

La musa di Penombre di Emilio Praga fra sacro e
profano

مُلْهَمة ديوان "ظلاليات" لإميليو براجا بين المُقَدَّس والمُدَنَّس

Dr. Marwa Ali Fawzy Ali
docente di presso il Dipartimento d'Italiano
Facoltà "Al-Alson" Università Ain Shams

د. مروة على فوزى على
مدرس – بقسم اللغة الإيطالية
كلية الألسن – جامعة عين شمس

Abstract

Emilio ed Eva vuol essere una lettura della figura della donna in Emilio Praga, icona della Scapigliatura italiana, e delle sue posizioni ribelli nei confronti di ogni forma di conformismo, specie religioso. Tale figura appare nei versi del poeta scapigliato, plasmata di intriganti dissolvenze fra il sacro ed il profano. Cercheremo di rintracciarne la fisionomia attraverso vari esempi dei versi di *Penombre* e altri ancora. Emerge un aspetto del poeta ricco di sensibilità letteraria e spirituale dove si troveranno dei collegamenti tra un Praga scapigliato e poeti che si credeva fossero agli antipodi dalla sua poetica.

Parole chiave:

- Donna
- Poesia
- Scapigliatura
- Praga
- Penombre

La musa di Penombre di Emilio Praga fra sacro e profano

Nei vari periodi della letteratura italiana, la figura della donna conobbe una sua evoluzione che, lungo i secoli, rispecchia l'animo e la cultura dei tempi in cui questa figura è stata – in modo diretto o meno – protagonista del testo. Dopo l'amor cortese e la tradizione provenzale della donna come destinataria delle liriche d'amore, i poeti del Trecento cominciano a dare maggior spazio, valore e importanza a ciò che provano dentro. L'amore, e insieme ad esso la donna, diventa soprattutto un momento di vita; un'occasione per guardarsi dentro per poi raccontarsi. L'*incipit* della *Vita nova* (1293-1295) è da "lettino freudiano". Vi è il poeta che ci fa partecipi del suo stato d'animo, in seguito ad un sogno, la visione di una donna. Ed ecco Petrarca (1304-1374) dibattersi tra l'amore per Laura e l'amore divino. Insomma, con la nascita del volgare, la donna passa da una funzione fissa e passiva, ad un'altra nuova e attiva. Della donna viene cantata soprattutto la bellezza interiore e l'effetto di questa sull'animo del poeta. Con il Boccaccio (1313-1375), la donna conosce ancora un passo in avanti nella pagina letteraria: diventa lei stessa la narratrice di gran parte delle novelle. Insomma variano i tempi e con essi varia anche la funzione della donna all'interno del testo letterario.

Nei poemi dell'Ariosto (1474-1533) e del Tasso (1544-1595), la donna conosce maggior spazio di agire. Essa ormai è un personaggio che acquista maggior profondità psicologica, sempre all'interno di un'ideologia conforme agli ideali letterari da una parte e morale dall'altra. Finché, in un'Italia già unificata (1861), con tutte le difficoltà che le riservava questo passo, un gruppo di giovani poeti *ribelli*, detti appunto 'scapigliati' scrivono versi pieni di ribellione, anche trasgressione. Ma a leggere i testi di una delle figure di spicco di questo movimento, Emilio Praga, scopriremmo qualcosa di particolare a riguardo.

Il *Preludio* delle *Penombre* praghiane, è carico di una volontà di rompere con la tradizione del passato ormai vecchia e trasandata rappresentata nella figura del buon vecchio Manzoni, emblema a sua volta anche di tutta la scala di valori dell'Italietta borghese che credeva – o così le faceva comodo – nei dogmi. In altre parole, ci fu una tendenza letteraria a rappresentare la figura del buon cristiano che sarebbe diventato a breve il buon cittadino della nuova Italia unita. Sentiamo le parole del Praga che si rivolge al Manzoni nel *Preludio* della raccolta *Penombre*:

Casto poeta che l'Italia adora,
vegliardo in sante visioni assorto,
tu puoi morir!... Degli Antecristi è l'ora!
Cristo è rimorto!
(*Penombre, Preludio*, vv, 13-16)¹

Con un manifesto del genere si penserebbe che Praga è proprio contro ogni forma di religione, contro lo stesso sentimento della fede ma è proprio così?

Per capire ciò bisogna lasciar parlare i testi e soprattutto bisogna capire il contesto in cui è nata la poesia del Praga che coincide con la crisi socio-intellettuale conseguente alla proclamazione del Regno d'Italia. “Alla tensione patriottica e la carica idealistica funzionali all’impegno risorgimentale succedette l’esigenza di un contatto con la realtà, che consentisse di evidenziare problemi e prospettive del nuovo Stato e di contribuire al suo consolidamento.”². Ma così esattamente non fu. Da una parte la classe dirigente si identificava sempre di più negli idealismi idillici di pensiero, trascurando le sfumature degli altri ceti, le loro esigenze e le loro aspettative. E si creò questo distacco perché buona parte di coloro che alzavano bandiere di civiltà, progresso e modernizzazione, si servivano di questi standard per realizzare interessi propri, in fondo, lontani dagli ideali «nazionali» promessi dal Risorgimento. Valori quali religione, patria, famiglia, dovere, ecc. per

quanto ritenuti «sacri e inviolabili» misero al bando le «diversità» politiche e culturali delle diverse classi. Così l'*elite* borghese andava verso una «mitizzazione» del Risorgimento che rischiava però di calpestare i problemi vari – e veri – che si sono venuti a creare in quanto la borghesia impediva una presa di coscienza dei traguardi mancati di chi a questa mitizzazione non voleva, o letteralmente non poteva, partecipare.

Niente di meglio che possa spiegare questa forbice fra arte e realtà all'epoca che l'*incipit* del romanzo *Eva* del Verga, pubblicato nel 1873 a Milano: “non maledite l'arte che è la manifestazione dei vostri gusti. I greci innamorati ci lasciarono la statua di Venere; noi lasceremo il "cancan" litografato sugli scatolini dei fiammiferi. Non discutiamo nemmeno sulle proporzioni; l'arte allora era una civiltà, oggi è un lusso: anzi, un lusso da scioperati. La civiltà è il benessere; ed in fondo ad esso, quand'è esclusivo come oggi, non ci troverete altro, se avete il coraggio e la buona fede di seguire la logica, che il godimento materiale. [...] Non predicate la moralità, voi che ne avete soltanto per chiudere gli occhi sullo spettacolo delle miserie che create, - voi che vi meravigliate come altri possa lasciare il cuore e l'onore là dove voi non lasciate che la borsa, - voi che fate scricchiolare allegramente i vostri stivalini inverniciati dove folleggiano ebbrezze amare, o gemono dolori sconosciuti, che l'arte raccoglie e che vi getta in faccia.”³.

Le parole del Verga la dicono tutta, esprimono questo bisogno che, ancor prima di lui, fu avvertito ed espresso dagli Scapigliati; il bisogno cioè di fare dell'arte lo specchio della realtà della gente comune, di quella gente che del Cristo del Risorgimento accolse il messaggio, ma non ne accolse i frutti. Emilio Praga, e insieme a lui il resto degli Scapigliati si schierarono dalla parte di coloro che dal mito della Nuova Italia rimasero fuori. Perché l'arte, come diceva bene il Verga, «ha il solo torto di avere più cuore». È più sensibile, più suscettibile al dolore, al dubbio.

Il dubbio è la parola chiave della Scapigliatura che rifiutò il saldo messaggio del facile cattolicesimo: «O nemico lettore, canto la Noia, / L'eredità del dubbio e dell'ignoto» (*Preludio*, vv. 17-18). La lente del dubbio vanifica i tentativi esasperati della «musa bianca». Il positivismo era anche complice del mito risorgimentale. E le rappresentazioni letterarie in seno ad esso incitavano a vedere tutto rosa, erano indirizzati a rinsaldare la stabilità piuttosto che vederci le crepe. Anche a costo di camuffare le crepe per abbellire il complesso. Invece Praga non accetta l'ipocrisia anche a costo di passar per anarchico peccatore: «Canto litanie di martire e d'empio; / canto gli amori dei sette peccati / [...] giacché più del mio pallido demone, / odio il minio e la maschera al pensiero, / giacché canto una misera canzone, / ma canto il vero!» (*Preludio*, vv. 21-22; 29-32). Così fecero ingresso nel mondo della poesia i personaggi della tetra quotidianità: i vecchi degli ospizi, i mendicanti davanti alle porte delle chiese.. Sono figure che attirano la simpatia del poeta e nello stesso tempo rivelano l'angolazione polemica nei confronti della realtà; la volontà di denunciarla. Leggiamo questa strofa che costituisce due delle tre di *Musica di chiesa*, sempre della stessa raccolta *Penombre*. Un ritornello che insiste sulla posizione dell'autore, portavoce della massa che non «crede», o meglio che non si riconosce nella Chiesa e la sua solita musica, bensì ne simpatizza un'altra: «Amo la voce chiocchia e poverina / Dell'errante bambina; / Amo il canto del cieco, e il ritornello / Del vecchierello; / Amo tutta la musica che ho intesa, / Ma non amo la musica di chiesa.» (*Musica di chiesa*, vv. 1-6).

La polemica contro il facile cattolicesimo diventa così polemica contro la borghesia. Il poeta vede nel cattolicesimo «non solo uno strumento funzionale agli interessi borghesi, ma anche una sorta di evasione spiritualistica, che impedisce di cogliere la negatività del reale e di aderire al mal di vivere»⁴; alla sofferenza del prossimo (se non si chiamasse in questo caso l'*inferiore*). Quella di Praga vuole essere una polemica contro la vuota religiosità, contro la voce dei predicatori che parlano senza dire niente: «il suo corpo rosso e cotto / dava il suon di un

vaso rotto.» (*Un frate, Avignone maggio 1858, Tavolozza*). E qui si pone la domanda se la polemica contro la tradizione letteraria non fu anch'essa una polemica contro la facile religiosità?

Infatti, chi in partenza si dichiarava figlio ribelle di padri ammalati, che non ne voleva più sapere della tradizione definita a volte anche arcadica, di arcadico ed idillico preservava ancora qualcosa. Leggiamo in *Sospiri all'inverno*:

Quando la nebbia intorbida
L'ampia campagna rasa,
È pur dolce l'immagine
Delle donne di casa:
Le muse son, son gli angeli
Del domestico cielo
cui della pioggia il velo
Imperla la beltà!
(*Sospiri all'inverno*, vv. 33-40)

Sembrirebbe il Manzoni dei *Promessi sposi*, invece sì che sono versi di Emilio Praga! Attilio Marinari non trascura questo lato idillico di certe zone della poesia praghiana. Anzi sostiene che “sarebbe impossibile comprendere il Praga prescindendo dall'atmosfera vastamente pratiana in cui la sua opera nacque: per Praga (come del resto per i più dei poeti a lui contemporanei, scapigliati o no, e senza escluderne il Carducci) il languore, il sentimentalismo, la retorica a tutti i costi, il passatismo politico-moralistico sono, sì, tra i maggiori e più vicini bersagli da colpire, ma rappresentano anche i toni dominanti della poesia alla cui scuola si è stati educati ed il cui clima si è respirato.”⁵. Ecco perché il Praga, sia pure per diversi intenti (demistificanti) cade negli stessi toni, «non del tutto consapevole», della poesia del dopo Manzoni, semplicemente perché fu anche questa una componente della sua formazione, anzi un ingrediente radicato nel suo animo. Per dirla con Marinari, questa componente costituisce «la zona subconscia dell'opera

del Praga»⁶. Le sue mete coscienti, però, sono «di netta opposizione a questa tendenza» come per esempio le scene che si affacciano dalle prime poesie di *Tavolozza*: i lattai che «la sera amoreggiano / le fulve contadine» (*Il corso all'alba*, vv. 27-28), o le serve che tornano «dal dazio ove scroccarono, / tremando, la dogana» (*Il corso all'alba*, vv. 33-34), dove «scroccare la dogana» non è certo un'espressione canonica della tradizione lirica italiana, afferma il Marinari⁷.

E sarà decisamente quest'animo che differenzierà l'esito dell'esperienza praghiana, e di tutta la scapigliatura, rispetto a quella carducciana. Lo affermò anche il Sapegno mettendo a confronto il Carducci con gli Scapigliati: "l'esperienza più schietta, più aderente ai tempi, più profonda, è di gran lunga proprio quella dei poeti dell'Italia settentrionale"⁸. Proprio perché le istanze carducciane sfociarono in una nuova retorica, in una «verità» altrettanto convenzionale, quanto quella dal cui rifiuto era generata, mentre i poeti scapigliati "si fermarono al momento del **dubbio** e della negazione, espressero la qualità esistenziale di questo dubbio: il suo valore di condizione umana e storico-sociale"⁹. Praga scrisse in *Memorie del Presbiterio*: "Appartenevo fin d'allora alla schiera di coloro che negano assetati di fede, che portano il dubbio come una croce in cerca di qualche nuovo Calvario."¹⁰.

Prigioniero di questo dubbio, Praga sarà destinato ad oscillare fra due poli senza attaccarsi definitivamente a nessuno dei due. In altre parole, il vero significato dell'esperienza praghiana sta proprio qui nella ricerca continua di un equilibrio senza affrettarsi a darne risultati per comodità o convenienza. Ed è proprio per questa condizione di dubbio e perenne bilico che abbiamo scelto di esaminare con maggior attenzione la seconda raccolta praghiana *Penombre*, dove sin dal titolo, meglio si manifesta il disagio e l'ambiguità dell'ispirazione praghiana, anche a livello della dialettica fra anticlericalismo e sentimento religioso. *Penombre* è «il documento più interessante e stimolante della breve avventura del Praga», perché racchiude il significato dell'intera opera praghiana.¹¹ È qui che coesistono l'idillico e il maledetto. «è in

Penombre, infatti, che Praga comincia a guardare veramente, seriamente in se stesso, a scrivere una sua autobiografia più spietata e segreta”¹². Per esplorare la natura scettica e dubbiosa delle *Penombre*, ci farà da guida la figura della donna.

A tal riguardo andrebbe ricordata una poesia come *Noli* dove si sovrappongono la figura della donna e quella del caro borgo:

O armoniosa quiete del villaggio,
Balsamo sospirato un anno intero,
O pace della mia anima, e raggio
Del mio pensiero!

Come sei tutta buona e tutta bella,
O ammaliatrice, o santa, o cortigiana!
La tristezza, tua pallida sorella,
È la mezzana
(*Penombre, Noli*, vv. 1-8)

Dopo l’attacco armonioso e sereno dei primi cinque versi, al sesto, l’immagine della interlocutrice borgo/donna, vede una svolta inaspettata, uno sdoppiamento: dopo «buona» e «bella», è «ammaliatrice, santa e cortigiana». Spicca anche la posizione mediana del termine «santa» fra gli altri due vocativi mondani, così come spesso accade in *Penombre*, le zone di stampo sacro e quelle di carattere anarchico e profano si compenetrano in una stridente armonia. *Noli* è la donna che accoglie il pellegrino stanco dopo la *via crucis* della vita in città ed i suoi mali: “quando son venuto, / Mi seguiva un convoglio di dolori / Rapido e muto.” (*Noli*, vv, 17-20). Ma fra le braccia del villaggio bello il poeta trova conforto, seppellisce i suoi dolori in luoghi tradizionalmente legati ad una serenità di tipo spirituale: “Nell’orticello pien di aranci e d’ali / Dove un bel pozzo invita ad aver sete, / E dove spesso brillano gli occhiali / Di qualche prete” (*Ivi*, vv. 25-28). Ma i fantasmi sono sempre in agguato. Il rapporto con le sirene del vecchio dolore, è tutt’altro che liscio o definitivo: “Poiché sepolti son, ma non son morti” (*Ivi*, v. 37). In

effetti queste maledette sirene sono le muse che stanno ancora a sedurre il poeta: “Bussano ancora alla finestra mia, / E — apri, gridano, apri ai vecchi amici; / Abbiám pescato nella tenebria / Rime felici.” (*Ivi*, vv. 41-45).

Questa compenetrazione fra sacro e profano sarà quella che differenzierà componimenti del Praga da alcuni, a volte anche omonimi, degli altri scapigliati. È per esempio il caso di *Memento*. È chiara la differenza fra il *Memento* di Tarchetti e quello del Praga. Il *Memento* del primo è soffuso da uno spirito macabro e funereo. La poesia è tutta giocata sul contrasto fra un esterno morbido, fresco, vezzoso e profumato del corpo di una fanciulla e quello scheletrico nascosto sotto di esso e che assilla il poeta. Mentre Tarchetti va col passo sicuro nell'aria macabra del teschio celato sotto il bel corpo della fanciulla amata, il Praga, è meno crudo, più dolce, forse intenerito dalla nascita del piccolo Marco; va per le estese di luce, innocui spazi dove «l'ugna d'Eva a graffiar non va». Qui, ancora sulla scia di un filone di gioia e serenità trasparente e domestica che scorre nella sezione *Meriggi*, il poeta fa un inno alla ricchezza spirituale ereditata dagli avi per rendere gioia e omaggio al *bambinello*. Forse l'evento della nascita richiama alla mente del poeta la figura della mamma e quella dell'ava, cui sono legate i ricordi più sereni, le zone meno conflittuali del conscio del poeta. Al contrario di molte sue “Eve”, l' «ava» è la sola che «graffiar non seppe mai».

Nel primo testo della seconda sezione di *Penombre*, *All'amico*, resiste ancora una traccia dell'aura di affetto e fede che aleggiava sopra il poeta in *Meriggi*. Infatti Praga, rivolgendosi all'amico Arrigo, deride l'arte come la pensa questi e come una volta la pensava anche lui. Il poeta descrive la sua missione, quale di cantare gli aromi della terra mescolati agli effluvi del cielo, mescolando così il proprio lavoro con quello dei profeti. Ne risulta un mestiere da profeti «inutili ma lieti in santa guerra». È vero che Praga mette in dubbio le sue esuberanze del passato, ma irrequieto qual'era, vedeva mescolarsi spontaneamente il sacro e il profano. Eccolo nella poesia *La festa e l'alcova*, descrivere la

propria donna “nuda come un fior d’Iddio” (*Penombre, La festa e l’alcova*, v. 1). Tutto il testo è intriso di sovrapposizioni fra libertino e mistico come: “Vidi arrivar la bianca camiciuola, / E si adagiò sul profumato petto / Come una stola.” (*Ivi*, vv. 14-16). E sotto la luce confusa di questa ispirazione ibrida, nelle ultime strofe, il poeta vede nello splendore argenteo della donna l’ombra di un «cero / di funerale» (*Ivi*, vv. 39-40).

Uno dei momenti in cui meglio si manifesta il conflitto interiore del poeta, dibattuto fra le due zone di innocente e macabro, è la sequela delle quattro poesie intitolate ciascuna *Dama elegante*¹³. Da una parte, nel subconscio del poeta, sussiste l’idillio, e certo anche un ricordo o, se vogliamo, un bisogno di fede; di quella fede che salga dal basso. Proviamo a confrontare la *Danza macabra* di Baudelaire con *Dama elegante* 26:

Fiera, come persona viva, della sua nobile statura, come un gran mazzo di fiori, con guanti e fazzoletto, eccola noncurante e disinvolta magra civetta dall’aria stravagante.¹⁴

Quella superba sua faccia serena
passar la vidi tra la folla oscena,
e vidi gli occhi della folla ardenti
sprofondarsi ne’ suoi,
come attoniti e opachi occhi di
buoi.

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.¹⁵

La scena del ballo, la descrizione di certi dettagli, come l’armatura e i denti possono essere influenze baudelairiane. Ma è certo che nel repertorio di Praga c’erano altre immagini, più vicine alla sensibilità italiana, che rispecchiano un filo di candore e di onestà nella

figura della donna. La dama di Baudelaire è unicamente vuoto, terrore e tenebre: “Di tenebra e vuoto son fatti i suoi occhi profondi, / e il cranio finemente acconciato di fiori / mollemente sulle fragili vertebre oscilla. / Oh incanto di un nulla follemente agghindato!” (Baudelaire, *Danza macabra*, vv. 13-16). Un’immagine che si contrappone fortemente con l’aria nitida ed onesta della dama che il Praga vede passare salva dalla folla che la divora muta con lo sguardo: “O bella creta passa nella festa / poiché sei tanto bella e tanto mesta, / in mezzo all’orgia delle voglie, illesa; / passa candida e altera e non compresa!” (Praga, *Dama elegante* 26, vv. 27-30).

Dietro le maglie del testo praghiano s’intravede molto alterato il modello baudelairiano. Ogni tanto fanno capolino segnali del poeta francese ma il troppo nitore che aveva dentro il Praga forse cacciava sia solo parzialmente l’orrore tenebroso del poeta francese. Il che farà dire al Nardi che Praga, “pur subendole, reagiva «a modo suo» alle altrui influenze.”¹⁶. Da parte sua, Marinari afferma che è vero che Praga prese in prestito contenuti, titoli ed immagini da Baudelaire ma quando si va ad esaminare, soprattutto i testi con titoli mutuati da Baudelaire, come *Anima del vino*, *Armonie della sera*, *Elevazione*, *Rivolta*, quasi la parte finale di *Penombre*, si vede che l’inadeguatezza al modello baudelairiano è «chiarissima – addirittura scontata» e ciò sarebbe una testimonianza di indipendenza, profondità e originalità dell’ispirazione praghiana che non segue ciecamente, o per contagio febbrile il modello baudelairiano. Anzi alcune istanze e vibrazioni fondamentali del poeta francese si possono riscontrare altrove mentre nei componimenti omonimi, si rileva una posizione indipendente del Praga.¹⁷. Così, la trasparenza della fanciullesca fede – anche poetica – fa sì che la dama abbia questa fisionomia che necessita di scavi e districazioni per avere un senso. Infatti indicativo è anche l’esitazione compositiva del progetto. La *Dama elegante* è il titolo di ben quattro poesie!

Notiamo connotazioni in comune come “fiera” (v.1) in Baudelaire e “superba” (v. 1) in Praga. Nel primo ci sono anche connotati di

ricchezza e di lusso: “fazzoletto”, “guanti” e “nobile statura”, mentre Praga va sul dettaglio più rappresentativo della purezza e onestà: “superba faccia serena” (v.1). Un dettaglio messo in risalto dalla contrapposizione con la folla “oscena” attorno. Da subito, quindi, la donna si distacca dall’ambiente circostante. La scena non le appartiene. Infatti in Baudelaire, la lascivia parte dalla donna: “noncurante e disinvolta / magra civetta dall’aria stravagante” (vv. 3-4). Mentre nel caso di Praga l’azione parte dal pubblico, la folla oscena che “Mordea la folla collo sguardo muto / le nudità di latte e di velluto” (vv. 6-7), la descrizione della donna è mitigata da immagini più sobrie di quella baudelairiana. La nudità è di “latte” (v. 7), forte connotato di purezza e puerilità. Mentre la donna di Baudelaire mantiene una linea omogenea del macabro, la donna di Praga sembra quasi una donna gentile di taglio dantesco catapultata in spazio moderno di festa, addirittura di «orgia». Infatti tutto il testo verte sulla bellezza immane della donna definita anche “onesta” (v. 14) ma nel contempo è anche descritta con denotazioni sensuali e moderne: è una donna in vestito di morbida seta che dietro “i vaghi ondeggiamenti / del morbido corsetto” (vv. 8-9) nasconde l’“augusto petto” (v. 10). Anzi per la contrapposizione fra l’anima nobile e l’intrigante forma, che innesca il desiderio della folla che «mordea con lo sguardo muto le nudità di latte e di velluto», viene addirittura chiamata in causa la Venere di Milo:

seguendo il suo strascico di seta,
il mio cor sospirava: - O bella creta,
va', domanda alla Venere di Milo
la lista dei cretini
che vide immoti a' suoi piedi divini!...
E sentirai dalla vetusta dea
come la forma strangoli l'idea,
come al vergine altar della bellezza
sorga stolto e profano
il basso incenso dell'ossequio umano!
(*Dama elegante*, vv. 16-25)

Si nota l'effetto delle rime in cretINI, divINI e dEA e idEA che enfatizza, anche a livello sonoro, il contrasto tra forma ed essenza. Spicca così in questa scena il dualismo, nota di fondo non solo del Praga ma della personalità scapigliata in genere, di cui la rappresentazione della figura femminile diventa una specie di cartina di tornasole. Per esempio, quello di *Disjecta* sembra un canzoniere di "stilnovismo rovesciato, maledetto. Il sogno si è rivelato definitivamente «orrenda visione». La donna è ambigua: cioè non è quello che sembra, viva, bella, giovane: si dichiara morta, si vede «scheletro», e si rivela «vecchia rugosa e sdentata»; eppure è «fragile e piccina», un «fior sì frale e delicato», è la «la poveretta», è la «cara fanciulla».”¹⁸. Stessa constatazione è validissima per come viene rappresentata la donna in poesie del Praga come le *Dame eleganti* e *Seraphina*. La bellezza nella sua accezione apparente, carnale e borghese è rifiutata: “E sentirai dalla vetusta dea / come la forma strangoli l'idea” (*Dama elegante* 26, vv. 21-22). Questa ennesima differenza del respiro praghiano da quello baudelairiano si nota anche sin dalla scelta del titolo: *Danza macabra* contro *Dama elegante*. Infatti in chiusura della *Dama elegante* 26, torna il dialogo/monologo del poeta che conferma l'estraneità della bellezza dalla faccia onesta e serena dal mondo degli occhi avidi ardenti e bramosi di una borghesia che troppo ci attiene alla carne, alla materia: “E tu non sei del mondo, o bella creta, / no, del mondo non sei, né del poeta; / né del poeta, o stella passeggera, / né del marito che ti abbranca a sera! –” (*Dama elegante* 26, vv. 41-44). Si nota un verbo come “abbrancare”, in contrapposizione alla “stella passeggera” posta in cieli che non si possono afferrare. Si potrebbe addirittura parlare di una ascesi per via di questa dama, che richiama, sia pure da lontano, la *Damigella beata* di Gabriel Rossetti.

Nella *Dama elegante* 27, la donna è di carattere lascivo ma il poeta usa attributi mistici per salire ad essa, come si vede subito nell'attacco:

La caravana dei desiri miei
verso di voi salia, donna divina,

come una fila di camelli ebrei
al limitar di mistica piscina.
(Praga, *Dama elegante* 27, vv. 1-4)

Mentre la *Damigella* del Rossetti, sulle orme della Beatrice dantesca, ormai assunta in cielo, non si scorda del suo amante sulla terra, la *Dama elegante* 27, come ormai di casa nei versi del Praga, prende una piega decisamente contraria, meno pura:

Giacchè, marchesa, voi siete un inganno,
siete una larva dei secoli vieti,
e certo ancor nell'anima vi stanno
le carezze dei numi e dei poeti.
(*Ivi*, vv. 9-12)

Il poeta comincia ad attaccare sarcasticamente la “dama” in un forte biasimo diretto, marcato in finale dal punto esclamativo:

Siete risorta da una tomba argiva
per rinnegar coi vergini splendori
le belle inferme dell'età lasciva,
e le viltà dei nostri flosci amori!
(*Ivi*, vv, 13-16)

Ma nonostante il valore negativo dei connotati appena citati, il poeta vi vede ancora una beltà quasi divina, ma questa volta e come suggerisce il *senhal* dell'aggettivo “argiva”, non si tratta di beltà rappresentativa del Cielo cristiano, bensì del pantheon delle divinità greche. La donna infatti è una miscela anche di connotati mistici, come abbiamo visto nell'attacco:

Deh, spargete la spiga e la verbena
nel folto crine che vi bacia il viso;
deh, non negate alla mutata scena
i firmamenti del vostro sorriso!
(*Ivi*, vv. 17-20)

Questi connotati saranno fatti cari e addirittura divini, capaci di distruggere chiunque minacciasse i suoi riti:

Ché saran santi sorriso e corona,
fosse del volgo sterminato in mezzo,
s'anco una sola anima mesta e buona
divinizza l'amore al vostro olezzo!
(*Ivi*, vv. 21-24)

Questo potere divino della donna, e il suo ritratto di dea eterogenea ricorda il Montale de *Le occasioni*. La donna è “piena di delicatezza” (*Dama elegante* 28, v. 25) ma ha “di ferro le braccia” (*Ivi*, v. 5) e il suo petto sembra un “corsaletto” (v. 6); “angelo”, “sfinge” (v. 29); condurrebbe al cimitero che sembrerà – sa da lei causato – brillante e bello come un gioiello. Tuttavia il gioco delle luci e ombre nella figura montaliana di Clizia avrà una valenza opposta. Clizia è la *Lux-in-tenebris* mentre qui, causa l'estasi inebriante, la tenebre dei «cimiteri» e dei «camposanti» appare luce e gioielli. Un altro punto di divergenza è la rassegnazione, il dolore di questa donna-angelo. Qui la donna è peccatrice e subisce questa funzione:

o donna fortunata ed infelice,
e a me non dice,
a me quell'occhio non dice l'amore,
dice il dolore;
il dolore dell'angelo esiliato,
e condannato
a subir la materia peccatrice!
(*Ivi*, vv. 33-39)

Anche Clizia e Dora, subivano l'esilio. Ma in esse il ritratto peccaminoso e fatale non era così marcato. Tutt'altro, subivano forse la violenza, la malvagità dello «specchio ustorio» ma avevano la missione totalmente opposta; erano portatrici di *speranza*. Forse questa missione appare in Praga solo in chiusura della *Dama elegante* 28, e senza

ovviamente lo stesso peso e la stessa centralità che avrà nella poesia di Montale

O donna fortunata ed infelice,
se v'ha nume che ascolta, e se tu preghi,
egli non nieghi
questa dolcezza alla mia musa altera:
deh, la preghiera
aspettata per schiudermi il sorriso
del paradiso
dal tuo mistico labbro il vol dispieghi,
se v'ha nume che ascolta, e se tu preghi!
(*Ivi*, vv. 40-48)

L'aggettivo di 'esiliato' in "angelo esiliato" (v.37), se collegato a quello di "vergine" in: "Siete risorta da una tomba argiva / per rinnegar coi vergini splendori / le belle inferme dell'età lasciva, / e le viltà dei nostri flosci amori!" (*Dama elegante* 27, vv. 13-16) rimanda comunque all'archetipo della Sirena, la femme fatale per eccellenza. Infatti le sirene, vuole la leggenda, sono state fatte metà donne e metà uccelli o pesci per castigo di Afrodite furiosa per il loro strenuo attaccamento alla «verginità» e, quindi, al rifiuto dell'amore. La Dama di Praga seduce, tormenta ma non appaga, non cede. Non a caso è descritta "musa altera" (*Dama elegante* 28, v. 43). Infatti l'ultima delle *Dame eleganti*, la 29, è proprio un'espressione trafilata del desiderio del poeta di volere possederla questa donna gaia, pallida e fuggente. La lirica appare come il canto mancato di un Ulisse scagliato contro la propria sirena:

Costei, la bionda dagli occhi procaci,
costei, la bella
che ha fralezze di fior, raggi di stella,
io la vorrei
compagna e schiava dei dolori miei.
Vorrei darle la mia sete di baci

non noti al mondo;
come un aratro sul suo sen giocondo
vorrei passare,
e nell'ansia vederla agonizzare.
E poi narrarle la immensa amarezza
dei disinganni;
dirle la noia che precede gli anni;
dirle che Iddio
ci ha fatti al sogno, all'estasi e all'oblio!
Questo vorrei, perché la sua bellezza
troppo divina
sentisse un po' la mota e la pruina;
questo vorrei
per far men gaia e pallida costei.
(*Dama elegante* 29, vv. 1-20)

Così nel ciclo delle *Dame eleganti*, la figura della donna è talmente articolata e complessa, plasmata di dubbio, di eterno bilico figurativo fra purezza, innocenza e serenità, chiave di estasi mistica e dall'altro lato, di note oscure e funebri, confondendo il puro con il macabro; il sacro con il profano. Questo intrigante miscuglio raggiunge uno dei punti più alti in *Seraphina*. La bella fanciulla è maestra, tramite la quale si impara poesia e teologia. Così dice una canzone che il poeta scrisse per lei e prima della morte della donna, la pregava di inchiodare questa canzone all'uscio della sua camera:

inchiodala sull'uscio, è il tuo brevetto,
il miglior dei blasoni, e il più verace".
E la canzon dicea: "Liberò ingresso!
Si dan lezioni di teologia;
qui dalla bocca di un maestro istesso
parlan del cielo amore e poesia.
(*Seraphina*, vv. 35-40)

E nella sua religione d'amore e poesia, Seraphina, il cui nome rimanda alla gerarchia degli angeli, è tutt'altro che un angelo:

No, il paradiso una stupida cosa,
non è qui dentro, né di talpe un sogno;
è un'alcova pulita e silenziosa,
è il delirio, è l'oblio d'ogni bisogno;
d'ogni bisogno, d'ogni legge umana,
di tutti i giochi alla carne inossati;
è la palma ove bee la carovana
dei desiderii oscuri e sterminati;
(*Ivi*, vv. 53-60)

Seraphina unisce in sé tutti i connotati pagani e cristiani del Sacro. Essa è Verità, la materia prima ed eterna della sapienza divina, è lei la maga che schiude tutti i segreti della resurrezione: del vincere la morte:

è il sacro Ver per cui l'idea s'inciela,
è la Materia, la divina antica,
l'eterna maga che beando svela
i segreti del mare e della spica.
(*Ivi*, vv. 61-64)

E concepita così fra cielo e terra, diventa, questa materia divina l'«oggetto di desiderio» per eccellenza, quello che disseta gli anelanti, quello schiuso per tutti, forse per dispetto alle religioni rivelate per cui ci vuole iniziazione. Qui la donna è una sorgente non suggellata, in cui ci si disseta, si gode e nuota.

É la piscina, e non è sugellata,
è il nettare che i numi han preferito,
è la fé d'ogni razza e d'ogni data,
è la vita, è la morte, è l'Infinito!
(*Ivi*, vv. 65-68)

I segnali sensuali non mancano neanche qui, sempre intrecciati alla divina sapienza, alla superpotenza della donna:

Domandate a quest'ugne, a questi denti
come si vinca Minerva guerriera,
domandate alle mie viscere ardenti
come bacin la tigre e la pantera!
(*Ivi*, vv. 77-80)

Questa donna concilia in sé gli opposti, si tinge del colore del vasto, è concepita, ideata, materiata d'infinito. Accorda in ciò tutti gli ossimori possibili e infiniti. Non conosce dissonanze di pensiero. Misure non possono contenere il suo eterno potere:

E come è dolce l'armonia d'un fiato
che perdé la misura, e non la trova,
mentre il pensier, tra sveglia e addormentato,
vaghe fila congiunge, e il ciel rinnova;
(*Ivi*, vv. 84-87)

Torna di nuovo l'immagine della donna bella e saggia, sensuale e potente. Praga sceglie squisite metafore non scevre di immagini orientali ed insieme alta tradizione per esprimere la maestà di questa donna. Metafore che vedono sposarsi soavemente e felicemente il retaggio del poeta il «baronetto che viaggia in posta» con l'esotico «visir sul suo camello»:

mentre in un mar di scompigliate chioie,
soavemente ondeggi e senza sosta,
come un visir sul suo camello, o come
un baronetto che viaggia in posta!
(*Ivi*, vv. 88-91)

Tutta questa vastità raccolta in un'alcova pacifica e silenziosa, in una dimensione sempre domestica e semplice della giovan donna morta. Dopo il *climax* drammatico dell'accamparsi delle immagini trionfali dell'alma in ciel accolta da Cristo dal viso «rorido» (v. 103), la Seraphina

gli ricambierà il galateo con una domanda indizio del più spontaneo affetto: “- Vuoi ch'io ti doni un bacio, o una carezza?” (v. 111). Questo gusto di profanare il sacro, almeno di umanizzarlo, sarà ancora molto sentito in componimenti della raccolta *Fiabe e leggende* come *Olimpio*:

- O padre eterno, se hai tempo da perdere
e se non dormi nei placidi cieli,
tu che ogni giorno alla turba ti sveli,
padre, una volta, una sola, a me svèlati!
Deh mi esaudisci e mi dona, o Signore,
un po' di lusso, di calma e di amore!
(*Fiabe e leggende, Olimpio*, vv. 6-11)

La confusa ed eterogenea immagine della donna raggiunge l'estremo in questa peculiare preghiera, dove il poeta chiede al dio dell'Olimpo di concedergli una donna che abbia le grazie di tutte le donne sognate e bramate; una donna che sia la santa del poeta:

Voglio una donna cui tutte somiglino
le cento donne a vent'anni sognate;
voglio una donna di tempere infocate,
che sia la santa, che sia la Proserpina,
e vinca in arte di teneri ludi
quante hai lassù schiere d'angioli nudi!
(*Ivi*, vv. 91-24)

Il poeta prega Dio che lo faccia diventare un angelo gaudente che si compiace di calma umana, come la immaginerebbe un essere umano. Ecco un'immagine, diremmo simpatica, di angeli che «fumano pipe di zucchero»:

Dammi la calma, la calma degli angeli
quando han cenato e che in cerchio fumando,
dentro le piume dell'ali soffiando
globi di ambrosia da pipe di zucchero,
dicon fra lor: "Siamo un capolavoro!".
Deh fa' che tale io mi creda con loro! (*Ivi*, vv. 25-30)

Alla fine nella raccolta *Trasparenze*, il poeta esplica il perché della funzione assegnata alla sua Musa, assunta a dea in certi momenti, specie di compassione e simpatia per i miseri:

O Musa mia, perdonami
se ti ho costretta a far da moralista!
Ma sai quanto mi strazii
dei miseri la vista!
E poiché sì cattolico e stecchito
promette poco il parroco del sito,
Musa, a quel primo fischio
bravi saremo, se andremo in compagnia
nella turba dei poveri,
sparsi lungo la via,
a seminar qualche parola onesta:
la mission sacrosanta, o Musa, è questa!
(*Trasparenze, La strada ferrata*, vv. 97-108)

Ecco perché il poeta fa di tutto, andando anche oltre le misure per possederla questa Musa:

Vorrei vederla nuda!... o Anacreonte,
o Teocrito, o mio fulgido Orazio,
per veder le beltà dell'Ellesponte,
dell'Egitto e del Lazio!
(*Trasparenze, Il no delle donne II*, vv. 1-4)

Ne ha così tanta voglia fino a rinnegare la fede degli avi:
Nuda!... del nonno mio rinnegherei
La fede, e con qualunque apostasia
Fuorché nel caso in cui potessi a lei
spiegar l'Eucarestia.
(*Ivi*, vv. 17-20)

Dopo aver confessato all'amico Arrighi a cui è dedicata la poesia che odia il suono dell'organo di chiesa:

Arrigo, odo cantare
l'organo della chiesa... , è dì di festa:
l'armonia che al mio tavolo si frange
mi conturba la testa...
Non ti dissi che vivo in una cella ?
- Musa, favella!

(*Trasparenze, Monaci e cavalieri, Prologo*, vv. 76-81)

Invocando nell'ultimo verso quella che sarà il titolo e la protagonista divina della poesia successiva, la *Musa*, costituita da un dialogo fra il poeta e la musa. Questa lo tranquillizzerà dopo il turbamento dell'aria da chiesa, restituendogli la pace delle immagini serene:

O poeta, son lungi incenso e stole;
qui le vetuste immagini
tornan serene, immacolate e sole!
(*Trasparenze, Monaci e cavalieri, La musa*, vv. 23-25)

E il poeta, a sua volta, risponde ammettendo che era lei la dea di cui egli sentiva il «canto giudeo»:

IL POETA

E i fiumi sacri ove bevea la luna!
Spesso il pastor caldeo
richiedendo le stelle ad una ad una
della errante fortuna,
stupito udia cantar canto giudeo
le palme montanine;
e delle greggie le bianche indovine,
alzando il muso, socchiudean le ciglia.
(*Ivi*, vv. 26-33)

La donna innalzata a Musa appaga sostituisce la funzione della Chiesa. La musa non lascia spazio a molti dubbi; afferma al poeta: “Era il mio canto!” (v. 34). Al che il poeta si rallegra della scoperta, che è proprio la donna che squarcia il velo per far vedere il paradiso: “Per le sacre grotte / tu erravi allora, o vergine, baciando / egizie labbra; ed eri tu che a notte / squarciavi il velo vaporoso e blando / e squarciavi la creta, e l'uom vedeva / il paradiso!” (vv. 35-40). E questa volta è proprio la musa/messaggera, o se vogliamo Musa/Maddalena:

Tu dei baci del Cristo umida ancora,
o più gentil delle sue cento amanti,
tu inebriata della grande aurora,
tu che portavi sull'ali vaganti
alle figlie d'Adamo e ai figli d'Eva
il nuovo avviso!
(*Ivi*, vv. 41-46)

Si capisce così come la stanchezza e il vuoto di fede di prima non erano altro che la più forte e legittima causa di pretenderla. Borgese afferma che Praga ha la medesima idea di Dio che aveva il Manzoni. “pur con le sue pose anticlericali e le sue ambizioni panteistiche. Cristiano è e resta, anche se non s’impiccia del dogma.”¹⁹. Resta solo il fatto che, al livello ideologico - morale, il Praga opta per le scelte meno canoniche rispetto ad un Manzoni. Il Paladino ci chiarisce bene questa divergenza: “il cristianesimo del Manzoni, costituito, insieme, da un’escatologia e da una deontologia dell’esistenza, per questa parte propone un complesso di verità e di valori, qualificanti, in concreto, la storia, e per la storia. Laddove nel caso del Praga, se si può parlare di un’anima naturaliter cristiana, occorre però precisare che tale modo di essere [...] si traduce in *Trasparenze* (ma in parte anche in *Penombre*), nella riflessione evocativa e, peraltro, in una indefinita aspirazione verso un mondo di beni irrimediabilmente perduti.”²⁰. Religione allora all’insegna della nozione di Jacomuzzi come ciò di cui ormai in età moderna si avrebbe bisogno e non i dogmi, i riti e le cerimonie che si

facevano una volta e nel tempo si sono svuotati del loro significato intrinseco. La religione, come bisogno, non come istituzione.

Non a caso Praga, che nel *Preludio di Penombre* si scagliava contro il Manzoni, arriverà a fare pace con il Maestro lombardo; ad ammettere che, nonostante tutte le polemiche, la vena dolce e quieta dell'arte del Manzoni è anche presente nella sua:

Blanda infanzia! Mia seria adolescenza!...

Io vi chiamo Manzoni!...

Dalla sua cetra ebbero forse essenza
le mie poche canzoni!

Sospeso al labbro della madre pia
che mi leggea gli *Sposi*
le prime perle dell'Arte ch'è or mia
in fondo al cor deposi!

(*Trasparenze, Manzoni*, vv, 29-36)

¹ Praga, *Opere*, a cura di Michele Catalano, Fulvio Rossi Editore, Napoli, 1969, p. 3. Ci atteniamo a questa edizione per tutte le seguenti citazioni dei versi di Praga. Per tanto d'ora in poi ci limiteremo ad indicare solo il titolo della poesia di cui saranno tratti i versi nonché il numero di questi all'interno della singola poesia.

² Scappaticci, *Tra consenso e rifiuto: scrittori e pubblico tra Otto e Novecento*, Luigi Pellegrini, Cosenza, 2003, p. 63

³ Verga, *Eva*, Milano, Fratelli Treves, 1873, p. I

⁴ Scappaticci, *op. cit.*, p. 74

⁵ Marinari, *Emilio Praga: poeta di una crisi*, Napoli, Guida Editore, 1969, p. 20

⁶ *Ibidem*

⁷ *Ivi*, p. 21

⁸ Sapegno, *Ritratto di Manzoni e altri saggi*, Roma - Bari, Laterza, 1981, p. 270

⁹ Marinari, *Op. cit.*, p. 23

¹⁰ Praga, *Memorie del presbiterio*, Casanova Editore, 1881, p. 55

¹¹ Petrucciani, *Emilio Praga*, Torino, Einaudi, 1962, p. 68

¹² *Ivi*, p. 100

¹³ Si tratta delle poesie numero 26, 27, 28 e 29 della raccolta *Penombre*, che portano tutte lo stesso titolo: *Dama elegante*. Per comodità le distingueremo con il numero della poesia dentro la raccolta.

¹⁴ Baudelaire, *I fiori del male*, Traduzione di Cosimo Ortosta, Firenze, Giunti Editore, 2007, p. 193

¹⁵ Praga, *Opere*, *op. cit.*, pp. 45-46

¹⁶ Nardi, *Scapigliatura Da Giuseppe Rovani a Carlo Dossi*, Milano, Mondadori, 1968, p. 116

¹⁷ Marinari, *op. cit.*, p. 59

¹⁸ Bonifazi, *Poeti della Scapigliatura*, Urbino, Argalia Stampa, 1962, p. 22

¹⁹ Borgese, *Tempo di edificare*, Milano, Fratelli Treves Editori, 1923, p. 240

²⁰ Paladino, *Emilio Praga*, Ravenna, Longo, 1967, p. 95

Bibliografia

- AA. VV. *Il vegliardo e gli antecristi: studi su Manzoni e la scapigliatura*, a cura di Renzo Negri, Milano, Vita e pensiero, 1978.
- Baldi, Guido, *Dalla Scapigliatura al postmoderno*, Torino, Paravia, 1942.
- Baudelaire, Charles, *I fiori del male*, Traduzione di Cosimo Ortosta, Firenze, Giunti Editore, 2007.

- Bonifazi, Neuro e Petrucciani, Mario, *Poeti della scapigliatura*, Urbino, Argalia, 1962.
- Borgese, Giuseppe Antonio, *Tempo di edificare*, Milano, Fratelli Treves Editori, 1923.
- Galeani, Giuseppe, *Tre poeti della Scapigliatura*, Sora, D'Amico, 1936.
- Marinari, Attilio, *Emilio Praga: poeta di una crisi*, Napoli, Guida, 1969.
- Nardi, Piero, *Scapigliatura Da Giuseppe Rovani a Carlo Dossi*, Milano, Mondadori, 1968
- Paladino, Vincenzo, *Emilio Praga*, Ravenna, Longo, 1967
- Petrucciani, Mario, *Emilio Praga*, Torino, Einaudi, 1962.
- Praga, Emilio, *Memorie del presbiterio*, Torino, Casanova Editore, 1881
- Praga, Emilio, *Opere*, a cura di Michele Catalano, Napoli, Fulvio Rossi Editore, 1969
- Praga, Emilio, *Poesie*: a cura di Mario Petrucciani, Bari, Laterza, 1969.
- Sapegno, Natalino, *Ritratto di Manzoni e altri saggi*, Roma - Bari, Laterza, 1981.
- Scappaticci, Tommaso, *Tra consenso e rifiuto: scrittori e pubblico tra Otto e Novecento*, Cosenza, Luigi Pellegrini, 2003.
- Verga, Giovanni, *Eva*, Milano, Treves, 1873.