent'anni, fece la sua fortuna per il resto del secolo; e oggi è difficile, nonché spiacevole, prescindere dalla carne, la morte e il diavolo nell'immaginare ciò che fu la letteratura romantica.

⁶ M. Praz, «Per i posteri», 1950, in ID., *Bellezza e bizzarria*, cit., pp. 1705-1709.

Altrettanto leggendario ed altrettanto perverso è lo stile, giacché non si può certo parlare di Praz senza evocare lo stile, né senza citare qualche passo in cui lusinga la propria mania per la forma. Un critico alla fine dell'Ottocento si lamentava della moda letteraria:

Trionfa un' arte da orefici e da chincaglieri, un'arte bizantina, di decadenza avanzata: un'arte atea, materialista, sensuale, egoista, da dilettanti.⁷

In questo trionfo sensuale e decadente, dunque anacronistico, Praz è perfettamente a proprio agio, baciato dalla musa impossibile (*Ekfrasis?*) della prosa letteraria. Qui

parole e immagini sono volte e rivolte in tutte le loro sfaccettature dalle sapienti dita del lapidario, e incastonate nel contesto con un'arte squisita che fa pensare alla perizia degli orefici. Le immagini acquistano un valore quasi emblematico; non son tanto parti di una corrente d'ispirazione, quanto pietre preziose aventi una funzione decorativa anziché strutturale. È quello che i critici francesi chiamano la *écriture artiste*: uno stile prediletto da quei poeti in prosa che sono i saggisti, col Lamb alla loro testa. Con giochi sull'etimologia delle parole combinano essi elaborate immagini, con quello stesso impegno che un poeta suol mettere nella ricerca di rime preziose.⁸

Il piacere di una simile lettura sorge da una forma di masochismo: per uno scrittore, non potere essere Praz è una squisita dannazione. Il personaggio Mario Praz, che ovviamente scriveva cose «prazzesche», non è in fondo altro che una colle-

zione di testi e oggetti e parole e immagini, raccolti secondo un certo criterio, disposti con un gusto particolare – e soprattutto decorati sontuosamente. Questo personaggio non è un bibliotecario: è una biblioteca. Una ben strana biblioteca, pure, dove accanto alle *Fleurs du Mal* stanno *L'Ane mort et la femme guillotinée* di Jules Janin o *Champavert* di Pétrus Borel.

L'intero canone risulta scomposto e ricombinato, i «grandi» frammisti ai «minori»; eppure non è confusione, ma l'esito di un libero gioco di associazioni e analogie che fa trasparire le correnti segrete, le costanti, le mode e le manie dalle quali è sorta una certa visione. E questo, precisava Praz, non certo al fine di «spennacchiare corone di lauro»⁹ con accuse di ruberia, ma con la sola ambizione di un uomo di scienza: scoprire le cause e gli effetti, contemplare i meccanismi della memoria e della creazione. Doveva stupire, da parte di un uomo di gusto come Praz, quella tepidezza nei confronti del genio e quell'ardore nell'accumulare epigoni banali; e talvolta – contro l'idealismo di Croce, magari – questa predisposizione assunse i tratti di una posizione estetica. Confessava: «Una persona assennata preferisce un solo capolavoro a mille operucce mediocri piene di sapore tipico; codesta persona assennata probabilmente io non sono, e, ad esempio, per esser franchi, una parete piena zeppa di ritratti ispirati a una stessa convenzione m'attira talvolta non meno d'una parete nuda su cui spicchi un'opera insigne.»¹⁰

Ci vuole un certo coraggio per ammet-

7 E. Nencioni, *Saggi critici di letteratura inglese*, Successori Le Monnier, Firenze 1897, p. 123.

8 M. Praz, «L'investigatore Thomas Browne», 1929, in ID., *Bellezza e bizzarria*, cit., p. 167.

9 M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, cit., p. 379.

10 M. Praz, «Ritratto con busto», 1941, in ID., *Bellezza e bizzarria*, cit., p. 1654.



Impresa del Capitano Girolamo Mattei Romano. Tratta da Paolo Giovio, *Dialogo dell'impresie militari et amorose*, appresso Guglielmo Rouillo, Lione, 1574. È noto che l'emblema divenne il logo delle edizioni Einaudi grazie al suggerimento di Mario Praz.



tere che «genio» e «capolavoro» sono ingenuie favole, delle quali l'uomo colto prescinde; e per rivalutare dunque un vasto archivio di testi e immagini, spesso isolato dal canone con l'appellativo ingiurioso di paraletteratura.

A questa predilezione dissacrante per margini e minuzie si unisce un'idiosincrasia. Per Praz non esiste alcuna storia al di là dei segni, al di là dei sogni. Mai si ode salire dal testo prazzesco il suono d'alcunché di politico; e l'odore del sangue, che spesso capita di sentire, è nient'altro che l'odore della parola sangue. Nel saggio su *Machiavelli e gl'inglesi dell'epoca elisabettiana* del 1929, che pure riguarda un tema all'incontro tra politica e letteratura, Praz tende ad ignorare le tortuose determinazioni storiche e ideologiche che portano allo sviluppo del tipo del machiavellian, pur rilevando la traccia d'invitanti paradossi come la contaminazione tra le due «bêtes noires del protestantesimo», Igna-

zio di Loyola e Niccolò Machiavelli.¹¹

La posizione di Praz nei confronti della storia letteraria e artistica è anche la posizione nei confronti del proprio tempo di questo intellettuale désengagé: una cronica indifferenza, rivendicata negli anni del fascismo e ancora negli anni Settanta per mezzo d'una citazione di Lamb: «Le pubbliche faccende – a meno che non mi tocchino direttamente e così si tramutino in private – non posso sforzare l'animo mio a provarci alcun interesse». ¹² Se non bastasse, Praz si permette di supporre reazionario: «Quando se n'è fatte di tutte per persuadersi che anche il mondo d'oggi è bello, che anche tra le macchine e il cemento armato possono accamparsi le Muse – dacché c'insegnano che tutto può trasformarsi in poesia e che tutto è spirito – quand'anche si sia arrivati al punto di ammettere l'ecolalia di un Marinetti o di un Lindsay, come non intenerirsi per la scomparsa di quel caro mondo di un secolo fa, che a noi moderni pare, a torto o a ragione, così intimo, pacato e rinfrescante?» ¹³

Inattuale, dunque, Mario Praz? Antimoderno o conservatore, già che ci siamo? Questo è senz'altro ciò che il suo gusto eccentrico, e qualche posa nostalgica che serve al personaggio, vuole lasciarci intendere. Tuttavia ribadiamo: Mario Praz è innanzitutto una finzione letteraria. Come ogni inattuale, Praz era inattuale per artificio: un uomo del suo tempo che gioca-

¹¹ M. Praz, «Machiavelli e gl'inglesi dell'epoca elisabettiana», 1929, in ID., *Bellezza e bizzarria*, cit., p. 259.

¹² M. Praz, «Charles Lamb», 1975, in ID., *Bellezza e bizzarria*, cit., p. 1104.

¹³ M. Praz, «Nota sul colore locale, sulla Londra del Lamb, e sulle rovine irreparabili», 1924, in ID., *Bellezza e bizzarria*, cit., p. 1106.

va a travestirsi. La «prosa letteraria», le «gemme incastonate», lo «stile decorativo» non sono che uno schermo; e noi dobbiamo diffidare dalla messa in scena prazzesca, se vogliamo comprendere ciò che Praz fu per il Novecento. La commedia, che ha giovato al mito letterario, ha forse nuociuto alla fortuna critica. Praz non fu in alcun modo un eccentrico prosatore estraneo al proprio secolo: se pure ai «seguaci dei nuovi metodi di critica che chiamano loro antenato Saussure» Praz contrappone un ideale di «critica estetica e impressionistica»,¹⁴ è anche vero che i suoi studi sulle costanti tematiche a partire dagli anni Venti e Trenta anticipano proprio – con un poco di sentimento in più – quel genere di sviluppi che saranno propri dello strutturalismo.

Similmente l'amore per la paralettura e i suoi meccanismi, che ritroviamo, ad esempio, nel tardo strutturalismo di Umberto Eco. Le influenze che Praz raccoglie, e che distrattamente cita, sono tra le più ardite dell'epoca: è il caso della morfologia letteraria di Vladimir Propp¹⁵ o della scienza senza nome di Aby Warburg. Questo secondo debito, che Praz pagherà nel 1971 con *Mnemosine. Parallelo tra la letteratura e le arti visive*, che fin dal titolo richiama il celebre «atlante» warburghiano, ha origine alquanto antica.

Praz conosce Warburg fin dagli anni Trenta, forse da prima. Il metodo impiegato ne *La carne, la morte e il diavolo* somiglia alquanto all'iconologia warburghiana («gloriosa scuola» la definirà poi) e questa

somiglianza potrebbe essere tanto l'effetto di un'influenza quanto la causa di un felice incontro. Certo è che Praz nel 1934 pubblica gli *Studi sul Concettismo*, ricerca prettamente iconologica condotta presso la biblioteca del Warburg Institute di Londra. In quello stesso anno, Praz scrive un breve articolo su Aby Warburg, in cui dichiara di conoscere i suoi studi almeno dal 1930. Ad ogni modo, il ritratto intellettuale dello studioso amburghese che Praz tratteggia nel 1934 è abbastanza per comprendere in che modo si siano incontrati questi due grandi collezionisti:

Alto era il suo disegno se la ricerca era minuta e pareva perdersi in infinitesimi. Studiare le sfumature dei trapassi da periodo a periodo in quella storia della cultura che era la sua passione, ecco il suo compito; e la trasmissione dell'eredità classica fu il pernio delle sue ricerche. Un particolare del costume osservato in un disegno, la ricorrenza di un motivo ornamentale, uno svolazzo di veste, una chioma fluttuante, una piega ovale, un ex voto di cera, un coperchio di scatola effigiante un'impresa d'amore, tutte queste cose che gli uomini di alta statura e di grandi gesti non curano, l'omino piccino le accarezzava con le sue mani amorose di collezionista; ma i suoi occhi vedevano lontano e profondo e non è detto che quella ossessione che lo dominò per un lungo periodo d'anni, ossessione di poteri occulti operanti dietro le piccole cose e le grandi, fosse in tutto e per tutto pazzia.¹⁶

Pazzia necessaria in quella scienza senza nome che anche Praz praticava, e che consisteva nell'inseguire le immagini, i tipi e le storie nelle loro infinite incarnazioni,

14 M. Praz, «Nota sul colore locale, sulla Londra del Lamb, e sulle rovine irreparabili», 1924, in ID., *Bellezza e bizzarria*, cit., p. 1106.

15 M. Praz, «Morfologia della fiaba», 1966, in ID., *Geometrie anamorfiche*, cit., pp. 35-38.

16 M. Praz, «Aby Warburg, Gesammelte Schriften», in *Pan* II, 1934, pp. 624-626. L'articolo è stato pubblicato sul sito della rivista *Engramma. La tradizione classica nella memoria occidentale*.



Gerard Gauci, *Museo Mario Praz, Roma. Camera di Lucia*, 2011, acrilico su pannello.
Fonte e ©: <http://debellefeuille.com>.

«ma poi vi diranno che lo *Zeitgeist* è una menzogna, un fantasma, e chi poco poco sembra crederci dev'essere un sempliciotto».¹⁷

Fu dunque inattuale il bibliomane che, scoprendo Warburg all'alba del Novecento, anticipò l'utopia classificatoria degli strutturalisti? Inattuale il critico che tra i primi lesse D'Annunzio e T. S. Eliot? Inattuale lo scrittore-biblioteca, precorritore della meta-letteratura a venire, che «funziona come un potente motore di ricerca» (G. Mariotti)? Tutto sommato, l'antimodernismo di un tardo moderno ci

mette poco a prendere la forma del post-moderno. E quella che sembrava una vezzosa posa passatista appare oggi assai più affine alla nostra sensibilità di tanto ranciando avanguardia.

Come le opere di Borges e di Warburg, il corpus prazzesco non assomiglia alla carta su cui è posato, bensì piuttosto a un colossale ipertesto: un'opera «instabile» composta di libri «provvisori», come notava il curatore dell'edizione Meridiani Mondadori;¹⁸ il quale ottimamente raccoglieva la sfida, costruendo l'antologia

secondo il metodo dell'Autore a cui è dedi-

¹⁷ M. Praz, «Apoiosi della curva», 1967-1972, in ID., *Bellezza e bizzarria*, cit., p. 833.

¹⁸ A. Cane, «Nota del curatore», in M. Praz, *Bellezza e bizzarria*, cit., p. LXXIII.



David Padilla, *Mario_Praz*.
Fonte e ©: <http://estudioidavidpadilla.blogspot.it>,
1 marzo 2009.

cato, e cioè disponendo materiali tratti da ogni luogo della sua produzione in una struttura nuova, senza preoccuparsi di cronologia compositiva o di collocazione originaria.¹⁹

Opera combinatoria e ricombinatoria, disseminata in molteplici luoghi e forme, l'opera di Mario Praz non somiglia al monumento che se n'è fatto; o perlomeno, non è così che vogliamo ricordarla.

RAFFAELE ALBERTO VENTURA

¹⁹ Ibid., p. LXXIV.



Fonte e ©. Questo articolo è stato prima pubblicato nel numero 2 della rivista *Post*, Mimesis 2010 e successivamente, agosto 2013, nel sito dell'Autore, *escathon*.