A decorative border with intricate floral and leaf patterns surrounds the central text. At the bottom, two open books are depicted, one on the left and one on the right, with a banner between them.

AA. VV.

MARIO PRAZ
FABER



I sei pollici del Covile

I SEI POLLICI DEL COVILE

*Una collana dal formato ottimizzato per i
dispositivi di lettura.*

3



INDICE

Carteggio preliminare.....	5
Tornando da Roma.....	5
La tradizione sotto forma di arredamento.....	8
Un nonsoché praziano.....	14
Alla ricerca di una dignità sublime (Almanacco Romano).....	16
Tecnologia delle lampade da camera.....	53
Lettrice notturna (Mario Praz).....	55
Postilla.....	74
Cronologia.....	75
Praz urbanista.....	79
Due volti di Parigi (Mario Praz).....	79
Il sorriso della Reggia (Pietro Pagliardini). .	98

* (5) *

CARTEGGIO PRELIMINARE*



TORNANDO DA ROMA

22 novembre 2008

Caro Almanaccatore,

senza ritegno torno a disturbarla, ma la sua lezione su Chateaubriand è stata per il Covile un bottino troppo prezioso per non lasciare la voglia di altre collaborazioni. Ci pensavo proprio oggi pomeriggio in san Luigi dei Francesi davanti alla tomba di Pauline de Beaumont. Ma andiamo con ordine.

* *Il Covile* n°482 del 7 dicembre 2008.

Oggi, con mia moglie, siamo scesi a Roma per vedere la mostra di Giovanni Bellini. Pur senza fiato dopo tanta bellezza, ne abbiamo approfittato per visitare la casa di Mario Praz. Le gentilissime custodi ci hanno guidati (eravamo tre, c'era anche un garbato signore inglese) attraverso le stanze, ed era come se il padrone di casa fosse soltanto assente.

Mi ha colpito un aspetto di Praz che non conoscevo: quello *faber*. Come per rendere piú bello un oggetto o per combattere squallori moderni lo studioso si sia improvvisato tappezziere e architetto: penso alle geniali passamanerie rosse che nascondono le orrende cinghie degli avvolgibili, alle bellissime tende di sua ideazione, ai finti camini che coprono i termosifoni, al mo-

biletto contenitore della radio, ai veri e propri progetti architettonici: galleria, finte colonne ecc.



Casa museo Mario Praz. Sala delle biblioteche.

Non so se lei ha seguito qualcuno dei numerosi numeri del Covile dove presento le idee di Nikos Salíngaros e Christopher

Alexander: mi pare che l'intuito, il gusto, di Praz fosse nella stessa direzione. Cosa ne pensa? Varrebbe forse la pena di raccogliere qualcosa di organico sull'argomento? [...] S. B.

LA TRADIZIONE SOTTO FORMA DI ARREDAMENTO

24 novembre

Caro Borselli,

mio quasi unico lettore e grande promotore di questo povero Almanacco, non potrei certo negare una risposta alle sue sottili sollecitazioni. Anche perché, passando sabato per via Zanardelli, con ancora nella testa e negli occhi la pittura dechirichiana del dopoguerra, mi veniva da pensare all'Eccelso Anglista — come perfino in una

biblioteca di Vienna si sentí chiamare il nostro Praz, per paura di sfiorare il nome proibito dalla sinistra fama — e al suo ruolo in quella Roma di allora. Avrei voluto tirare fuori le bonarie polemiche tra Praz e Brandi a proposito di Burri o della Biennale, quando il devoto di Canova criticava sapidamente l'amico per le passioni bizzarre verso delle insensatezze, paragonando i suoi entusiasmi agli accecamenti di Don Chisciotte, per cui il generoso hidalgo celebrava come principesse delle misere serve. Oppure rievocare la sua erudizione oggi inimmaginabile con esempi scherzosi (in un programma radiofonico che collegava Roma e Londra, egli si divertiva a rispondere ai quiz su Shakespeare proposti da una giuria neutrale, stendendo con ripetute

vittorie i colleghi britannici, professori a Oxford e a Cambridge). O limitarmi proprio a questo aspetto scherzoso che contraddistinse la vita e l'opera dell'Anglista, a dispetto della tetra aura che lo accompagnava, anzi giocandoci sopra come quando — lo raccontava nella Casa della vita, che già nel titolo è un bel gioco umoristico alludendo alle tombe dei faraoni che così si chiamavano — preparò una strana burla a Giovanni Macchia (o forse era Trompeo) facendolo entrare nelle sue stanze vuote e buie, appena arrossate dalla luce del camino, in mezzo a statue e cere cadaveriche e lasciandolo ad aspettare a lungo in questo lugubre ambiente (abitava allora a piazza dei Ricci) mentre il padrone di casa, nascosto, si godeva la scena.

Del resto collaborava alacramente a costruire la nomea di iellatore, arrivando a scrivere con humour in quasi ogni pagina



Georg Friedrich Kersting, ca. 1814,
Ritratto di giovane ricamatrice.

di alcuni suoi libri tutti i possibili sinonimi e varianti metaforiche della morte.

Insomma, con queste minuzie aneddotiche pensavo di accostarmi su Almanacco al grande interprete di Piranesi, al collezionista degli emblemi, al maestro della Restaurazione, al decifratore dei misteri romantici. Un Benjamin italiano senza troppi contorcimenti hegeliani, che occultava la malinconia moderna in una sontuosa messa in scena neoclassica. Lei mi propone invece il Praz faber, quello addirittura con i ferri da calza o l'ago e il filo per nascondere i buchi del tempo (la moglie se ne fuggí inorridita anche per questo), restauratore costante della casa fuori del tempo, storico delle dimore altrui, dei

loro interni, dei loro nascondimenti. La tradizione sotto forma di arredamento:

dalle trascorse generazioni — scriveva — i moderni han ricevuto in credito due cose, osservava Hugo von Hofmannsthal, bei mobili antichi e nervi ipersensibili: «nei mobili v'è tutto il fascino che ci attira verso il passato, nei nervi il dramma dei dubbi del presente». Ipersensibilità di nervi e amore per i mobili sono fenomeni connessi.

Un bel tema, non c'è dubbio, ma in queste settimane sono preso da un bel po' di lavori e lavoretti. Ci penso su e mi farò risentire presto. Lei mi spiegherà come ha fatto a intuire il mio interessamento per l'inquilino di Palazzo Primoli. [...]

l'Almanaccatore



Casa museo Mario Praz. Galleria.

UN NONSOCHÉ PRAZIANO

Mercoledì 25 novembre

Carissimo Almanaccatore,

le fornisco subito la spiegazione che chiede, è semplicissima: è stato lei a citare l'«eccelso anglista italiano (che praticava anche molto le lettere francesi)» nel testo

su Chateaubriand che ci ha donato; ma per la verità devo confessare che quell'accento non mi ha stupito: Chateaubriand, Canova, un certo gusto... per me è un insieme del quale Mario Praz è parte essenziale.

Piuttosto mi stupisco sempre di come io stesso ne sia restato affascinato. Lo scopersi casualmente nel 1980 tramite *Fiori Freschi*, trovato curiosando in una bancarella, i miei amici piú colti ne parlavano con rispetto ma lo definivano un originale, sottolineando, come fanno ancora tutti a Firenze, soprattutto la fama di iettatore. A sinistra, si sa, sono cosí superstiziosi...

A ripensarci credo che in quel gusto aristocratico ci sia qualcosa di popolare, di artigiano. Forse bisognerebbe indagare, ma

penso proprio che sia stato questo a contagiarmi, viste le mie origini: i miei nonni contadini non conoscevano il termine «arredamento», ma per loro era scontato che nel lavoro ci aveva sempre da essere un piccolo sovrappiú «per bellezza».

Quindi mi aspettavo certo che lei apprezzasse «l'anglista», ma, di nuovo, lei è andato ben oltre. La mia piccola idea è di fare una presentazione per gli amici, con foto, di quello che ormai abbiamo chiamato Praz *faber*, ma aspetterò i suoi contributi. [...] S. B.

ALLA RICERCA DI UNA
DIGNITÀ SUBLIME*



... egli non sapeva allora se la carriera ecclesiastica lo attirasse per la religione o piuttosto per la bellezza delle cose accessorie, delle ricche vesti, dei raggianti ostensori, dei candelabri alti e splendidi, delle rose e dei gigli il cui profumo si mescolava a quello dell'incenso... (Mario Praz, *La casa della vita*.)

* *Il Covile* n°483 del 10 dicembre 2008.

SINISTRO, satanico, maledetto, romantico morboso (nonostante il gusto neoclassico), decadente, amante delle rovine, delle dissolutezze, swinburniano, «a great Swinburnian» fu accolto in Inghilterra. In Italia, per via dell'interesse verso Joyce in anni in cui da noi suscitava solo frizzi e lazzi, fu collocato d'ufficio tra i sensibili alle novità, e per lo studio su *La morte, la carne e il diavolo*, questa panoplia di corpi afflitti, scambiato per un professorale surrealista. Perciò provarono a celebrarlo post mortem come uno zio eccentrico e, messa la sordina agli elzeviri passatisti che aveva scritto à rebours sul quotidiano romano *Il Tempo*,

finì per essere rivendicato dagli avanguardisti come uno dei tanti patroni che si inventano a ogni passo (del resto, tutti i grandi della modernità sono automaticamente arruolati a sinistra per la pubblica opinione, spiritualmente sovversivi, eccetto il gruppetto male amalgamato Céline, Pound, Gentile; sarebbe opportuno magari far rifulgere la galleria dei conservatori: da Balzac a Hugo von Hofmannsthal, passando per insospettabili letterati e artisti). Ma a Joyce il nostro personaggio guardava casomai come a un manierista dell'Anti-rinascimento, e il giudizio finale suonava assai moderato, sottolineando nella

sua ricezione gli effetti speciali della modernità:

Un uomo che cogliamo in aspetti obliqui di *bohème*, di fuggitivo, di straniero, personaggio ambiguo e talora grottesco come il suo Bloom; un pedante, un maniaco, un poeta con molte caratteristiche del *raté*, le cui opere sarebbero rimaste quelle di un *raté* in ogni altro secolo fuor che nel Novecento, che si arrese al fascino della loro illeggibilità.

Appunto, illeggibile, invisibile: così seduce la mistica moderna senza metafisica. Quanto al saggio che gli diede la celebrità internazionale, benché suonasse eccentrico tra i bigottismi crociani del tempo, presentava sí dettagli di surrealistica invaden-

za, ma questo sconcertava perché — come precisava l'autore nella seconda edizione — «avvicinando una lente a un particolare di un quadro» si disturba la visione di insieme. L'erudito con la lente di ingrandimento, sicuramente dalla impugnatura pregiata, che si accosta ai contorcimenti libertini, piú che a un compiaciuto seguace della setta di Breton, evoca un professore che conosce solo lo spazio della biblioteca.

L'Innominabile, il Maligno, il Professore, queste le varie facce di Mario Praz che si riverberano nella imponente bibliografia lasciataci, confondendoci — con studiata regia che ricorre al trompe-l'oeil — tra la trama dei libri e quella dei suoi tappeti, tra casa e vita, tra collezionismo

letterario e frequentazione di antiquari e robivecchi. Alla nostra distanza, sembra venir fuori il tentativo di un professore che vuole distinguersi dalla miseria estetica e morale in cui era affogata la categoria. Se la bellezza, l'arte, la grande cultura appartenevano al passato, ecco il nostro solitario personaggio procedere alla ricostruzione di un ambiente di primo Ottocento con cui ingannare il tempo. Il fiorentino si trovava sempre «in un mondo che non era il suo» diceva Giovanni Macchia, che condivise la devozione per Baudelaire, aggiungendo che «sentiva di non essere nato al momento giusto». Ricorse allora a uno stratagemma, cercò di ignorare quel mondo che «non era il suo». Circondato da oggetti e figure che sembrano fuo-

riusciti dall'epoca eroica post-rivoluzionaria e imprigionati in anguste stanze Biedermeier, se ne andò alla ricerca di una dignità sublime (in fondo, le due Guerre mondiali, con i loro spaventosi sradicamenti, richiedevano come minimo una



Friedrich Wasmann (1805–1886) Paul, Maria e Filomena von Putzer, 1870.

pausa Biedermeier, se nel XX secolo non ce ne furono, salvo veramente rare eccezioni, è perché ormai il mondo aveva perduto completamente i freni).

Per questo suo progetto il Professore doveva fare i conti con il denaro che non aveva, con le paghe del pubblico impiego che anche a quei tempi non permettevano vite lussuose ai nostri docenti d'università, almeno a quelli di Lettere che, a differenza di medici e ingegneri, come ricordava spesso, vivevano modestamente, in appartamenti piccolo borghesi, distanti dalla mondanità come dalla cultura internazionale, arrangiandosi per qualche lusso con articoli sui giornali e con i redditizi libri di testo per le scuole. E doveva fare i conti con il clima pauperistico, giustifica-

re continuamente i suoi peccati di presunta frivolezza come in un tribunale sovietico, soprattutto di fronte all'onnipresente «impegno» del dopoguerra; ma anche con le frustrazioni dell'insegnante che si trova in aula pochi studenti, perché le ragazze di buona famiglia avevano di meglio da fare, i poveri che cercavano un impiego per campare non potevano frequentare, e i fuori sede, con i trasporti di allora, si vedevano poco. C'erano poi quei chiassosi inconvenienti che ci sembrano una nostra invenzione degli ultimi quarant'anni ma che risalgono a molto prima, come si evince da questa scenetta del 1948:

giorni fa non ho potuto far lezione.
 Un piccolo gruppo di studenti riempiva di schiamazzi lo squallido e geli-

do piano nobile della Facoltà di Lettere dell'Ateneo romano, impedendo ai pochi volenterosi di sedersi sui banchi delle aule. [...] Dissi agli attivisti, che erano poi studenti di ingegneria, che io la lezione la facevo e che, se volevano ricorrere alla forza, avrebbero offeso i piú sani principi democratici. E chiusi la porta e cominciai a parlare a quattro signorine e due giovanotti.

Ma gli scioperanti, dopo una eroicomico resistenza degli assediati, sfondarono la porta. Un «incidente molto pittoresco — commentava senza rancore —, una di quelle manifestazioni della fantasia degli Italiani che tanto piacciono agli stranieri». A lui magari un po' meno, potendosi per-

mettere di non soccombere al peccato di esterofilia: «come è noioso l'estero» annotava una delle figure meno provinciali della cultura italiana, il letterato che la regina Elisabetta riconosceva nella folla delle occasioni mondane, e lo prendeva da parte per il piacere di parlarci.

In via Giulia, «la nebbia del passato» è «indugiata». Questo lo affascinò la prima volta nella Casa della vita. Nel palazzo usato da Henry James per una fosca *location* del suo *Portrait of a Lady* e abitato dagli aristocratici dei secoli aurei, lo spiantato professore abituato agli appartamenti ammobiliati di due stanze, leggermente claudicante per una infermità che divideva — come scrisse Bianca Riccio — con

Talleyrand e con Byron, decise di ambientare la sua resistenza alla modernità.

Nella mia casa in Italia — spiegava ai colleghi britannici — le notti come queste io siedo davanti a un caminetto all'antica, dove arde un fuoco di legna che non riscalda molto, come il vostro carbone, ma è bello a vedere.

A scapito della praticità osannata negli anni in cui ci si poteva ancora permettere, almeno nell'Italia simil-arcaica, di prestar fede alle teorie del progresso, il Professore si preoccupava che tutto quello che lo circondava fosse «bello a vedere».

Per esaltare il senso della vista, si cambiò in antiquario, arredatore, restauratore, tappezziere, drappeggiatore; nelle botte-

ghe degli antiquari faceva risorgere gli oggetti che, morti da lungo tempo, stazionavano inutilmente nei locali romani di via del Babuino, evitati dalla moda imperante che, impiasticciata di espressionismi di ritorno, non teneva in nessun conto l'epoca neoclassica, l'*Empire furniture*. Gli bastava un'occhiata per stabilire se si trattasse del migliore tappeto Impero, eppure molte cose doveva giudicarle da stentate fotografie in bianco e nero. Senza fatuità, si occupò di bambole, automi, giardini, mobili a sorpresa, maschere, ceramiche, porcellane, tappeti, cere, camini piranesiani, stampe, cartografie romane, libri rari, ritratti, *conversation pieces*, paesaggi, quadri storici, mitologici, sculture, bozzetti, *silhouettes*, corazze. Un theatrum mundi

domestico, una Wunderkammer novecentesca. Consigliere di emblemi per le imprese dei suoi contemporanei, propose all'Einaudi un rinascimentale Struzzo e il suo motto d'accompagnamento che ancora campeggia sulle copertine della casa editrice torinese.



Logo Einaudi.

Poco competente di musica, così almeno si dichiarava, raccoglieva inoltre stru-

menti musicali antichi, tra cui un pianoforte delle origini, oggetti ancora una volta «belli a vedere». Coltivò perfino la «gaia scienza della cucina», studiando naturalmente sui libri prima di mettersi ai fornelli, dispiaciuto che l'arte culinaria fosse tenuta in così poco conto negli anni Cinquanta piuttosto affamati. Un «malagottiano formidabile» secondo Emilio Cecchi, un discendente di quel Lorenzo Magalotti, «odorista visionario», antesignano seicentesco delle sinestesie baudelairiane.

Salta agli occhi un'affinità con il più anziano Bernard Berenson. Il Professore con la sua casa di piazza de' Ricci, a via Giulia, l'ebreo lituano con la villa I Tatti a Settignano. In tutti e due si rinveniva lo

sforzo di edificare una dimora d'altri tempi, di proteggersi dalla modernità attraverso l'arte, di fantasticare l'aristocrazia (anche se Praz, per parte materna, poteva ascendere a nobili avi cinquecenteschi imparentati con principi e cardinali, addirittura ricostruirne senza troppa convinzione le storiche sedi scartabellando vecchi tomi, sempre con lo sguardo piú da studioso che da erede), mostrando una complicità di esperti infinitamente piú sapienti degli storici dell'arte, che sono abituati a vedere sempre da lontano gli oggetti del loro studio, vantando una frequentazione di persone ricche e di case nobili, di amicizie straniere e di belle dame, sdegnosi verso le conventicole nostrane e i loro dibattiti sul realismo socialista cui asservirono addirit-

tura Caravaggio, distinti insomma con nettezza dalla mediocrità spirituale dell'ambiente accademico. Nel Libro degli ospiti di piazza de' Ricci si conservava l'autografo della principessa Margaret Windsor, l'infelice principessa — come la chiamavano le riviste popolari —, sorella della regina di Inghilterra, visitatrice eccellente di Casa Praz: c'erano forse in tutta Europa altre abitazioni di professori che attiravano principesse e studiosi, per ammirare un appartamento senza interventi di architetti alla moda, bensì messo su alla buona, con sapienza artigianale dell'inquilino affittuario che ricuciva a mano i buchi del tempo? Anche fuor di metafora, sapeva ricamare con maestria «a piccolo punto» meglio della moglie e lei, col-

pita da questo «lato femminile» del con-
sorte, o piccata per la sua maggiore tecni-
ca, se ne tornò in Inghilterra, lo lasciò per
sempre solo nella sua casa con l'horror
vacui.



Paolo Mei, *La ricamatrice addormentata*, 1863.

C'era nel Novecento chi viveva pericolosamente, echeggiando «un imparaticcio nietzscheano», lui si tenne al riparo dello scorrere del tempo accelerato, lontano dalla mischia; la pericolosità la gustava nell'epoca scelta, nei giorni sanguinosi della Rivoluzione e nei tribolati anni successivi, quando la modernità fece il suo ingresso. La distanza dal primo Ottocento ci aveva soltanto privato delle ultime eleganze, ma la minaccia di fondo resisteva; Praz, che non era un apocalittico, lo diceva alla sua maniera, con grande sfoggio ironico di strumenti macabri: «ci vorrà del tempo prima che cessiamo di notare il ghigno del teschio dietro ogni sorriso che ci viene offerto». Che tempi mai sono questi — si confessava — in cui non si può

neppure poetizzare sulle città di una volta, le Toledo, Madrid, Atene, Venezia, Vienna, Napoli, Firenze e naturalmente Roma? Ecco infatti in che consisteva la minaccia moderna: perduta la bellezza e poi anche la sua esigenza, il suo desiderio, senza piú gli eroi romantici che la rivendicavano confusamente, si doveva parlare di altro. Non restava che l'antiquariato per celiare sulla bellezza e celarla in qualche modo. Stabilí una consonanza tra i filologi (nei quali si poneva) e gli antiquari (di cui era membro d'onore).

O ci si poteva divertire a considerare «che cosa significava il nome di Chateaubriand a Hazlitt e quello di Hazlitt a Chateaubriand nel 1794». In modo da tenere «la leva segreta del Fato» almeno per il

passato, abbandonando al suo corso il futuro troppo sfuggente. Elémire Zolla, successore del Professore nella cattedra romana di Letteratura inglese, avrebbe censurato tutto questo almanaccare che, nella sua *Storia del fantasticare*, considerava «un deliberato passatempo» derivato dal caos romantico, ma l'eccelso anglista non gli dava peso, sotto sotto sprezzava la scrittura del giovane brillante che lavorava nel suo istituto diletlandosi però di religioni in chiave sincretista, senz'anima.

Nella rara occasione di un pensiero «politico», non sapeva trovare di meglio che ricorrere ai musei:

Oh, se per la storia si potesse creare un museo dei falsi come quello ideato una volta a Vienna dall'amico

Planischig per le opere d'arte, un museo del cattivo gusto, del *Kitsch*, del «pošlost». Un museo che fosse l'opposto di quello delle cere di Madame Tussaud, che conferiscono un'aria di autenticità ai piú assurdi fantocci; un museo che mostrasse, non piú attraverso la lente deformante della dabbaggine e della follia collettiva, la vera essenza, la sinistra e grottesca essenza degli idoli delle folle, che sfrondasse gli allori dallo scettro dei tiranni. Museo del cattivo gusto nella storia politica, ben piú formidabile del cattivo gusto in letteratura e in arte, di quel cattivo gusto che, come si sa, è manifestazione collettiva. Quei mostri, quei prodigi, sono il prodotto di una certa cultura, come i bacilli nelle epidemie mortali...

Subito dopo però, il disincantato conservatore aggiungeva qualche riga per annullare il progetto pedagogico, scettico sulle trovate divulgative che dovrebbero cambiare la testa della gente:

Ma forse è un'illusione la nostra.
 [...] Pur messo in guardia contro un fatale pericolo, l'uomo s'abbandona meno per questo alla venere pandemia o agli stupefacenti? L'uomo, questo semidivino incurabile idiota

(nella dimenticata raccolta *Lettrice notturna*). Risale al 1945 una tale giocosa proposta, nella stagione cioè in cui si tessevano le massime speranze e perfino gli intellettuali che se ne erano sempre stati nelle loro torri d'avorio o di mattoni uscivano nelle italiche piazze a credere in qualcosa

e a scivolare su terreni sdrucchiolevoli, addirittura un Savinio, per esempio, si illudeva che il liberalismo immaginario trasformasse tutto come una bacchetta magica, anche il comunismo (si legga in *Sorti d'Europa*). Ma il nostro professore aveva sciacquato i panni nel Tamigi, si era abituato alle ironie di laggiú e soprattutto non fece mai mostra di un'inflexione adirata — lo si è visto pure nei confronti della contestazione d'epoca —, come molti altri antimodernisti che prediligiamo, forse perché neppure da giovane si lasciò mai andare a comportamenti sovversivi e dunque nulla mantenne della cadenza militante, sia pure cambiata di segno o di direzione di marcia. Perciò nel 1945, mentre crollava un mondo, nel primo anno postbelli-

co a Roma, quando ancora in varie parti d'Europa si combatteva la battaglia finale, Praz si limitava a fare un po' colore su quanto di rumoroso accadeva nella sua piazzetta accanto al Tevere per poi tornare a immergersi nei suoi secoli preferiti. Perché anche «i lodatori del passato sono degli illusi», lui rimpiangeva soltanto di non poter aprire il calendario dell'«anno 1825». Si attorniava di orologi: «tastare il polso del Tempo reso percettibile dai grandi e piccoli congegni che ne contavano i battiti», ma era un altro tempo, gli amati orologi di bronzo dorato venivano sincronizzati su altre date (strategie che Jünger passerà in rassegna e metterà in opera *Al muro del tempo*).

Senza troppe chiacchiere teoriche, si occupava davvero della cultura materiale. Celebrava l'artigianato in tempi di produzione in serie, coglieva «il profumo delle antiche boiserie». Artigianale era questa sua memoria di legni, marmi, tessuti, visti anche una sola volta. Per lui la tradizione era anzitutto una serie di precise regole per vivere bene. Da modesti quadretti anonimi riusciva a ricavare, senza la prosopopea accademica ma sorretta dalla sua consueta sapienza, una messe di fantasie. Maestro del luttuoso, traduttore anni prima di Cristina Campo dei versi di John Donne, del suo supremo *Death's Duell*, si dedicava pure all'ingegnoso nonsense dei Limerick di Edward Lear, un vittoriano pazzerellone che costringe a una forma intricata, a

continue risposte per le rime. Da buon conservatore, insomma, sapeva ridere.

In *Penisola pentagonale*, resoconto di viaggi giovanili nella penisola iberica, c'è una allegra avversione per il folclore andaluso della Settimana Santa a favore del turismo anglosassone. Non tutte le sospensioni del tempo dunque ottenevano la sua adesione, specialmente quando mostravano il marchio dell'umiliazione moderna, dell'asservimento all'industria del cosiddetto tempo libero che si sa adornare per civetteria dell'antico. Conteneva però quel libro anche una stupefacente considerazione su *i viaggi, la morte*, per ricorrere al titolo gaddiano che li tiene uniti senza neppure la congiunzione, una battuta beffarda che intrecciava turismo e agonia:

Per me ogni viaggio è come un *momento mori*. L'incombente partenza, il sospetto che la prima volta che io vedo una nuova città sia insieme l'ultima, danno alle mie impressioni il senso definitivo delle cose postreme. (...) In ogni città io mi sento talora svanito come un fantasma. Sono il testimonio muto. (...) Forse perché viaggiare è un sentirsi morire a ogni passo, la vita appare al viaggiatore come un'esperienza estremamente eccitante, come un'avventura che di certo non si ripeterà di nuovo.

Il Grand Tour era insomma trasformato in un vagare di morti viventi.

Abituato da piccolo a «fare l'altarino» — tanto magnifica era la liturgia cattolica «tridentina» da incantare addirittura i bam-

bini, da imporsi nei loro giochi —, continuò anche nella disposizione delle sue stanze a echeggiare i sacri cerimoniali e i sacri arredi, in un tempo in cui le chiese invece prendevano, per amor vacui, le forme di una fabbrica (con la paradossale conseguenza che adesso, mentre scompare il lavoro operaio, restano questi spettrali esempi di «archeologia industriale» dove pregare sgomenti, senza consolazione viva). La nonna che lo aveva iniziato al gusto delle chiese — lui prescelse quella fiorentina della Santissima Annunziata — voleva così insegnargli a pregare ma quantomeno «gl'insegnava ad ammirare». Consacrato a Madonna Beltà,

ora che si era creata una casa, d'istinto l'aveva adornata quasi a immagine

d'una chiesa, e si passava di stanza in stanza come da una ad un'altra cappella (...). E sebbene non vi fossero quasi immagini sacre nella sua casa, v'era intorno una dignità di chiesa come di tempio spazzato e adorno.

Sull'arte moderna precisava subito: «il nome di arte s'usa a questo proposito in difetto d'uno piú calzante». Preferiva pensare si trattasse di una bieca faccenda economica, come tappezzare le pareti di titoli azionari, diceva, mentre gli scherzi avanguardisti si rivelavano appunto sorprendenti tesoretti per gli investitori. Metteva in guardia i suoi lettori sui «sottili, ingegnosi e capziosi ragionamenti» della critica d'arte, e stava parlando dell'amico Cesare Brandi, dove la capziosità si accompa-

gnava ancora a un'alta cultura e non era semplice gioco delle tre carte degli spacciatori del «contemporaneo».

Ironico detrattore delle scempiaggini moderniste, rivolse un bell'omaggio a Ko-



Firenze, SS Annunziata, Altare dell'Annunciazione.

koschka: «nel campo della pittura è quel che Dostoevskij e Strindberg sono stati in quello della letteratura». Bizzarrissimo poi che l'amante di Canova, il sostenitore del gusto neoclassico in epoca assai scapricciate e poco consone a tale stile, si inoltrasse nel bosco espressionista, apprezzando addirittura Van Gogh *contra* Klimt.

Un conoscitore del mondo dell'arte come lui, non si lasciava ingannare dai paroloni delle avanguardie, e spandeva sarcasmo su quei poveri sperimentatori del nulla:

i pittori vi presentano un'asse crivellata di buchi, o una tela grezza con qualche grammo di colore e li chiamano quadri, e uno scultore prende il sedile di un cesso, lo combina con un tubo di stufa e lo chiama una statua.

E in un saggio raccolto poi in *I volti del tempo* rispettava la «perplexità del pubblico» che alla Biennale, di fronte agli oggetti estetici esposti, si chiedeva: «Che cosa sono? A che servono?». Praz faceva sua e riproponeva la domanda del pubblico. Già a che cosa serve una installazione? Bella questione. Oggi irriderebbe le pagliacciate istituzionalizzate nei musei, i teppisti — come considerava i suoi odiati vicini di casa raccontati dal viscontiano film *Gruppo di famiglia in un interno* — rispettati come artisti, e forse, pure così tollerante, si sarebbe scandalizzato per l'inaccettabile ignoranza dei nuovi colti.

Si era preso gioco anche della egemonia culturale della sinistra, di quell'«ottu-

sa e faziosa speculazione degli'intellettuali di sinistra» che

vedevano la pagliuzza nell'occhio dell'America e si rifiutavano di vedere il trave nell'occhio della Russia. Il mostro per loro non era Stalin, ma quell'untorello di MacCarthy. Non credevano alla peste, ma rabbrivivano di religioso orrore al solo pensiero della varicella. *Quos Deus vult perdere....*

A piú di un quarto di secolo dalla morte, la sua celebrità resiste in piccole cerchie soprattutto fuori d'Italia. Un giorno, a chi scrive capitò di incontrare una regista tedesca che aveva in animo di fare un documentario sulla fama nefasta del Professore e chiedeva di essere accompagnata

per una visita nella Casa della vita ormai trasportata a via Zanardelli da pii traslocatori, come quella santa di Loreto, opportunamente posta sopra il Museo Napoleonico. Ebbene, mentre la tedesca esprimeva la sua meraviglia per quelle strane stanze, si incontrò, unico altro visitatore, un giovanotto statunitense, venuto apposta dall'America, che voleva scrivere un romanzo sulla vita antiquaria di Mario Praz, preparatissimo su ogni opera esposta, su ogni cassetto di *sécretaire*, ma per nulla informato dei barbagli macabri, delle leggende romane sul Professore, dei segreti della Casa; non aveva sospettato nulla leggendo la chiusa di un saggio che, con la cadenza dannunziana cui Praz aveva dedicato la tesi di laurea, introduceva la «Maestà

serenissima della Morte». (Non ci è dato sapere dei destini del film e del libro di quei due).

L'ALMANACCATORE



TECNOLOGIA DELLE LAMPADE DA CAMERA*



E TRE. La nostra indagine su Mario Praz faber prosegue. Abbiamo chiesto a qualche amico architetto di commentare gli interventi praziani sulla casa di via Zanardelli come fossero opera di un collega, aspetteremo. Intanto, come invito alla lettura, presentiamo il brano contenuto nel depliant prodotto dal Museo Praz l'anno scorso per festeggiare il ritorno del-

* *Il Covile* N° 484 del 13 dicembre 2008.

la Lettrice notturna al museo (le note sono mie).

Mi preme però sottolineare, ancora una volta, l'attenzione dello studioso alla cultura materiale: qui si occupa di minuti dettagli di tecnologia delle lampade. Per chi vuole approfondire segnalo un testo: L'illuminazione attraverso i tempi: dalle origini all'utilizzo ottocentesco del gas, messo in rete dalla benemerita Fondazione Neri — Museo italiano della ghisa, Longiano (Forlì/Cesena), un museo che certamente l'anglista avrebbe apprezzato.



* (55) *

LETTRICE NOTTURNA (DI MARIO PRAZ)



Lettrice notturna 1830 circa, olio su zinco
cm 26,5 x 32,5.

FINALMENTE ho trovato una cornice per la Donna che s'addormenta mentre legge. Non si tratta di un quadro d'autore, d'un inedito Vermeer o Terborch, come potrebbe far supporre il titolo; no, questo modestissimo quadretto romantico dipinto su una lamina di zinco non figurerà mai sotto la luce di un riflettore o alla parete di un museo. Lo appendo nella camera della mia bambina, tra due altri quadretti d'importanza di poco inferiore. Un cane ricamato a punto in croce, e un pappagallo fatto di perline infilate da una tale Marietta Mazzoni la cui grande firma angolosa toglie di mezzo qualunque quesito di attribuzione. Ora, nella cornice che, a suo modo è un gioiello di «secondo rococò» tutto curve, cincischi, pennacchi, la

damigella d'un secolo fa può dormir davvero sogni dorati tra le tende rosso cupe della sua alcova che rendono sontuosa l'ombra, mentre la luce della lampada a petrolio rimasta accesa sul comodino batte in pieno sulla bella che in una posa bizzarra, rococò anche questa, dorme affondata nell'ampio guanciaie orlato di gale, e sulla coltre gialla del letto.

Una mano riposa sul grembo, proprio sotto a dove la camicia scopre parte del seno destro, l'altro braccio si curva elegante al di sopra del capo, e le dita d'avorio sono leziosamente aperte sul candido lino, due nastri rosa escono dalle chiome brune, un doppio vezzo di perle circonda il collo. Non sarebbe difficile, sottolineando questi bianchi e questi rosa, dei lini, delle

perle, delle carni, a contrasto con quella chioma scura, mettere in valore il «pezzo». Ma ciò non fu tentato dalla rigattiera che mi vendette il quadro; e bisogna anche dire che nel negozio esso era ancora velato da un'opaca crosta di vernice ingiallita la cui rimozione dette brividi di scoperta a un amico dilettante restauratore. Non è tuttavia per il volto delle bella addormentata — un volto d'odalisca romantica, con le sopracciglia distanti e purissime, e un occhio languido languido che sotto le palpebre abbassate appena s'intravede, — e neanche per la natura morta esibita sul comodino — due libri, uno diritto, uno coricato, su quest'ultimo un mazzetto di rose; due armille, un calice per metà pieno d'un liquido rosa, con un cucchiaino che

il pittore ha dimenticato di dipingere al di sotto dell'orlo del bicchiere: — non è per tutto questo che il quadro m'è andato a genio, ma per il libro scivolato di mano alla bella, e aperto lí, tra coltre e guanciaie, a una pagina la cui vignetta reca una coppia d'innamorati, lui scuro in ginocchio dinanzi a lei candida.

Donna che s'addormenta mentre legge. La mia Lucia non sa leggere ancora, ma son certo che, quando avrà gli anni di questa giovinetta d'un secolo fa, anche lei dimenticherà sovente le ore del sonno per qualche libro da cui non saprà staccarsi; anche lei, talvolta, si vanterà con l'amica che le ha prestato il volume: «Ci ho passato tutta la notte», anche lei farà le sue orge di letture giacenti che, oso supporre, so-

no una specialità delle donne. Perché, ci scommetterei, se un orologio figurasse sul comodino della bella addormentata di cui sopra, esso segnerebbe le ore piccole; solo un'eroica saturazione avrebbe potuto far scivolare il libro di mano alla dormiente proprio sul punto in cui gli amanti si confidano la loro mutua passione. A me, lettore lento e parco (in media leggo una pagina mentre altri ne legge tre), tali gesta femminili appaiono circonfuse da un alone di leggenda; e sarei pronto a far la tara a confessioni del tipo: «Ci ho passato tutta la notte», se non sapessi di certa scienza che la cosa accade. Anch'io, sí, tengo un libro sul comodino, ma giuro di non averne mai letto piú di quattro pagine per sera senza essere stato vinto dal sonno, onde il

senso del libro s'assottiglia come un filo logoro per almeno due delle quattro pagine e il ricordo della lettura ne resta poi alternativamente preciso e sbiadito, come la copia d'una pagina scritta a macchina a una sola interlinea con una carta carbone molto usata.

Niente di simile sarà accaduto alla bella d'un secolo fa: avrà letto d'un fiato fino a quel punto, poi la sua mente, alla scena d'amore, avrà divagato in personali reminiscenze, e in fondo a quella prospettiva invece di Cupido avrà trovato Morfeo. E tralascio il piccolo problema del lume a petrolio che, dimenticato dalla dormiente, potrà di lí a poco filare¹ e coprire di tetra

1 «filàre — [...] dicesi anche di lume, candela, fiaccola o simili, il cui lucignolo mandi una sottilissi-

fuliggine tutto quel candore di lini, di perle, di carni. Questo ed altri quadretti e stampe simili, frequenti al principio dell'Ottocento (il libro aperto figura di rito sul comodino delle belle addormentate dell'epoca neoclassica, quando addirittura, come nella caricatura della «politico-mane», non c'è un assortimento di gazzette), mi suggeriscono che il tema della lettrice notturna doveva essere allora abbastanza nuovo per attirare l'attenzione della Moda, e mi domando se la novità fu introdotta (come credo avrebbe sostenuto subito l'autrice di *Una camera propria* di Virginia Woolf) dall'emancipazione delle donna che fece rapidi progressi sullo scor-

ma e piuttosto lunga colonna.» Ottorino Pianigiani, *Vocabolario Etimologico della Lingua Italiana*.

cio del Settecento, o semplicemente dal progresso dei mezzi d'illuminazione: che, fin quando a fianco del letto non assisterono che deboli e vacillanti candele, nessuna donna sollecita dei suoi begli occhi avrebbe voluto gareggiare con gli ascetici studiosi, capaci — così almeno riferiscono alcune storie — di leggere perfino al fioco lume delle stelle. Né lucerne ad olio sarebbero bastate, ma solo la lampada Carcel² o, appunto, il lume a petrolio. Ed ecco, una sera concordemente, le belle si portarono il libro a letto accanto alla lampada dalla luce potente (per allora) e soave, e da mille finestre sarà trapelato

2. Lampada ad olio azionata da un meccanismo ad orologeria messa a punto nel 1800 da Bertrand Guillaume Carcel (1750-1812).

per tutta la notte un blando chiarore; e i notturni annunziatori delle ore (ché a quell'epoca la Spagna non sarà stata il solo paese ad aver le città perlustrate dai *serenos*).³ Si saranno domandati con meraviglia il perché di questo nuovo firmamento, e forse avran pensato che un santo esercizio di veglie notturne fosse stato ordinato per la diocesi. Ma agghattate tra i soffici piumini, le belle leggevano «romanzi neri», che erano «gialli» d'allora.

Prima del secolo decimottavo, invero, se un libro si vedeva in mano a una donna, nove volte su dieci era un libro pio. Mi

3 I *serenos* avevano il compito di accendere i lampioni e sorvegliare le strade di notte, ma erano anche incaricati di aprire i portoni delle case nelle ore notturne.

sento di poter fare quest'audace associazione a dispetto di quei fronzoli (piú che libri da leggere) che erano i «petrarchini» delle nostre cortigiane. Penso piuttosto a Ofelia, a cui il padre raccomanda, mentre s'aspetta da un momento all'altro la comparsa del principe Amleto: «Voi camminate qui; leggete questo libro, che il far mostra di tale esercizio possa dar calore alla vostra solitudine». Un libro di preghiere, di certo, perché Amleto esclamerà: «La vaga Ofelia! Ninfa, nelle tue orazioni siano ricordati tutti i peccati miei!». E il libro che la Belinda del Pope tiene sulla sua toletta, tra piumini, cipria, carte di nei e biglietti galanti, è la Bibbia. Poche dame altolocate cominciarono a formarsi una biblioteca nei primi anni del Settecento, e

letterati come l'Addison degnavano d'impartir loro consigli; ciò che mostra come il fenomeno della donna che legge fosse allora all'inizio. Del resto la Leonora di cui parla il numero trentasette dello Spettatore era vedova, e una bellezza sfiorita: «Siccome quella mente che non è stimolata da qualche piacere o da qualche ricerca favorita naturalmente cade in uno stato di letargia e si addormenta, Leonora ha volto tutte le passioni del suo sesso in amore dei libri e della vita ritirata». C'era alcunché d'ascetico in una donna che leggeva, e Addison segnalava Leonora all'ammirazione delle sue compagne:

Tra quelle innocenti distrazioni che si è venuta formando, quanto piú rara appare costei di quelle del suo ses-

so che si dedicano a divertimenti meno ragionevoli sebbene di moda?.

Se rara era la donna amante dei libri, la donna che legge in letto, poi, non era piú pensabile di quel che non dovesse esserlo nel Rinascimento.



Giorgione (1478–1510), Venere dormiente, 1507.

ne che s'è addormentata ignuda in un'amen-
na campagna; ma la cosiddetta Venere del
Tiziano giace su un letto in una stanza ci-
vile, eppure che pensa il pittore di metter-
le in mano?



Tiziano Vecellio (1490–1576),
La Venere di Urbino, 1538.

Un petrarchino? nient'affatto: un maz-
zolin di fiori. Giurerei che un romantico
avrebbe pensato per prima cosa a un libro.

A una sola bella donna sdraiata i pittori fino al Settecento, mettevano innanzi un libro: alla Maddalena, e il libro, superfluo aggiungere, era un libro devoto (per quanto, dall'aspetto d'una Maddalena come quella di Pompeo Batoni, ci si aspetterebbe altro).



Pompeo Batoni (1708 - 1787) *Maddalena penitente*.
(il dipinto era conservato nello Staatliche Museum
di Dresda e fu distrutto nei bombardamenti
del 1945).

A chiunque scrive di storie della moda e del gusto par di toccare il cielo con un dito quando scopre il punto preciso in cui avviene una svolta. Nel caso presente, code-
sta svolta ci pare di seguirla guardando due ritratti di Madame Récamier. Nel-
l'anno 1800 David dipingeva il famoso quadro delle leggiadra Giulietta adagiata su un sofà, con i piedi nudi, come una dea, accanto a un alto candelabro di bronzo d'impeccabile forma antica.



Jacques-Louis David (1748–1825),
Madame Récamier, 1800.

Il candelabro non reca luce alcuna; la mano della bella signora, inerte lungo il fianco, è vuota. Ventisei anni dopo, François-Louis Dejuinne ripeteva la posa per il ritratto della dama nella sua «cella» all'Abbaye aux-bois.



Francois Louis Dejuinne (1784-1844),
La Chambre de Madame Récamier
à l'Abbaye-aux-Bois, 1826.

L'ambiente non è piú rigorosamente classico: la biblioteca, l'arpa, il piano, un tavolo con un vaso di fiori spirano intimi-

fuori posto, mentre possiamo benissimo immaginare sul tavolo una lampada Carcel o magari, se non fosse ancora troppo presto, un lume a petrolio. Il sofà su cui è adagiata la dama è press'a poco il medesimo del quadro del David; ma la mano della bella lungo il fianco non è piú vuota: regge, naturalmente, un libro. E non per darsi un contegno, non in cambio d'un mazzolin di fiori. Gli scaffali colmi di volumi dietro la dama la dichiarano divoratrice di libri. Ma — notate il punto, e absit iniuria verbo — la posizione della dama è orizzontale. Dal principio dell'Ottocento in poi la donna della buona società si corica con un libro; siam certi che leggendo farà le ore piccole. Il letto, il sofà, l'amaca, in mancanza dell'altro il fresco giaci-

glio dell'erba, sono i consueti concomitanti della lettura. Poi, a un certo momento, il libro scivolerà di mano, e la vicenda continuerà nel sogno.

MARIO PRAZ, 1943

POSTILLA

È NOTO come la posa della Dama sul sofà dipinta da David non sia stata ripresa soltanto da Dejuinne. Anche Ingres ne fu affascinato, a sua volta imitato egregiamente dal nostro Luigi Mussini, del quale abbiamo presentato qualcosa nel N° 426. 



Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780–1867),
La Grande Odalisque, 1814.

CRONOLOGIA

1943 Mario Praz acquista dall'antiquario romano Eugenio Di Castro per 400 lire un piccolo dipinto raffigurante una donna che si addormenta mentre legge.

1943 22 maggio, esce sul Corriere della Sera un articolo di Mario Praz dal titolo «Lettrice notturna».

1952 Mario Praz pubblica una raccolta di saggi dal titolo «Lettrice notturna».

1982 23 marzo, ad 86 anni muore Mario Praz.

1982 17 aprile, furto di 200 oggetti della Collezione Praz, tra cui la Lettrice notturna.

1983 25 marzo, la Collezione Praz viene notificata ai sensi dell'art. 5 della legge 1089/39 dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali.

1986 ottobre, il Ministero per i Beni e le Attività Culturali acquista la Collezione Praz per 2 miliardi e 100.000 milioni di lire, destinandola alla Galleria Nazionale

d'Arte Moderna per l'erigendo Museo Mario Praz.

1988 Il Nucleo di Tutela dei Carabinieri recupera ad Ostia la Lettrice notturna.

1989 L'Avvocatura dello Stato, in merito al contenzioso sorto tra gli eredi Praz e la Galleria Nazionale sulla proprietà delle opere recuperate, si esprime in favore degli eredi Praz.

1995 1 giugno, apre al pubblico la Casa Museo Mario Praz, museo satellite della Galleria Nazionale d'arte moderna, nell'appartamento al terzo piano di Palazzo Primoli che era stata l'ultima abitazione del collezionista, dal 1968 fino alla sua morte.

2001 Gli eredi Praz offrono in vendita allo Stato Italiano 6 opere già in Collezio-

ne Praz, tra cui la Lettrice notturna, ma l'acquisto non si conclude.

2006 La Lettrice notturna viene esposta in Galleria Nazionale nell'ambito della mostra Il libro come tema. Al termine della mostra gli eredi Praz offrono nuovamente in vendita il dipinto allo Stato Italiano.

2007 La Lettrice notturna viene acquistata per 20.000 € dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali e destinata alla Casa Museo Mario Praz. (Via Zanardelli, 1, 00186 Roma, Tel. +39.06.6861089, museopraz@museopraz.191.it)

PRAZ URBANISTA*

Con il commento di Pietro Pagliardini.



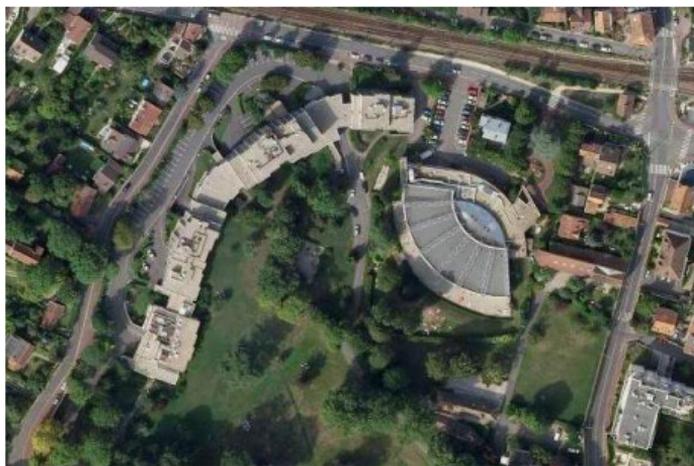
DUE VOLTI DI PARIGI (DI MARIO PRAZ)⁴

«**Q**UELLO là è il nostro appartamento» disse la principessa K. puntando il dito nella direzione d'un semicerchio di case nel nuovo complesso edilizio di Parly. La trancia edilizia era così uguale in tutti i punti della sua lunga estensione che era difficile di-

* *Il Covile* n°487 del 1° gennaio 2008.

⁴ Da *Il mondo che ho visto*, Adelphi, 1982, pp. 370-374.

stinguere una parte dall'altra. «Il nostro è quello dove han già messo i vetri». Cerchiamo invano nella monotonia del cemento un luccichio di cristalli. Contro lo sfondo del parco di Versailles questo complesso di appartamenti eleganti faceva pensare a un quartiere residenziale d'un'università americana o australiana.



Parigi, Marly Le Roi, incrocio Rue Paul Leplat-Rue Thibault. Il «falansterio di Parly»?

Al centro sorgeva un grande ristorante, come tra i motels di Charlottesville. Eliminata ogni preoccupazione pei residenti: in comune i servizi, pulizia degli appartamenti, alimentazione, eccetera. Molto comodo. Abolizione del problema domestico, possibilità di cavalcate nel parco. All'ora dei pasti si entra nel grande anfiteatro del ristorante e ci si siede a uno dei tanti tavolini, sotto i lampioncini gialli e arancione che conferiscono un'aria di festa alla Renoir. Davanti ai gelati detti «piemontesi» di forma fallica, tutti i volti si estasiano. Lí vicino c'è Versailles, c'è il Grandi Trianon, dopo i restauri smagliante di mogano e di bronzi Impero. Questi sono i beaux contrastes — per dirla con una frase usata da Barrès per Siena — i

contrasti, non so proprio se belli, della Parigi d'oggi. Poco prima avevamo visto, davanti alla basilica di Saint Denis, coi suoi innumerevoli gisants regali ricomposti dopo una rivoluzione, un'immagine stentorea di Lenin che copriva tutta la facciata d'un edificio pubblico tra bandiere rosse, con un missile che seguiva la direzione del suo colossale braccio teso: un cartellone pubblicitario simile ad altri che inculcavano altri prodotti di consumo. Il nome Drug-West era qua e là visibile nel falansterio di Parly. Forse la droga ha qualcosa a che vedere con molte manifestazioni contemporanee.



«La trancia edilizia era così uguale...»

Ad esempio, quale droga manca a me per apprezzare l'esposizione di sei pittori americani alla galleria Knoedler in Rue du Faubourg-Saint-Honoré? Gli sberleffi neri di Kline, gli sbadigli monocromi di Rothko, i formicolii policromi di Pollock, quale droga li fa apprezzare ai critici

d'arte e al pubblico? E a quale pubblico poi? La gente che s'incontra per le vie di Parigi sembra normale, i capelloni son rari, stan passando di moda, dicono. Ma l'astrattismo non passa di moda così facilmente. L'astrattista Magnelli, che vive a Meudon-Bellevue e che mi ha fatto piacere d'incontrare di nuovo, dai lontani tempi delle Giubbe Rosse, ha i suoi ottant'anni, e come capita con l'età senile dimentica spesso i nomi. «Quel pittore di Ferrara... come si chiama?... Già, De Pisis...». De Pisis ha esaurito il suo ciclo mortale, poveretto, i suoi quadri hanno conquistato la fama fino al punto di provocare le falsificazioni, e Magnelli, che era astratto da giovane, seguita a essere astratto da vecchio. Oramai l'astrattismo è ri-

spettabile, è d'età venerabile, quasi come i meravigliosi oggetti che adornano la casa del barone Elie de Rothschild.

Inutile aggiungere che io preferisco questi. Le tele di Rothko e di Pollock costano milioni; se io avessi i milioni, li spenderei piuttosto in oggetti antichi, come il vaso d'argento achemenide con stambecchi per anse, o il grande cammeo di sardonica d'epoca costantiniana in una montatura bizantina di filigrana dorata, o la preziosa legatura, opera dedalea di Benvenuto Cellini, della bibbia di Enrico VIII, o la granata di Salamanca o il Gioiello elefante, o la tabacchiera di Choiseul dai guazzi raffiguranti l'appartamento del duca in Rue de Richelieu, o perfino quel prezioso cucchiaino rinascimentale all'estre-

mità del cui manico si snoda un piccolo acrobata.

I Rothschild sembrano crescere con un bisogno fisico di circondarsi delle piú squisite e sontuose opere d'arte create dalla mano dell'uomo

scrisse Douglas Cooper parlando di questa collezione. E aggiungeva:

Se fosse possibile compilare un catalogo dei tesori artistici che sono stati salvati dalla distruzione e accumulati dai vari mèmberi di questa singolare famiglia, il mondo rimarrebbe attonito davanti a tanta ricchezza.

I futuristi volevano distruggere i musei, e han distrutto tesori d'arte antica i cinesi di Mao. Da varie parti, con vari intenti, si co-

spira alla distruzione del retaggio del passato. «La Natura» scrisse il marchese di Sade in *Justine* «cammina a gran passi verso il suo scopo, dimostrando ogni giorno a coloro che la studiano che essa non crea che per distruggere, e che la distruzione, la prima di tutte le sue leggi, dal momento che senza di essa non giungerebbe ad alcuna creazione, le piace assai piú della propagazione, che una setta di filosofi greci chiamava, con molta ragione, il risultato di assassinii». Da questo punto di vista i Rothschild son dunque innaturali, ma tutta la storia della civiltà non è forse un andare contro corrente rispetto a quello che è il corso della Natura: la storia dell'umanità non documenta forse uno sforzo costante di superare il caos primitivo, per

creare una società in cui si possa vivere? Come nell'arte primitiva, vogliamo tornare ai costumi dei popoli primitivi, dal momento che ogni arte è espressione di un costume? Rothko, Kline, De Kooning, i cappelloni, la messa yé-yé, l'arte Pop, l'arte Op, questo galoppo verso il caos potrà anche vincer la giornata, e come il protagonista della Nube purpurea di Shiel ci divertiremo a dar fuoco alle città. Ci divertiremo: ma in quanti siamo a volere questo galoppo al caos? Mica tanti, dopo tutto! Ma i piú non hanno coraggio, si lasciano trascinare dalle cosiddette avanguardie, lasciano correre, consentono. È la vecchia storia di tutte le rivoluzioni.



Parigi, Rue Masseran, 11 (fonte: Google Street).

Luoghi come questa casa dei Rothschild a Rue Masseran, costruita da Brongniart nel 1787–88 per il principe di Masserano ambasciatore di Carlo IV di Spagna alla corte di San Giacomo, non sono soltanto serre dove artificialmente si conservano in vita i tesori del passato; la baronessa Liliane, che tanto ha contribuito all'arricchimento di questa collezione,

non è la pallida vestale d'un fuoco che si estingue.⁵ A guardar bene, c'è piú vita, molta piú vita in questo palazzo arredato con quanto di meglio han prodotto artisti, orefici, mobiliari e arazzieri nei secoli, che non nell'anonima struttura di Parly o nelle composizioni senza volto dei sei pittori americani che si confondono con le macchie, gli sgorbi, le bandiere, i sacchetti di coriandoli.

Un quadro della Vigée-Lebrun,⁶ un ritratto di Madame du Barry, iniziato nel

5 Balza alla mente Nicolás Gómez Dávila: «Non appartengo a un mondo che perisce. Prolungo e trasmetto una verità che non muore.» (*In margine a un testo implicito*, Adelphi).

6 Su Elisabeth Louise Vigée Le Brun (1755-1843) si veda il sito amorevolmente curato da Kevin J. Kelly a www.batguano.com/vigee.html.



Elisabeth Louise Vigée Le Brun,
Madame du Barry, 1789-1820.

settembre del 1789, interrotto per lo scoppio della rivoluzione, e completato molto tempo dopo la tragica fine del modello, mostra l'antica favorita reale in una posa languida, con un giglio e una rosa nella

mano abbandonata sul ginocchio. Il cielo roseo del tramonto all'orizzonte fu deliberatamente scelto come sfondo dalla pittrice che disse d'aver dipinto in quel quadro il tramonto della monarchia. E forse quest'impressione di tramonto resta anche dalla visita a questa casa che documenta un'epoca e un gusto molto diversi dalla civiltà delle masse e dei consumi. Tramonto non di un clima troppo raffinato per poter sussistere, ma semplicemente tramonto della qualità.

Per questo non sentii un netto distacco visitando poco dopo una casa assai differente, quella di Leonor Fini e di Stanislas Lepri in Rue de la Vrillière, molte delle cui finestre danno su una di quelle corti dalle facciate bianco spento, dalle fitte



Parigi, Rue de la Vrillière, 8
(fonte: Google Street).

persiane grigie e dai tetti d'ardesia, che sono un incanto della vecchia Parigi. L'arte dei due pittori non ha rotto col passato, e per questo forse la critica infeudata

all'astrattismo non ha mai reso loro piena giustizia.

Ma non è solo come insuperabile illustratrice di volumi (le sue illustrazioni alle *Fleurs du mal* sono le piú ispirate che io conosca) che Leonor è ammirevole: la sua ultima maniera, piena di suggerimenti dell'art nouveau, ha saputo distillare la quintessenza di questo stile, realizzarne espressioni perfette nella tradizione di Klimt, di Toorop, di Thorn Prikker. C'è un suo recentissimo quadro, la *Guardiana delle sorgenti* che, pei preziosi calici multicolori, fa pensare ai famosi versi di Sologub: «E due profondi calici di vetro delicatamente tintinnante tu ponesti sotto una lucente tazza, e versasti una soave spuma. Versasti, versasti, versasti, agitasti due

cristalli carnicini; piú bianca d'un giglio,
piú rossa d'un rubino, tu eri bianca e cre-
misi».



Leonora Fini, *La guardiana delle sorgenti*.

Nel suo appartamento Leonor ha raccolto oggetti liberty sorprendenti, come due lampade murali in forma di iris, di Jean Dampt, una torcerà di ferro battuto dai viticci serpentini e dal calice a fior di ninfea, un tavolino i cui tre sostegni son mostri dal capo di libellula, e agli oggetti s'intonano i parati e le stoffe: una moquette verdina a motivi di ninfee bianche e stocchi di Kniphofia color zafferano, la copertura d'una chaise-longue color acquamarina costellata di iris bianchi. Con questa sapiente selezione di motivi liberty Leonor ha fatto risuscitare uno stile, facendo suo, si direbbe, un assioma di Petrarca nelle Senili, secondo cui la poesia altro non è che ricordo di cose sperimenta-

te e provate. Una verità troppo spesso dimenticata oggi.

MARIO PRAZ 1967



IL SORRISO DELLA REGGIA (DI PIETRO PAGLIARDINI)

IL non troppo celato disprezzo che traspare dalla descrizione dell'apparta-



Versailles

mento della Principessa K., e l'immagine aerea, largamente esplicativa di quello, non è bastato a togliermi la curiosità, ma direi il vizio, di andarne a cercare foto tridimensionali piú dettagliate per meglio afferrare il senso dei due volti di Parigi.

Eseguita la richiesta è inevitabile fermarsi sull'immagine delle Reggia di Versailles e domandarsi quale sia il significato dello sguardo volto verso il cielo, irridente e sicuro, di questa figura antropomorfa.

Muovo il mouse in ogni direzione, la rotellina zooma di continuo ma quello che riesco a trovare intorno al nostro amico sopra è questo:

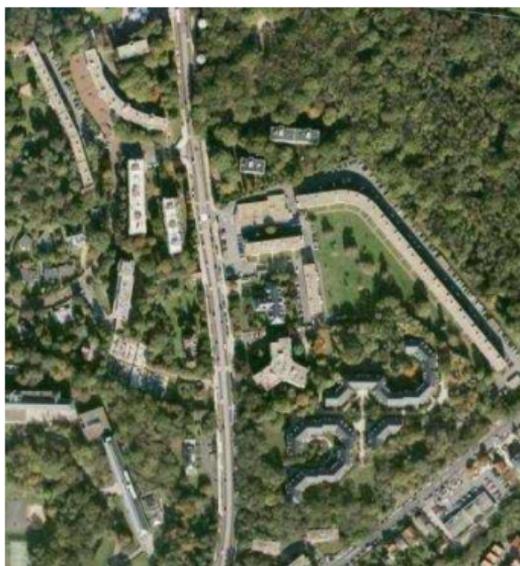
* (100) *



e questo:



e perfino questa casuale e anoressica parodia del suo ben piú nobile vicino:



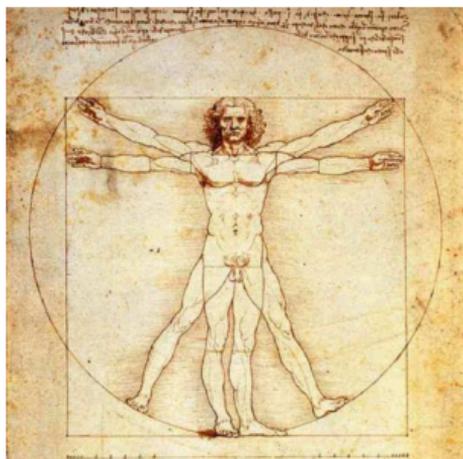
Continuando nella mia ricerca, trovo canali, linee ferrate, strade, case e alberghi sotto lo stesso nome di Parly, ma del lombrico che accoglie in uno dei suoi anelli l'appartamento della Principessa K. nessuna traccia.

Rinuncio: quanto trovato giustifica da solo sia i due volti che la sardonica fissità del volto dell'opera di Le Notre, consape-

vole del fatto che nulla avrebbe potuto eguagliarla.

Certo, una cosa è il profondo convincimento di vincere ogni confronto nei secoli a venire, altro è ritrovarsi del tutto soli in campo senza plausibili avversari.

D'altronde, noblesse oblige, la Reggia di Versailles aveva l'obbligo dinastico di essere raffinata e superiore, vantando nobili natali come questo:



e, piú lontano nel tempo, come questo:



Cerchiamo di afferrare meglio il perché i due volti siano così diversi.

Sia gli antenati che il nobile discendente sono rappresentazioni «astratte» dell'armonia e della bellezza del corpo umano, dove astrattismo sta per sintesi, generalizzazione di un canone di proporzioni umane che diventano unità di misura dell'universo (braccia, passi, piede, polli-

ce, ecc). In questo modo l'uomo stabilisce una relazione intima e fisica tra sé stesso e la natura, si appropria dello spazio prendendone le misure in base alle misure del proprio corpo, fissa una «legge naturale» che determina i moduli di ogni cosa, una legge comprensibile tanto dall'architetto che erige templi quanto dal contadino che determina i confini e le superfici dei propri campi. Poi alla «legge naturale» si sostituirà la «legge positiva», quella basata su convenzioni che la società accetta e modula nel tempo in funzione del comune sentire, cioè in funzione dei complessi rapporti che si instaurano nel corpo sociale, oggi regolati dal principio democratico della maggioranza. Tuttavia non vi è alcuna garanzia nella coincidenza tra scelta

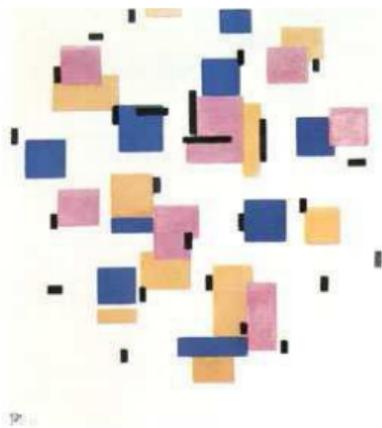
maggioritaria e scelta migliore, non a caso vi sono le minoranze che cercano di affermare scelte diverse.

Immagino che Praz una pur fuggevole quanto spontanea considerazione sui diversi quarti di nobiltà sia stato costretto a farla nel constatare la differenza dei riferimenti culturali tra il Re Sole e la Principessa K. e forse l'anonimato di questa non è solo rispetto di privacy ma un pietoso, amichevole velo di silenzio sul nome della decaduta la quale, al pari di un socio di cooperativa, va in cantiere a cercare il suo alloggio, riconoscendolo dalla presenza dei vetri.

Non riesce il nostro, e noi con lui, ad immaginare il Re Sole che, nel corso di un sopralluogo per verificare il procedere dei

lavori, venga assalito dall'incertezza su quale possa essere la sua regale dimora e sia costretto a chiedere conferma al suo seguito.

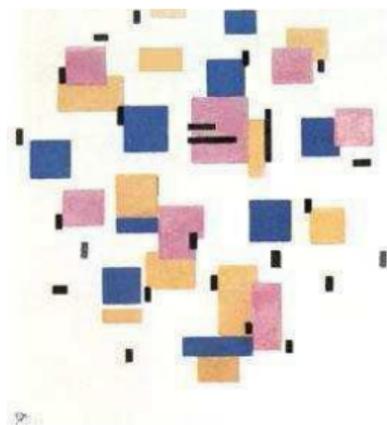
E allora Praz volge lo sguardo verso la Reggia, non osando fare improponibili confronti e viene assalito da dubbi inconfessabili.



E in quel breve attimo in cui giudica, senza cattiveria verso l'amica, si vede scor-

co, e si ricorda di Mondrian leggendovi un principio astratto che non è astrazione di regole dalla natura ma composizione di forme che hanno un lontano quanto cerebrale fondamento nel meccanismo di percezione visiva, incomprensibile ai piú e sempre opinabile e sempre relativo.

Chi si accorgerebbe mai e soprattutto chi coglierebbe un senso di disordine o di diverso ordine se lo stesso quadro fosse questo sotto?



Se fosse un'autentica opera di Mondrian, invece che una mia veloce manipolazione della stessa, avrebbe avuto egual successo oppure sarebbe stata ritenuta un'opera minore, meno riuscita?

Indubbiamente, per modificare questo quadro anch'io ho cercato di leggervi un ordine, di afferrarne una regola, in modo da conservare una certa coerenza con l'originale; ma l'ordine consiste in un equilibrio di forme astratte e in una valutazione ottica del tutto individuale: se infatti avessi «sbagliato», come probabile, chi potrebbe spiegarmi in cosa e perché?

Viceversa, chiunque avverte subito che qualcosa manca in questa statua, compresa la stabilità:



e tuttavia il cervello riesce a ricostruire e ad immaginare le parti mancanti. Dalle parti si può ricavarne il tutto, anche senza essere specialisti.

Per questo statue come la Nike di Samotracia conservano molto della loro bellezza, pur mancando della testa.

Ma qui ci siamo fermati al campo della pittura e della scultura le quali, in fondo, hanno il pregio di essere attaccate ad un

muro o poste su un piedistallo e dal quale possono sempre essere rimosse senza problemi e collocate in cantina o in un museo, la visita del quale è scelta volontaria e consapevole (ad eccezione delle scolaresche e delle gite organizzate). Queste forme d'arte non sono fatte per essere abitate ma abitano loro stesse e possono essere spostate.

Ma che dire quando ragioniamo di architettura che consiste di manufatti duraturi e la cui scelta è privilegio del committente, ma la cui permanenza incombe, ob torto collo, su chiunque la abiti, la usi, vi passeggi solo davanti?

Si faccia una brevissima sosta con lo sguardo a queste due immagini:

* (III) *



Sono quadri astratti o edifici?⁷

Chi si accorgerebbe (oltre ai residenti)
se cambiassi la trama delle finestre? Nessu-

⁷ Si tratta di fotografie di edifici scattate da Michael Wolf.

no, probabilmente, perché se è pur sempre vero che (con grande generosità) una sorta di regola «compositiva» si riesce a trovarla in queste due immagini, è altrettanto sicuro che se vi inserissi elementi di «disordine» apprezzabile, questa scelta potrebbe essere accolta come consapevole deviazione da una regola, giustificata da criterio estetico del progettista, cioè scelta relativa, individuale e perciò non confutabile.

Dunque la logica di questa Parigi dell'astrattismo è completamente diversa da quella delle vie amate da Praz. E quel quadro di Mondrian, al pari di altri autori, è la matrice di quelle architetture del volto odierno: geometrie astratte, mancanza di ornamento, distacco totale dalla natura e dai luoghi, disegno frammentario che

non ammette continuità di tessuto nel passaggio da un insediamento all'altro.

Io ho mostrato immagini aeree dicendo di averle tratte da un volo su Versailles; ma siete propri sicuri che non abbia mentito e che esse non provengano da un altro luogo?

No, non potete esserlo, dovete fidarvi di me, della mia parola, esattamente come coloro che abitano o transitano in quegli insediamenti: se a qualcuno sembrassero brutti, che si fidino, l'Architetto ha detto che sono bellissimi, rigorosi e adatti per viverci dentro.

«Ma lei dove abita, Architetto? — Ah, io vivo in un palazzo del '700 nel centro storico, eredità della mia famiglia e non volevo certo abbandonarlo. Sa, c'ero troppo

affezionato! Ma se avessi potuto scegliere...».

Tutte le città hanno due volti, perché gli Architetti che le progettano dovrebbero averne uno solo?

PIETRO PAGLIARDINI



Elenco dei volumi pubblicati in questa collana.

- 1 AA. VV. — *Indagini su Epimeteo tra Ivan Illich, Konrad Weiss e Carl Schmitt.*
- 2 CLAUDIO D'ETTORRE (OMAR WISYAM) — *Giorgio Cesarano e la critica capitale.*
- 3 AA. VV. — *Mario Praz* faber.
- 4 FABIO BROTTO — *Rileggendo Simone Weil.*
- 5 ALMANACCO ROMANO — *Storia della «Religione dell'arte».*
- 6 RODOLFO PAPA — *Le ragioni dell'arte.*
- 7 AA. VV. — *Figure adelfbiane. Cristina Campo, Furio Jesi, Jacob Taubes, Simone Weil.*
- 8 STEFANO BORSELLI — *Raccolta 1985-2000.*
- 9 LOTHAR MEGGENDORFER — *Le nuove tabelline.*
- 10 ALFRED TENNYSON — *La dama di Shalott.*
- 11 LEWIS CARROLL — *La cerca dello Squallo.*

Elenco aggiornato a www.ilcovile.it/pdf.htm.

© Questo testo è licenziato nel dicembre 2015
sotto Creative Commons Attribuzione · Non Commerciale
Non opere derivate 3.0 Italia License · Pubblicazione non periodica
e non commerciale, ai sensi della Legge sull'Editoria n. 62 del 2001 ·
Copyright 2015 Stefano Borselli. Email: il.covile@gmail.com · Archi-
vio disponibile a www.ilcovile.it · Marca tipografica di Alzek Misheff
· Font di pubblico dominio utilizzati: per il testo & alcuni
ornamenti, i *Fell Types* di Igino Marini, per i capi-
lettera & decori, vari di Dieter Steffmann
& altri.

