Mario Praz
Vent'anni dopo

a cura di Franco Buffoni

ATTI DEL CONVEGNO, ROMA – CASSINO
15-18 ottobre 2002

Soprintendenza Speciale
Galleria Nazionale d'Arte Moderna
Museo Mario Praz

Università degli Studi di Cassino
Dipartimento di Linguistica e
Letterature Comparate

Pubblicato sotto gli auspici del
Ministero per i Beni e le Attività Culturali
Direzione Generale per i Beni Librari e per gli Istituti Culturali
Servizio di Promozione del libro e della lettura

INDICE

Franco Buffoni
Mario Praz vent'anni dopo 7

PARTE PRIMA

Massimo Colesanti
Mario Praz a Palazzo Primoli 13

Agostino Lombardo
Ricordo di Mario Praz 17

Pietro Citati
Ritratto di Mario Praz 29

Alberto Arbasino
Mario Praz 34

Costanza Pasquali Thompson
Mario Praz: l'uomo, l'amico 45

Antonella Barina
Tracce per una biografia praziana 52

Raffaele Manica
Praz e Roma 56

Patrizia Rosazza Ferraris
La casa museo di Mario Praz in Roma 65

Barbara Di Noi
Praz e il Biedermeier 76

Enzo Golino
Il carteggio Praz-Migliorini 88

Corrado Augias
Intervista a Mario Praz 92

PARTE SECONDA

Agostino Lombardo
Praz e Shakespeare 111

Franca Ruggieri
Praz e i poeti metafisici 118

Maria Valentini
La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica 130

Valerio Magrelli
La Francia nella "Carne" 146

Viola Papetti
Praz e la storia della letteratura inglese 153

Francesco Pontuale
Praz americanista 158

Enzo Siciliano
Praz e la Penisola Pentagonale 190

Tiberia De Matteis
Caleidoscopio scenico: Il contributo di Praz agli studi teatrali 198

PARTE TERZA

Piero Boitani
Praz e il suo "Meridiano" 213

Lodovico Steidl
Praz e le Edizioni di Storia e Letteratura 217

Graziella Pulce
Analogie e simmetrie 222

Maria Antonietta Grignani
Cinque lettere di Praz a Montale 233

Marco Sonzogni
Praz: uno snodo tra Montale e T.S. Eliot? 244

Andrea Cortellessa
Il genio del rovescio 276

Davide Colussi
Primi appunti sulla lingua di Praz 306

Maria Valentini

La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica

La carne, la morte e il diavolo esce nel 1930. Può essere considerato, come lo definisce Francesco Orlando in un saggio che precede l'ultima edizione, uno "studio tematico intertestuale"[1] che si occupa appunto di alcune costanti tematiche del romanticismo. Lo stesso Praz ci informa delle sue intenzioni, ossia di voler isolare un aspetto fondamentale della letteratura romantica – e questo è indicato anche dalla epigrafe tratta da Hardy in cui si dice che guardando un tappeto è possibile seguire un solo filo e individuare un solo disegno e "describe that alone" – vale a dire "l'educazione della sensibilità, e più specialmente della sensibilità erotica"[2]. Lo studio va quindi inteso come una monografia e non una sintesi (il punto di vista dell'autore può paragonarsi al crepaccio che attraversa casa Usher, elemento che prescinde dall'intera architettura).

Vediamo brevemente il testo. Dopo aver precisato nell'introduzione che il termine romantico è un'approssimazione e va scisso dal suo pseudo-opposto, classico, sostiene che l'interpretazione di un'opera va effettuata all'interno delle circostanze in cui è sorta, posizione netta, questa, che forse subirà qualche variazione con il passare degli anni.

"Romantico" diventa quindi per Praz la definizione di una sensibilità peculiare a un determinato periodo storico. Illustra il progressivo cambiamento della nozione di "romantico" da un'iniziale qualifica peggiorativa – come prodotto di sregolata fantasia – fino a giungere ad una sfumatura più attraente; lo stesso Johnson userà il termine per indicare il crescente amore per aspetti selvaggi e melanconici della

[1] M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo*, Firenze, Sansoni 1999 (prima ed. Sansoni 1948), p. VIII, ma cfr. tutto il saggio.
[2] *Ivi*, p.6.

natura. Il termine verrà poi associato ai concetti di magico, suggestivo e nostalgico, e ciò che è ineffabile ne viene a costituire l'essenza: "Heard melodies are sweet, but those unheard are sweeter" secondo le celeberrime parole di Keats. E di questa nozione, in movimento, l'autore fornisce ampie esemplificazioni. Dalla "bellezza medusea" del primo capitolo, in cui vediamo la bellezza ricevere risalto da ciò che sembra contraddirla, cioè dall'orrido, ed essere più gustata quanto più è triste e dolente, finché il dolore stesso finisce per essere concepito come parte integrante della voluttà.

La letteratura del romanticismo mette in evidenza, sottolinea Praz, l'inseparabilità del piacere dal dolore. Simile apparente paradosso lo abbiamo con la metamorfosi di Satana in cui dall'orripilante maschera medievale della *Gerusalemme liberata* si passerà al Satana di Milton, notoriamente dotato del fascino del ribelle indomito cha ha fatto considerare Milton inconsapevolmente "del partito del diavolo". La bellezza maledetta diventa attributo permanente di Satana, al punto di giungere alla fine del Settecento, in particolare con il romanzo gotico, ai "ribelli in grande stile", dice Praz "nipoti del Satana miltonico"[3]. Questo tipo del ribelle é portato a perfezione con Byron, e al carattere *maudit* della bellezza corrisponderà il carattere *maudit* dell'amore.

Con il capitolo sul marchese de Sade giungiamo al cuore del libro; egli è, per Praz, colui che più di altri getta la sua ombra sulla letteratura che lo seguirà.

Il motivo della giovinetta perseguitata, come in *Clarissa* e nelle *Liaisons dangereuses*, dimostra che la virtù non conduce alla felicità, come emblematicamente accadrà a Justine. Il tema del piacere sadico, dell'incesto, del vizio saranno gli elementi individuati da Praz nella sua trattazione che include innumerevoli esempi: i più citati, Baudelaire, Flaubert, Huysmans, Lorrain, Barrés, gli inglesi Swinburne, Pater, Wilde, e molti altri minori. L'interesse si sposta ora dai fini morali dei romanzi ad un'insistenza quasi fine a se stessa sulla descrizione di scene raccapriccianti. È quindi il sadismo più dell'*ennui* il vero *mal du siècle*. Con il penultimo capitolo, *La belle dame sans merci*, uno dei capitoli maggiormente apprezzati, particolarmente dalla critica inglese, assistiamo a un altro passaggio: dalla prima

[3] *Ivi*, p.61.

metà dell'800 alla seconda si va dall'uomo fatale, crudele, libertino, come potevano essere Lovelace o Valmont, alla *Donna fatale*, mantide religiosa che distrugge l'uomo. L'innamorato diventa soggetto passivo, inferiore, manipolato dalla donna. La funzione della "fiamma che attira e brucia"[4], dice Praz, esercitata dall'uomo fatale nella prima parte del secolo (tipicamente dall'eroe byroniano) passa alla donna; l'uomo tendente al sadismo inclina ora al masochismo. Swinburne dirà che l'uomo aspira ad essere "the powerless victim of the furious rage of a beautiful woman"[5]. Avrà qui naturalmente risalto la figura di Salomé, particolarmente nel ritratto che ne fa Wilde.

L'ultimo capitolo, *Bisanzio*, ci mostra un decadentismo che si esprime in termini asessuati e lascivi; la voluttà, anche sotto l'influsso di Poe, viene intellettualizzata.

Assistiamo a una mania per gli efebi malsani e perversi, un'attrazione, potremmo dire, verso la figura dell'androgino. La donna continua comunque d essere strumento di perdizione per l'uomo e la bellezza continua ad essere alleata della morte. Alla domanda sul perché in particolare dal 1880 al 1900 vi è questa concentrazione sulla sensualità, Praz risponde "che la licenza di trattare motivi viziosi e crudeli nel romanticismo creò l'ambiente favorevole allo spiegamento di sensualità individuali"[6]. Segue un'appendice alla prima parte su Swinburne e il "vice anglais", sulle pratiche della flagellazione sessuale in Inghilterra, e una parte seconda dedicata a *D'Annunzio e l'amor sensuale della parola*, non presente nella versione inglese. Ma di D'Annunzio Praz aveva parlato con gran precisione sia nel capitolo sulla "belle dame", sia in *Bisanzio* dove lo aveva definito "la figura più monumentale del decadentismo". Nella parte dedicata a D'Annunzio troviamo un contributo decisivo al famoso problema delle fonti e dei "plagi" dannunziani, e, più in generale, al tema del linguaggio dannunziano.

Questi i principali concetti del libro sempre corredati di ampie e straordinarie citazioni. Le quali mostrano anche che Praz non abbia, in questa sede, distinto tra letteratura "alta" e "bassa". In ciò, d'accordo con Benjamin, Praz conferma che spesso attraverso "gli epigoni, proprio per la loro mancanza di originalità, è più facile cogliere le espressioni a tutto tondo del gusto dell'epoca"[7].

[4] *Ivi*, p. 181.
[5] *Ivi*, p. 193.
[6] *Ivi*, p. 350.

Grande influenza sulla ricezione critica di questo libro ebbe la nota recensione di Croce apparsa su «Critica» nel '31. Essa rimane un punto di riferimento sia per Praz stesso che dialoga con Croce nell'avvertenza alla seconda edizione del suo libro, sia per altri recensori, tra cui stranieri che spesso includono nei loro giudizi anche commenti sulle considerazioni crociane (è il caso di Edmund Wilson, di Hugh Honor, del critico de Sola Pinto che recensisce l'opera per il «Review of English Studies» nel '35, di Renè Wellek, su cui tornerò).

Cosa rimprovera Croce a Praz? Dopo aver a suo modo elogiato il testo ritenendolo un "libro che bisognava scriversi", ammirando le capacità di Praz di muoversi "con ordine e chiarezza" tra le letterature che esamina, francese, inglese e italiana, dice che l'autore non spiega perché, di fatto, proprio nell'Ottocento, il morboso nella letteratura viene a prendere un posto che non aveva avuto nei secoli precedenti. Questa ricerca, continua Croce, si "legherebbe a uno studio religioso, filosofico, morale e pratico del tempo, che manca nel testo e che invece gli avrebbe impedito di configurarsi in una raccolta di curiosità e stranezze". Il secondo rimprovero è che Praz sembra ridurre tutto il cosiddetto romanticismo nella formazione di questa nuova sensibilità, mentre, osserva Croce "esso è assai più complesso, è ricco di valori teoretici come dialettica, estetica e storicità". Infine, e legato a questo secondo punto, conclude che oltre a non aver segnato più profondamente la differenza tra romanticismo propriamente detto e decadentismo, il libro non mette in evidenza che nel romanticismo propriamente detto c'erano, insieme a questa patologia sessuale e macabra, "ideali di libertà, di umanità, di giustizia, di purità che lottavano con quella patologia o ad essa si alternavano"[8].

Per quanto riguarda queste ultime obiezioni Praz rispondeva con le osservazioni che ho già citato, dicendo che il suo studio mira ad isolare un solo aspetto, non negando gli altri.

Riguardo alla prima obiezione, sul perché del fenomeno, dialogan-

[7] Cfr. *Introduzione* di P. Colaiacomo a M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo*, cit., pp. XXV – XXXV.
[8] «La Critica», rivista di letteratura, storia e filosofia, diretta da B. Croce, anno XXIX, fasc. II, 20 marzo 1931, Bari, Laterza, pp. 133-134.

do anche con la *Storia d'Europa nel secolo decimonono* di Croce – e in particolare con il terzo capitolo dedicato all'interpretazione del romanticismo – Praz rifiuta l'idea che le aberrazioni di un'epoca possano essere ricondotte ad a una crisi metafisica, e aggiunge che le risposte alle domande quali, perché "la bellezza dell'orrido" diviene fonte di sensazione a partire da un determinato periodo, non si possono trovare soltanto e neppure prevalentemente negli sviluppi religiosi ed etici di un'epoca, come sostiene Croce[9].

Ma Praz darà risposta a questa domanda? In realtà una risposta, seppur generica, la troviamo a conclusione del suo capitolo su Bisanzio, e dice che gli artisti "tentarono di distrarre l'irrequietudine dei sensi esasperati e a compensare della mancanza di una profonda fede e di un autentico stile"[10]. Edmund Wilson, seppur con tono meno polemico osserva qualcosa di simile quando dice "he is not interested in their natural history and does not make any attempt to account for them in terms of their time or their habitat beyond characterising their century, at the end of his book as one which made use of every kind of exoticism and eclectism to distract the restlessness of its exasperated senses and to make up for its lack of either a profound faith or an authentic style"[11].

Il dissenso fra Croce e Praz, come osserva Vittorio Gabrieli, può sintetizzarsi sul piano estetico e critico in pochi punti; esso concerne la loro diversa valutazione del criterio del giudizio critico.

Croce sostiene che sia "doverosa una correlazione e insieme distinzione fra romanticismo etico e filosofico ed espressione letteraria nello studio del decadentismo", in secondo luogo, e in evidente connessione con questo, Praz non condivide la nota distinzione crociana di poesia e non poesia come principio di valutazione estetica, perché ritiene che essa si lasci sfuggire aspetti importanti dell'opera d'arte[12].

[9] Cfr. M. Praz, *Avvertenza alla seconda edizione*, in Idem *La carne la morte e il diavolo*, cit., pp. 3-12.
[10] *Ibid.*, p. 359.
[11] E. Wilson, *Mario Praz: The Romantic Agony*, in «The New Yorker», Oct. 11, 1952, ora in *The Bit Between My Teeth*, A Literary Chronicle of 1950-1965, Farrar, Straus & Giroux 1966, pp. 151-57 (p. 155).
[12] V. Gabrieli, *Praz in Inghilterra: 1923-1934. La formazione dell'anglista e dello scrittore* in «English Miscellany. A Symposium of History, Literature and the Arts», 301984, «Praz Memorial Issue», a cura di V. Gabrieli, (da ora solo «English Miscellany») p. 40.

Il discorso si chiuse nel '52 quando Croce in una scheda dello «Spettatore italiano» dichiara che tra il suo pensiero e quello di Praz non poteva esserci, "né contatto né contrasto" poiché la disposizione "mentale" dell'anglista era priva di una "impalcatura filosofica"[13]. C'è però da aggiungere che queste divergenze non impedirono a Praz di osservare nel 1965 alla conferenza di Venezia della "International Association of University Professors of English" che la tradizione critica italiana aveva dato un contributo distintivo al pensiero europeo nella prima metà del secolo particolarmente grazie agli studi di Benedetto Croce.

Ho brevemente esposto la polemica con Croce perché il dibattito critico attorno a questo libro sembra articolarsi più o meno attorno a tali punti.

L'opinione crociana, come osserva anche Paola Colaiacomo nella sua introduzione al libro scritta nel 1988, ha fortemente influenzato la fortuna di questo testo in Italia, mentre in Inghilterra esso fu accolto quasi senza riserve tanto che il titolo *The Romantic Agony* con cui la Oxford University Press nel 1933, con la traduzione di Angus Davidson, lo pubblicava, è divenuto quasi un' "espressione idiomatica" continua la Colaiacomo, "nativa della lingua inglese", una vera "catch-phrase"[14].

Solo Wellek, a mia conoscenza, considerò questo titolo "misleading": gli avrebbe preferito il letterale *Flesh, Death and the Devil in Romantic Literature*[15].

Da notare subito, come si è detto che la versione inglese non include la parte seconda composta da circa 50 pagine tutte dedicate a D'Annunzio, perché come osserva uno dei primi recensori, De Sola Pinto "it consists largely of a detailed examination of D'Annunzio's style which would not lend itself to translation and would have little interest for most English speaking readers".

Omissione più grave ritiene invece il critico, è la mancanza dei "numerous and excellent illustrations"[16] che contribuiscono alla com-

[13] *Lo Spettatore Italiano*, luglio 1952.
[14] *Introduzione* a M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo*, cit., p. XXV.
[15] R. Wellek, *Mario Praz: Memories and Literary Criticism*, in «English Miscellany» cit., pp. 242-245.
[16] V. De Sola Pinto, in «Review of English Studies», vol.XI, n.41, January 1935, p. 109.

prensione del testo mostrando quale fosse l'arte preferita dagli autori romantici.

Di questo si lamenta anche Edmund Wilson: "it does not have the illustrations of the splendid Italian editions, reproduction of paintings and photographs chosen brilliantly by Signor Praz as a sort of chamber of horrors of the mythology of the Romantic period"[17]. Il testo in inglese nasce quindi alquanto mutilato, ma ottiene presto gran successo. (Il libro, per inciso, è stato tradotto oltre che in inglese e francese, anche in castigliano, jugoslavo, polacco e giapponese).

Ma più importanti mi paiono le parole di Wilson sui meriti del libro che si riallacciano, anche se indirettamente, alle lamentele di Croce sulla mancanza di una "impalcatura filosofica".

Dice Wilson: "Signor Praz, so immensely well read, is though a professor, essentially unacademic in the ordinary sense of the word, he is quite free from the Italian tendency – which is likely to seem so antiquated to an Anglo-Saxon – to spin long treatises on literary matters in terms of philosphical conceptions" Egli è "not inclined to the rhapsodies of Italian rhetoric"[18]. La mancanza di sostrati filosofici tipici della scrittura critica italiana del periodo, e anche successiva, vista come lacuna da Croce, viene quindi ad assumere, in certa critica straniera, un valore.

"Classico della critica moderna" lo considera Agostino Lombardo[19], "a book that cannot be ignored by anybody who is interested in modern literature"[20] dice Wilson, "a classic in a sense which placet it among such books as have, in the depth of their insights power to alter a readers understanding of the history of its society, and perhaps of his own history" dice Frank Kermode nella sua prefazione all'edizione del '70, e continua proclamandone per certi versi la superiorità rispetto ad opere di Auerbach e Lukàcs[21].

Qual è allora la posizione critica di Praz in questo volume e in questo periodo e quale la ricezione, Croce a parte, degli studiosi italiani

[17] E.Wilson, *Mario Praz, The Romantic Agony*, p. 151.
[18] *Ivi*, p. 156.
[19] A. Lombardo, *È morto Mario Praz: l'ultimo umanista*, in «English Miscellany», cit., p. 197.
[20] E. Wilson, *The Genie of the via Giulia*, in *ibid.*, p. 171.
[21] F. Kermode, *The Romantic Agony*, Oxford, Oxford University Press 1970, Foreword to the 1970 Impression, p.v.

ed inglesi?

Il libro, come osserva Melchiori, a suo tempo fu anche un "successo di scandalo"; l'attenzione fu volta piuttosto sui contenuti che parevano morbosi che non "sulla sapienza dell'indagine e sulla maestria dell'esposizione".

Ma, continua Melchiori, quelli che videro in Praz una sorta di "sacerdote della necrofilia e dell'algolagnia" non si resero conto che l'autore perseguiva nuove metodologie critiche, e che in questo testo troviamo in germe la critica psicologica e la sociologia della letteratura – discipline, tuttavia, che Praz guardava con diffidenza[22].

Troppo lungo sarebbe l'elenco completo degli studi sul libro. Come prime reazioni italiane menzioniamo Lorenzo Gigli che in una recensione sul «Telegrafo» la considera una "curiosa monografia...da non consigliarsi alle anime candide", "i fiori del male ottocenteschi".

Ne ammira, come tutti, l'erudizione e le novità rispetto a D'Annunzio. Lamenta la mancanza di "una messa a fuoco dello stato d'animo italiano in quell'Ottocento che ha visto il miracolo unitario", concludendo che "i nostri romantici non hanno avuto tempo di dilettarsi nel perverso e nel torbido essendo impegnati in faccende un poco più importanti".

Mette anche in dubbio che non sia possibile ritrovare l'enfasi su tali temi nelle letterature precedenti, ad esempio in alcune tragedie shakespeariane e ritiene che molto altro si sarebbe potuto dire studiando a fondo la letteratura tedesca, accusa l'autore di aver "ridotto al minimo comune denominatore" elementi che richiedono una loro autonomia[23]. In uno studio più approfondito di Eugenio Colorni, apparso su «Il Convegno», '31, l'autore esordisce dicendo che questo studio praziano sarebbe da "estendere e sviluppare" lodando l'attualità del tipo di ricerca, ma considerando l'argomento "parziale e incapace di reggersi da solo".

Ritiene comunque assurdo rimproverare a Praz i limiti che egli stesso si è imposto e pur riconoscendo l'utilità del suo proposito, come altri critici avrebbe desiderato "una valutazione complessiva", un inquadramento generale espresso un po' più esplicitamente, "Qualche

[22] G. Melchiori, *Per gli ottanta anni di Mario Praz*, in «English Miscellany», cit., p. 191.
[23] L. Gigli, *Qui si parla del diavolo e della carne*, in «Il Telegrafo», 10 luglio 1931.

maggiore notizia sulle premesse ideologiche e sul fondamento sociale, morale, culturale da cui sorge quel frutto malsano, un accenno... al suo significato e alla sua importanza per il raggiungimento delle singole espressioni d'arte, un abbozzo di esposizione dei risultati positivi e duraturi cui ha condotto, non avrebbe nuociuto all'intento informativo dell'opera..."

La tesi di Praz è generica, non una specifica interpretazione dei dati contenuti nel libro.

Oltre all'obiezione crociana, sulla mancanza di un perché dell'affiorare in questo periodo di tali sviluppi sensuali, è messa dunque in luce un'altra "carenza" (evidentemente voluta) del testo: il tono "artistico" dei brani presi in esame deriva dai suoi contenuti? "non si potrebbe dire che nel Baudelaire ciò che si apprezza come arte è tutto formale, al di là del sentimento, e consiste in una maestà di espressione e contemplazione, in certi scatti e movenze, in certi distacchi visivi e nel procedere ampio del verso che fa di quell'autore quasi un classico?"[24]

Insomma la mancanza di una attenzione alla forma che tende a un'analisi tutta contenutistica delle opere dei vari scrittori. Ma qui si potrebbe rispondere che Praz aveva dichiarato di non voler proporre un'analisi estetica.

Praz invece insiste su un punto che gli è caro: è fatale arrivare all'arbitrio ogni qualvolta si astrae l'opera d'arte dalle circostanze in cui è sorta (noto l'esempio dell'*Amleto*).

Si parla quindi di uno storicismo praziano, volendo alludere alla necessità di volgersi subito al particolare, per comprenderlo nel suo tempo, storicismo ovviamente ben diverso da quello crociano, di ascendenza hegeliana e vichiana, che considera il corso storico come espressione di un divenire razionale.

Ma è difficile trovare in Praz esplicite professioni di fede metodologica perché, come osserva Gianfranco Corsini, "i risultati concreti delle ricerche lo hanno sempre interessato più della ideologia o il metodo dell'autore". Rimane in lui l'esigenza che ogni opera fosse collocata nello "sfondo che le è proprio"[25].

[24] E. Colorni, in «Il Convegno», n. 5, 1931.
[25] G. Corsini, *Mario Praz, lo straniero*, in «English Miscellany», cit., p. 216.

Praz mostrerà più tardi disagio rispetto al *New Criticism* o alla *Nouvelle Critique*, e poi allo strutturalismo.

La reazione di fronte alla *Carne, la morte e il diavolo* – ed altri scritti praziani – fu, nel caso della critica straniera – mi sembra – molto più aproblematica e per molti versi più semplicemente entusiastica (questo con le dovute eccezioni; Arbasino nell'«Espresso» ne parla come del "catasto dei decadenti" dandone un giudizio sostanzialmente buono, ribadendo la funzione del suo autore come "artista" più che "critico letterario", ma facendo riferimenti ai giudizi di Edmund Wilson, quasi che un'opinione positiva potesse essere ratificata solo dal giudizio di uno straniero[26]).

La stessa storia editoriale del libro ne mostra le sorti. Pubblicata in Italia nel '30 da la Cultura e riedita da Einaudi nel '42, passa poi a Sansoni nel '48 e non viene ristampata che nel '66.

Diviene introvabile fino al '76, mentre a Londra o a New York fu sempre disponibile una copia della *Romantic Agony* in versione economica. Inoltre, dice Corsini, il libro è stato un "lucky dip" per studenti universitari alla ricerca di un tema interessante per i loro studi laddove, conclude, "questo tipo di pesca non ha interessato la nostra università nell'ultimo mezzo secolo"[27].

Le ragioni di ciò vanno ricercate anche nella più volte ricordata critica crociana, che però è fra le poche ad aver preso sul serio questo studio così celebrato oltre Manica.

Lo stesso Praz sottolineava un po' maliziosamente che la penetrazione del libro era stata in Italia più lenta perché ostacolata in un primo tempo dalla critica di indirizzo idealistico. Anche il critico Hugh Honour osserva che Praz "was better known and more highly regarded in England and America than in Italy" (ricordiamo che Praz fu risentito del fatto che Leslie Fiedler nel suo famoso *Love and Death in the American Novel* non riconobbe in Praz un suo ispiratore) e aggiunge, e questo mi pare significativo, in riferimento alle critiche crociane, che il fatto che mancassero i riferimenti ai presupposti religiosi, morali e filosofici del romanticismo "was, of course, the whole point of the book".

[26] A. Arbasino, *Il catasto dei decadenti*, in «L'Espresso», 6 novembre 1966.
[27] G. Corsini, *Mario Praz, lo straniero*, cit., p. 211.

Egli apprezza la nuova enfasi data alla figura di Sade "whose influence had never before been so expertly traced" e ammira la minuziosità con cui Praz indaga gli aspetti più repellenti del decadentismo[28].

R. Wellek, amico di Praz, parla a lungo del libro e si trova d'accordo con le tesi esposte, particolarmente nel considerare il termine "romantico" approssimativo e fa notare, nuovamente, la posizione di Praz verso l'anacronismo della critica "Tendenze, motivi, manierismi correnti al tempo di un autore, formano un sussidio indispensabile all'interpretazione della sua opera" aveva detto Praz ribadendo un concetto oramai noto.

Le interpretazioni date da gusti e teorie successive sono viste, in questo testo, piuttosto come una "patina corrosiva". È l'intenzione dell'artista che dà senso all'opera e non l'interpretazione del lettore[29].

Su questi presupposti critici Wellek si sofferma mostrando in fondo un desiderio di analisi critica più profonda e precisa rispetto a quella fatta dagli studiosi italiani che si sono occupati del volume. Mostra l'assoluta novità dell'enfasi data all'impatto di Sade e di immagini come quelle della bellezza medusea o le diverse rappresentazioni di Satana. Inoltre, come altri critici, apprezza il distacco del critico rispetto alla sua materia – "disinterested spectator" lo aveva definito Honour. Ciò che Wellek si augura è che Praz "would attempt a psychological explanation of the phenomenon he has studied. The view that sex is the main spring of works of the imagination seemed not enough"[30].

Questo ci rimanda alle osservazioni di Wilson (nonché a quelle di Colorni), già citate, cioè del rilievo di una spiegazione insufficiente della diffusione del fenomeno, e forse anche alle parole di Croce.

F. Kermode, nel suo *Forward to the 1970 Impression* attribuiva le maggiori qualità del libro alla raccolta e analisi del materiale "which lay about in all manner in unlikely places" addirittura soffermandosi, come anche il recensore Sola Pinto aveva fatto, sulla utilità ed esaustività di alcune note.

Sostiene inoltre che è facile nel 1970 dar poco risalto al suo "primary achievement" cioè l'identificazione di un argomento particolare, la "patologia" o "sensibilità" erotica del romanticismo, divenuto quasi un luogo comune, ma che pochi critici avevano avuto "so brilliant an idea" e "fewer still have had the industry, the acumen and the methodological caution to give such an idea its appropriately full and moderate expression", ammirando il suo senso di "literary value and limit" e "indipendent judgement".

Diversamente da Croce e dai suoi seguaci, Kermode riconosce validità al programmatico intento praziano di osservare "the pattern which no other critic had detected" e di descrivere "that alone". La prosa asciutta e non censoria di Praz consente di occuparsi dai "most outrageous books", del tema dell'incesto, del sacrilegio e della morte, senza commenti salvo quelli che servono per mettere gli eventi in contatto col tema principale.

L'interesse di Praz è quindi letterario e la raccolta di materiali ha serie ragioni che contribuiscono ad uno studio dell'intera cultura. Kermode conclude ribadendo l'opinione che questo libro è una guida indispensabile allo studio della letteratura e della nostra epoca[31].

Avverso agli eccessi metodologici e alla critica di ispirazione sistematica, Praz si esprimerà sulla critica storica e quella valutativa, rimanendo fedele ad una sorta di relativismo, affine, è stato notato, al prospettivismo di Auerbach.

Non bisogna credere che questo ci renda incapaci di valutare l'opera d'arte e che porti a un'arbitrarietà, anche in mancanza di categorie assolute. In fondo, osserva Praz – e siamo ora negli anni Sessanta - una storia della critica letteraria e dell'arte va "considerata come una storia del gusto. Il suo scopo finale non è la scoperta di una verità assoluta, ma la rassegna degli svariati aspetti che l'idea della bellezza ha assunto attraverso le età"[32].

È nota la metafora botanica di Praz in cui egli afferma che la storia della letteratura e dell'arte non è "una galleria di busti come al Pincio, ma un vivaio dove le piante affidano i loro semi ai venti che attraversano la distesa degli anni e li trasportano nel nostro terreno; ed è in questo suo rigoglioso giardino che continuano a meravigliare dinanzi

[28] H. Honour, *From the House of Life*, in «English Miscellany», cit., p. 227-236.
[29] M. Praz, *La Carne, la morte e il diavolo*, cit., p. 14.
[30] R. Wellek, *Mario Praz: Memories and Literary Criticism*, cit., p. 244.

[31] F. Kermode, *The Romantic Agony*, cit., pp. viii-ix.
[32] M. Praz, prefazione a Jan Kott, *Shakespeare nostro contemporaneo*, Milano, Feltrinelli 1985 (I^a es. 1964), p. xxii.

a fiori e piante che soltanto attraverso il suo genio riescono a darci, a seconda dei casi, la vertigine, 'o', inevitabile concomitante, la nausea"; per lui i classici potevano esistere solo in quanto "i moderni riconoscono o credono di riconoscere in loro se medesimi, le loro ansie o aspirazioni"[33].

Ma a questo punto mi sembra sia da sottolineare, come sottolineò Wellek, una sorta di "shift" nella posizione critica di Praz. Lo "storicismo", quello proclamato nella "*Carne*" non basta più. L'opinione delle generazioni successive rende attraverso l'interpretazione l'opera qualcosa di diverso dall'originale, possiede "un potere d'appello" dice nell'introduzione a *Shakespeare nostro contemporaneo* di Kott, "che va bene oltre il suo tempo, e allora non può non subire quella inevitabile stratificazione di omaggi che le rende ogni generazione successiva, e diverrà qualcosa di diverso dall'originale, diverrà un'opera collettiva, corale"[34].

Quella patina di interpretazione non sarà forse più così "corrosiva". La storia della critica è storia del gusto, e sebbene astrarre l'opera d'arte dal suo contesto storico rimanga per Praz un arbitrio, non è forse così peregrino – come sembrava nella "Carne..." – che i romantici interpretassero Amleto anche alla luce del Wilhelm Meister, soprattutto avendo in mente le parole di Praz sui "classici" appena citate.

Come conclude Wellek, la teoria di una storia del gusto è una maniera di ammettere che l'arte è legata all'ambiente culturale, ma anche ad una fase particolare del gusto[35]. Il qual gusto, potremmo aggiungere, è un concetto che ha una sua propria storia, e con ciò l'opera d'arte è inscindibile non solo dal suo tempo, ma anche dalle sue interpretazioni. Ciò sembra accorciare la distanza da Croce.

Rimane aperto il problema del "perché" del fenomeno descritto nel più famoso libro di Praz.

L'autore stesso, contrario a "giudicare", lasciava ai lettori trarre una conclusione sulla "aberrazione romantica". Come Croce aveva notato, e in qualche modo anche alcuni critici stranieri seppur in toni più pacati, Praz ci ha offerto forse la più ricca esposizione di motivi algo-

[33] Cit. in G. Corsini, *Mario Praz, lo straniero*, cit., p. 219.
[34] M. Praz, prefazione a Jan Kott, *Shakespeare nostro contemporaneo*, cit., p. xviii.
[35] R. Wellek, *Mario Praz: Memories and Literary Criticism*, cit., p. 249.

lagnici del periodo romantico-decadente, senza appiglio a fondamenti filosofici, (se scorriamo l'indice dei nomi rarissimi sono i filosofi) senza offrire una reale motivazione per il dilagare del fenomeno. Come osserva Gabrieli, citando Croce, Praz non volle mai "riportare i problemi dell'arte ai loro princìpi risolutivi" non credendo alla virtù risolutiva di quei princìpi e alla pertinenza d'una fondazione concettuale del giudizio estetico[36]. Ci rimane solo da considerare che nel 1930, in questa fase dello sviluppo critico di Praz, in un testo che come le sue collezioni è composto di innumerevoli "pezzi" egli avrebbe forse potuto dire ciò che disse nell'introduzione a *Voci dietro la scena* del 1980:

> Potrei dire di me che il mio guardaroba intellettuale contiene pochi capi interi – appartengo anch'io alla categoria delle persone dotate d'intelligenza imperfetta...
> Non troverete in questo libro un sistema filosofico, o, per adoperare il linguaggio del guardaroba, un cappotto o un vestito che possa servirvi di protezione contro l'inclemenza del cielo. No, il mio guardaroba abbonda d'indumenti inutili, seppure indumenti possan chiamarsi: abbonda di cose poco servibili e poco ordinarie, magari d'un tantino bizzarre e melanconiche; è un documento di poche idee ma di molte manie..[37]

Per concludere vorrei permettermi una riflessione. È veramente così radicale il contrasto tra Praz e Croce su cui tutti insistono?

Come si è accennato, Praz si riferisce abbastanza a lungo, nell'*Avvertenza alla seconda edizione*, alla recensione al suo libro e alla interpretazione che Croce dà del romanticismo nel terzo capitolo della *Storia d'Europa*. È nota questa interpretazione: c'è un romanticismo teoretico e speculativo e c'è un romanticismo pratico, sentimentale e morale. Il primo è in sostanza quello rispecchiato dal sentire di Goethe e, ancor più, anzi essenzialmente, quello risultante dall'evoluzione della filosofia classica tedesca. Hegel ne è il più tipico e completo rappresentante. Questo romanticismo "buono" delinea una attitudine, l'attitudine di conciliazione dell'uomo col mondo, il superamento di

[36] V. Gabrieli, *Praz in Inghilterra: 1923-1934. La formazione dell'anglista e dello scrittore*, cit., p. 45.
[37] Cit. in M. D'Amico, *Il prezioso guardaroba del professor Praz*, in «English Miscellany», cit., pp. 201-202.

ogni mito trascendentistico, la sicura coscienza della libertà umana (la libertà dello spirito nel gergo hegeliano) e quindi dell'infinita responsabilità dell'uomo. Posizione dura da accettare – osserva Croce – perché lascia l'uomo privo di conforti o di appigli, tutto dipende da lui, non può contare che su se stesso.

Anime "femminee", dice Croce, non si rassegnarono a questa presa di coscienza e cercarono nuovi conforti, un ritorno alla religione tradizionale, una sorta di egotismo, il quasi compiacimento della propria condizione di uomo finito senza approdi o soccorsi sicuri e, in stretta connessione con ciò, una tendenza incoercibile verso la ricerca di questi approdi e soccorsi, un desiderio inestinguibile di essi, unito alla consapevolezza che tale desiderio è destinato a rimanere tale, non può essere appagato, e anche una sorta di quiete in questa perenne inquietudine.

E questo è il romanticismo sentimentale di cui parla Croce ed è quello del volume di Praz. Il quale risponde implicitamente a Croce e, pur non dicendolo, in qualche modo è d'accordo con lui. Egli infatti specifica con estrema chiarezza il significato di questa sensibilità romantica (particolarmente importanti le pagine dedicate al Tasso e al secentismo che distinguono il concettismo secentesco dal sentire romantico) e anche il significato del suo tendere verso quelle che sono di solito considerate degenerazioni (crimine, incesto, sadismo). In una situazione di squilibrio, se il singolo non partecipa di valori di ordine universale (come l'uomo di Hegel e di Croce), nel ripiegarsi su se stesso, invece di ritrovarvi quella "veritas" di cui parlava Agostino, vi trova, o può trovarvi istinti primitivi, brame elementari.

Affiora il patologico, che differisce solo quantitativamente dal normale. E riemerge il divino marchese. Ho sottolineato la conclusione del capitolo su Bisanzio: "poiché di tante e varie cose, rare e strane, avevan bisogno i Gautier, i Goncourt, i des Esseintes, i Dorian Gray, i Lorrain, in quel secolo che ebbe tutti gli esotismi e gli eclettismi a distrarre l'irrequietudine dei sensi esasperati e a compensare della mancanza di una profonda fede e di un autentico stile"[38]. Ora, che altro dice Croce? La mancanza di profonda fede è la mancata presa di coscienza di quello che Croce chiama la "religione della libertà" e

[38] M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo*, cit., p. 359.

delle conquiste decisive della filosofia classica tedesca.

E la crisi dello stile è espressione di questo smarrimento. Non potremmo dire che il libro di Praz è una vastissima esemplificazione della tesi di Croce sul romanticismo e, correlativamente, che la tesi di Croce sul romanticismo è il fondamento logico del libro di Praz?