

Università di Roma “La Sapienza”

Facoltà di Lettere e Filosofia

Corso di Laurea in Lettere

Tesi di Laurea

IL TEATRO DI EMILIO PRAGA

Relatore

Prof.ssa Daniela Quarta

Alfonzetti

Correlatore

Prof.ssa Beatrice

Laureando

Carlo Maria Biscaccianti

Anno Accademico 1998 - '99

INDICE

1	Introduzione	
1.1	<i>Una società in fermento. Cenni storici (Italia 1860 - 1880).</i>	3
1.2	<i>Dal pennello al calamaio. Cenni sulla vita di Emilio Praga.</i>	10
2	Capitolo Primo Le madri galanti	23
3	Capitolo Secondo Fantasma	61
4	Capitolo Terzo Paolo	89
5	Capitolo Quarto Altri tempi!	126
6	Appendice I profughi fiamminghi	
6.1	<i>Premessa.</i>	178
6.2	<i>Atto Primo.</i>	186
6.3	<i>Atto Secondo.</i>	201
6.4	<i>Atto Terzo.</i>	219
7	Bibliografia	
7.1	<i>Opere di Emilio Praga.</i>	232
7.2	<i>Bibliografia generale.</i>	233
7.3	<i>Studi sulla Scapigliatura milanese.</i>	236
7.4	<i>Studi su Emilio Praga</i>	
7.4.1	<i>Monografie.</i>	239
7.4.2	<i>Articoli e recensioni tratte da periodici e quotidiani.</i>	242

INTRODUZIONE

1. *Una società in fermento. Cenni storici (Italia 1860 - 1880).*

Nel considerare aspetti e tendenze della letteratura italiana nella seconda metà del XIX secolo non si possono trascurare gli sconvolgimenti, davvero “epocali”, che portano l’Italia ad assumere un volto completamente diverso rispetto ai secoli passati.

Diversi sono i fattori che contribuiscono a tale mutamento, primo fra tutti, naturalmente, l’assunzione di un assetto politico ed amministrativo unitario: dopo secoli di lotte e divisioni interne, l’Italia è finalmente uno Stato unitario. Certo, si è sempre dibattuto, dal fatidico 1860 in poi, sulla questione se potessero considerarsi effettivamente appartenenti ad un unico stato popolazioni e situazioni socio-economiche alquanto diverse quali quelle del Sud e del Nord. Tuttavia, tralasciando di dare un giudizio di merito sul Risorgimento e soprattutto sul suo epilogo “garibaldino”, un fatto è certo: il 17 marzo 1861 il neonato parlamento nazionale proclamando il *Regno d’Italia* sancisce un’unione politico-amministrativa che non mancherà di mostrare le proprie contraddizioni.

All’indomani dell’Unità, a prevalere fu quel partito moderato che era stato, per così dire, la *mente* del Risorgimento, laddove il partito democratico e

mazziniano era stato il *braccio*; e furono proprio i moderati ad imporre all'Italia un ordinamento politico-amministrativo fortemente accentrato, anche a causa dell'esiguità delle forze sociali di uno Stato abituato da secoli ad una politica di dominazione straniera.

Gli storici concordano ormai nel ritenere che l'Italia come nazione unita sia stata creata ad immagine e somiglianza dello Stato piemontese.

A conferma di ciò si possono citare alcuni fatti, tra i più evidenti: l'adozione dello Statuto albertino del 1848 come base costituzionale per il nuovo Regno; l'istituzione di un ordinamento basato - per volere di Cavour - sull'estensione a livello nazionale di istituti propri del Regno di Sardegna, anch'essi fortemente accentrativi; la sostanziale incapacità di gestire la cosiddetta "questione meridionale" (con il conseguente, gravissimo fenomeno del brigantaggio), troppo distante ed estranea alla politica borghese e precapitalistica del Piemonte: un 'ordigno' sociale mai disinnescato e pronto ad esplodere ogni volta che il malcontento delle popolazioni meridionali oltrepassava i limiti di sopportazione.

Ma l'evoluzione politica italiana di quegli anni è talmente frenetica che nuovi importanti eventi si affacciano alla ribalta della Storia.

Già Cavour, pochi mesi prima di morire, all'indomani della proclamazione del Regno d'Italia, aveva sottolineato la necessità di annettere Roma al nuovo Stato perché ne fosse la capitale.

Così gli anni '60 del XIX secolo furono principalmente segnati dal tentativo di sottrarre Roma al controllo del Vaticano per farla rientrare nell'orbita politica italiana. Dopo un decennio di sforzi in tal senso - durante il quale vediamo ancora in azione Garibaldi nei due tentativi del 1867 -, il risultato fu raggiunto nell'autunno del 1870 con l'annessione della città al Regno d'Italia.

A questo punto, e per gli anni immediatamente successivi, non sono più i fatti storici eclatanti a tener banco, bensì quelli economici: il nuovo Stato ha bisogno di un'accorta politica finanziaria che lo risollevi dalla situazione critica in cui versa.

Le prime misure adottate furono l'adozione del sistema liberistico che poneva l'Italia in linea con le trasformazioni economiche europee - per quanto ancora indietro rispetto a paesi più avanzati quali Francia e Inghilterra -, l'unificazione del mercato, l'avvio di un organico sistema di comunicazioni su scala nazionale, l'espropriazione delle terre ecclesiastiche e il conseguente incremento produttivo dell'agricoltura.

Come si vede da questi brevissimi cenni, è un'Italia che si mette in moto mirando a costituirsi come Stato non solo dal punto di vista politico ed amministrativo, ma anche sul fronte economico-capitalistico; tuttavia, il "vizio d'origine" - ossia la nascita dal Regno di Sardegna - non manca di mostrare i suoi effetti anche in questo campo. Se, infatti, al Nord la macchina capitalistica sembra procedere speditamente sulla via del progresso

economico, non altrettanto avviene al Sud, sostanzialmente 'incatenato' al proprio immobilismo.

Va tenuto in considerazione il fatto che il Nord Italia riesca - a differenza del Mezzogiorno - a far decollare la propria economia e divenga il centro propulsore del neonato capitalismo italiano: da queste differenti realtà economiche si origineranno differenti realtà sociali, con tutte le conseguenze, anche letterarie, del caso.

E', dunque, importante ricordare che la classe borghese settentrionale, contro cui si scaglia spesso la pubblicistica scapigliata negli anni tra il '60 e l' '80, è e diverrà sempre più la protagonista della nuova Italia unita. Il processo di ascesa sociale, economica e politica della borghesia postunitaria procede di pari passo con le perplessità che una parte della società civile nutre proprio nei suoi confronti; è innegabile che la borghesia giochi un ruolo fondamentale nel definirsi - almeno in ambito settentrionale - di un assetto economico capitalistico, sulla scia degli altri principali Stati europei, ma è altrettanto evidente che tale sviluppo porta con sé tutte le difficoltà e le resistenze che una società come quella italiana non poteva non alimentare.

“E' fin troppo palese che, nell'alternativo gioco delle parti che la cultura si attribuisce nei confronti della società, la fase immediatamente postunitaria, col suo forzato e non indolore processo di trasformazione e omologazione, spingeva gli scrittori all'opposizione.

Insomma, generalizzando e semplificando la questione, gli intellettuali non sono più chiamati a organizzare il consenso, com'era accaduto nei decenni risorgimentali, anzi possono trovarsi isolati ed emarginati; e che questo fenomeno si sviluppi così radicalmente a Milano, nella città più avanzata e progressista d'Italia, non è certo un caso: sta a indicare un processo di cambiamento dello statuto degli intellettuali, un nuovo modo di porsi nei confronti di se stessi e del mondo, più libero e trasgressivo.”¹

L'Italia che cambia volto in modo - relativamente - così rapido, suscita negli intellettuali reazioni differenti da regione a regione ma tutte accomunate da un dato di fondo comune: una presa di posizione decisa nei confronti di un'Italia “in trasformazione”.

Il Meridione, con i suoi peculiari problemi economico-sociali di integrazione nel neonato sistema nazionale, produce la corrente del Verismo, che fornisce una prima importante risposta al bisogno, da parte del Sud, di “far sentire la propria voce”, di fronte ad una sostanziale indifferenza del governo centrale nazionale.

Le affamate terre del Sud divengono - con il loro carico di problemi e di speranze, spesso deluse - le protagoniste delle pagine dei più importanti autori del Verismo: Verga, Capuana, De Roberto.

¹ *Storia della civiltà letteraria italiana*, Torino, Utet, 1994, vol. V, p. 142.

Ricordiamo, però, che il massimo esponente di tale corrente, Giovanni Verga, prima di divenire il caposcuola del Verismo e concentrare la sua poetica sul mondo del Sud (a partire dalla raccolta di novelle *Vita dei campi*, 1880), si era occupato, per circa un decennio, del mondo aristocratico-borghese di Milano con i suoi romanzi cosiddetti tardoromantici (da *Una peccatrice*, 1866 a *Eros*, 1875). Ciò dimostra come il richiamo di amore / odio verso il mondo alto-borghese protagonista della “nuova Italia” fosse forte anche in un autore, che poi sentì più incalzante ancora la necessità di calarsi interamente nelle problematiche della sua terra.

Al Nord, invece, del tutto differente è la realtà socio-economica e conseguentemente diversa si presenta la letteratura postunitaria. Qui, come si è detto, si vivono gli anni cruciali della formazione del nuovo Stato e della inarrestabile ascesa della borghesia, con tutte le luci e le ombre che ciò comporta. E allora si osserva che, mentre nella letteratura verista è la *terra* ad essere protagonista, nella letteratura tardoromantica e scapigliata è la *città* a dettare le forme del vivere² : gli artisti si trovano a fare i conti con una realtà metropolitana di cui spesso non esitano a sottolineare le mostruosità e le abnormità.

Come rileva giustamente Roberto Bigazzi,

² Quando compare la campagna (ciò è vero soprattutto per Emilio Praga), essa incarna l'ideale di un mondo perduto e nostalgicamente vagheggiato che il poeta rimpiange proprio in

“il contrasto bello-brutto o ideale-reale contiene ancora l’eco delle recenti e generose lotte tra natura e città”^{2bis} .

A fronte della nascente cultura positivista, troviamo non pochi artisti che non esaltano affatto il mondo moderno, ma esprimono anzi un profondo senso di inadattamento e di inquietudine³ , aumentato per di più da una sorta di ‘prurito’ antiborghese e anticonformista.

E’ la trasposizione, in chiave italiana, della cosiddetta *vie de bohème* parigina. Ora, è evidente che in ogni epoca i letterati hanno preso posizione nei confronti della società in cui vivevano e che la letteratura è stata in qualche modo uno specchio di essa, ma nel caso specifico della Scapigliatura milanese è importante sottolineare che questo movimento, pur nella brevità della sua esperienza⁴, ha saputo non solo rendere conto di una società in pieno fermento dilaniata da mille contraddizioni, ma anche anticipare tendenze e posizioni artistiche rivelatesi poi pienamente all’inizio del secolo successivo.

Inoltre, in un momento storico così delicato come quello in cui l’Italia usciva dal Risorgimento, gli artisti scapigliati hanno espresso, con la loro vita e la loro opera, molto più che un agguerrito gruppo di “ribelli” o un fenomeno di costume: alle prese con la letteratura, la musica, la pittura, il giornalismo,

contrapposizione alla “corruzione” della città. Anche in assenza, dunque, di un’evocazione diretta, la città rivela comunque la sua carica attrattiva / repulsiva.

^{2bis} Roberto Bigazzi, *I colori del vero*, Pisa, Nistri-Lischi, 1978, p. 142.

³ Può forse ritenersi casuale la fine miserevole di molti scapigliati?

hanno rappresentato - non sempre con originalità - gli aspetti contraddittori della loro realtà sociale, pur preferendo guardare ogni cosa da un punto di vista “distorto” e decisamente anticonformista.

2. Dal pennello al calamaio. Cenni sulla vita di Emilio Praga.

Emilio Praga nacque a Gorla nei pressi di Milano il 26 dicembre 1839.

Il padre possedeva una conceria di pelli ben avviata e ciò garantiva alla famiglia una certa agiatezza economica.

Inoltre sia lui che la madre erano inseriti in qualche modo nella vita culturale milanese dell'epoca: il padre era uno dei più cari amici di Carlo Porta, mentre la madre era solita frequentare i salotti ‘letterari’ delle contesse Dandolo e Maffei, nei quali anche Emilio trovò ben presto gradita accoglienza.

Fin dagli anni della giovinezza, Emilio Praga fu dunque a contatto con il mondo culturale milanese, e mostrò precoci doti artistiche, in special modo nella pittura. Il padre tentò di avviarlo alla carriera forense, ma Emilio aveva indole troppo incline all'arte per dedicarsi⁵: preferì decisamente il mestiere di poeta.

Negli anni dal 1857 al 1859 viaggiò per l'Europa visitando la Svizzera, l'Olanda, la Francia, accompagnato dalla sua tavolozza e dalla sua penna: la

⁴ A giudizio di una gran parte della critica, la stagione più feconda della Scapigliatura ha avuto luogo a Milano all'incirca tra il 1860 e il 1880.

⁵ Sembra quasi un *topos* letterario, quello del padre che vorrebbe instradare il figlio verso l'avvocatura, salvo poi doversi arrendere ad una scelta diversa! E' la storia di tantissimi letterati, fin dall'antichità...

sua prima raccolta di versi, *Tavolozza*, è per buona parte composta da ‘impressioni di viaggio’ raccolte nel suo lungo peregrinare. Molte liriche portano in calce le date e le tappe di quell’intenso periodo di viaggi.

Al 1859 risale il suo soggiorno parigino, durante il quale conobbe un libro rimasto per lui fondamentale, *Les fleurs du mal* di Charles Baudelaire, più tardi definito “un’imprecazione cesellata nel diamante” (*Memorie del Presbiterio*).

E’ certo che fu proprio il contatto con la cultura e la letteratura francesi in quegli anni a dare l’impronta alla futura poetica scapigliata di Emilio, che si è sempre riconosciuto - ed è sempre stato riconosciuto - debitore dei vari Baudelaire, Gautier, Champfleury, Murger, Musset - per citare solo i francesi.

In quello stesso anno si tenne a Brera la prima mostra personale di dipinti a olio di Praga.

Con il passare degli anni sempre più il pennello lasciò il posto al calamaio, ed una certa notorietà arrivò nel 1862 in occasione della pubblicazione di *Tavolozza*.

Bisogna precisare, però, che la risonanza delle opere praghiane si fece sentire solo in un circolo relativamente ristretto di letterati e intenditori: le sue opere non furono mai successi editoriali, come ebbe a lamentare lui stesso.

Significativo un aneddoto riportato dal suo amico Leone Fortis nel necrologio apparso sul “Pungolo”:

“Qualche volta si lagnava che i suoi libri, le sue *Penombre*, non gli avessero fruttato nulla. E veramente dopo tanto tempo dacché ha pubblicato quel volumetto in cui è tanta vera e forte poesia, la prima edizione non è esaurita ancora - in undici anni! Mi ricorderò sempre di questo: un giorno io gli chiesi dove potevo trovare la *Tavolozza* e le *Penombre*: l'indomani egli me le recò a casa - io non le volevo. Egli mi disse allora celiando, ma con un po' d'amarezza: - tu amico mio, vuoi comprare i miei scritti! Se non li compera nessuno!”⁶.

E ancora un'altra testimonianza di G. Biagi conferma quella triste realtà:

“L'opera poetica di Emilio Praga è difatti appena conosciuta fuori della sua Lombardia e di quel cenacolo simpatico d'amici e d'ammiratori che parlavano spesso di lui e recitavano calorosamente i suoi versi e gli si stringevano attorno *come a maestro*.”⁷

I successivi due anni furono particolarmente intensi per l'attività letteraria ma anche molto drammatici: il fallimento dell'azienda paterna segnò il tracollo finanziario della famiglia Praga che si ritrovò nel volgere di pochi mesi in un'estrema indigenza.

Il poeta conobbe allora quella povertà che diventò sua costante compagna fino alla morte.

⁶ “Pungolo” del 26 dicembre 1875.

⁷ “La rassegna settimanale di politica, scienze, lettere ed arti” del 21 aprile 1878.

Tuttavia non smise di scrivere; anzi, nel giro di due anni scrisse due opere per il teatro, *Le madri galanti* in collaborazione con l'amico Arrigo Boito e *I profughi fiamminghi*, libretto per l'esordio musicale dell'amico Franco Faccio; pubblicò la seconda raccolta di poesie, *Penombre*, e assunse - insieme con Boito - la direzione del "Figaro" nel primo semestre del '64.

In mezzo alle tante ombre di quegli anni, una luce diede ad Emilio la forza di continuare a coltivare la sua passione per l'arte: la nascita del figlio Marco (futuro drammaturgo e giornalista), cui dedicò i bellissimi versi del *Canzoniere del bimbo*, definito "il capolavoro dell'affetto, nella giovane nostra letteratura contemporanea"⁸

Un vagito di bimbo, ecco la fede,

ecco il segreto dei destini umani!

O dubbii, o sogni, addio!

Io vedo e sento e benedico Iddio.

.....

Ai fischi del pubblico,

del volgo al sorriso

ci asconda quel piccolo

suo vergine viso.

⁸ La definizione è di Felice Cameroni in un articolo apparso su "Il Sole" del 16 gennaio 1879 citato in *La pubblicistica nel periodo della Scapigliatura* (a cura di Giuseppe Farinelli), Milano, IPL, 1984, p. 1363.

(vv. 33-36; 53-56)⁹

Dopo la pubblicazione di *Penombre* ottenne la Cattedra di Letteratura poetica e drammatica al Regio Conservatorio di Musica di Milano; la sua condotta di vita piuttosto sregolata, dovuta anche all'aggravarsi delle sue condizioni di salute a causa dell'alcolismo, mal si conciliava con l'insegnamento.

L'ambiente accademico mostrò ben presto segni di insofferenza nei confronti di un docente che non di rado - secondo quanto ricorda Ferdinando Fontana¹⁰ - non si presentava a lezione. Se riuscì a conservare il suo posto di lavoro, che peraltro non gli fruttava neppure molto in termini economici, fu grazie alla 'protezione' che gli assicurò il direttore del Conservatorio, il M^o Mazzucato. E dalla sua, Emilio aveva anche l'amore incondizionato che i suoi allievi gli tributavano in virtù della passione con cui il loro docente trasmetteva l'amore per l'arte, e in special modo per la poesia.

In alcuni passaggi della lezione introduttiva è racchiusa la fiducia straordinaria che il poeta dava all'arte poetica:

“Chi rinnega la poesia è un uomo che rinnega se stesso, la propria origine, la vita, la natura e la divinità. Il primo sospiro dell'uomo, quando l'universo sortiva dalle tenebre, fu poesia; l'ultimo singulto umano sullo sfacelo del mondo, sarà poesia. - Essa è [...] il piacere della vita, essa che degli uomini fa altrettanti immortali. [...] la poesia è natura prima d'essere arte; - soffio che

⁹ *Canzoniere del bimbo* in Emilio Praga, *Poesie*, Milano, Treves, 1922, pp. 120-21.

portiamo in noi stessi, anelito inestinguibile all'infinito che ci aspetta misterioso e terribile al di là della culla e della bara!”¹¹

Se parole come queste esercitavano un potere fascinatore sugli allievi¹², ciò avveniva perché Emilio Praga, prima ancora che professore di letteratura, era poeta.

Nel 1867 pubblicò la terza raccolta poetica, *Fiabe e leggende*, che raccoglie quattro poemetti di varia lunghezza; l'ultimo di essi, intitolato *Paesaggi*, è un vero e proprio 'manifesto' della poesia pittorica praghiana¹³,

“dedicati al pittore Carlo Mancini, che rimarranno come una delle più fantastiche e originali opere sue.”¹⁴

L'anno successivo cominciò la sua collaborazione al “Pungolo”, e iniziò a scrivere il romanzo *Memorie del Presbiterio*, rimasto incompiuto e terminato da Roberto Sacchetti. Scrisse un altro libretto d'opera, *Il giudizio d'Oreste* per il saggio finale dell'anno accademico 1867-68 del Conservatorio di Milano.

¹⁰ Ferdinando Fontana, *Di Emilio Praga* in Emilio Praga, *Tavolozza*, Torino, Casanova, 1883 (II ed.), pp. XX-XXII.

¹¹ *Prolusione alle lezioni della cattedra di “Letteratura poetica e drammatica” nel Regio Conservatorio di Musica, pronunciata nell'aula maggiore dell'Istituto medesimo il 10 corrente dal Professore Emilio Praga* pubblicata sul “Giornale della Società del Quartetto di Milano” del 17 novembre 1865.

¹² Nel saggio citato di Fontana, l'autore ricorda che gli studenti ben volentieri si trattenevano in aula oltre l'orario stabilito delle lezioni, per seguire il professor Praga.

¹³ Cfr. *Paesaggi* in Emilio Praga, *Poesie*, cit., pp. 294-310.

¹⁴ Recensione di L. Gualdo sul “Pungolo” del 16-17 febbraio 1879.

Nello stesso anno fu protagonista di un episodio che rivela la sua indole insofferente e “scapigliata”: sfidò a duello Achille Bizzoni, direttore del “Gazzettino rosa” per averlo offeso dalle colonne del proprio giornale.

Gli ultimi cinque anni della sua vita videro un intensificarsi della sua attività letteraria, anche perché a causa delle proprie precarie condizioni economiche Praga fu costretto a scrivere molti libretti d’opera, l’unica fonte certa di guadagno per un letterato, in quel periodo di grande fasto per il teatro musicale.

“Da ogni parte lo si sollecitava per un lavoro dai lucri meno lontani e meno incerti; accettò di scrivere libretti d’opera”¹⁵:

così l’amico Fontana sottolinea lo scarso entusiasmo con cui il poeta si dedicò al teatro lirico in quegli ultimi dolorosi anni di vita.

Anche un aneddoto del Barbiera riportato da Nardi nella sua monografia sulla Scapigliatura, è significativo a questo riguardo:

“Praga aveva bisogno qualche volta di un centinaio di lire, e allora scarabocchiava dei libretti d’opera. Un giorno, un amico va a trovarlo nella sua stanza, al quarto piano, in una osteria di piazza Fontana di Milano. ‘Che fai?’ gli domanda. ‘Guarda, scrivo l’*Atala*’, gli rispose guardandolo con occhio di cobalto impietrito, e sorseggiò un calice d’assenzio. L’amico

¹⁵ Ferdinando Fontana, *op. cit.*, p. XXIII.

rovistò in alcune carte: ‘E questo?’... ‘Questo è il *Conte di Montecristo*. Si fa per guadagnar qualche lira!’”¹⁶

Scrisse dunque in quegli anni i libretti de *L’avvocato Patelin* (1871)¹⁷, *I promessi sposi* (1872)¹⁸, *Il viandante* (1873, libera traduzione dal *Passant* di François Coppée)¹⁹, *Atala* (1876)²⁰, *Edmondo Dantès* (1876, in collaborazione con Fontana)²¹, *Maria Tudor* (1879)²².

Di ben altra caratura, invece, sono la scena drammatica *Fantasma* (1870); la quarta ed ultima raccolta di poesie, intitolata *Trasparenze* (1872); il poema drammatico *Paolo* (edito postumo) e infine l’ultima sua opera, il dramma in martelliani *Altri tempi!* (1875) che lo impegnò nella composizione e nell’allestimento dello spettacolo fino agli ultimi giorni.

“Aveva scritto - e scriveva - un dramma in versi intitolato *Altri tempi!*...e carezzava amorosamente lo scartafaccio voluminoso. Lo leggeva volentieri a tutti...in mezzo a questo polveroso arsenale di logora scenografia, l’autore che a poco a poco s’era innamorato dell’opera sua aveva messo qua e là della vera e splendida poesia; la bizzarra e briosa ispirazione rinchiusa in quella bottega di rigattiere, fioriva i davanzali di rose fresche e odorose.”²³

¹⁶ Piero Nardi, *Scapigliatura*, Milano, Mondadori, 1968 (I ed. 1924), p. 142.

¹⁷ Musica di A. Montuoro.

¹⁸ Musica di A. Ponchielli.

¹⁹ Musica di G. Litta.

²⁰ Musica di G. Gallignani.

²¹ Musica di R. Dell’Aquila.

²² Musica di C. Gomes.

²³ Roberto Sacchetti, *Milano 1881* in Vittorio Spinazzola, *Racconti della Scapigliatura milanese*, Novara, De Agostini, 1959, p. 488.

Tra il 1872 e il 1873 si consumava l'ultimo grande dramma della sua vita, la separazione dalla moglie e dal figlioletto Marco, quando ormai Emilio era nella fase più acuta della sua malattia.

Gli amici più intimi, quelli del circolo di Via del Vivajo²⁴, gli rimasero accanto anche in questi drammatici frangenti: valga per tutti il ricordo commosso degli amici Fontana e Sacchetti²⁵.

“Per opera di questi amici s'ebbe il Praga le sole e più lusinghiere soddisfazioni che poté gustare il suo giusto amor proprio d'artista”²⁶;

D'altra parte i vari Faldella, Camerana, Sacchetti, Fontana, i fratelli Junk e tanti altri mantennero qualche debito umano ed artistico nei confronti del loro amico.

Nella notte di Natale del 1875, poche ore prima di compiere 35 anni, Emilio Praga si spense, nella casa del fratello.

Lasciamo alle parole di uno dei suoi più cari amici, Leone Fortis, la breve descrizione dell'ultimo omaggio reso gli in un freddo mattino d'inverno:

“Alle 10 di questa mattina, con una nebbia fitta e fredda che penetrava nelle ossa, una lunga schiera di meste persone seguiva un carro funebre che dalla Darsena di Porta Ticinese, moveva al Cimitero di Porta Magenta. In quella schiera notavansi artisti, letterati, poeti, pittori, musicisti, professori,

²⁴ Cfr. Ferdinando Fontana, *L'Ortaglia di via Vivajo*, in “Lettura”, gennaio 1907.

²⁵ Cfr. Ferdinando Fontana, *Di Emilio Praga*, cit., p. VI-LVI; Roberto Sacchetti, *op. cit.*, pp. 470-600.

²⁶ Ferdinando Fontana, *op. cit.*, p. XXXI.

cittadini di ogni condizione [...] E chi era in quella bara a cui tutto ciò che è pensiero ed arte in Milano rendeva con tanto dolore quel mesto tributo? Una eletta intelligenza, e un buon cuore - un artista vero, un uomo infelice: *Emilio Praga*.”²⁷

Studiare il teatro di Emilio Praga significa occuparsi di una parte della sua attività letteraria quasi del tutto trascurata dalla critica, soprattutto a partire dalla fine del secolo scorso, quando cioè nascono le prime *Storie* della letteratura italiana.

Se, infatti, le riviste coeve davano conto, seppur sommariamente, delle *pièces*, sotto forma di recensioni o cronache teatrali, con il comparire dei manuali di storia letteraria, il nome di Praga viene inserito a buon titolo nel movimento della Scapigliatura, ma quasi esclusivamente in qualità di poeta, non di drammaturgo.

Non si vuol qui negare che Emilio Praga abbia dato il meglio di sé nelle quattro raccolte poetiche, e nel suo unico romanzo, ma tacere della sua attività teatrale significa fare un torto alla sua stessa prolificità drammaturgica: ben quattordici *pièces* in tredici anni!

²⁷ “Pungolo”, 28 dicembre 1875.

Molte di esse sono libretti scritti con il primario intento di procurarsi di che vivere, eppure in mezzo a lavori composti sbrigativamente si possono trovare elementi molto interessanti.

Non solo la critica ha trascurato il teatro di Praga, ma quando ne ha parlato, lo ha fatto in termini per lo più negativi; e questo è avvenuto per il semplice motivo che si guardava con pregiudizio negativo a quella produzione, e ci si sforzava a tutti i costi di vedervi il “Praga minore”, del tutto trascurabile rispetto al poeta di *Tavolozza* o di *Penombre*.

Questo atteggiamento di prevenzione ha impedito di notare che in alcune *pièces* ritornano - spesso un po' velate - tematiche assolutamente coerenti con la produzione poetica, e che un *filo rosso* collega *Le madri galanti* ad *Altri tempi!*, ossia il conflitto tra la libertà personale e la soggezione imposta dalle regole sociali.

Come nelle poesie Praga ha esaltato gli umili, i deboli, schierandosi sempre dalla loro parte, così nei drammi se ci sono “vincitori”, questi sono sempre i più deboli - emblematica in questo senso la scelta di drammatizzare il soggetto dei *Promessi sposi*.

Ma per notare queste ed altre affinità tra la produzione poetica e la drammaturgia praghiana, è necessario accostarsi a quest'ultima con sguardo scevro di pregiudizi, altrimenti la prima e superficiale impressione è quella di

rilevare un netto divario, di più, quasi una contraddizione tra il Praga poeta e il Praga drammaturgo.

Quello che abbiamo cercato di fare, allora, è ciò che Goethe definiva la “critica produttiva”, contrapposta a quella “distruttiva” e brillantemente illustrata nel passo che segue:

“[La critica distruttiva] è facilissima: infatti basta solo porsi davanti un criterio immaginario, un modello o l’altro, per quanto sciocco possa essere, e poi affermare decisamente che l’opera d’arte in considerazione non corrisponde a quel criterio e perciò non ha valore. Ciò mette tutto a posto, e uno può anche aggiungere senza fatica che il poeta non ha esaudito le sue esigenze. In tal modo il critico si libera di ogni obbligo di gratitudine nei confronti dell’artista. La critica produttiva è molto più difficile. Essa chiede: che cosa ha voluto fare l’autore? Il suo piano è ragionevole e sensato? Fino a che punto è riuscito ad attuarlo? Se a tali domande si risponde con discernimento e simpatia, possiamo essere di vero aiuto all’autore nelle sue opere successive”²⁸.

Questo non comporta nascondersi i difetti o i limiti che un autore inevitabilmente porta con sé; permette però di scorgere elementi interessanti sotto quella superficie oltre la quale, per negligenza o pregiudizio, molti critici non sono andati.

Crediamo che il metodo goethiano sia il migliore possibile per chi intende la critica come un “atto d’amore” verso un artista che ha parlato all’umanità, piuttosto che un processo in cui sia in gioco la sua condanna.

Per concludere, facciamo nostro un auspicio che un recensore espresse pochi anni dopo la morte di Emilio, e che rimane a tutt’oggi irrealizzato:

“Crediamo che un giorno verrà in Italia in cui, col sorgere di una seria critica letteraria, i giudizi si faranno più giusti, più convinti, più esatti. Gli studiosi di poesia, i credenti, gli appassionati potranno con autorevoli parole far tacere i vaniloqui. Le idee false, i pregiudizi, saranno messi da parte, si getterà un po’ di luce sui dimenticati e sulle riputazioni eccessive od usurpate, [...] a poco a poco si darà ad ognuno nel passato e nel presente, ai vecchi ed ai nuovi, il vero posto. Lo stesso accaderà, speriamolo, [...] per Emilio Praga”²⁹.

²⁸ Dalla recensione a *Il Conte di Carmagnola* di Alessandro Manzoni in Johann Wolfgang Goethe, *Werke*, XXXVII, p. 108 citato in René Wellek, *Storia della critica moderna*, vol. I, Bologna, Il Mulino, 1958, p. 242.

²⁹ Articolo di L. Gualdo apparso sul “Pungolo” del 16-17 febbraio 1879.

CAPITOLO PRIMO

Le madri galanti

Pubblicata a Milano nel 1863, *Le madri galanti* è la prima opera teatrale di Emilio Praga, scritta in collaborazione con Arrigo Boito.

Venne rappresentata al Teatro Carignano di Torino nel marzo di quello stesso anno con esito infelice.

La data di composizione e la collaborazione con Boito sono fattori significativi per comprendere il tono polemico che la anima.

Sappiamo, infatti, che l'inizio degli anni '60 segna l'avvio di una feconda amicizia tra i due artisti, che culmina appunto con la composizione de *Le madri galanti* nel '63 e con la direzione del "Figaro" nel primo semestre dell'anno seguente.

L'attività giornalistica per il "Figaro" è improntata ad una battaglia contro la borghesia e, più in generale, contro i valori - sociali e letterari - tradizionali, intendendo questo aggettivo in una accezione negativa.

"Castigare ridendo mores sarà la nostra divisa: ma sarà *critica* e non *diffamazione*; sarà *satira* e non *libello*; sarà *polemica* e non *pugilato*. [...] giovani e vecchi, classici e romantici, accademici e non accademici; poeti e prosatori; compositori e critici; arte e politica, banca e commercio, avanti tutti: basta che si abbia le carte in regola e non si voglia venire in casa di

Figaro a far chiassi indecenti, sconce gozzoviglie, risa invereconde [...].
Figaro è artista perché ama l'Arte, l'arte giovine, l'arte bella, l'arte ideale -
[...] però dopo essersi occupato d'arti, di critica, di cose letterarie [...] concederà un po' di spazio altresì alla politica..."¹

Sia Praga che Boito entrano, in realtà, nel novero di quegli artisti più tardi definiti come “scapigliati”, che propugnano una nuova società e una nuova letteratura, dove non vi siano più imitatori dei grandi del passato, o anche del presente: primo fra tutti Manzoni.

La polemica, infatti, non è imperniata sul rifiuto di Manzoni², bensì dei suoi mediocri epigoni; il desiderio di “aprire” la letteratura italiana ad una dimensione moderna ed internazionale, porta gli scapigliati a rigettare l'asservimento a modelli italiani tradizionali, per volgere la propria attenzione soprattutto ai francesi e ai tedeschi.

Esattamente ciò che avviene per Emilio Praga sul piano letterario; dal punto di vista della polemica sociale i toni sono talvolta più sfumati: saranno i rappresentanti della cosiddetta “scapigliatura democratica”³ (Valera, Giarelli, Arrighi, Tronconi) ad occuparsi preminentemente delle questioni sociali, privilegiandole rispetto alle tematiche letterarie.

¹ “Figaro” n. 1 del 7 gennaio 1864. Estratto del *Programma*. Il corsivo è degli Autori.

² Per il rapporto Praga-Manzoni è sufficientemente chiarificatore l'articolo di Emilio su “Figaro” del 4 febbraio 1864.

³ Su questo aspetto si veda Gaetano Mariani, *Storia della Scapigliatura*, Napoli, Sciascia ed., 1971, pp. 609-680.

Ma anche in questo caso non è estraneo l'influsso della letteratura francese con il modello-principe, Emile Zola. Siamo in quella che taluni definiscono "seconda Scapigliatura", il cui avvio è databile *grosso modo* attorno al 1870, in un periodo di grandi trasformazioni socio-politiche ma anche di profonda incertezza per il neonato Stato italiano.

In che modo si inserisce l'avvio dell'attività artistica di Praga nel quadro di questi diffusi aneliti al rinnovamento?

Va ricordato subito che negli anni postunitari l'attività giornalistica a Milano era molto intensa: da testate importanti quali "La Cronaca Grigia", "Il Gazzettino" (poi divenuto "Gazzettino Rosa"), "Figaro", "Il Pungolo", "La Perseveranza", ecc. si irradiano le idee nuove che danno vita al movimento della Scapigliatura e, più tardi, alla letteratura sociale di stampo socialista-zoliano.

Anche Praga e Boito, nella pur breve esperienza del "Figaro", prendono parte a questo fermento culturale, concentrandosi, però, principalmente su tematiche letterarie, come loro stessi sottolineano nel *Programma* citato.

Ciò che comunque presenta un motivo di fondo comune, una sorta di filo rosso che avvicina le diverse esperienze dei letterati scapigliati, è appunto una presa di posizione netta nei confronti della società borghese in ascesa e di quella aristocratica in declino.

Quello che *Le madri galanti* rappresentano è un ambiente aristocratico còlto in tutta la sua vanità e vacuità, un mondo che poggia sul formalismo, sul culto dell'apparenza. Questo, almeno, è ciò che i due poeti rappresentano di quella realtà, in linea con le loro idee antitradizionaliste.

E' molto interessante questa disamina sociale che si snoda lungo i cinque atti con un'asprezza polemica che non è dato ritrovare con identica forza nei successivi lavori teatrali di Praga.

L'aristocrazia messa alla berlina dall'avvocato Enrico Salvi (vero e proprio *alter ego* del drammaturgo) è quella che i due giovani scapigliati vedevano attorno a sé: "*la scena è in Milano, ai dì nostri*" - dice la didascalia di presentazione. A questo proposito, va sottolineata quella che è un'altra particolarità dell'esordio teatrale praghiano: è questo l'unico dei dodici lavori teatrali ad avere un'ambientazione contemporanea.

Anche per questo motivo il tono polemico è più marcato ed evidente che altrove; seppure va considerato il fatto che i libretti d'opera, i quali costituiscono la gran parte della produzione teatrale di Praga, non consentivano lo sconfinamento dai confini segnati da convenzioni piuttosto rigide, pena l'insuccesso dell'opera stessa.

I personaggi che fin dal principio si presentano come "virtuosi" sono proprio quelli che non hanno alcun titolo nobiliare o, pur avendolo, non lo ostentano: l'avvocato Enrico Salvi, la giovanissima Camilla, Maria Senesi. Rientra fra

questi il conte d'Acqui, il quale è nobile solo per discendenza, ma in realtà viene rappresentato come un oppositore del 'sistema' aristocratico.

D'altronde egli non parla come gli altri nobili:

[...] mi pare veramente che dobbiamo vivere in un secolo falso e bugiardo, se ogni volta che si vuol parlare francamente si deve domandar perdono come di una increanza. Fra di noi, amico, non ci dovrebbero essere di queste formalità.

.....
Ho timore anch'io che quel bel cuoricino⁴ mi si guasti, che quella folla me lo contamini

.....
Ho tentato più volte con buone parole di distogliere Anna dalla troppa passione della società ma essa ha un carattere molto tenace⁵;

e non vive come gli altri nobili:

Salvi: Tu, caro d'Acqui, hai lasciato da parecchi anni la pratica della società, e te ne vivi quietamente colla tua buona Camilla [...]

Conte: Noi due stiamo così bene soletti, in casa⁶.

Prima di vedere più da vicino i caratteri della commedia, è bene riassumerne a grandi linee la trama.

⁴ Il conte sta parlando di sua figlia Camilla, appena sedicenne. La folla a cui fa riferimento subito dopo è quella della "buona società".

⁵ Citiamo dall'edizione de *Le madri galanti* (1863) ripubblicata in Arrigo Boito, *Tutti gli scritti* (a cura di P. Nardi), Milano, Mondadori, 1942, pp. 1402-403. Contrariamente a quanto

Atto I: in casa dei conti d'Acqui s'intrecciano i dialoghi tra vari personaggi: la contessa Anna, che si prepara per una serata mondana, Donna Matilde Foschi che si intrattiene con Anna prima, e poi con l'avvocato Enrico Salvi, che cura la sua pratica di separazione dal marito; intervengono successivamente il conte d'Acqui, il barone Abati e il giovane Collalto: quest'ultimo scommette con l'avvocato che riuscirà a sedurre la contessa.

Atto II: ancora in casa d'Acqui. Maria Senesi scopre che l'adolescente Camilla (figlia dei conti) è innamorata di Enrico Salvi.

Anna invita l'avvocato al ballo che si terrà la sera stessa, al quale parteciperanno anche il barone Abati e Collalto. L'avvocato Salvi chiede ad Anna la mano della figlia, ricevendone un secco rifiuto.

Più tardi Salvi annuncia a Donna Matilde di aver vinto la causa di separazione.

Atto III: ballo in casa del barone Abati: ritratto dell'alta società attraverso la presentazione di alcuni personaggi d'alto rango.

Schermaglie amorose e pettegolezzi si intrecciano durante la serata: Collalto e il barone si contendono le attenzioni della contessa.

Atto IV: lite tra i conti d'Acqui: l'uomo sospetta che Enrico Salvi abbia usato il suo presunto amore per Camilla come pretesto per nascondere in realtà una

afferma il Nardi in appendice al suo volume, l'edizione originale de *Le madri* non è introvabile: ne possiede infatti una copia dell'epoca la Biblioteca del Burcardo di Roma.

⁶ *Ivi*.

relazione con sua moglie Anna. Salvi ribadisce invece ad Anna la sua volontà di sposare la figlia, ricevendo un ennesimo rifiuto. L'equivoco con il conte viene chiarito: egli concede all'avvocato la mano di Camilla.

Atto V: in casa di Enrico Salvi, che si è sposato con la contessina. Si tenta invano di rintracciare la contessa Anna, partita senza lasciare tracce per protesta contro le avversate nozze.

Matilde, che in passato ha calunniato l'avvocato, si presenta per chiedergli un aiuto economico ma ne riceve un freddo rifiuto.

Infine giunge Anna che fa in tempo a salutare la figlia prima che parta per il viaggio di nozze, mentre Matilde affida a Maria Senesi la propria figlia.

Questo in estrema sintesi il sunto della vicenda, la quale si sviluppa senza particolari azioni eclatanti, tutta incentrata com'è sulle schermaglie sociali e sull'analisi dei personaggi e su come interagiscano.

Gli unici personaggi non nobili sono l'avvocato e il giovane Collalto: il primo fa di tutto per tenersi lontano dalla ipocrisia che anima il mondo aristocratico, mentre il secondo, seppure non mostra di volersene integrare, tuttavia ha il solo interesse di trarne il maggior profitto possibile. E' una sorta di sedicente Don Giovanni:

Quante vittime! Tutti gelosi di me [...] questa si chiama Gloria. Don Giovanni al paragone non è più che un casto Giuseppe⁷.

⁷ Arrigo Boito, *op. cit.*, p. 1459.

Una caratteristica differenzia questo squallido personaggio dai nobili che pure ‘cercano fortuna’ con le donne. Collalto ha una connotazione cinica e calcolatrice che gli altri non hanno; non è nobile, non è sposato e forse proprio questo suo essere *freeland* lo rende così spietato e profittatore.

“*Un’aquila*” lo definisce Salvi, ed in effetti basta ascoltare qualche battuta per coglierne la rapacità:

[...] siete anche voi di quelli che credono ch’io non possa avere mai fortuna colle dame? Vedrete: vi proverò il contrario [...]. Gli è bene a forza di comprometterle queste signore che si diventa famosi con esse

[...] non è forse maggior trionfo il sentirsi mormorar intorno, quando s’entra in una sala: “*Ecco lì l’amante della contessa K o della marchesa W*”, piuttosto che sentirsi gridare: “*l’amante della Lisetta, o dell’Albertina*”?⁸

C’è in questo personaggio un cinismo che supera perfino le sue infatuazioni, c’è un gusto della conquista in sé, che sembra un modo per affermare in società la propria identità.

E’ interessante, infatti, la rivalità che si origina tra lui e il barone Abati per conquistare la contessa d’Acqui: il barone per quanto frivolo, è tutto sommato

⁸ *Ibidem*, pp. 1406-409. Da notare un particolare significativo, tra le righe: dell’amante di una nobile, si *mormora*; dell’amante di un borghese si può *gridare*.

ingenuo e caratterizzato da una galanteria “all’antica” che inevitabilmente soccomberà nello scontro con lo strafottente Collalto.

Questa singolar tenzone si consuma durante la serata danzante organizzata dal barone stesso (atto terzo), in cui questi viene pubblicamente umiliato dal suo rivale e dalla contessa.

L’umiliazione consiste nel fatto che, pur avendo la contessa promesso di ballare con il barone il primo *valzer* della serata, concede invece il ‘privilegio’ a Collalto suscitando lo sdegno dell’Abati: già in questo episodio è insieme un ritratto e una sferzata all’alta società ottocentesca. Un ballo non concesso è sufficiente a scatenare uno scandalo, nonché a fomentare la vanagloria del giovane Collalto:

Barone: Il rubare in una festa la ballerina ad un gentiluomo è la più grave offesa che gli si possa fare...

[...] Voglio fare uno scandalo!⁹

Collalto si serve di tutte le armi a sua disposizione per ‘far colpo’ sulla contessa; come in una vera e propria disciplina mondana della seduzione, si susseguono i diversi momenti della tattica fascinatória: umiliazione e ridicolizzazione del rivale, ballo con la dama, dichiarazione con tutto l’armamentario di sentimentalismo effimero che l’estro del momento offre.

Ecco le iperboli di Collalto a tu per tu con la contessa:

⁹ *Ibidem*, p. 1455.

Ora...là...nella sala, quando volavamo stretti assieme nella tempesta del *valzer*, i miei polsi battevano come per febbre; io, contessa, non vedevo più nulla, più nulla che voi, sentivo l'alito vostro e n'ero briaco, ed ero colto da vertigine come chi si trova sollevato in un attimo a sovrumana altezza; e non ve ne siete accorta, contessa?...io vi amo!...¹⁰;

alle quali Anna, avvezza ai finti corteggiamenti, replica freddamente: “*ed io niente affatto, signore*”.

Quello che ci sembra importante rilevare è il fatto che i due drammaturghi coinvolgono l'intera classe mondana nella fitta e soffocante rete di formalismo e solo chi rifiuta la mondanità emerge da questo mare di Vanità in cui altrimenti si sprofonda.

Quello che *Le madri galanti* portano in scena è il conflitto tra due diversi modi di agire e di intendere la vita: uno libero dai condizionamenti sociali e l'altro schiavo di essi; una schiavitù, quest'ultima, ben drammatica se comporta l'annullamento perfino del ruolo di madre nelle due donne protagoniste.

¹⁰ A. Boito, *op. cit.*, p. 1453. Per comprendere appieno la falsità delle parole di Collalto, si rileggi la scena IX dell'atto I, dalla quale citiamo a titolo d'esempio questo esordio illuminante circa le reali intenzioni del giovane:

[parlando della casa d'Acqui] ...c'è un pollo stuzzicante: del resto pare che anche voi, [avvocato], ci bazzicate nel pollaio [...] mi darete delle istruzioni intorno alla contessa. (p. 1406)

Sottolineare la drammaticità di questo conflitto è molto più che critica sociale: è critica esistenziale, è il riflesso scoperto di una scelta di vita *bohémien*, sganciata dalle norme sociali del viver decoroso, che in fondo porta ad un altrettanto drammatico annullamento della persona.

Dalla storia personale dei due poeti, sappiamo che Praga porterà all'exasperazione questa scelta di vita, condannandosi ad una morte precoce che somiglia molto ad un suicidio; Boito, invece, col passare degli anni prenderà sempre più le distanze dall'atteggiamento ribelle e "scapigliato" dei suoi compagni di un tempo, rientrando per così dire nei binari di un'esistenza *'socialmente accettabile e accettata'*.

Ecco perché possiamo condividere l'opinione di Massimo Mila che suppone

“una preminenza di Praga nella scelta delle tematiche”, mentre “non si ha traccia, nell'opera di Boito, di alcun altro lavoro, come questo, con motivi moraleggianti e note di costume”¹¹.

Aggiungiamo, però, che le “note di costume”, indubbiamente numerose nella commedia, non sono il fine di chi scrive, ma semmai il mezzo, atto a rappresentare un dramma ben più profondo; e qui dice bene il Nardi - contrario all'interpretazione di Mila - parlando di una

“accentuazione polemica contro la realtà di cui le due madri galanti hanno fatto loro elemento: realtà convenzionale...”¹².

Potremmo perfino affermare che l'ambientazione aristocratica, tutto sommato, non è condizione necessaria a dare corpo a quel conflitto di *weltanschauung* che a Praga sta a cuore; infatti, pochi anni più tardi, con *Fantasma* (1870), il poeta ripropone un analogo conflitto in ambito borghese.

L'apparenza e il formalismo lottano contro la spontaneità e la libertà: il campo di battaglia - sembra farci intendere Praga - non è tanto la società, quanto il cuore stesso dell'uomo, le sue scelte di vita.

Tant'è che i due drammaturghi mettono alla berlina i rapporti matrimoniali così come sono vissuti dai nobili, e non il matrimonio come istituzione, il quale anzi assume un ruolo centrale e purificatore nella vicenda di coloro che sanno viverlo liberi da condizionamenti esterni: l'avvocato Salvi e la contessina Camilla.

Le madri mettono in luce le contraddizioni interne al rapporto coniugale, ma senza intenti dissacratori; semmai per condannare la viltà di coloro che, incapaci di sottrarsi alle costrizioni sociali, soffocano la purezza del legame nuziale e, nel caso delle due madri galanti, abdicano alla loro missione più alta.

¹¹ Cfr. Massimo Mila, *La Scapigliatura milanese e il teatro d'opera in Il libretto italiano nell'Ottocento*, Torino, Einaudi, 1985, p. 577.

¹² Piero Nardi, *Vita di Boito*, Milano, Mondadori, 1942, p. 124.

Noi immaginiamo che lo sguardo di Praga e Boito fosse molto sofferente nell'osservare e rappresentare una simile realtà, e capiamo perché "Praga conservava una particolare tenerezza per questa commedia"¹³.

I critici che hanno speso molte parole sulle liriche di Praga, ed hanno appena accennato - nel migliore dei casi - a quest'opera, sottolineandone esclusivamente l'esito infelice che ebbe sulle scene torinesi, crediamo non abbiano colto appieno quanto del Praga verseggiatore fosse anche in questa commedia in prosa; quanto ci fosse del dolore di un poeta e di un uomo di fronte alle "malattie" della società, e quanto ci fosse degli aneliti alla gioia cui forse il lieto fine voleva concedere una speranza.

Tornando al nodo centrale della questione, è proprio con uno degli aspetti del formalismo che si apre la *pièce*: la vanità, l'ostentazione.

Il tema dell'abito appariscente si lega intimamente a quello della vanità e dell'apparenza; vediamo quali sono le indicazioni della contessa Anna per un vestito che "faccia colpo":

Anna: [le maniche] le guarnirete con due *pagodes* squarciate fino in cima, e di *tulle* molto fino e molto trasparente.

.....

¹³ Roberto Sacchetti, *Milano 1881* in Vittorio Spinazzola, *Racconti della Scapigliatura milanese*, cit., p. 580.

Modista: La signora contessa vuole un vestito troppo lungo nella gonna, troppo stretto alla cintura, troppo basso alle spalle: la ci starà meno comoda.

Anna: Poco importa. Questi tre difettucci sono indispensabili a far perfetto un vestito. E poi in materia di moda, l'ultima cosa che si cerca è la comodità¹⁴.

La nota dominante iniziale è evidentemente la civetteria: gli autori ci introducono immediatamente in un ambiente in cui la prima regola è 'farsi notare'.

A fianco di tale atteggiamento si segnala un fattore di condizionamento assolutamente centrale nell'opera: nel momento in cui diventa madre, una donna cessa di essere tale per la società, ne viene in qualche modo estromessa. Di qui deriva l'atteggiamento al limite del cinismo, che connota le dame galanti Anna e Matilde, le quali sostanzialmente rifiutano la propria maternità. Il loro è un tentativo costante di nascondere la propria figlia, o al contrario - nel caso di Matilde - di usarla come merce che garantisca ammirazione, in ragione di un suo valore "sociale" e non più affettivo.

Matilde: [...] quella piccina me la idolatro. Se la vedeste col suo nuovo farsettino alla scozzese, la è un amore: ieri *al Corso tutti la guardavano*. (p. 1394. Corsivo nostro).

¹⁴ A. Boito, *op. cit.*, p. 1390.

Timore e gelosia si intrecciano nel contraddittorio rapporto madre / figlia, dove la prima rivendica il proprio ruolo di donna che non vuol rinunciare alla vita mondana, e la seconda subisce lo scomodo ruolo di adolescente presto destinata a ‘rubare le scene’ alla madre che invecchia; così sintetizzano lucidamente la situazione il conte e l’avvocato Salvi:

Conte: [...] tu credi che essa [Anna] veda con ispavento il giorno in cui la figlia offuscherà la madre nelle sale da ballo...

Salvi: Gli è questo il grande spauracchio di molte madri giovani [...]
(p. 1403)

E con il tema del vestito si osserva come la contessa contrasti un simile *spauracchio*, commissionando per la figlia un abito di ben'altra fattura rispetto al suo:

Anna: [...] Madama Leblon, fatemi il piacere di procacciare un tessuto *semplice molto*¹⁵ per far un vestito a mia figlia

Modista: Di che colore?

Anna: *Oscuro*

Modista: E il vestito un po' scollato forse [...]?

Anna: No, no, *accollato, molto accollato, e comodo assai* [...]¹⁶.

Come lascia intendere Anna, la praticità e la comodità dell'abito non si sposano con la seduzione.

¹⁵ Per il vestito di Anna poco prima la modista aveva detto:
Quanto alla stoffa, la è davvero magnifica.

Se le convenzioni sociali sono una sorta di carcere dorato all'interno del quale non è lasciato spazio alla libertà dell'individuo, né è concesso ad una madre di essere anche donna, è evidente che con l'espressione "madri galanti" i due autori intendono indicare un ossimoro, una delle tante contraddizioni della società.

Proprio perché la vita mondana assume questo carattere coattivo, nella vicenda de *Le madri galanti*, pur abbondando la frivolezza e la leggerezza, non si coglie mai una nota spontaneamente gioiosa - se non forse nell'atto quinto.

Questi nobili dall'apparente vita spensierata non sono altro che schiavi avvinti in ceppi d'oro: questo almeno è quanto Praga e Boito sostengono nella loro rappresentazione.

La "galanteria" (in questo caso sinonimo di "civetteria", "vanagloria") ha come unico scopo quello di porre su un piedistallo lo *status* nobile cui tutti guardino con ammirazione, e non consente neppure di esercitare degnamente il ruolo di madre; tant'è che l'altra *madre galante*, Donna Matilde, in seguito allo 'scandalo' del suo divorzio è costretta, senza troppa sofferenza, ad affidare la sua unica figlia a Maria Senesi:

Maria: Signora Foschi, volete confidare a me la vostra fanciulla?

Matilde: [...] oh! ve ne sono grata nell'anima...

¹⁶ A. Boito, *op. cit.*, p. 1391. (Il corsivo è nostro).

.....
Il giorno in cui mi chiederete che abdichi per voi ai diritti di
madre...lo farò.

.....
Maria: No, quella donna *non sa essere madre*; no, essa non ama sua
figlia¹⁷.

A conferma dell'incompatibilità del ruolo materno con quello di 'dama di società', citiamo un'affermazione illuminante di Salvi in cui traspare con evidenza il contrasto esistente tra i due ruoli; Salvi si riferisce al momento in cui la contessa Anna, anche per ragioni di età, si ritirerà dalla vita sociale per dedicarsi finalmente alla figlia: allora - sentenza l'avvocato -

la madre sarà succeduta alla donna galante (p. 1485).

E' chiaro, dunque, che l'una escluda l'altra: o 'dama' o madre. In questo senso "*madre galante*" è davvero una contraddizione in termini.

All'interno del quadro sociale rappresentato, si situano come àncore di salvezza e di purezza assieme, i personaggi non inseriti nel 'sistema', nei quali vengono concentrate le buone virtù che nei nobili vanitosi sono soffocate dal formalismo e dalle convenzioni sociali.

Soprattutto l'ultimo atto rappresenta con grande forza l'umanità di Maria Senesi, privata dalla vita della gioia di avere figli, eppure non privata

¹⁷ *Ibidem*, pp. 1503-505. (Il corsivo è nostro).

dell'istinto di madre e del carico d'amore "potenziale" che può mutarsi "in atto" solo con l'adozione di Carolina.

In linea con le osservazioni precedenti sta il fatto che l'unica donna che non è madre e che non cura la propria immagine sociale, sia la sola in grado di poter moralmente educare un figlio.

Un'altra conferma interessante di questa idea portante - secondo la quale chi vive una vita mondana non può essere conscia del proprio ruolo di madre, mentre c'è più senso di responsabilità nei *semplici*, nei poveri - la troviamo in un breve aneddoto narrato da Camilla (atto II scena I):

a quella povera madre di ier sera [...] quando, [Maria], le avete detto
se voleva darvi il bambino da allevare, che l'avreste tenuto in luogo
di figlio, la povera donna ruppe in pianto esclamando: - no, no, Iddio
me l'ha dato a me il mio figliolo e voglio tenerlo. - (p. 1418).

Risalta la tenacia di quella madre povera - l'evidente anacoluta della sua esclamazione tradisce un umile grado sociale - nel difendere orgogliosamente la propria maternità; quanta facile arrendevolezza, invece, nella contessa Matilde allorché si tratta di affidare sua figlia a Maria Senesi! (atto V scena V).

Anche in questo particolare non c'è contraddizione con quanto Praga aveva cantato in *Tavolozza* (1862) e canterà poi in seguito.

“Praga amava i piccoli, i deboli, i bimbi, i vecchi [...] Praga era l’amico degli umili, de’ tristi, delle creature mortificate”¹⁸.

I “piccoli” che Praga amava non erano solo i poveri, ma tutti coloro che riuscivano a vivere da uomini liberi: ecco perché nel teatro praghiano è ricorrente un conflitto tra due poli in eterno dissidio¹⁹; questi due poli sono, al di là delle differenti vicende rappresentate, la libertà e l’asservimento. Nonostante l’immagine stereotipa del poeta pessimista, Praga nelle sue opere, combatte affinché sia sempre la libertà a vincere.

Tornando a Maria, la si può considerare a tutti gli effetti una “madre virtuale”, nel senso che conosce quali siano i doveri materni e con fermezza li ricorda alla contessa:

Credete voi che i doveri d’una madre si restringano nel dare alla figliola una sana nutrice, poi una saggia istituttrice, e nel porla più tardi in convento od in collegio, e nell’apparecchiare finalmente un bel corredo da sposa? V’ha tutta una educazione che le fanciulle non possono imparare che nell’amoroso consorzio della madre²⁰.

¹⁸ “Fanfulla” del 28 febbraio 1876.

¹⁹ I “poli” del teatro di Praga possono così schematizzarsi:

Le madri galanti: convenzioni sociali / libertà

Fantasma: passione / giudizio

Paolo: carne /spirito, cielo / terra

Altri tempi!: amore / ragion di stato

I profughi fiamminghi: oppressi / oppressori.

²⁰ A. Boito, *op. cit.*, p. 1436.

Troviamo, tra queste parole, uno dei tanti quadri di vita ottocentesca disseminati nell'opera; un ritratto quanto mai fedele di una realtà alla quale sia Praga che Boito guardavano con preoccupazione.

Maria smaschera la *crudeltà* e il cinismo che si nascondono sotto la sfavillante superficie dell'aristocrazia, con il suo stesso essere virtuosa.

Enrico invece smaschera le ipocrisie e la vanità dei nobili con l'arma efficacissima dell'ironia e della franchezza, espedienti che ovviamente scandalizzano e spaventano chi fa del mascheramento la propria regola di vita.

Si veda ad esempio quale ipocrisia si celi dietro le parole di Donna Matilde in questo scambio di battute con Anna:

Io non vado mai ai balli senza mio marito: la gente è tanto maligna.

.....

Foschi si rovina col gioco, credo la mia dote assai compromessa. La separazione è necessaria. Per buona sorte che io sono tenuta troppo in onore dalla società perché la mia reputazione abbia a temerne. Lo scandalo cadrà tutto su mio marito che ne ha la colpa²¹.

L'accettare rigidamente e orgogliosamente una convenzione sociale, nasconde e copre la verità: imminente è la separazione dettata non tanto da motivi sentimentali, quanto da un mero calcolo. Il matrimonio per la nobile Matilde non è più un affare conveniente.

²¹ *Ibidem*, p. 1394.

Il *leit motiv* dell'ostentazione ricorre in un accenno alla tipica consuetudine ottocentesca di andare a teatro come semplice pretesto per mostrarsi in società²²:

Anna: [...] che opera c'è stasera?

Matilde: Il *Trovatore*

Anna: Potremo andarcene all'ultimo atto

Matilde: Perché, se è il più bello di tutti?

(atto I scena III)

E ancora, più avanti, lo sfrontato Collalto, intenzionato a sedurre la contessa Anna, le chiede un appuntamento proprio nel luogo delegato socialmente per simili incontri:

Collalto: Mi permetterete, contessa, che questa sera io venga a trovarvi in palco?

Anna: Certo, certo *chiacchiereremo*. (p. 1411)

La “buona società” viene rappresentata come un territorio di caccia dove ognuno si serve delle armi in suo possesso per raccogliere più prede possibili. I rapporti sociali si giocano su una complessa rete di formalismi, inganni, menzogne dove la sincerità è del tutto al bando.

²² Un'attenta disamina di questa consuetudine è in Meldolesi - Taviani, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, Bari, Laterza, 1991, cap. II.

In mezzo a tutto ciò anche il matrimonio diventa vittima di una civetteria che somiglia molto ad una pratica che affonda le sue radici nel XVII secolo: il cicisbeismo, vera e propria istituzionalizzazione dell'ipocrisia sociale.

Matilde: Voi siete sempre *lancée*, mia cara

Anna: Che volete, ho tante relazioni

Matilde: E vostro marito?

Anna: [...] per solito è il vecchio barone Abati che mi fa da cavaliere: cavaliere *poco pericoloso*, ma, *malgrado ciò*, divertente²³.

Dalle parole di Anna affiora piuttosto chiaramente l'idea che un cavaliere *poco pericoloso* - cioè non troppo appassionato nelle sue *avances* - non sia l'accompagnatore ideale.

Qualcosa di analogo, visto dal versante maschile, troviamo più avanti nelle parole di Collalto:

Le giovinette mi son tanto in uggia, mi han l'aria così insipida.

E poi una giovinetta la si crede sempre *ammodo*, come dite voi, e una donna matura si ha un filo di speranza che non lo sia²⁴.

Eppure è importante sottolineare un fatto: nonostante l'atteggiamento frivolo e apparentemente disinibito dei personaggi, non si consumano adulteri.

Ciò dimostra come i due drammaturghi puntino l'indice accusatore contro le convenzioni sociali che generano l'ipocrisia, e quindi ancora una volta non

²³ A. Boito, *op. cit.*, p. 1393. (Il corsivo è nostro).

²⁴ *Ibidem*, p. 1408.

demoliscono o attaccano l'istituzione del matrimonio, quanto piuttosto l'insieme di consuetudini che lo mettono a rischio.

Allora la polemica de *Le madri* è qualcosa di più profondo e raffinato di una semplice critica sociale, antiaristocratica o antiborghese; ciò che interessa primariamente è sottolineare l'assurdità delle distorte regole sociali che legittimano il 'cicisbeismo', trascurando di rappresentare i personaggi come immorali (adùlteri). Lo ripetiamo, i nobili sono prima di tutto schiavi, non 'cattivi'²⁵. Se non fosse questo il messaggio che più sta a cuore a Praga, non si comprenderebbe perché in una vicenda che rappresenta la superficialità dei rapporti umani, non vien dato spazio alcuno alla sua conseguenza più prevedibile: l'adulterio, appunto.

In mezzo a questo desolante scenario, si incontra la figura dell'avvocato Salvi, solitario paladino dell'anticonformismo e probabilmente *alter ego* dei due drammaturghi.

E' proprio l'avvocato a sintetizzare l'ipocrisia cui il convenzionalismo ha esposto il matrimonio, stabilendo un arguto nesso simbolico tra l'abbigliamento della contessa Anna e il comportamento sociale:

Ecco dunque la sintesi del genio della donna²⁶. [...] cos'è un marito per essa? E' un bel fazzoletto in *point d'Alençon* che si tien sempre

²⁵ O, se si vuole, cattivi in senso etimologico, da "*captivus*, prigioniero".

²⁶ Da quanto afferma nelle battute precedenti, si intuisce facilmente che qui "*donna*" è intesa non in senso generale, ma in quello più specifico di "donna d'alta società".

fra mano per non comprometersi; mentre v'ha qualcos'altro che rassomiglia un po' troppo a quel tale *batiste* che, se si vuole, si tiene in un taschino. - Contessa, dicono che teniate in un taschino il signor Collalto²⁷.

Salvi, in un dialogo con Donna Matilde, espone il suo "credo" antisociale:

Da quel giorno in poi [cioè a contatto con la falsità del mondo aristocratico], goccia a goccia è piovuta nell'anima mia l'acqua gelata del realismo. Da quel giorno vedo le cose come sono, sento le cose come sono, dico le cose come sono, e per questo mi chiamano un burbero...²⁸

Animato dalla libertà che contraddistingue chi si pone *al di fuori* delle convenzioni sociali, l'avvocato ha buon gioco nel respingere le *avances* della sua cliente, che cerca di irretirlo ricordandogli un fatto del passato che li ha visti complici:

Vi ricordate voi di una bella sera che passammo insieme in [...] Brianza? [...] Cadeva l'autunno, noi ce ne andavamo soletti nel parco, mio marito era assente...²⁹;

Salvi è pronto a smascherare la finta purezza della donna:

²⁷ A. Boito, *op. cit.*, p. 1458. Il fazzoletto (che simboleggia il marito) è l'accessorio necessario per 'far scena' ma che non si usa, mentre il *batiste* (l'amante) si tiene nascosto ma lo si usa all'occorrenza.

²⁸ *Ibidem*, p. 1398. Cfr.: "la franchezza [...] è ospite importuna in società" (p. 1480).

²⁹ *Ibidem*, p. 1396.

Salvi: Vostro marito aggiunge che voi lo remunerate dell'amore
ch'egli vi porta colla gratitudine del serpe. Va all'inchiesta di
avvocati e di testimoni, pone in subbuglio i tribunali e pagherebbe
tant'oro per arrivare a scoprire in voi qualche piccola pecca che potesse
aiutarlo a salvarsi.

Matilde: E quali pecche, compiacetevi di dirmi, quali pecche
potreb'egli scoprire?

Salvi: Puh! vi ricordate voi di una bella sera passata in
Brianza?...Andavamo soletti nel parco, vostro marito era
assente...

Matilde: Signore...basta.

Salvi: E' la storiella che mi rammentavate or ora.

Matilde: E che dovrebbe rammentarvi che in quel tempo prometteste
di difendere le mie sostanze e il mio onore.

Salvi: Eh! Un anno fa! Promesse fatte al chiaro di luna, coll'anima
spasimante...³⁰

Non manca il riferimento sarcastico ai *topoi* romantici del "*chiaro di luna*" e
dell' "*anima spasimante*" che Salvi demistifica come un qualcosa che non può
adattarsi alla corruzione dei costumi; allora, quando ancora l'avvocato credeva
alla lealtà della società, difendere un'apparente martire come Matilde (vittima,
a suo dire, del marito) gli appariva come "*l'insuperabile del poetico*".

³⁰ *Ibidem*, pp. 1396-97.

Ma egli dovette ben presto rendersi conto che

da quel giorno *le illusioni, quelle diafane sirene coronate d'iridi e di veli*, si mutarono nella grossolana figura della verità e [...] la causa di una moglie che si separa dal marito per fini di danaro non era niente affatto la più sublime delle cause³¹.

Abbiamo sottolineato l'espressione con cui Salvi definisce le illusioni, evidentemente con un tono ironicamente poetico proprio ad indicare l'impossibilità di coniugare la poesia o il romanticismo sentimentale con la falsità delle pratiche sociali.

Che è infine una moglie divisa dal marito? -

chiede ironicamente Donna Matilde a Salvi;

Salvi: Non è una buona moglie.

Matilde: Eppure la legge è con essa, signor avvocato

Salvi: Ma non la società. [...]

Matilde: Vedrete la fine, signore

Salvi: Vedremo la fine³².

Salvi parla con la sicurezza di chi conosce le regole della società ed è ormai disincantato su di esse: l'ultima frase, lapidaria, suona quasi come una profetica minaccia, che puntualmente si avvererà.

³¹ *Ibidem*, pp. 1397-98. Corsivo nostro.

³² *Ibidem*, p. 1399.

E ancora, in un successivo scambio di battute con Matilde, Salvi ribadisce il concetto, nonché il suo ruolo di buon profeta:

Io sono il solo che possa dirvi la verità [...] tenetene conto, perocché non la sentirete più tanto sovente nelle sale, questa verità. Domani tutta Milano v'avrà condannata, ma non uno oserà dirvelo in viso.

(atto II scena VII p. 1431)

Ed è proprio l'avvocato il testimone di tale previsione. Al termine della vicenda, Donna Matilde, rovinata economicamente e socialmente, chiede aiuto a Salvi (dopo averlo calunniato presso il conte d'Acqui), e questi glielo rifiuta. Al che Matilde conclude, ripensando alle sue amicizie altolocate di un tempo:

Partirò, signor avvocato: poiché nelle disgrazie l'amicizia sparisce...comprenderete che il soggiorno di Milano non può più essere il mio³³.

Ritornano alla mente le parole che la stessa nobildonna aveva rivolte ad Anna quando si trovava in ben altra condizione e che suonano, alla luce degli ultimi fatti, come una crudele ironia tragica:

(La separazione è necessaria). Per buona sorte ch'io sono tenuta troppo in onore dalla società perché la mia riputazione abbia a temerne³⁴.

³³ *Ibidem*, p. 1502.

³⁴ *Ibidem*, p. 1394.

Eppure, anche nel declino e nell'afflizione, l'apparenza non cessa di essere la preoccupazione primaria di un sistema che va pian piano sgretolandosi, di cui i due poeti sembrano voler intonare il *De profundis*...

La società schiava del formalismo viene colpita e smascherata con raffinata ferocia e il paladino della verità è ancora una volta Salvi.

Siamo alla scena II dell'atto III: è in corso la serata di ballo indetta dal barone Abati nel proprio palazzo, alla quale partecipa l'alta società che Praga e Boito hanno in parte presentato durante i primi due atti.

L'avvocato invita il padrone di casa ad una "rappresentazione" tutta particolare.

Eccone il prologo:

Quando ognuno parla e si muove, amo assai l'immobilità e il silenzio. Allora fo come quel signore che per goder meglio lo spettacolo, prende la sua sedia chiusa, osserva e tace; ed è in questo gabinetto, lontano dal frastuono della musica e dei balli, che anch'io [...] osservo e taccio. [...] prendete anche voi la vostra sedia chiusa ed *osservate senza farvi osservare.*

Si apre il sipario e comincia questo spettacolo *sui generis* i cui protagonisti sono inconsapevoli attori che incarnano figure allegoriche

Salvi: In questo *boudoir* si fanno vedere i *sette peccati mortali del secolo.*

Ad uno ad uno, con uno sguardo panoramico sulla sala, Salvi indica gli interpreti di questa ‘rappresentazione nella rappresentazione’.

Vedete là, quel giovine sdraiato su quella poltrona [...] mentre tenta di nascondere colla mano lo sbadiglio [...]?

.....

E’ la *Noia*. Primo peccato capitale, figlio primogenito dei piaceri e dell’ozio; veste per lo più il *frac*; la sua missione è quella di passare il tempo, e vedete come lo passa;

alla vista di un distinto signore che non smette di far di conto, Salvi individua il secondo peccato:

[...] l’*Aritmetica*. Esso non parla mai che di cifre; la cifra è per esso religione ed eloquenza.

Adesso lo sguardo si sposta su due signori che discorrono in fondo alla sala:

Essi parlano di letteratura; l’uno è marchese, l’altro conte [...] osservate [...] il marchese, e poi ditemi se non riconoscete in esso il terzo peccato: la *Caricatura* [...] osservate poi il conte [...] e troverete tosto la *Ciarla*, quarto peccato. L’uno è figlio della *boria* e dell’*affettazione*, l’altro della *leggerezza* e dell’*ignoranza*.

Guardandosi ancora attorno non è difficile rintracciare i restanti peccati:

Gli altri tre [...] li vedrete [...] dove ci sono dei *frac* - gli altri dunque sono *Vanità*, *Indifferentismo*...che fanno sei...³⁵

³⁵ *Ibidem*, pp. 1443-47. (Corsivi degli Autori).

E mentre si attende che Salvi mostri il settimo e ultimo dei vizi, arriva il sorprendente finale dello ‘spettacolo’: lui stesso è il settimo peccato, la *Maldicenza*, regista di tutta la rappresentazione!

Poco più avanti c’è spazio per un altro peccato, che si mostra nei volti e nelle movenze di tre dame: la *Civetteria*.

Al di là della trovata geniale dei due poeti nell’inserire questa piccola rappresentazione atta a ‘sintetizzare’ le loro critiche alla società aristocratica - non a caso è Salvi che qui funziona come “regista” -, è importante sottolineare l’elemento di fondo che giustifica tale scelta.

Sappiamo che, per il galateo e la prassi mondana, i palchettisti del XIX secolo si disinteressavano dello spettacolo cui andavano ad assistere, ridotto quasi a mero pretesto: lo spettacolo teatrale (di prosa o musicale non faceva differenza) era piuttosto un’occasione per mostrare il proprio *status* sociale.

Come sottolinea l’Alonge³⁶, in simili circostanze erano gli spettatori stessi a divenire attori, inscenando una sorta di spettacolo parallelo a quello che si svolgeva sul palcoscenico: era ciò che si può definire la “rappresentazione della vanità”.

Riferendosi a questa realtà che conoscevano bene, i due drammaturghi costruiscono, per bocca di Salvi, uno spettacolo nello spettacolo in cui è la

³⁶ Cfr. Roberto Alonge, *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, Bari, Laterza, 1988, in particolare i capp. I-II. Inoltre si veda il volume citato di Meldolesi - Taviani.

stessa nobiltà “recitante” ad essere a sua volta osservata da uno spettatore estraneo che smaschera il *gioco delle parti* imposto dalla mondanità.

Così Praga e Boito compiono una disamina della prassi mondana aristocratica con la stessa arma (la *Maldicenza*) e con le stesse modalità (lo sguardo indiscreto e *peccaminoso*) di cui si serviva l’aristocrazia a teatro.

A ben vedere è un’operazione di una ‘ferocia’ polemica davvero sorprendente, e tanto più incisiva perché rende la ‘buona società’ spettatrice e attrice al tempo stesso di una farsa che, nella realtà, andava in scena ogni sera. In altri termini i due drammaturghi fanno specchiare la società nella sua propria vacuità.

Si può comprendere forse il motivo per cui *Le madri galanti* furono accolte freddamente al Carignano di Torino...

Si può dire che l’evidenza con cui Praga conduce questo caustico ritratto della società, opera giovanile, invano la si cercherebbe nella successiva produzione teatrale, se non in *Fantasma*; ma qualche traccia di tale atteggiamento, molto più misurato, riaffiora qua e là, senza però la forza di quel primo tentativo.

Per rintracciare un’analoga *vis* polemica, bisogna leggere le raccolte poetiche, in particolare *Penombre* (1864) e *Trasparenze* (1878).

Proprio da *Penombre* ci pare opportuno citare alcuni versi tratti da una piccola quadrilogia intitolata significativamente *Dama elegante*:

Mordea la folla collo sguardo muto

le nudità di latte e di velluto;
e correa, dietro i vaghi ondeggiamenti
del morbido corsetto,
i profili del largo, Augusto petto.
[...] giacché, *marchesa*, voi *siete un inganno*,
siete una larva del *secol vieto*,
[...] o donna *fortunata ed infelice*,

.....

A me quell'occhio non dice l'amore,
dice il dolore;
il dolore dell'angelo esiliato
e condannato
a subir la *materia peccatrice*;
o donna fortunata ed infelice!³⁷

(I, vv. 6-10; II, vv. 9-12; III, vv. 34-40)

Nel ritratto di questa *marchesa* (datato 1864, un anno dopo *Le madri*) ci sembra di riscontrare - a partire dal titolo - alcuni elementi che caratterizzano le nobildonne della commedia; se Praga se ne è ricordato nella posteriore raccolta di versi, mentre in Boito non si rintracciano analoghe consonanze, si potrebbe dar credito all'opinione citata di Mila, circa la preminenza di Emilio nella stesura della commedia.

I versi citati definiscono la *marchesa* “*donna fortunata ed infelice*”: nell’evidente ossimoro, si cela una verità che appare in tutta la sua evidenza ne *Le madri galanti*. Le nobili protagoniste della commedia, Anna d’Acqui e Matilde Foschi, sono esattamente fortunate ed infelici: hanno, sì, una posizione sociale apparentemente invidiabile, epperò sono schiave del loro stesso *status*.

Ancora il motivo dell’asservimento alle regole del *décor* sociale, e una decisa condanna del sistema più che degli individui, ritorna in una battuta di Anna, certamente decisiva ai fini di una corretta interpretazione dell’atteggiamento ideologico dei drammaturghi:

Nella nostra società, cognata, la carità è il superfluo, il lusso è il necessario [...] siamo tutti poverelli a un modo e questa grande società ha anch’essa le sue indigenze. Se io non mi ponessi stasera un nuovo adornamento sul capo sarei più miserabile del mendicante³⁸.

L’exasperato cinismo della prima frase - lapidaria quanto un dogma -, non deve offuscare il ragionamento che segue, in cui la contessa più che carnefice appare piuttosto vittima, seppur vittima consenziente, di convenzioni che ben poco spazio lasciano alla libertà personale.

³⁷ *Dama elegante* in Emilio Praga, *Poesie*, cit., pp. 157-161. Il corsivo è nostro e sottolinea gli elementi più evidenti di consonanza con *Le madri galanti*.

³⁸ A. Boito, *op. cit.*, p. 1435.

E' per questo che non condividiamo appieno il giudizio espresso da Renato Simoni in un articolo apparso su "Lettura" del 1° agosto 1918:

“ Che cosa scorgono i due autori nella loro sala da ballo? La noia, la leggerezza, l'ignoranza, l'indifferenza e la maldicenza. Non sono scoperte peregrine; ma è curioso osservare come, il Boito e il Praga, [...] in questa umanità in miniatura [...] manchino d'indulgenza!”³⁹.

A noi sembra, al contrario, che non manchi indulgenza verso "l'umanità in miniatura" rappresentata ne *Le madri*. Certo, il tono generale della commedia è fortemente polemico e spesso sarcastico, ma se Praga e Boito avessero avuto come fine ultimo quello di condannare senza appello, perché non avrebbero dovuto spingere alle estreme conseguenze la 'malvagità' dei loro personaggi - portando in scena, ad esempio, l'adulterio? E invece si fermano sempre un passo prima che il personaggio precipiti in un male irrimediabile⁴⁰.

Non che i due poeti vogliano privare l'uomo del proprio libero arbitrio, ma il vero bersaglio della *pièce* è la società che lo schiavizza: per l'umanità è possibile, però, la redenzione.

La preoccupazione del poeta è quella di mettere in guardia l'uomo dai rischi che corre nel fondare il proprio vivere sociale sull'apparenza e l'ipocrisia: una drammaturgia con un evidente intento moralizzatore.

³⁹ Citato in A. Boito, *op. cit.*, p. 1545.

⁴⁰ Fa eccezione, forse, la sola Matilde Foschi, che affida sua figlia a Maria Senesi (atto V scena VI), rinunciando definitivamente al suo essere madre:

Matilde (*con tristezza*): la fatalità mi separa da mia figlia (p. 1510)

In linea con questa impostazione ideologica, risulta del tutto naturale l'attrazione che Salvi prova per Camilla, cioè per l'unico "anello debole" di quella catena sociale che difende i diritti atavici dell'aristocrazia, il punto in cui si incrina quel ferreo sistema di censo per cui non sono possibili passaggi di classe.

Camilla è la fanciulla pura, non ancora contaminata dalla società, in un certo senso l'eccezione alla norma.

Non a caso le fa da madre la zia Maria Senesi - l'altro elemento estraneo alla nobiltà frivola - con la quale coerentemente solidarizza l'avvocato.

Si origina, così, una sorta di doppio schieramento contrapposto: da una parte stanno i nobili irretiti in un regime di ipocrisia, che tuttavia garantisce in qualche modo la sopravvivenza della "specie"; dall'altra parte stanno quelli che potremmo definire i "nobili dissociati" (Camilla, Maria, il Conte), con l'aggiunta del borghese Enrico Salvi.

Quella che viene proposta è una distinzione tra nobiltà di censo / di sangue e nobiltà d'animo, suggerita dalle parole di Camilla e di Maria.

Camilla:

Eppure ho sempre creduto che la vera nobiltà non fosse quella che si trova bell'e fatta nascendo⁴¹;

Maria:

⁴¹ *Ibidem*, p. 1478.

tanto più che la maggior parte dei nobili ai dì nostri somigliano ai loro antenati come...il Cicerone di Brera somiglia all'oratore romano.

(p. 1479)

A questa visione libera da pregiudizi, si contrappone quella della contessa Anna, guidata da esigenze di "immagine".

Dietro al rifiuto della contessa alle nozze della figlia con il "borghese" Salvi, si nasconde una motivazione 'sociale', ed è

l'abisso che separa la nostra dalla vostra posizione...

Non può che essere amaro il commento dell'avvocato:

[...] per voi gli uomini valgono in ragione degli antenati [...] poiché la madre misura la felicità della figlia a stregua di blasone...⁴²

Nello spaccato di società ottocentesca offertoci da Praga e Boito, è la nobiltà d'animo ad avere infine la meglio: probabilmente tale esito è, in parte, segno di una speranza dei due scapigliati, in parte è il riflesso di una società italiana postunitaria in via di imborghesimento, quando cioè ai tradizionali 'valori' dell'aristocrazia vanno sostituendosi altri metri di giudizio.

Di questo ulteriore passo darà conto il Praga pochi anni più tardi con *Fantasma* - per rimanere al solo ambito teatrale: come vedremo, però, il vizio dell'apparenza non tramonta con l'aristocrazia.

⁴² *Ibidem*, pp. 1482, 1487.

Le nozze di Salvi e Camilla non sono solamente il *lieto fine* imposto dal genere comico, ma anche il naturale incontro dei due ‘eroi’ giovani, oppositori del sistema classista tradizionale.

Per quanto il coronamento dell’amore dei due giovani possa sembrare una scelta drammaturgica convenzionale, val la pena di superare l’iniziale impressione e riflettere sul fatto che il rapporto tra l’avvocato e la contessina è l’unico in tutta la vicenda ad essere caratterizzato dalla purezza e dalla sincerità; in tutti gli altri approcci sentimentali che si susseguono lungo i primi quattro atti, aleggia sempre l’ipocrisia, la vanagloria, l’arrivismo, ingredienti necessari per una decorosa vita mondana...

Il colloquio di Camilla e Salvi, nella casa di quest’ultimo⁴³, è il primo dialogo d’amore che si presenti agli spettatori, dopo una serie interminabile di ipocrite schermaglie amorose tra i vari nobili.

Camilla: Prima di essere tua moglie la vita e la natura erano per me come un libro arcano [...] scritto in una lingua sconosciuta: ebbene tu me l’hai insegnata in tre mesi! [...]

Salvi: *E’ il miracolo dell’amore!*⁴⁴

Finalmente la parola “amore”! E’ la prima volta che viene pronunciata senza essere degradata dal suo autentico significato, ma anzi ad incarnare l’ideale di

⁴³ La didascalia iniziale ci avverte che dai palazzi nobiliari degli atti precedenti, siamo passati qui ad un borghese appartamento: fatto non trascurabile anch’esso.

⁴⁴ A. Boito, *op. cit.*, p. 1494. (Il corsivo è nostro).

un sentimento puro e sincero, che emerge dal mare di falsità della “buona società”.

Non tanto, quindi, scelta convenzionale, le nozze di Camilla ed Enrico, piuttosto epilogo coerente con la ‘morale’ antisociale di Praga e Boito.

Non stupisca che questo matrimonio venga definito ‘antisociale’, piuttosto si considerino i fattori che lo caratterizzano e lo distinguono dalle altre unioni coniugali rappresentate ne *Le madri galanti*: purezza di sentimenti, lealtà, interclassismo. In altri termini, una scelta d’amore e non di perbenismo sociale: in questo senso, ‘antisociale’⁴⁵.

Anche ad Anna, infine, viene concesso il riscatto. Nella battuta che chiude la *pièce*

non sono più che madre⁴⁶,

si evidenziano due elementi di riflessione:

1. l’insanabile dicotomia tra i due ruoli di *madre* e di *donna galante*, che conferma quanto da noi sostenuto: il titolo *Le madri galanti* è una voluta contraddizione in termini, che rivela l’impostazione ideologica dei due poeti, il loro spirito di opposizione alla ‘morale’ sociale;
2. l’accettazione della propria situazione sociale ed esistenziale: la contessa è pronta per essere madre, “*una madre come tutte le altre!*” (p. 1506).

⁴⁵ Si rilegga l’interpretazione del matrimonio di convenienza data da Salvi in atto III scena IX (p. 1458): quello è il ritratto delle nozze in società.

⁴⁶ Atto V scena IX, p. 1511.

Come le aveva predetto l'avvocato Salvi, “*la madre è succeduta alla donna galante*” (p. 1485); ma perché ciò potesse avvenire, bisognava che fosse disposta ad abbandonare la vita di società per “*la vergogna di comparir davanti agli altri miei giudici*” (ivi).

CAPITOLO SECONDO

Fantasma

Dopo aver rappresentato ne *Le madri galanti* il conflitto tra la libertà dell'uomo e i condizionamenti sociali in un ambito esclusivamente aristocratico, con la successiva opera teatrale Emilio Praga affronta ancora la questione collocandola questa volta in ambiente borghese.

Si tratta di *Fantasma*, “*scena drammatica*” in martelliani pubblicata a Milano nel 1870, e successivamente musicata da A. Ferretto per la rappresentazione al Teatro Verdi di Vicenza il 24 aprile 1908.

La *pièce* rappresenta - dopo un brevissimo ‘prologo’ con Gustavo e il fratellino Lelio - il dialogo segreto tra i due amanti, Gustavo appunto ed Erminia, moglie del migliore amico di lui, Augusto.

La *scena* nei suoi 300 versi non presenta altri episodi, al limite si inseriscono i riferimenti ad Augusto e alla madre di Gustavo, continuamente evocata.

L'intestazione reca la dedica “*A Paolo Ferrari*”; si tratta di un drammaturgo modenese (nato nel 1822, morto a Milano nel 1899)¹ citato nelle storie letterarie come il massimo rappresentante italiano del “goldonismo” di metà Ottocento: dal grande drammaturgo veneziano riprese l'interesse per le commedie d'ambiente.

¹ Per queste ed altre notizie sulla vita e le opere di Paolo Ferrari, si veda il *Dizionario biografico degli italiani*, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1996, s. v. *Ferrari*.

Fu un precursore di quel teatro sociale che trionferà sul finire del XIX secolo, ed ebbe sempre uno spiccato interesse per i problemi e le tematiche sociali - sia nei cosiddetti “drammi a tesi”, sia nella sua intensa attività giornalistica².

Ma soprattutto, per ciò che attiene specificamente a Praga, Ferrari gravitò per molto tempo attorno al circolo degli scapigliati, pur non facendone mai parte, e fu grande amico di Emilio. Era uno dei componenti del gruppo delle “tre F” (Filippi, Fortis, Ferrari).

La didascalia iniziale precisa che l’azione si svolge a Venezia nel 1600, ma a ben vedere non vi sono elementi interni al testo che richiama un’ambientazione secentesca, anzi i personaggi sembrano muoversi su uno sfondo ottocentesco borghese.

Lo sfondo veneziano e il *leit motiv* dell’adulterio sembrano essere mutuati dalla novella *Portia* di Alfred de Musset, inclusa nei *Racconti di Spagna e d’Italia* (1830); d’altra parte è noto come i francesi fossero tra i modelli ed ispiratori più ricorrenti nell’attività poetica di Praga, e tra questi proprio Musset, con la sua spiccata sensibilità romantica e la sua capacità di ‘ritrarre’ luoghi sotto il puro impulso della fantasia - nei citati *Racconti* descrisse luoghi reali che non aveva mai visto personalmente, ma solo conosciuti tramite i libri.

² Cfr. Franca Angelini, *Cultura narrativa e teatro nell’età del Positivismo in Letteratura italiana*, Bari, Laterza, 1990, vol. LII, pp. 141-sgg.

Al prestito dal Musset per *Fantasma* accenna Catalano, curatore dell'edizione napoletana delle opere di Praga³; ma non vi sono accenni invece ad un'opera che certamente ha in qualche misura influenzato il Praga, tanta è la consonanza di fondo con questa *scena drammatica*.

Ci riferiamo al romanzo *Teresa Raquin* (1867, ridotto per le scene sei anni più tardi) di Emile Zola.

Opera di assoluta preminenza nella produzione del francese, la *Teresa* di Zola presenta un'incredibile affinità con il *Fantasma* di Praga.

La vicenda dei due amanti clandestini, divorati dai rimorsi e da sensi di colpa perfino superiori alla loro passione amorosa, e sui quali aleggia il fantasma della madre malata, consapevole dell'adulterio - è straordinariamente simile all'intreccio zoliano. Pur con le differenze del caso (in Zola i due amanti uccidono il marito di Teresa, M.me Raquin compare in scena, Teresa e Lorenzo infine si uccidono...), è l'atmosfera cupa di rimorso e la presenza inquietante della madre che "giudica" gli adùlteri, a rendere affini le due opere.

Il romanzo di Zola aveva avuto una risonanza internazionale, che non poteva non aver raggiunto il giovane Praga sempre attento e sensibile alle novità d'oltralpe; nell'impianto di questa breve *scena drammatica* è davvero difficile non riconoscere l'influsso del francese.

³ Cfr. Emilio Praga, *Opere*, Napoli, Ricciardi, 1962, p. 710.

Ecco come il dedicatario dell'opera ne riassume schematicamente il carattere in un articolo apparso sul "Corriere di Milano" del 15 novembre 1870:

"[...] N'è autore il signor Emilio Praga, il giovine pittore e poeta, di cui Milano apprezza ed ama da un pezzo l'ingegno incontestabilmente di vero artista, anche quando certi impeti sregolati, certe selvatichezze dell'indole sua lo trasportano un po' al di là delle economie dell'arte. Emilio Praga ha preso la penna ed ha fatto un drammettino, come avrebbe preso il pennello e la tavolozza e avrebbe sbozzato un quadretto. Una fantasticheria psicologica sull'eterno problema della colpa nell'amore; un momento drammatico, lirico di un'anima combattuta dentro di sé fra il rimorso e l'amore che sembra avere presa forma visibile nel volto infermo, morente, d'una santa creatura, la madre; l'amore, che sotto l'immagine della donna adorata e tanto infelice quanto colpevole, lo raggiunge sino al limitare della stanza ove la madre agonizza. C'era un gran dramma da fare: Emilio Praga ha veduto nella sua fantasia uno dei momenti di questo dramma, e l'ha colto e n'ha fatto tre scene."⁴

A proposito dei personaggi, la didascalia ne indica solamente tre, ma di fatto il numero può allargarsi a cinque: il marito tradito, Augusto, viene richiamato dai due amanti, con tutto il carico di rimorso che comporta, e si può dire quindi che anch'egli interagisca in qualche modo con i personaggi sulla scena; quanto alla madre di Gustavo, si è già accennato che è a tutti gli effetti un

⁴ Citato in *La pubblicistica nel periodo della Scapigliatura*, cit., p. 170.

personaggio del dramma, una presenza *invisibile* e silenziosa, ma che sovrasta e schiaccia i due.

La madre è a letto, afflitta da una non meglio precisata malattia, ma pare vegliare sul figlio, caricandolo di un peso di rimorsi insostenibile, che solo nel finale svanirà.

Alcune battute offrono l'immagine di questa donna malata, travagliata dall'impura condotta dell'uomo:

Lelio: [...] la madre ti ha finora aspettato.

testè, *vinta dal male*, andò *triste* al riposo

.....

Gustavo: Forse *ella veglia* ancora e, abbracciando quel bimbo [Lelio],

sovrà cui l'innocenza espande ancora il nimbo

d'una lagrima amara lo bagna, a me pensando,

a me indegno, a me turpe, a me vile, e esecrando!

.....

[...] o mia madre! Tristezza

Dio non versa maggiore sulla terra!

.....

[...] o fratel mio,

torna alla madre...sola non lasciarla...è *malata*!

.....

In una lotta orribile *il suo senno* robusto

fu da allora *travolto*. - Pensa...una santa...astretta⁵

ad assistere, *muta*, a questa scena abietta!...

Ecco chi *soffre più di noi!*⁶

Il senso di colpa e il rimorso, unitamente alla passione, sono i sentimenti portanti della vicenda: i primi due, però, non sembrano avere una motivazione morale bensì sociale.

Sul rapporto degli amanti grava il pesante fardello del giudizio altrui - di cui quello materno è solo un aspetto -, che soffoca e imprigiona la libertà dell'individuo assai più delle remore morali.

Praga torna, dunque, ad affrontare una tematica che gli è particolarmente cara: il drammatico scontro tra la libertà umana e il condizionamento sociale.

Con *Le madri galanti* e *Fantasma*, il poeta dà conto di questo conflitto radicalizzandolo all'interno dell'uomo: non fa differenza, infatti, che il quadro sociale entro cui gli uomini si muovono sia l'alta nobiltà o la borghesia; a dettare il ritmo delle esistenze umane è l'insieme delle norme e convenzioni del vivere sociale. In ultima istanza è il giudizio della società sulla persona a condizionarne le scelte.

⁵ *astretta*: costretta.

⁶ Citiamo dall'edizione di *Fantasma* (1870) ripubblicata in Emilio Praga, *Opere*, cit., pp. 640-647. (Il corsivo è nostro).

Il teatro di Emilio Praga esprime sempre i termini di un conflitto bipolare⁷ - libertà / schiavitù, reale / ideale - che a ben guardare è lo stesso vissuto dal poeta nella vita di ogni giorno, sempre più drammaticamente.

C'è un filo rosso - talvolta più scoperto, talvolta più nascosto - che collega i lavori teatrali di Praga dall'esordio (1863) all'epilogo (1875) e che trova un puntuale riscontro nelle più celebri e celebrate raccolte di versi.

La scarsissima attenzione da sempre riservata alla drammaturgia di Praga non ha permesso di sondare a fondo la coerenza della poetica e della ideologia praghiane, specchio di uno stretto rapporto arte-vita di sapore già decadente.

Tra i due amanti, è Gustavo ad essere maggiormente oppresso dal senso di colpa, verso l'amico e verso la madre: nonostante sia la donna di fatto a compiere il vero adulterio, in quanto sposata, e la colpa di Gustavo possa teoricamente (sottolineiamo che si tratta di un discorso *in abstracto*) considerarsi meno grave - come ammette la stessa Erminia

Tu l'amicizia infrangi, io...la giurata fede!⁸,

nonostante tutto ciò, è proprio l'uomo ad essere letteralmente schiacciato dal rimorso, provato non solo e non tanto nei confronti dell'amico tradito, ma soprattutto nei confronti della madre. Questo evidentemente conferma come la madre sia una presenza assolutamente centrale nel dramma dei due amanti.

⁷ Vd. nota 19 del Capitolo Primo.

⁸ Emilio Praga, *Opere*, cit., p. 645.

Arriviamo così ad una tipica caratteristica del teatro praghiano, quella di far “agire” anche personaggi assenti dalla scena; ma quella che in altri drammi è un’assenza temporanea⁹, qui è addirittura un’assenza costante. Eppure, quanto drammaturgicamente ‘forte’, se capace di condizionare gli attanti sulla scena come se ci fosse!

Nel teatro di Praga non è necessario che un personaggio si presenti sulla scena per essere effettivamente tale¹⁰; è sufficiente che esso sia evocato, ossia che il drammaturgo faccia sentire l’essenzialità della sua presenza per almeno uno dei personaggi sulla scena.

Questo ci introduce ad uno degli elementi centrali della *pièce*: il suo carattere predecadente.

Lo scontro passione / rimorso ha un precedente nella drammaturgia praghiana: lo troviamo nel libretto de *I profughi fiamminghi* (1863), incarnato nel rapporto tra lo spagnolo Ruggero e la fiamminga Ilda.

Ma lo scontro che in quel dramma veniva distribuito in due distinti personaggi, qui viene interiorizzato nel solo Gustavo, nel quale si agitano e si combattono la passione per Erminia e il rimorso del peccato.

L’interiorizzazione dei conflitti è un tipico tratto decadente; ma qui c’è anche qualcosa in più. Se è vero che il contrasto uomo / donna è anzitutto

⁹ Si vedano, per tutti, il Lionello di *Altri tempi!* e la Giunia di *Paolo*.

¹⁰ L’etimologia ricorda che “personaggio” viene da *personam agere*, ossia “recitare una parte”.

combattimento interiore per Gustavo, è altrettanto vero che l'ansia generata da un tale contrasto assume per l'uomo connotati fisici ben concreti: è l'immagine silenziosa e terribile della madre.

Così l'uomo interiorizza i propri conflitti ma al tempo stesso ne proietta l'esito all'esterno, oggettivizzandoli in un essere *altro-da-sé* ma quanto più possibile vicino a sé: in questo caso, colei che gli ha dato la vita, e che, a causa sua, la sta perdendo.

Questo è un procedimento che indubbiamente apre a prospettive psicologiche ampiamente sviluppate in ambito decadente, pochi anni più tardi.

Ancora sul fattore della presenza-assenza dei personaggi di Praga, ci sembra che esso rappresenti un elemento di modernità e assieme di complessità drammaturgica: non solo per il motivo superficiale che aumenta il numero dei personaggi *di fatto* agenti sulla scena, ma, più profondamente, perché allarga il loro orizzonte di interazione rendendone più complessi i moti interiori e più ampio il cerchio delle loro relazioni.

Essendo il rimorso il sentimento caratterizzante Gustavo, si capisce bene come egli possa ritrarre l'amore / passione come un mostro (il *fantasma* che dà il titolo all'opera), al cui nome non sono legate immagini di dolcezza, bellezza bensì

il pallore, lo scherno, l'inganno e la minaccia.

Nello stornare il fratellino dal cedere, quando sarà il momento, alle lusinghe di un tale *mostro*, Gustavo calca la mano sul tono melodrammatico, amplificando gli effetti nefasti della passione:

Fratel, quando udrai dire questa parola: “Amore”

pensa a quel mostro! [...]

Tu che a' pié della madre dormi nel letticciuolo,

quando muterai coltre, rammenta...e dormi solo!

.....

[...] verrei, tremando, ad abbracciarla¹¹ io pure,

se le labbra...rammenta!...non mi sentissi impure!...

.....

Oh! Rea veste di Nesso che mi stringi e mi ardi,

non ti potrò squarciare?...è davvero troppo tardi?¹²

E' evidente che nelle parole di Gustavo non c'è spazio per una visione 'serena' della passione, accomunata addirittura alla mitologica veste di Nesso che, indossata da Ercole, ne provocò la morte.

D'altra parte ricorre costantemente l'ideale della purezza cui Gustavo anela a ritornare, e che è contrapposto ai frequenti riferimenti all'impurità; ma più che di purezza morale, sembra si tratti piuttosto di reintegrazione nell'ordine

¹¹ Gustavo si riferisce alla madre, nella cui stanza dorme il piccolo Lelio.

¹² Emilio Praga, *Opere*, cit., p. 641.

collettivo, ossia di riabilitazione sociale, che è come dire indossare nuovamente l'abito dell'apparenza conformista.

Il legame adulterino con Erminia rappresenta quell'elemento di sconvolgimento e trasgressione dell'equilibrio e del *décor* domestico che è il tormento maggiore dell'uomo.

Di qui la preoccupazione 'sociale' di Gustavo, di non dare scandalo; per mantenere la facciata esteriore di decoro e formalismo - dichiara Gustavo -

la nefanda commedia dell'amante che stringe
la mano del marito, e più amico si finge
più d'infamia lo copre...ahimé! l'appresi io pure;

ma non poté fingere con sua madre perché

[...] tutto occhio di madre scerne!¹³

L'inquietudine di Gustavo genera in lui un alternarsi di stati d'animo contrastanti: congedato il fratellino, spalanca la finestra e contempla la bellezza del firmamento assaggiando per un breve istante la quiete notturna che si posa anche sulle sue ansie; ma questo attimo d'incanto lascia spazio di nuovo alla consapevolezza della colpa. Il cielo stellato evoca in Gustavo il pensiero dell'amico tradito perché - come egli stesso racconta - Augusto è un osservatore del cielo, ne studia le costellazioni cercando di carpirne gli arcani

(...immenso è il cielo,

¹³ *Ibidem*, p. 646.

e s'avvicina a Dio chi ne solleva il velo).

Così di nuovo il conflitto interiore si apre all'esterno proiettandosi nell'*altro*
con la nostalgia del ricordo e la violenza del pentimento:

Come è limpido il cielo!...

(rinchiude bruscamente la finestra)

Non lo posso guardare!

Augusto e la sua specola dappertutto mi appare!

Perduto nella sacra vision delle stelle,

Augusto è là, spiando le innumeri facelle;

e mentre segue, estatico, Sirio dai calmi raggi,

oppur guata la Lira d'or, o scruta ove viaggia

il Cigno dalle candide ali, in mezzo ai rubini,

alle gemme, alle perle dei perduti confini,

là dove forse ignoti spirti cantan d'amore...

un zefiro che giunge dalle lontane aurore,

puro al pari dell'anima sua, di gaudio lo inonda!...

Gli rammenta il suo angelo, la sposa pudibonda!...

Ed egli se la immagina, vegliante nell'attesa,

o sognante di lui in quella santa chiesa

che è un'alcova pudica. E pensa: - "Immenso è il cielo

e s'avvicina a Dio chi ne solleva il velo;

è una fiera esultanza adorar meditando,

qui lontan dalla terra, da tutte cose in bando;
spaziar colla mente nell'eterno mistero,
esser l'aquila audace del duplice emisfero...
Ma tutto ciò non vale un sorriso di lei!
Quando, balzando al noto suono dei passi miei,
la casta Erminia..."- Oh! Orrore, orrore, orror!...¹⁴

Nel lungo "ritratto" dell'amico che Gustavo fa, risalta in modo evidente l'aulicità delle immagini e la serenità che esse infondono nell'animo; l'immagine di questo giovane sognatore che "*perduto nella sacra vision delle stelle*" spia "*le innumeri facelle*", pensando alla "*sposa pudibonda*" che veglia nell'attesa di lui e presto gli donerà uno dei suoi sorrisi che superano in bellezza le meraviglie del firmamento - questa immagine si interrompe bruscamente al pronunciare il nome della "*casta Erminia*":

Oh! Orrore, orrore, orror!...

Nella triplice esclamazione inorridita di Gustavo è tutto il senso della gravità della sua colpa. Proprio rievocando situazioni così idilliache, legate al ricordo dell'amico, si fa ancor più pesante il rimorso; è evidente il controsenso dell'aggettivo "*casta*" associato alla moglie adultera.

Altrettanto chiaro il contrasto tra le immagini auliche, concilianti, con cui viene ricordato l'amico, e l'impurità da cui Gustavo si sente imbrattato.

¹⁴ *Ibidem*, p. 642.

La triplice imprecazione dell'uomo rende comprensibile il costante atteggiamento di repulsione che Erminia susciterà in lui nell'imminente dialogo, fin dal suo primo apparire:

*(Erminia sta addossata alla porta di mezzo,
guardando intorno a sé, pallida, terribile)*

Gustavo: Sciagurata! Che hai fatto!...Come ardisti?¹⁵

Orrore è esattamente ciò che la relazione clandestina suscita in Gustavo, mentre la donna, che rappresenta il polo della passione, cerca di aprire un varco nel cuore dell'amante.

Erminia: Tu tremi

nel rivedermi, e un'ora non corse, e, cogli estremi
baci, che ancor non sono sulle tue labbra asciutti,
la tua Dea mi chiamavi, l'adorata fra tutti.

Or che avvenne? Mutato in disprezzo l'affetto...:

così Erminia rimprovera la freddezza dell'amante, che è presto spiegata:

Gustavo: Un santuario è questo, è di mia madre il tetto

il solitario asilo di ciò che resta ancora
nel mio povero petto di innocenza e di aurora...
nido già profanato troppo da me¹⁶.

Gustavo ribadisce a toni forti la pericolosità e l'impurità della loro relazione:

¹⁵ *Ibidem*, p. 643.

¹⁶ *Ivi*. Più avanti (p. 646) Gustavo spiegherà perché la casa materna sia stata già *profanata* altre volte.

[...] una forza arcana mi lega al tuo destino

.....

Ma non voglio, non posso cader del tutto in fondo

[...] la tua presenza è mostruosa, è immondo

ogni istante che passa qui tra noi...

Nella “battaglia” che si combatte tra l’uomo, che tenta in ogni modo di scrollare via da sé ogni traccia del rimorso di cui è schiavo, e la donna, che è altrettanto schiava della sua passione, sembra non esservi né vincitore né vinto; soprattutto non sembra esserci possibilità di dialogo, perché ognuno è ancorato sulle proprie posizioni nel tentativo di far prevalere la necessità più impellente per sé: lavare la colpa per Gustavo, conquistare il suo amante per Erminia.

Ad una colpa così grave ovviamente si associa il tema della punizione, cui entrambi gli amanti si sentono destinati; di qui i frequenti riferimenti al castigo (citiamo i più significativi):

Erminia: Pietà!...siam già puniti!...

Gustavo: Puniti! oh! sì, punito

[...] son io

.....

Divorare il rimorso

[...] non è ancor il castigo!...

.....

Quando una creatura [...]
infrange le leggi del gran Volere Eterno,
[...] che avverrà?

Erminia: ...Nessuna

salvezza!

[...] nessuna pietà per la caduta!...¹⁷

Bisogna sempre tener presente che questa scena drammatica ha come fulcro la rappresentazione di un conflitto i cui due poli in lotta sono la passione (Erminia) e il senso di colpa (Gustavo); questi due poli sono le risultanti di due approcci contrapposti alla vita: la libertà personale e l'asservimento alle norme sociali.

Erminia, infatti, non è affatto inconsapevole delle proprie responsabilità e del proprio tradimento

(credi che - te partito - a me indefesse l'ale

battan nelle ineffabili plaghe dell'ideale?...),

tuttavia, rimossi gli scrupoli morali, per lei non esistono le preoccupazioni legate al giudizio altrui, convinta che

unica legge è sulla terra Amore,

che son fatue chimere Onore e Disonore,

che Amore è il grido immenso che ci piove dal Sole¹⁸.

¹⁷ Emilio Praga, Opere, cit., pp. 644-648.

¹⁸ Ibidem, p. 645. Corsivo nostro.

Reale / Ideale: a questa dicotomia si riduce, in fondo, lo scontro tra i due personaggi. L'ossatura di questa breve *pièce* è centrata su un conflitto bipolare, che è poi lo stesso che ritorna in tutto il teatro di prosa di Emilio Praga.

Il soggetto in cui questa lotta si fa più gravosa è proprio Erminia, costretta a vivere una esistenza "sdoppiata" dovendo ottemperare anche ai suoi doveri di sposa ("come se amante solo fossi, e non fossi sposa...").

[...] quando Augusto
torna [...]
e mi si accosta, lieto, spalancando le braccia
[...] mi contempla e si bea!...
Oh! non sai quante volte non mi afferrò l'idea
di balzar dal mio letto per gettarmi al canale!...¹⁹

Cos'è che spinge Erminia a rimarcare la gravosità della propria vita "sdoppiata" e la sua stoica resistenza?

La risposta più probabile è: il tentativo (destinato al fallimento) di spostare l'attenzione dell'amante dal rimorso alla passione, addivenire cioè ad una improbabile ricomposizione del conflitto iniziale.

Per far ciò, racconta un antefatto, ricorda il come e il perché sia nata la passione per Gustavo:

¹⁹ *Ibidem*, p. 646.

Ed io fui che te, trepido e taciturno amante,
[...] trascinavo, ispirata da un amor senza pari
.....
[...] il mio sposo era saggio,
era buono, era dolce, e mi amava...ma
troppo in su del mio spirto vagava...
Ei passava le notti a libar l'ideale!²⁰

A quel punto si affacciò alla mente della donna la necessità, non più rinviabile, di trovare un punto di riferimento concreto alla sua ricerca di considerazione e d'amore.

Seguiamo ancora il filo dei ricordi di Erminia:

Allor, sola!...Una imagine...la tua...lenta, indefessa,
mi si posava accanto!...La tua fronte dimessa
[...] nascondeva Augusto al mio caldo pensiero!
Eri sì triste e bello...²¹

Da notare il carattere 'tardoromantico' dell'ultima affermazione: l'associazione dei termini tristezza / bellezza è certamente nell'immaginario ottocentesco e questo conferma come l'ambientazione al XVII secolo non abbia appigli testuali precisi, ma sia piuttosto una scelta non riflessa nella psicologia dei personaggi e nell'atmosfera generale della vicenda.

²⁰ *Ibidem*, p. 645.

²¹ *Ivi*.

Nel ricordo di Erminia dello sbocciare della passione per Gustavo, viene sottolineata la lenta e inesorabile attrazione che si impadronisce di lei, nel momento in cui il contrasto reale / ideale in Augusto (“*Ei passava le notti a libar l’ideale*”) si fa sempre più netto, e a vantaggio del secondo; al punto che - afferma Erminia -

[...] il raggio

degli astri più di quello de’ miei occhi adorava.

ed ella

[...] sentiva di aver nel cielo una rivale...

Ecco allora spuntare Gustavo, che sposta il piano dell’attenzione di nuovo al *reale*, assecondando il bisogno di ‘amore concreto’ della donna.

A questo punto non si può non notare una situazione apparentemente contraddittoria.

Si è detto che Erminia e Gustavo rappresentano i due poli rispettivamente dell’ideale e del reale, eppure qui troviamo la donna rifiutare l’*ideale* inseguito dal marito per gettarsi tra le braccia del *reale* incarnato dall’amante.

La contraddizione è appunto solo apparente perché l’*ideale* di Augusto è

“sfiorare i misteri del cielo (che lo scienziato-credente assolutizza e venera come un ideale)”²²,

²² Emilio Praga, *Opere*, cit., p. 712 (nota del curatore).

allontanandosi di fatto dalla vita concreta; l'*ideale* di Erminia è il vivere pienamente i propri sentimenti senza condizionamenti imposti dalla 'morale' sociale, ma senza per questo estraniarsi dalla realtà; infine il *reale* di Gustavo è il vivere secondo gli schemi e i comportamenti che la società impone.

Il dramma dei due amanti, e di Erminia in particolar modo, si evidenzia nel momento in cui la donna si rende conto che il proprio bisogno di concretezza trova un muro invalicabile nel formalismo di Gustavo.

Quanto a quest'ultimo, qualsiasi istinto passionale viene in lui represso dal terrore dell'infamia che un adulterio scoperto comporterebbe nella società e nella famiglia.

Spia di tale nefasta conseguenza - ben più drammatica del rimorso stesso²³ - è il pensiero martellante della madre malata, che intuì subito la relazione adulterina ("Essa lo avea nel core").

L'ansia di Gustavo genera immagini ed accostamenti iperbolici che l'atmosfera predecadente del dramma giustifica; così è dell'immagine dei parti deformi o prematuri evocati come punizione per una grave υβρις²⁴.

Il parallelismo che l'uomo stabilisce tra questi e la propria situazione è il seguente: se una creatura *biologicamente* deforme, nascendo, provoca la

²³ Commentando i vv. 165-168, Catalano osserva che

"il soffrire la propria colpa da soli è lo stesso che nutrirsene in solitario appagamento; il vero castigo proviene invece dalla *coscienza censurante* degli altri" (in Emilio Praga, *op. cit.*, p. 712. Corsivo nostro).

morte della madre, cos'altro potrà provocare un uomo già adulto che sia moralmente corrotto, ovvero *interiormente* “deforme”?

Le madri muoiono per le colpe dei figli

- conclude deduttivamente Gustavo.

In quest'ultima affermazione ci pare di cogliere un evidente richiamo al motivo di fondo della *Teresa Raquin* di Zola.

La figura della madre, nell'intero arco del dramma praghiano, è talmente condizionante agli occhi del figlio, che, mentre l'amante si dispera e si dimena in un vano tentativo di richiamare su di sé l'attenzione dell'uomo, perfino “*avvicchiandosi al collo di Gustavo*”, giunge lapidario il sigillo di quest'ultimo sull'insana passione: Gustavo, richiamato dalla madre morente, “*svincolandosi dalle braccia*” di Erminia, esclama:

E' una madre che chiama, tu non sei che l'amante!²⁵

Lo sferzante disprezzo che promana da queste parole segna un punto di grande distanza tra il “borghese” Gustavo e la *pasionaria* Erminia.

E' ovvio che l'adulterio commesso dai due è deprecabile: non è quindi in questione un giudizio di valore sull'azione commessa, né per questo dovrebbe stupire l'atteggiamento ‘prudente’ e, al limite, più giustificabile di Gustavo;

²⁴ Così veniva definita dagli antichi Greci una grave disobbedienza alle volontà celesti, che provocava effetti mostruosi e letali.

²⁵ Emilio Praga, *Opere*, cit., p. 648.

ciò che stupisce semmai è la motivazione di fondo che incita l'uomo a respingere quella relazione che lui stesso ha per un certo periodo alimentato²⁶. Tale motivazione non è, in fondo, morale ma 'sociale', o familiare se vogliamo.

Come non vedere un collegamento con analoghe "costrizioni sociali" che regolano la vita di molti personaggi de *Le madri galanti*?

Che il *milieu* rappresentato sia aristocratico o borghese non sembra far differenza per Praga: ciò che a lui sta a cuore è la lotta tra la morale personale di ogni uomo, e quella convenzionale imposta dalla società.

Ancora una volta, e come in tutto il teatro in prosa del Nostro, le categorie umane rappresentate si riducono a due: gli uomini liberi e gli uomini schiavi.

Gustavo rifiuta di portare avanti un legame che rompe il *décor* della sua casa, la sua rispettabilità - più volte, sia Erminia sia Gustavo insistono su verbi forti come ad esempio "profanare" riferendosi all'adulterio, contrapponendo ad essi la "santità" della casa materna: come quando Erminia si rivolge alle

sante pareti del suo nido giocondo,

voi che un istante osai *profanar*²⁷.

L'infermità stessa della madre rappresenta la condanna costante che grava sull'esistenza di Gustavo.

²⁶ Nell'antefatto precedente si è visto come sia stata Erminia a 'prendere l'iniziativa' spinta dalla noncuranza (inconsapevole) del marito e dal fascino malinconico di Gustavo.

²⁷ Emilio Praga, *Opere*, cit., p. 648.

E' sufficiente, infatti, che quella, nell'atto di morire, riveli al figlio un sorriso che suona come un perdono ed un *placet*, e subito l'uomo cancella ogni remora di ordine morale, esclamando incosciente

Il ciel ci benedisse.

[...] quel sorriso [è di]

mia madre [...] ridiscesa per darci il suo perdono²⁸.

Alla luce di questi elementi, possiamo affermare una sostanziale diversità tra i due amanti: Gustavo, che ha subito la passione di Erminia, appare condizionato in ogni sua azione e pensiero dalla preoccupazione di ciò che altri (la madre in primo luogo) pensano di lui; Erminia, incurante delle preoccupazioni sociali, vive il contrasto tra la sua passione per l'amante ("*Ho amato come nessuna al mondo*") e la sua condizione di sposa, a cui peraltro è disposta a rinunciare spinta proprio da una pulsione più possente.

Il rimorso è la cifra specifica dell'uomo, perché ha sbagliato e se ne pente solo, o soprattutto, per una questione di onorabilità; il senso di colpa, al limite, si addice ad Erminia, perché sa di aver commesso un torto verso lo sposo, eppure è una colpa di cui tutto sommato non si pente, perché "inevitabile" dal suo punto di vista.

²⁸ *Ibidem*, p. 650.

D'altra parte Erminia non appare per nulla inconsapevole di questo 'scarto' che la separa da Gustavo, e lo ribadisce più volte nel corso del lungo monologo²⁹ che segue il momentaneo allontanamento di lui:

[...] all'amante

il mio nome infamato suona rimorsi e lutti,

e il suo affetto è pietà! [...]

Augusto era con noi, nell'ombra, mio marito,

l'amico tuo, nell'ombra, immobile, allibito,

vide, udì tutto!...[...]

Tutto è perduto! Su, presto,

fuggiamo, il mare è vasto...Dio protegge gli amanti!

Ciò avrei fatto?...Sul labbro, poc'anzi a lui davanti,

pur già pendea il racconto...Sua madre fu *a salvarlo*

.....

Fra tanta santità di cose, la letale

ultima goccia, orrore!...versar sul mio Gustavo!...³⁰

Ciò che prevale è un insistito tono melodrammatico ancora incentrato sulla dicotomia insanabile passione / colpa; tanto insanabile che l'unica prospettiva che si presenti alla donna è la morte per mano del marito, ricercata, quasi pretesa, come autopunizione ma ancor più come autoliberazione: una sorta di "suicidio" commissionato.

²⁹ Occupa ben 51 versi, 1/6 dell'intero dramma.

Mentre Augusto poco prima, alla scoperta del tradimento, aveva esclamato
- secondo quanto riferisce la moglie nell'antefatto -

Signora, voi vedete un morto innanzi a voi!,
adesso proprio Erminia, svanito il sogno di potersi unire per sempre a
Gustavo, invoca una morte che è al tempo stesso punizione della colpa e
liberazione dalle sue ansie d'amore. Ma demanda al marito il compito di
compiere quello che è effettivamente un suicidio espiatorio:

Farmi uccider da Augusto!

Il finale di *Fantasma* appare un po' incongruente rispetto allo svolgersi della
vicenda.

Il sorriso con cui la madre "assolve" il figlio in punto di morte (cfr. vv. 287-
94), opera in Gustavo una repentina trasformazione, espressa in forma
esageratamente iperbolica da questa immagine artificiosa:

([Gustavo] *sembra in preda ad una ebbrezza vertiginosa*)

Erminia mia! Vedesti,

dimmi, alcun serafino passare, e di celesti

profumi non ti parve sentir l'aria olezzare,

come quando il levita si accinge a consacrare?³¹

³⁰ Emilio Praga, *Opere*, cit., pp. 648-649. (Il corsivo è nostro).

³¹ *Ibidem*, p. 650.

L'atteggiamento di Gustavo nei confronti di Erminia diventa amorevole, appassionato, da freddo e quasi sprezzante che era stato fino a poco prima; è tutto un susseguirsi di “*o mia cara, o mia buona! perdona, t'adoro*”, ecc.

Certo la metamorfosi appare troppo repentina ed illogica perché non desti qualche perplessità.

Osserva Catalano che Gustavo

“fino all'ultimo non intende il dramma dell'amante e, tra patemi, irresolutezze e untuose conciliazioni, si lascia sfuggire il senso delle cose. [...] c'è qualcosa in lui che precorre i personaggi equivocamente pietosi della letteratura del Novecento”³².

Al di là dell'aridità del protagonista maschile, ci sembra importante la precisazione del curatore circa la sua ‘modernità’, come anticipatore di tendenze letterarie successive; d'altra parte questo riguarda non solo Gustavo, ma - come si è cercato di dimostrare nelle pagine precedenti - l'intera atmosfera della *pièce*.

La mutata situazione dell'uomo, gli suggerisce un accostamento da lui stesso considerato sacrilego, ma che fino a poco prima non avrebbe neppure immaginato:

[...] due immagini frammiste³³
mi riempiono il cuore... [...]

³² *Ibidem*, p. 713.

credetti sacrilegio, involontario eccesso

lo sposarti a mia madre col pensiero... [...] ³⁴

L'amante e la madre accostate nella mente di Gustavo, non più elementi di una contraddizione insanabile, tanto che egli può affermare

mi apparia l'amor nostro come color di rosa;

ma si ricordi a quali immagini 'mostruose' avesse associato la passione fin allora.

Cos'è successo a Gustavo?

Per rispondere è necessario considerare che Gustavo incarna il borghese, sensibile solo al proprio *décor*, per difendere il quale costruisce una facciata esteriore di rispettabilità che uno "scandalo" come l'adulterio fa crollare; di qui lo smarrimento che lo rende insensibile alla sofferenza altrui, tutto preso a porre rimedio alla propria, e l'affannosa ricerca di qualcuno che lo reintegri nel sistema sociale condonandogli il fallo. E qui interviene la *madre*, giudice accusatore che infine concede la sua assoluzione.

Poiché Emilio Praga rappresenta nella vicenda dei due amanti i poli di un conflitto che non si ricompone (vd. sopra), è naturale che Erminia non possa più colmare la distanza che la separa dal suo amante.

³³ Si tratta dell'amante e della madre. Il curatore dell'opera sottolinea come questa "torbida conciliazione di affetti [sia] divenuta poi frequente nel Decadentismo" (*ibidem*, p. 713).

³⁴ Emilio Praga, *Opere*, cit., p. 650.

Attonito e stupito, Gustavo assiste alle reazioni della donna a quella che per lui è una notizia liberatoria: “*mia madre è ridiscesa per darci il suo perdono*”

[...] ma tu, tu non sorridi?

.....

Ma tu tremi...

.....

Ma tu manchi...;

Erminia non può far altro che prendere atto del fallimento:

Era tardi!³⁵

Alla luce di una tale evoluzione, è naturale constatare che l’adulterio per Gustavo è un atto riprovevole *solo* dal punto di vista sociale, non già morale. Esso non è il tradimento della fedeltà, ma uno sconvolgimento dell’ordine sociale.

La brevità del dramma non ha consentito a Praga di costruire due personaggi particolarmente sfaccettati - e qui torniamo al giudizio espresso dal Ferrari sulla *pièce*, citato in apertura; piuttosto ha rappresentato dei *tipi* che incarnano due diversi approcci alla vita e alle situazioni, due piani destinati a non incontrarsi.

E in questo conflitto ha racchiuso diverse suggestioni (Musset, Zola) che conferiscono all’opera un carattere a mezzo tra la “passionalità

³⁵ *Ibidem*, pp. 650-651.

ultraromantica” di cui parla Mario Petrucciani³⁶, e certe anticipazioni decadenti.

³⁶ Mario Petrucciani, *Emilio Praga*, Torino , Einaudi, 1962, p. 134.