

MARCO PRAGA

Lettere
a Federico De Roberto

con introduzione e note

di NINFA LEOTTA

CATANIA

1987

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA

SERIE CARTEGGI

2

CATANIA

1987

MARCO PRAGA

Lettere
a Federico De Roberto

con introduzione e note
di NINFA LEOTTA

CATANIA

1987

TUTTI I DIRITTI RISERVATI

1987 - Biblioteca della Fondazione Verga

PREMESSA

Questo lavoro è frutto di una lunga ricerca sul teatro di fine Ottocento e primo Novecento, che trova nella personalità di Marco Praga una delle espressioni più significative del lento mutamento di costumi, di intendimenti, di opinioni, che si manifestò in quel trentennio. Le sue lettere a Federico De Roberto — la sola, purtroppo, 'faccia di Giano' del rapporto epistolare fra i due scrittori — permettono di illuminare momenti importanti della circolazione delle idee letterarie e più specificatamente delle esperienze teatrali del momento.

Desidero ringraziare il direttore della Biblioteca Regionale Universitaria di Catania, Salvatore Mirone, e il conservatore Sebastiano Ragusa, che mi hanno permesso un'agevole consultazione dei manoscritti originali; il dott. Cesare Branchini, direttore della Biblioteca teatrale del Burcardo, in Roma, e la dott. Maria Grazia Antonelli dello stesso Istituto. Un vivo ringraziamento inoltre al prof. Antonio Corsaro per l'aiuto nella non facile trascrizione del n. II dell'APPENDICE.

Il prof. Francesco Branciforti, presidente del Consiglio scientifico della Fondazione Verga, ha accolto con entusiasmo l'idea di questo libro e ne ha patrocinato la

pubblicazione. Gli sono vivamente grata. Per il materiale bibliografico non reperibile in sede, ho potuto fruire dell'affabile disponibilità del dott. Francesco Caromagnano della Biblioteca Nazionale di Firenze.

Catania, Febbraio 1987

N. L.

INTRODUZIONE

Questo volume raccoglie la totalità delle lettere inedite¹ di Marco Praga a Federico De Roberto dal 1897 al 1927, anno della morte di quest'ultimo. Trent'anni di amicizia *tamquam frater* trapelano, innanzi tutto, dall'epistolario: una fraternità intessuta di consigli, di suggerimenti, di esortazioni, di incoraggiamenti, di informazioni su case editrici, su spostamenti di attori, di compagnie che Praga, già affermato autore di teatro (ha scritto *L'amico*, *Le Vergini* e ha attinto il successo con *La moglie ideale*) nonché direttore generale della Società Italiana Autori, rivolge al De Roberto ai primi approcci coll'esperienza teatrale. Era stato proprio Marco Praga, assieme a Sabatino Lopez, che in quella Milano *fin de siècle*, in cui De Roberto si era

¹ Sono conservate presso la Biblioteca Regionale Universitaria di Catania.

rifugiato cercando di evadere dall'ambiente sociale e intellettuale angusto dell'isola, gli aveva fatto nascere quell'interesse per il teatro che, piano piano, l'aveva preso. E questo interesse è testimoniato dall'ansia con cui egli si cimenta in questa diversa forma d'espressione; ansia, dubbio, incertezza, preoccupazione emergono infatti non solo da questo epistolario, ma anche da quello con Sabatino Lopez e con Nino Martoglio. Il fittissimo scambio epistolare dimostra che l'autore tiene all'esperienza teatrale almeno quanto alla sua opera di narratore; ne è ulteriore prova il fatto che, pur dopo l'accoglienza negativa del pubblico de *Il Rosario* e *Il cane della favola*, non si dà per vinto, anche se in verità il genere teatrale non appare essergli del tutto congeniale. Certo viene spontaneo chiedersi come mai De Roberto si sia voluto dedicare, a più riprese, alla stesura di testi teatrali, se nel 1894 aveva dichiarato a Ugo Ojetti: « Credo il teatro una forma inferiore »². Un ripensamento lungo e profondo con ogni evidenza lo ha indotto a ricre-

² U. OJETTI, *Alla scoperta dei letterati*, a cura di P. Pancrazi, Firenze, Le Monnier 1946, p. 137.

dersi³, allorché da lì a pochi anni si cimenta con la trasposizione scenica di *Spasimo* (1897) e de *Il Rosario* (1898). Probabilmente l'esempio del Verga⁴, che in un paio di giorni aveva trascritto per le scene una novella come *Cavalleria rusticana*, ha influito sulla sua decisione e lo ha convinto a ricredersi circa la dignità del genere teatrale.

Certo anche *Il Rosario* era caratterizzato da una forte drammaticità accompagnata da una altrettanto concisa essenzialità e poteva prestarsi ad un adattamento per le scene; ma pensare di poter trasferire sulla scena un testo narrativo, apportandovi solo lievi modifiche, senza avere « una precisa coscienza dei bisogni della scena e di ciò che il pubblico amava vedere ed ascoltare »⁵, non era comunque una considerazione fe-

³ Sulla genesi del teatro derobertiano e sulla problematica ad esso connessa, cfr. N. TEDESCO, *Concezione mondana, metodo e invenzione narrativa nell'opera di De Roberto*, in *Strutture conoscitive e invenzioni narrative*, Palermo, Libreria editrice Gino 1972, pp. 236-240.

⁴ F. DE ROBERTO, *Stato civile della "Cavalleria rusticana"* in « La Lettura », 1921, pp. 1-12; poi in F. DE ROBERTO, *Casa Verga e altri saggi verghiani*, a cura di C. Musumarra, Firenze, Le Monnier 1964, pp. 180-213.

⁵ G. NICASTRO, *Il teatro di Federico De Roberto*,

lice. Forse non era meno forte il desiderio di avere la « fortuna toccata al Verga della *Cavalleria* e della *Lupa* »⁶, nè meno allettante il tentativo di « stabilire un più diretto ed immediato contatto con il pubblico, per sollecitarne un favore più esteriormente fruibile »⁷. Ma al di là del peso che queste motivazioni hanno avuto sul De Roberto, fondamentale resta in prospettiva la convinzione che il teatro fosse il mezzo più idoneo alla realizzazione del canone dell'impersonalità, mediante il dialogo, che si rivela strumento di introspezione psicologica⁸. Il dialogo ne *Il Rosario*, ne *Il cane della favola*, in *La Strada maestra*, in *La tormenta*, è apparso infatti « rivelatore delle pieghe più riposte dell'umana

in *Federico De Roberto* a cura di S. Zappulla Muscarà, Palermo, Palumbo 1984, pp. 45-46; G. NICASTRO, *Federico De Roberto drammaturgo*, in *Teatro e società in Sicilia (1860-1918)*, Roma, Bulzoni 1978, pp. 97-116.

⁶ P. MELI, *Il teatro di Federico De Roberto*, in « Le ragioni critiche », V, 1975, pp. 267-269.

⁷ N. TEDESCO, *Strutture...*, p. 238.

⁸ Per la teoria dell'impersonalità, cfr. la prefazione di F. DE ROBERTO in *Processi verbali*, Milano, Galli 1890, p. VI e F. DE ROBERTO, *L'albero della scienza*, Milano, Galli 1890, p. VI.

coscienza »⁹. E' nel teatro, quindi, che De Roberto ha cercato di attuare una conciliazione tra metodo verista e metodo psicologico, metodi che nelle opere narrative del 1890 (*Processi verbali* e *L'albero della scienza*) compaiono disgiunti: naturalistico, sulla scia di Verga e Capuana, quello della prima raccolta, e psicologico, sui fenomeni affettivi dell'amore, messi in gran voga allora dal Bourget, nella seconda.

Il fitto epistolario di Marco Praga e De Roberto, tuttavia, non è soltanto una testimonianza dell'« amara vocazione teatrale »¹⁰ di quest'ulti-

⁹ V. LICATA, *Il teatro di Federico De Roberto*, nei «Nuovi Quaderni del Meridione», XVIII, 1980, pp. 54-78.

¹⁰ A. BARBINA, *L'amara vocazione teatrale di Federico De Roberto. Lettere inedite a Nino Martoglio*, ne « La Rassegna della letteratura italiana », LXXVI, 1972, pp. 384-394. Per una ricostruzione delle peripezie teatrali e per un'analisi tematica delle commedie e delle opere del De Roberto, vedi G. PULLINI, *Teatro italiano fra due secoli (1850-1950)*, Firenze, Parenti 1958; C. BOZZETTI, *Il teatro del secondo ottocento*, Torino, S.E.I. 1960; G. PULLINI, *Cinquant'anni di teatro in Italia*, Bologna, Cappelli 1960; V. SPINAZZOLA, *Federico De Roberto e il verismo*, Milano, Feltrinelli 1961; S. LOPEZ TABET, *De Roberto commediografo*, in « Drama », XL, 1964, pp. 49-54; A. BARBINA, *Teatro verista siciliano*, Bologna, Cappelli 1970; C. A. MADRIGNANI, *Illusione e realtà nell'opera di Federico De Roberto*, Bari, De Do-

mo, dalla trasposizione di *Spasimo* (1897), per la quale chiede ausilio allo stesso Praga, a *Il Rosario*, rappresentato insieme a *Il cane della favola* nel 1912, alla *Tormenta* e a *Tutta la verità*, messa in scena nel 1921 al Sannazzaro di Napoli; è soprattutto il documento vivissimo di un periodo tipico della vita intellettuale italiana, tra fine Ottocento e primo Novecento, un periodo di transizione, di mutamenti di gusto, di costume, di intendimenti e di esperimenti artistici. Queste lettere, in particolare, permettono, anche se non in maniera completa, di penetrare nell'attività di Marco Praga, che fu varia e di varia fortuna.

Nato a Milano il 20 giugno 1862, egli era figlio del poeta Emilio, morto alcoolizzato a 36 anni. Studiando accanitamente, conseguì il diploma di ragioniere e si impiegò in un'Opera Pia, mantenendo così se stesso e la madre cui era attaccatissimo. I due primi tenta-

nato 1972; G. GRANA, *Federico De Roberto*, in *Letteratura italiana. I minori*, vol. IV, Milano, Marzorati 1974, pp. 3295-3371; A. NAVARRIA, *Federico De Roberto. La vita e l'opera*, Catania, Giannotta 1974; N. MARTOGLIO, *Lettere inedite di Nino Martoglio a Federico De Roberto*, a cura di S. Zappulla Muscarà, in « Otto-Novecento », II, 1978, pp. 169-194; V. J. CINCOTTA, *Federico De Roberto commediografo (Dalle lettere all'amico Sabatino*

tivi teatrali *L'incontro* (1883) e *Le due case* (1884), quest'ultimo in collaborazione con Virgilio Colombo, non ebbero fortuna. Ma nel 1886 l'atto unico *L'amico* lo portò al successo, spingendolo a lavorare. Apparvero così *Giuliana* (1887), *L'incanto* e *Mater dolorosa* (1888), tratta dall'omonimo romanzo di Rovetta. Nel 1889 il successo fu confermato da *Le Vergini* e nel 1890 trionfò con *La moglie ideale*, cui il suo nome resta legato. Seguirono: *L'innamorata*, *Alleluja*, *L'eredità*, e il *Bell' Apollo* (1893), *La mamma* (1894) e l'opera in prosa *Storie del palcoscenico* (1895). Nel 1896 assunse la direzione della Società Italiana degli Autori, facendo di tale istituzione un valido organismo per la difesa del repertorio italiano e della dignità dell'autore¹¹. Nello stesso

Lopez), Catania, Tringale 1980.

¹¹ Da qui lo scontro ventennale che lo oppose all'imprenditore torinese Adolfo Re Riccardi sostenitore della gestione e della diffusione del testo teatrale affidate al gioco del libero mercato; scontro che si concluse con la cessione di tutto il repertorio drammatico del Re Riccardi alla Società e la sua ammissione alla S.I.A., in qualità di socio. Ma si trattò, com'è noto, di una vittoria di Pirro: la gestione dell'attività teatrale italiana si sarebbe mossa lungo le linee tracciate da Re Riccardi, con Paolo Giordani e gli impresari successivi (per maggiori ragguagli sul rapporto

periodo scrisse *Il dubbio*, *La morale della favola*, *L'Ondina* e *La crisi*.

Lasciata la direzione della Società, assunse la direzione della Compagnia Stabile del Teatro Manzoni di Milano per due trienni: dalla Quaresima del 1912 ebbe come capocomici Tina Di Lorenzo e Armando Falconi; dalla Quaresima del 1915 al 1917 subentrarono Irma Gramatica, Giannina Chiantoni e Camillo Pilotto. La sua esperienza come direttore di compagnia drammatica si inserisce significativamente nelle vicende del teatro contemporaneo, che sperimenta in quegli anni il tramonto del capocomico tradizionale (attore-mattatore) e l'avvento del direttore-regista e la conseguente costituzione dei primi teatri stabili¹².

Praga - Re Riccardi, vedi P. D. GIOVANELLI, *La società teatrale in Italia fra Otto e Novecento. Lettere ad Alfredo Testoni*, Roma, Bulzoni 1985).

¹² Dal Teatro d'Arte di Torino, diretto da Domenico Lanza, alla Casa di Goldoni di Roma, diretta da Ermete Novelli (1899); dalla Stabile Romana del Teatro Argentina (1905) diretta da Eduardo Boutet, alla Compagnia Stabile del Teatro Manzoni (1912) diretta da Marco Praga; dalla compagnia semistabile diretta da Virgilio Talli (1918) a quella di Dario Niccodemi (1921), per arrivare ai « piccoli teatri », negli anni immediata-

In questo momento decisivo nella storia del teatro si qualificò l'attività di Praga, direttore della Compagnia del Teatro Manzoni: sostenne la legalizzazione dei rapporti autore — attore, abolì i cosiddetti « ruoli », riformò la messinscena, rifiutando tutto quello che aveva « l'aspetto di posticcio, di cartapesta di teatro... errante » che doveva « occupare poco spazio e pesare il meno possibile » (dalla cronaca teatrale dell'« Illustrazione Italiana » del 1912). Il suo repertorio, legato ai canoni del verismo fine '800, per il primo triennio, iniziò con *I mariti* del Torelli per arrivare alla novità de *L'aigrette* di Niccodemi, ed allargarsi, nel secondo triennio e con altri attori, ad un repertorio di più ampio respiro: da *La locandiera* a *La figlia di Jorio*, alle novità, da *La ragione degli altri* di Pirandello a *Il dilemma del dottore* di G. B. Shaw, a *Il divorzio* dello stesso Praga¹³.

mente successivi alla prima guerra mondiale, che trovarono in Anton Giulio Bragaglia e nel suo Teatro degli Indipendenti il rappresentante della ribellione contro il vecchio teatro.

¹³ Nonostante il buon inizio e, soprattutto, i buoni propositi di Praga, la compagnia venne a morire, sia per il disinteresse del conte Visconti di Mo-

Furono di questi anni *La porta chiusa* (1913) e *Il divorzio* (1915) che, idealmente, conclusero la sua opera drammatica. Nel 1917, dopo lo scioglimento della compagnia, ritornò alla S.I.A. in qualità di presidente, succedendo ad Arrigo Boito. Il 1918 fu un anno cruciale per il Praga: dopo un inizio che sembrava auspicare un suo ritorno al teatro con *La medaglia d'argento*, nel dicembre perdette con suo grande dolore la madre. Nel 1919 si dimise dalla carica di presidente e di consigliere della S.I.A., ma continuò a seguire intensamente l'attività teatrale nelle sue *Cronache* sull'« *Illustrazione Italiana* », che raccolse dal 1919 al 1928 (i 10 volumi di *Cronache teatrali* tutti editi da Treves, dal 1920 al 1929 a Milano).

drone finanziatore, sia per il costo eccessivo, cui si aggiunge la guerra e la crisi generale dei teatri. E il Praga ritornò alla Società in qualità di Presidente (vedi R. SIMONI, *Trent'anni di cronaca drammatica*, Torino, S.E.I. 1951; S. D'AMICO, *Dal capocomico al regista*, in *Cinquant'anni di teatro in Italia*, Roma, Edizioni D'Arte 1954, pp. 13-24; A. CAMILLERI, *I teatri stabili in Italia (1898-1918)*, Bologna, Cappelli 1959; *Il teatro. Repertorio dalle origini ad oggi*, a cura di C. Molinari, Milano, Mondadori 1982; P. D. GIOVANELLI, *Società teatrali in Italia...*, pp. 881-954).

Nel 1920 comparve la sua ultima opera in prosa *Anime a nudo* e nel 1928 l'ultima commedia, pubblicata su « La Lettura »: *Oreste, Pilade e Pippo*. Ammalatosi di broncopolmonite e pleurite, restò a Varese, per molti giorni, tra la vita e la morte, ma quando le sue condizioni fisiche sembravano migliorate, una forte depressione psichica lo spinse a darsi la morte il 31 gennaio del 1929¹⁴.

¹⁴ Per maggiori ragguagli sulla vita e sull'opera di M. Praga cfr.: L. TONELLI, *Il teatro contemporaneo italiano*, Milano, Edizioni Corbaccio 1936, pp. 153-162; S. D'AMICO, *Dramma sacro e profano*, Roma, Tuminelli & C. 1942, pp. 105-119; M. FORGIONE, *La vita e l'arte di Marco Praga*, tipografia del Seminario di Padova, 1944 (vol. fuori commercio); A. DE SANCTIS, *Caleidoscopio glorioso*, Firenze, Giannini 1946, pp. 280-297; *Onoranze a Marco Praga*, Bollettino S.I.A.E., Roma 1952; G. PULLINI, *Teatro italiano...*, pp. 232-267; G. LOPEZ, *Carteggio Marco Praga - Sabatino Lopez (1889-1929)*, in « *Dramma* », XXXIV, 1958, pp. 63-93, e *Ricordo di Marco Praga*, S.I.A.E., Roma 1959; G. PULLINI, *Marco Praga*, Bologna, Cappelli 1960; la voce *Marco Praga* in *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma-Firenze, Sansoni 1961, vol. VIII, pp. 419-421; M. PRAGA, *Cronache teatrali del primo novecento* a cura di R. Rimini, Firenze, Nuove Edizioni Enrico Vallecchi 1979; S. FERONE, *La commedia e il dramma borghese dell'Ottocento*, Torino, Einaudi 1979; G. LOPEZ, "Caro Pirandello...", *Ca' de Sass*, n. 91, settembre 1985.

Da questo breve profilo emerge la personalità di Marco Praga, drammaturgo, organizzatore teatrale, critico e uomo di cultura, di un intellettuale cioè che, per la posizione autorevole che rivestì e per la città dove operò (Milano), si trovò a contatto con le personalità di maggior spicco di quel periodo, sia nel campo teatrale che nel campo letterario e giornalistico. Non solo la sua voce e le sue opinioni contarono, ma al centro com'era di una vasta rete di rapporti culturali, egli aiutò De Roberto ad arrivare dove, da solo, non avrebbe potuto.

Lo scrittore, una volta ritornato a Catania, accanto alla madre, reduce dall'esperienza milanese che era stata così importante per la sua formazione e per la sua produzione, fu tristemente consapevole che la stagione più fortunata della sua vita era irrimediabilmente conclusa e che si avviava ad un lungo periodo di declino. Certamente le sue cattive condizioni di salute, a cui si aggiunse la lunga malattia della madre, non lo aiutarono a superare quello che poteva essere un momento di depressione. Egli si sentì isolato, ma forse anche per questo continuò a scrivere e a mantenere i contatti con l'ambiente milanese

per mezzo degli amici più cari, il Lopez e il Praga, che furono sempre generosi di consigli, di suggerimenti e di esortazioni e seppero dare una pronta risposta ai suoi dubbi e alle sue esitazioni. Ed ecco comparire nel carteggio di Praga, in nome della fraterna amicizia e della reciproca stima, nomi di attori, attrici, capocomici che egli, uomo di teatro, conosce con i loro pregi e i loro difetti: e tutto egli dice in punta di penna, con uno stile limpido essenziale, a volte un po' aspro, che fa nel contempo di queste lettere uno specchio fedele della storia del teatro di quei decenni.

Giudice severo delle cose altrui, ma in primo luogo delle proprie, Praga amò, al di sopra di ogni cosa, la verità, la chiarezza anche a teatro e, fiero della sua rettitudine, preferì restare solo piuttosto che scendere a compromessi. Sabatino Lopez con affettuosa schiettezza delinea più tardi i tratti del suo carattere, nel capitolo *Fedeltà a Marco Praga*: « ... Così era Praga: ruvido per non mettere a nudo la delicatezza dell'animo, spavaldo per non apparire timido, brutale a volte per non sembrare indulgente. C'è un solo Dio in terra: la verità, e una legge assoluta: la chiarezza: pane al pane, vino al vino.

Sulla scena e fuori di scena, nei rapporti quotidiani con tutti... E così, 'amato', nel senso di 'popolare'; 'beniamino', 'prediletto' non era. Stimato, temuto, seguito sì, da molti. Perché era nato per comandare. Si sapeva, a seguirlo, che si poteva cadere, ma che si camminava sopra una strada dritta e pulita... »¹⁴. Testimonianza della sua natura schiva e fiera resta il testamento, scritto di suo pugno la notte di Natale del 1927: « Voglio funerali di ultima classe, dei poveri, faccio divieto di pronunciare discorsi sulla mia bara, o commemorazioni in qualsiasi luogo, e prego i giornali amici e nemici di dare l'annuncio della mia morte col minor numero di parole possibili. Proibisco che mi si elevino busti al Teatro Manzoni o in qualsiasi altro luogo e che mi siano rese onoranze di qualsiasi specie... Al mio esecutore testamentario affido in particolar modo questa gelosa cura: aprire tutti i cassetti dei mobili della mia abitazione e ciò prima di far la consegna della abitazione stessa, e togliere da tali cassetti tutte le carte manoscritte che vi

¹⁴ S. LOPEZ, *S'io rinascessi*, Milano, Mondadori 1949, pp. 224-226.

si troveranno rinchiusi: lettere, note, manoscritti letterari ecc. e tutto distruggere in modo che non ne rimanga la minima traccia... So di aver sempre compiuto il mio dovere. Ho commesso degli errori e li ho amaramente e gravosamente scontati; non ho colpe da rimproverarmi »¹⁵. Due anni dopo, il disperato epilogo della sua vicenda umana.

Da queste sue lettere traspare una natura orgogliosa, schiva e poco avvezza a parlar di sè agli amici, pur amandoli. È così preso dallo esortare il « caro Roberto » — che stima « scrittore di prim'ordine e artista per eccellenza » (2 aprile 1919) — a continuare nella via teatrale intrapresa, che non parla delle sue commedie, delle quali, più tardi, invece, dirà severamente: « E oggi che sono alla fine, se mi volgo indietro, guardo con dispregio al mio teatro: di venti - ventidue commedie che ho scritte — non rammento quante siano esattamente — una sola ne salvo, *La moglie ideale*, due ne tollero, *La crisi* e *La porta chiusa*, ad una voglio bene, non perché sia bella ma perché mi servì da battesimo,

¹⁵ S. LOPEZ, *S'io rinascessi...*, pp. 133-135.

Le Vergini. Tutte le altre le abbandono, vorrei poterle dimenticare, vorrei non averle scritte »¹⁶.

Un riferimento alla novella *I tre Maurizii* e al volume *Anime a nudo* si trova nella lettera del 3 Marzo 1920, anno a partire dal quale non diede quasi più nulla per il teatro (nel 1927 scriverà *Oreste, Pilade e Pippo* che non aggiunge nulla alla sua attività di commediografo) per dedicarsi all'attività di critico teatrale, le cui *Cronache* raccolse in dieci volumi (l'ultimo postumo). Il 3 maggio dello stesso anno scrive al De Roberto con la solita modestia e col solito giudizio severo per le proprie produzioni: « Ti manderò il volume delle mie *Cronache teatrali* (bada, chiacchiere, nulla più, per guadagnare 200 lire ogni volta che ne scrivo) ». Ed ancora in quella del 18 giugno: « Ora ti mando *Anime a nudo*. Bada: è prosetta anche questa, che mi son divertito a scrivere e che oso sperare non annoi a leggerle. Niente di più. Qualche sottigliezza è forse nella 2^a novella, "I due volti", e nell'ultima, "Il figlio del reggimento" e tu acuto spico-

¹⁶ M. PRAGA, *Cronache teatrali*, Milano, Treves 1920-1929, vol. I (1920), p. 238 [da ora in poi *Cron.*].

logo, saprai, vederci almeno l'intenzione. Tutto il resto robetta ». E soltanto « intenzione » di voler fare un'acuta e profonda analisi dell'anima femminile doveva restare la raccolta *Anime a nudo*, in realtà descrizione spregiudicata, tipicamente verista, di confessioni femminili tracciate con uno stile crudo e senza veli.

L'atteggiamento così sdegnoso del Praga è da attribuire, in parte, al suo temperamento scontento, misantropo, reso più aspro dai « malanni, non gravi ma fastidiosi » (6 agosto 1921) delle sue « sette malattie » (28 settembre 1924), e in parte al suo acuto spirito di osservazione che, soprattutto nell'età avanzata, lo portò a volgersi indietro e a considerare con mente lucida le opere della giovinezza e a giudicarle severamente.

Spesso, nelle lettere compaiono i saluti per « Don Giovannino » o il desiderio di avere sue notizie — « Verga che dice? Verga che fa? Verga me lo saluti? » (2 gennaio 1898) — o, ancora, la curiosità di conoscere come il Verga avrebbe risolto la difficoltà nata dall'impostazione di un atto (8 gennaio 1898). Da milanese « che non si ferma mai » si meraviglia, nella lettera del 3 marzo 1920, che l'ottantenne Verga trascorra gran

parte della sua giornata al Circolo: « E ricordo che mi fece tanta impressione il sapere che [Verga] passava molte ore della sua giornata al Club — quei curiosi Club meridionali che son delle botteghe — e magari là sul marciapiedi di via Etnea, seduto in poltrona a veder passare la gente! ». E, cambiando argomento e tono, in quella del 18 giugno dello stesso anno: « Quando vedi il Verga ricordami a lui. Che giusta, che santa glorificazione è la sua, quest'anno, pel suo 80°, in ogni giornale, in ogni rivista! Ne è un po' lieto, pur nella sua modestia, nella sua austera ritrosia così nobile e così bella? Ò cercato di combinarli una recita d'onore con "Dal tuo al mio" rimesso su dal Musco sotto la direzione del Martoglio. Dovrebbe riuscire una solennità... ». E quando, più tardi, apprende della morte del Verga: « Un monumento al Verga, sì, si deve erigere. Catania glielo deve e dici giustissimamente che deve concorrervi tutta l'Italia » (24 febbraio 1922).

Generoso di consigli e di informazioni, fornisce al De Roberto notizie sugli spostamenti delle compagnie e degli attori principali: « La Vitaliani al Filodrammatico, Salvini Gustavo al

Manzoni, la Irma Gramatica con Reinach al Manzoni » (29 febbraio 1899). Si adopera sia nelle occasioni liete, come le nozze di Pierina Giacosa, offrendole in dono « un albo in cui saranno riprodotti autograficamente gli scritti che ci saranno inviati dai migliori e più illustri letterati italiani » (2 aprile 1900), sia quando, nella occasione triste della morte di Arrigo Boito, fa spedire al Verga « i bottoni che il povero Boito portava alla camicia » e al De Roberto « una miniatura raffigurante il padre di Boito » (26 luglio 1918). Instancabile, eccolo, nel 1920, agente intermediario tra il Beltrami e il De Roberto per la stampa di *All'ombra dell'Olivo* e di *Illusione* (lo stesso Beltrami, nella lettera indirizzata a Praga del 31 marzo 1920 dice: « Ti dico subito che non so capire perché De Roberto seguiti a scrivere a te per ogni cosa che gli capiti di volermi dire ») e nel 1921 tra il Cavacchioli e lo stesso De Roberto per la pubblicazione con la casa Vitagliano, gestita da Cavacchioli, di un volume, sul modello, forse, della *Cocotte*, dal titolo *Eva eterna*. Il volume, il cui manoscritto il De Roberto aveva inviato al Praga per conoscere la sua impressione e per farlo avere poi

al Cavacchioli, non fu stampato, quantunque le lettere dal marzo al maggio del 1921 si riferiscano esclusivamente agli accordi per quella che sembrava essere la prossima pubblicazione. Malintesi, forse anche di natura finanziaria, nascono tra i due e il manoscritto resta nelle mani del Praga « in attesa di occasioni che non si faranno aspettare » (12 maggio 1921) fino al febbraio del 1922, quando glielo rimanda indietro.

Non mancano nell'epistolario riferimenti alle situazioni delle case editrici e il Praga consiglia saggiamente il De Roberto con quale sia più opportuno legarsi, come nel caso della fusione della casa editrice Vitagliano col Bemporad, nel 1920: « Le voci che corrono sulla Casa Vitagliano sono molte e contraddicentesi... Certo è che a mio giudizio tu faresti male a concludere un contratto con essa che ti legasse per tutte le tue opere passate presenti e future. Legarsi mani e piedi non conviene, tanto più con una ditta nuova, che non à un passato e le cui sorti sono ancora incerte. Tener un piede, e magari una gamba in casa Treves non mi parrebbe male nei tuoi panni. Treves è quello che è, lo sappiamo, e à soprattutto il grave difetto di non spingerli i libri. Se

non vanno da sè, non vanno. Ma è Treves... Questo è il parer mio e te lo dò un po' per pratica d'affari un po' perchè vivendo qui posso meglio fiutare l'ambiente... » (24 novembre 1920). Quest'ultima frase è emblematica per intendere il significato di tutto il carteggio: Praga è il *trait d'union* tra il De Roberto e il mondo milanese abbandonato da questo ultimo; è attraverso questo continuo scambio di informazioni, rese vive da un antico affettuoso sodalizio, che De Roberto si sforza di superare quella lunga crisi involutiva, di cui è consapevole. « E chi sa quanti, lassù, a Milano, mi credono morto », confida a Lucio D'Ambra. E Praga con le sue lettere lo conduce a Milano, lo coinvolge emotivamente nelle sue ire contro i teatranti, nelle sue lotte per una migliore organizzazione della S.I.A., gli fa da tramite con capocomici, editori, attrici, senza mai, però, andare oltre il suo essere amico discreto.

Certo, un carteggio che avesse compreso la corrispondenza reciproca ci avrebbe aiutato sia a comprendere meglio le motivazioni profonde del De Roberto, sia a tracciare con maggiore immediatezza la personalità e gli intendimenti

della poetica di Praga. Ma le sue ultime volontà furono secche e precise: distruggere tutte le lettere, le note, i manoscritti « in modo che non ne rimanga la minima traccia ». Di conseguenza, mentre riferimenti indiretti alla tematica praghiana si possono ricavare dalle sue commedie, notizie dirette, invece, si trovano solo in un gruppo di lettere inedite ad amici¹⁷ e nei dieci volumi di *Cronache* teatrali redatte dal '19 al '28.

Figlio del poeta scapigliato Emilio, Marco Praga si formò in piena atmosfera naturalistica

¹⁷ Conservate in una cartella, presso la Biblioteca teatrale della S.I.A.E., nel Palazzetto del Burcardo di Roma, e indirizzate a Luigi Bevacqua-Lombardo, direttore de « La scena di prosa », a Giuseppe Bonaspetti, detto Bon, critico drammatico de « La perseveranza », a Eduardo Boutet, Roberto Bracco, Edoardo Ferravilla, Jarro (pseudonimo di Giulio Piccini), critico drammatico de « La Nazione », Luigi Rasi, Teresa Rasi, Tito Ricordi, e a Renato Simoni. In un'altra cartella è stato riunito altro materiale, tra cui il manoscritto autografo dell'ultima scena de *Le Vergini*, i manoscritti autografi di articoli pubblicati su « La scena di prosa » (dono quest'ultimo degli eredi di Luigi Bevacqua-Lombardo); ed infine una raccolta di articoli, di ritagli di giornali sulle rappresentazioni delle commedie del Praga trovati, presumibilmente, tra le carte del fondo Rasi, acquistato dalla S.I.A.E.

e, antiromantico per eccellenza, fu convinto che fonte unica d'arte fosse lo studio della realtà e la sua rappresentazione veritiera. Portare sulla scena quanto più fosse possibile della vita vissuta era, infatti, la sua formula.

Nel suddetto gruppo di lettere ad amici, la lunga lettera a Jarro¹⁸, del 26 febbraio 1890, getta luce sulla sua formazione, sui suoi lavori e sugli intendimenti della sua opera: « ... ò una grandissima antipatia a parlare di me e dei miei lavori, come nessuna commedia, neppure il Padrone delle Ferriere m'annoja di più a udirla in teatro che non le mie... Perché mi feci autore? Per passione. Da bambino, scrivevo io le commedie per i miei burattini e le recitavo io: non ò mai voluto recitar quelle che si vendono a un soldo nei chiostri: istintivamente mi pareva che fossero troppo fuori dalla realtà. Dunque mi par proprio che la "bosse" c'era. I miei intendi-

¹⁸ Di Giulio Piccini così si scrive nella commemorazione apparsa su « La scena di prosa » del 3 marzo 1915: « Jarro, parola spagnola che corrisponde a "gar-rulo", "chiacchierone", aveva l'abilità di raccontare piacevolmente, di scrivere come se raccontasse, di alternare la notizia biografica e lo spunto critico dell'aneddoto... ».

menti? Rendere la verità: la vita vissuta: far la commedia di carattere, la commedia d'ambiente: non mai la commedia d'intreccio. Ammiro... ma odio Sardou; amo Augier; amo il Dumas di "Demi monde" e del "Signor Alfonso", lo odio in "Francillon" e nella "Femme de Claude".

Cominciai colle *Due Case*, in collaborazione: avevo ventidue anni. Il pubblico del Manzoni non le lasciò finire¹⁹. Ne piansi. Dopo due anni diedi *L'amico*. Riuscì, perché ne ebbi l'idea da un fatto vero: un giovanotto elegante milanese che morì quasi improvvisamente; e si trovò una cassetta sigillata, con scritto: *per me solo*. Ò immaginato che, per fatalità, esecutore testamentario del morto fosse il marito della donna amata da lui. Ed ecco *l'Amico*... L'anno dopo *Giuliana*. Seguivo scrupolosamente la mia via: commedia

¹⁹ Filippo Filippi, critico musicale de « La perseveranza », riferiva in proposito al Verga il 12 gennaio 1884: « Ieri sera al Manzoni fece una caduta obbrobriosa il nuovo dramma di Colombo e Praga, *Due case*... è stata una così sconcia cretineria che il pubblico perdette la pazienza ed alla metà del 3° atto fece calare la tela... ». La lettera è conservata nel Fondo Verga della Biblioteca Regionale Universitaria di Catania (Ms. U. 239. 3339).

di carattere: ma inesperto, scrissi una commedia in cui l'intreccio era ridotto ai minimissimi termini: mancava l'interesse: cadde. Pensai alle *Vergini*: le meditai per tre anni; contemporaneamente feci *Mater dolorosa*, quasi per combinazione; a voi non piacque: pure badate che il sistema c'è anche là, senza dedizioni, senza tennamenti. *Le Vergini* mi costarono fatiche e sudori: furono rifatte di pianta tre volte: avevo studiato l'ambiente e i caratteri dal vero: bisognava innestarvi il dramma, l'intreccio adatto all'ambiente. Non me ne preoccupai gran che, innamorato del protagonista che era sempre quel benedetto ambiente. Le mie prime *Vergini* non andavano. Rifeci: non andavano ancora... La lingua? Dissero che scrivo lombardo. Può darsi: non ero abbastanza ricco per compiere molti studi: non ho fatto l'università, i classici li conosco appena e il latino l'ho dimenticato da un pezzo. Studierò, imparerò. Ma quando avrò, imparato... seguirò a scrivere come adesso o... più corretto appena, e nulla più. Scrivo commedie per farle recitare: non metterò mai la scena a Firenze: la metterò a Milano sempre: se sarà necessario aver del mare, a Genova: se mi oc-

correranno delle colline andrò in Brianza. Ma la gente non parla come dei classici: e io scrivo e voglio scrivere come si parla... ».

Le commedie di Praga nascono dall'osservazione dei mali che disgregano la società e la famiglia. Esse riproducono fedelmente la natura, attraverso tipi reali e vivi senza astrazioni simboliche. Sono secche, angolose, aspre e vibranti come il loro autore. Le stesse vicende sono esposte con franchezza, a volte con crudezza. Praga fu un testimone accanito della società borghese, nella quale era nato e nella quale viveva. Dalle sue commedie trapelano le ipocrisie e i pregiudizi di quella società umbertina, la quale, passati gli anni delle lotte politiche, desiderava vivere una vita tranquilla e comoda, sotto una veste di rispettabilità. Egli osserva tale società nelle trame della vita amorosa, della moralità degli affetti, soprattutto nelle sue vicende matrimoniali. Protagonista del suo teatro è la donna borghese, inesorabilmente peccatrice. E il modo con cui affronta questo tema è « pessimista, senza polemica, con fatalistica rassegnazione »²⁰.

²⁰ G. PULLINI, *Teatro italiano...*, p. 249.

Nella sua produzione teatrale, poco più di una quindicina di opere in una trentina d'anni, parecchie di esse, tra cui *Mater dolorosa* (1888, dal romanzo omonimo di Rovetta), *L'erede* (1893) e *Il divorzio* (1915), non si distaccano dal carattere tardo-romantico della produzione corrente. Certamente la sua fama è affidata a *La moglie ideale*, opera giovanile del '90 interpretata dalla Duse, che insieme a *L'amico* e a *Le Vergini* ben rappresenta i lineamenti caratteristici della poetica praghiana: « E una commedia che appartiene al teatro che amo, che prediligo, sempre di più quanto più invecchio: il teatro psicologico; una predilizione e un amore i miei che si fanno ogni giorno più intensi e più tenaci... per i meschinelli pari miei della buona e fine e sottile psicologia basata sullo studio delle anime più comuni e dei sentimenti che sono di tutti, che vi ho a dire, non c'è danaro che la paghi »²¹.

Una psicologia basata « sullo studio delle anime più comuni e dei sentimenti che sono di tutti » è alla base delle opere di Praga: una psicologia non intellettualistica, dunque, ma since-

²¹ *Cron.*, vol. VI (1925), pp. 2-3.

ra, fedele alla mentalità del tempo, pronta a scandagliare nell'anima, al di là di ogni apparenza. La casistica borghese dell'amore e dell'onore svela nel teatro di Praga tutte le sue ipocrisie e contraddizioni. Ma non vi è in lui nè accusa nè difesa di quel mondo: soltanto un pervenire, attraverso la constatazione di una situazione di fatto, ad una conoscenza più profonda dell'anima umana, dei suoi atteggiamenti e dei suoi errori. I suggerimenti che nascono dalle sue commedie sono sempre di natura psicologica, mai morale o sociale²², come avviene nelle opere di Rovetta o di Bracco, così come manca in lui quell'indulgere verso forme di sentimentalismo, tipiche del Giacosa di *Come le foglie*. Teatro realistico, quindi, il suo, ma più ancora teatro psicologico²³ caratterizzato da un tono amaramente sarcastico ed ironico, che traspare finan-

²² Conformandosi alla norma di Zola e di Becque, affermava: «Dopo aver guardato la verità che io pongo sul palcoscenico, il pubblico dedurrà la sua idea; ma se la deve trovare da sè; non è mio compito indicargliela». Il brano è citato dalla FORGIONE, *La vita e l'arte...*, p. 41, che non dà tuttavia alcuna indicazione della fonte.

²³ C. LEVI, *Marco Praga*, nella «Nuova Antologia», L, 1915, pp. 197-209.

che nei titoli (*L'Amico, Le Vergini, La moglie ideale*).

Specchio fedele del temperamento e della poetica del Praga, le sue *Cronache teatrali* sono state generalmente poco considerate e rappresentano invece proprio la chiave di volta per capire nel vivo, meglio e più di un'autobiografia, le sue simpatie e i suoi umori polemici, soprattutto nei confronti del teatro nuovo, tra il '20 e il '30. Piacevolissime a leggersi per lo stile scorrevole, snello ed arguto, le *Cronache* sono scritte da uomo di teatro, da un uomo, cioè, che conosce dall'interno e a fondo le lotte, spesso meschine, fra capocomici e organizzatori, le esosità degli impresari, il gusto grossolano del pubblico del dopoguerra e che cerca, dopo una lunga e personale esperienza, di salvaguardare da ogni ingerenza o sorpruso la dignità dell'autore e la sua libertà creativa; e tutto questo con schiettezza, senza false intonazioni o impennate retoriche: « Saranno le mie delle chiacchiarate di un vecchio, ahimè, molto vecchio cronista, che ne ha vedute e sentite tante in tanti anni trascorsi tra palcoscenico e platea, che in teatro ha fatto un po' di tutto, dall'autore al tirascene, e trattosi

ora in disparte, osserva ascolta e ricorda. Farò anche, se vorrete un po' di critica »²⁴.

Il peso della sua critica, documentata e severa ed amorevole insieme, derivava anche dalla autorevolezza della testata, cioè dell'« Illustrazione Italiana ». Eppure ciò non lo insuperbì mai: era tale la sua passione per il teatro che si pose sempre davanti allo spettacolo come uno spettatore disinteressato, in buona fede, pronto, però, ad impedire che « l'arte del recitare s'abbassi e s'incanagli »²⁵. Il suo giudizio è spassionato, senza cedimenti al gusto grossolano del pubblico: « Se il pubblico invece ha fischiato o disapprovato [una commedia] ed io posso coscienziosamente difendere l'autore, mi fa piacere e ci piglio gusto. Se, al contrario, la commedia ottenne un caldo successo e a me non piace e debbo dire quanto e perché non mi piaccia, mi conforta il far la cronaca esatta del successo e mi è grato il concludere riconoscendo che il ciùco che non capisce son io »²⁶.

²⁴ *Cron.*, vol. I (1920), pp. 1-2.

²⁵ *Cron.*, vol. I, p. 150.

²⁶ *Cron.*, vol. V (1924), p. 148.

Il teatro era per lui in primo luogo chiarezza: « primo di tutti un difetto gravissimo sul teatro, la mancanza di chiarezza; la quale mancanza è un pregio, oserei dire una qualità indispensabile, soltanto nella scuola teatrale novissima »²⁷ e, più avanti, in una delle *Cronache* del '21, criticando *L'ospite desiderato* di Rosso di San Secondo: « l'opera d'arte dev'essere evidenza e chiarezza. Ed io dico affettuosamente a Piermaria Rosso di San Secondo che se vuol continuare a scrivere per il teatro, deve snebbiare la sua mente e deve fare più lucide, più evidenti, più espressive le opere che scriverà e manderà alla ribalta »²⁸.

Ecco il maggior difetto del teatro nuovo: la mancanza di chiarezza, l'artificio dei grotteschi, quel parlare per enigmi, tutto ciò insomma, che gli appariva deformazione o interpretazione arbitraria della verità. Attaccava, perciò, violentemente *L'uccello del paradiso* del Cavacchioli, che definiva « vecchia assai vecchia commedia »²⁹,

²⁷ *Cron.*, vol. II (1921), p. 9.

²⁸ *Cron.*, vol. II, p. 96.

²⁹ *Cron.*, vol. I, p. 131.

stupendosi che il pubblico l'avesse applaudita, e concludeva seccamente: « Teatro nuovo, riformatore e rivoluzionario, no »³⁰.

Certamente Praga, che impersonava a suo modo le tendenze più decisamente realistiche e veristiche³¹, era assai lontano dalla comprensione e assai più dall'accettazione di moduli simbolici e fantastici; riusciva tuttavia a distinguere, pur non approvando completamente tutte le sue opere, tra l'ispirazione reale del San Secondo e il falso « nuovo » del Cavacchioli. Praga era attestato su alcuni principi: gli autori dicevano di rappresentare situazioni nuove, verità psicologiche originali, osservazioni profonde; quello che, però, offrivano era un simbolismo che degenerava spes-

³⁰ *Cron.*, vol. I, p. 138.

³¹ Il teatro, per Praga, è espressione della realtà contemporanea, da portare sulla scena: « C'è un dramma in ogni officina, c'è una commedia in ogni famiglia, c'è una tragedia o una farsa in ogni coscienza. C'è tutta una materia nuova da studiare, c'è tutto un materiale nuovo da sfruttare. E il teatro, il teatro grande, fu sempre il riflesso della vita che si vive, dell'epoca che si attraversa, quando, ancora più grande, non fu un precursore ed un provocatore di stati d'animo e di eventi »; *Cron.*, vol. I, p. 158.

so nell'allegoria, in un insieme di ombre, che facevano dileguare l'arte, nella quale dovevano trovarsi un perfetto equilibrio e corrispondenza tra forma e materia. Praga considerava tutto ciò uno scadimento e un imbarbarimento dell'arte drammatica; e tuttavia anche se si trovava a giudicare negativamente la *Volata* e *Acidalia*, nel contempo dichiarava che il Niccodemi « è indubbiamente, una delle forte tempere teatrali degli ultimi cinquant'anni »³². E medesimamente, se attaccava *La fiaba dei tre Maghi* e *Bernardo l'Eremita*, riconosceva e apprezzava nell'Antonelli un autore sincero³³. Esaltava, invece, D'Annunzio, e nutriva una istintiva passione per Benelli e Forzano: non c'è, quindi, in lui un rifiuto aprioristico del teatro nuovo³⁴ o una chiusura

³² *Cron.*, vol. I, p. 102.

³³ *Cron.*, vol. I, p. 143.

³⁴ Il giudizio di R. Rimini che, curando un'antologia delle *Cronache* (M. PRAGA, *Cronache teatrali del primo novecento*, a cura di R. Rimini, op. cit.), considera il Praga « un terribile reazionario, ancorato a posizioni e gusti borghesi » (p. 10), è contraddetto dalle numerose attestazioni di Praga, il quale, in presenza di un'opera del teatro nuovo non si smarrisce ma giudica con animo sereno, ed è sempre pronto a riconoscere i suoi valori.

dettata dalla sua militanza nei ranghi della 'commedia borghese' (qualifica che egli respinge in una polemica col D'Amico³⁵), anzi a tal proposito in una cronaca del '27 precisa: « Non è mica detto che una commedia mi debba piacere perché — e soltanto perché — è... borghese; così come non è vero che nulla mi piaccia ed ammiri di ciò che borghese non è. È questa una facile e stupida accusa da lasciar sussurrare a certi criticonzoli di mia conoscenza, a qualche autorello che credette o si illuse di far del "nuovo" e che ho stroncato perché il suo "nuovo" altro non era che scemenza »³⁶. Una disposizione di onestà intellettuale e di fiducia, che risaliva ai primi anni del suo tirocinio di critico, intorno al '19: « Io sono di manica larga larghissima. Ammetto tutti i generi: mi entusiasmo leggendo *La Parisienne* del mio povero e grande amico Becque e m'inchino dinanzi al *Romanzo*

³⁵ La polemica col D'Amico sulla « commedia borghese » appare sulle colonne dell'« Idea nazionale » del 1921 ed è ripresa, nello stesso anno, da Lucio D'Ambra su « La perseveranza » (cfr. a tale proposito M. FORGIONE, *La vita e l'arte...*, pp. 21-24).

³⁶ *Cron.*, vol. VIII, p. 183.

di un giovane povero; rimango a bocca aperta davanti ad Ibsen e faccio di cappello — inorridite — a *Champagnol suo malgrado*. Purché ci sia dell'ingegno... accetto anche i grotteschi »³⁷. Il caso di Pirandello è assai significativo in proposito: ne ammira le opere³⁸, con una serie assai differenziata di giudizi. Nelle *Cronache* del '25 definisce « più arzigogolate », *Così è se vi pare*, *l' Enrico IV*, *Non è una cosa seria*, *L'innesto*; gli rimprovera *Vestire gli ignudi*, *Ciascuno a suo modo*, *La vita che ti diedi*; e infine non accetta, chiamandola negativamente « commedia borghese », *L'amica delle mogli*; definisce i *Sei personaggi* « una bizzaria — (oh, di un uomo di grandissimo ingegno, senza dubbio) — che può

³⁷ *Cron.*, vol. I, p. 99.

³⁸ La Compagnia di Praga nel 1915, come s'è già detto, mise in scena *Se non così* (poi *Ragione degli altri*), il primo dramma italiano di Pirandello. Quest'ultimo stimò Praga e quando nel 1919 rappresentò *Le Vergini*, non fece indossare agli attori costumi fine '800, dicendo: « La commedia non è fissata in un periodo, ma ha piuttosto anticipato i nostri costumi: e lo studio morale e sociale che ha suggerito al commediografo la vivezza e la verità dei personaggi e delle loro psicologie pare fatto con gli occhi sulla vita di oggi » (le parole di Pirandello sono riportate in A. CAMILLERI, *I teatri stabili...*, p. 69).

"pigliare" lì per lì per certi elementi di sorpresa e per certi effetti teatrali... ma che poi, ripensandola a mente fredda, vi si sgretola in mano »³⁹. Per vero, rompere gli schemi della realtà per penetrare nel mondo nascosto del subconscio rimase un itinerario conoscitivo ed espressivo sconosciuto o comunque estraneo a Marco Praga: il suo teatro per un bisogno, forse, eccessivo di chiarezza e di sincerità, continua la tradizione positivista di fine Ottocento e resta perciò al di qua dell'arte del « Novecento che scopre l'inconscio »⁴⁰.

Discorso complesso quest'ultimo e meritevole di più incisivo approfondimento critico, ben diverso dall'interesse specifico di queste pagine dedicate più limitatamente ad intendere il carattere dell'epistolario tra i due scrittori. Carattere letterario, principalmente, ma sorretto dall'intensità affettiva del loro rapporto umano, che può essere colto agevolmente, considerando, ad esempio, l'emozione di Praga all'annuncio della morte di

³⁹ *Cron.*, vol. VI, p. 224 e sgg.

⁴⁰ G. PULLINI, *Teatro italiano...*, p. 240.

De Roberto⁴¹, manifestata con calore straordinario per il carattere schivo e 'non sentimentale' dello scrittore. Su altro versante, al di là del valore degli affetti, il carteggio nel suo insieme, rappresenta un documento eloquente della vicenda di un letterato, che ormai ridottosi nel breve orizzonte della provincia poté continuare tuttavia a comunicare proficuamente con il mondo teatrale e culturale nazionale, di cui il suo corrispondente era insieme esponente e simbolo.

⁴¹ « Ma sa, caro Signore, che la morte di Federico De Roberto è per me un dolore acerbissimo ed è un lutto di famiglia. Un mio fratello d'anima è scomparso ed io sono nella desolazione... ». Cfr. il biglietto di M. Praga a Giuseppe Patanè — giornalista, commediografo e letterato catanese — datato Milano 27 luglio [1927] e ancora la lettera allo stesso Patanè del 17 agosto: « Le sono infinitamente grato, caro Patanè, di avermi inviato due fotografie della maschera di Federico De Roberto. È un dono prezioso; le ò osservate a lungo, e mi sono sentito inumidire le ciglia. Povero grande amico mio perduto! Se avessi potuto prevedere che non l'avrei riveduto mai più se non scendendo io a Catania, sarei disceso con tanto piacere... »; in F. DE ROBERTO, *Mostra bio-bibliografica* a cura di S. Zappulla Muscarà con la collaborazione di G. Congiu Marchese, Catania, Idonea Litografo [1982?], pp. 45-46.

LETTERE
A FEDERICO DE ROBERTO

NOTA AI TESTI

La presente raccolta comprende novantotto lettere di Marco Praga a Federico De Roberto, distribuite in un arco di trenta anni, dal '97 al '927; comprende inoltre in APPENDICE nove lettere e un articolo a stampa, che hanno diretti riferimenti con i testi della raccolta (e qui sempre debitamente segnalati in nota).

Il materiale scritto, costituito soprattutto da lettere, ma anche da cartoncini — non sempre accompagnati dalle buste — e cartoline illustrate, è conservato nella Biblioteca Regionale Universitaria di Catania, Fondo De Roberto, sotto la segnatura: Ms. U. 238.3205-3413. Le lettere, manoscritte o dattiloscritte, sono scritte su fogli di vario formato (mm. 285x210; 220x140; 265x210) e di varia consistenza (carta copiativa, per quanto riguarda quelle dattiloscritte), per lo più su tutte e quattro le facciate, o usufruiti nel senso della lunghezza della carta. Degli indirizzi eventuali (destinatario e mittente), delle intestazioni e di ogni altro elemento esterno significativo s'è dato conto nella descrizione di ogni reperto.

La trascrizione del testo si attiene fedelmente al manoscritto o dattiloscritto, conservando l'*usus scribendi* dell'autore, allorquando esso riveste una certa rilevanza

in senso storico. Da questo principio s'è derogato solo nei casi ritenuti sostanzialmente insignificanti, come nello scioglimento (sempre certo) delle sigle delle date (ad es., « xbre » = « dicembre », n. 5; « 8bre » = « ottobre », nn. 15, 16, 17, 19, 20, 40; « 9bre » = « novembre », n. 18) o nella sostituzione del mese alla numerazione cardinale di esso (« IV » = « aprile »). L'indicazione della data è posta sempre all'inizio delle lettere, anche in quei pochi casi (segnalati, del resto, nella descrizione, a margine), in cui l'autore la pone alla fine. Tale indicazione è tra parentesi quadre, quando è ricavata dal bollo postale.

Sono state unificate graficamente le indicazioni dei titoli citati secondo l'uso corrente (in corsivo i titoli delle opere; tra virgolette in basso le testate dei periodici; in minuscolo corsivo le locuzioni dialettali e le locuzioni straniere o latine) e regolarizzato l'uso delle maiuscole, per una certa uniformità.

Le parole indecifrabili o mancanti sono indicate con una terna di puntini tra parentesi quadre; eventuali *lapsus calami* o errori di battitura sono restaurati e la relativa variante registrata in nota.

1.

Gemonio, 7 Agosto, [1897].

Mio carissimo

ò riletto, a brani, *Spasimo*¹, e ò pensato lungamente. Più che mai ti consiglio l'atto unico, fatto di due scene 1^a: Fiorenza, Roberto. 2 : Fiorenza, Alessio. Tutt'al più, discorrendone, si potrà decidere se introdurre anche Alessandra, vedere se ciò sia utile allo svolgimento, (e alla economia), del dramma; fosse necessario a spiegare — *politicamente*, se così posso dire — oltre che psicologicamente, l'abbandono, e il ritorno di Alessio a Fiorenza. In ogni modo questa è cosa che si può veder dopo, e che à da vedere, soprattutto, il commediografo, l'uomo del mestiere, allorché saranno scritte le due scene che debbon formare la spina dorsale dell'azione. Poi che la grande protagonista à da essere Fiorenza, e la *ragione* dell'opera lo studio psicologico di lei. Or tu comprendi che il fenomeno poteva avverarsi

anche se Alessio non era un russo e un nichilista. Cioè: una donna, tra due uomini, *quella* donna tra due uomini: e il dramma doveva scoppiare.

Or tu dovresti scrivere quelle due scene: per lo meno, abbozzarle, spigolando nel romanzo, e raggruppando, per l'una e per l'altra, tutto ciò che è, nel romanzo, all'una e all'altra, utile o necessario.

La traccia, lo schema, lo scheletro, ci son già. Per la prima (Fiorenza, Roberto) nel capitolo "Ricordi di Roberto Verod" e specie da pag. 82 a 87. Per la seconda (Alessio, Fiorenza), nel capitolo ultimo: qui anzi, la scena, oltre che tracciata, è già quasi interamente scritta, da pag. 283 a 289. Buona messe è pur da raccogliere nel capitolo "Storia di un'anima", e in altri; ma non certo a te che ài scritto il romanzo io debbo indicare i punti di cui s'à da tener conto.

Il dramma, a parer mio, dovrebbe cominciare allor che Verod rivede Fiorenza. Troverai qualche difficoltà tecnica nello esporre con poche *batte* del loro dialogo l'antefatto e la condizione e la situazione in cui i 3 personaggi si trovano. Io ò qualche idea in proposito e te la comunicherò se tu — ciò che non credo — non riu-

scirai facendo di tua testa. Prevedo questa piccola difficoltà, perché è il lato *mestiere* e un poco me ne intendo. Ma credo lo supererai, altrimenti, ripeto, cercherò d'ajutarti. Poi la scena prosegue facilmente. Si vedrà poi se — anche per evitar la monotonia dei due lunghi duetti — sia bene intramezzarli con una breve scena a tre, (Verod, Fiorenza, Alessio). Vedremo, infine, se far precedere la scena tra Alessio e Fiorenza, da una breve tra Alessio e Alessandra. Se questa donna si deciderà di far entrar nell'azione, si potrà valersene a più riprese, cioè al principio, al mezzo (scena suddetta tra lei e Alessio) e al finale. Teatralmente, *sento* questo quarto personaggio: artisticamente, lo sento meno, poiché non vorrei alcuna cosa mettesse o arrischiasse di mettere in seconda linea Fiorenza, il fenomeno Fiorenza per dir meglio.

A voce, tutto il resto. Ma se ti affidi a me, su questo che ti ò detto puoi cominciare il tuo lavoro.

Ed ora una dichiarazione: scrissi queste righe — un poco per amor di brevità e un poco per amor... del mestiere — coll'intonazione di un collaboratore. Ma io ti ripeto che puoi far da

te, e che di me non ài bisogno. Ché se poi, invece, tu credi che ti possa essere utile il mio nome, io ce lo metterò volentieri. E se, infine, ti può bastare — come io non dubito — qualche consiglio *tecnico* e un ajuto, poi, quando si tratterà di presentar il lavoro a un capocomico e di metterlo in scena, io sarò felicissimo e soddisfatto di questa, soltanto di questa, modestissima cooperazione.

Sarò a Milano mercoledì o giovedì, per un pajo di giorni, e ne discorreremo.

Saluti agli amici, e una buona stretta di mano a te.

PRAGA

dirigo all'accademia² perché non so se ài cambiato casa.

1. — Descr.: lettera.

Ind. dest.: a Federico De Roberto | Caffè Accademia | Piazza della Scala | Milano.

Bibl.: P. MELI, *Il teatro di Federico De Roberto*, op. cit., pp. 270-1 (ed. parziale).

¹ Le lettere dal 1897 al 1899 vertono sul tentativo di ricavare dal romanzo *Spasimo* — pubblicato dapprima sul « Corriere della Sera » dal 26 novembre 1896 al 6 gennaio 1897 e poi edito nel luglio del 1897 dal-

l'editore Galli — un dramma, eventualmente, con la collaborazione di Praga. L'incertezza, non solo del De Roberto, ma anche del Praga, sull'impostazione scenica del lavoro teatrale, la partenza improvvisa dello Zaccaroni (a cui Praga aveva fatto leggere il copione), i vani tentativi del critico teatrale Giovanni Pozza per farlo rappresentare, non diedero esiti positivi e il De Roberto, abbandonando, momentaneamente, l'idea, pensò di esordire con *Il Rosario*, rappresentato dalla compagnia Teatro d'Arte di Torino diretta da Domenico Lanza. Ma nei primi mesi del 1899 la compagnia si sciolse e il De Roberto fece stampare il dramma nella « Nuova Antologia » il 22 aprile 1899. *Il Rosario*, dopo le alterne vicende de *La strada maestra* (cfr. n. 76, nota 2), fu rappresentato dalla compagnia di Virgilio Talli, insieme a *Il cane della favola*, al Teatro Manzoni di Milano il 29 novembre 1912, apprezzato dalla critica ma non dal pubblico.

² Al caffè dell'Accademia, al caffè Biffi e al ristorante Cova, della Milano *fin de siècle*, De Roberto incontrò i maggiori letterati ed artisti del tempo; il caffè dell'Accademia era sito in Piazza della Scala.

2.

[Milano], 6 Ottobre, [1897].

Questa, o porco fottuto, non te la perdono
campassi cent'anni. Ed io non camperò cent'anni.
Ma neppur tu.

Sei scappato come un sol Commendatore!

E i piccoli catanesi? Piangono come un sol
orfano!

Boito¹ e Pozza² non sono ancora tornati. La
dolorosa sorpresa di non trovarti più chi sa quali
iperbolici rovesci suggerirà all'autore di Mefi-
sto! (1)

Attendo le 16... pagine (Bisognerà pure che
me ne accontenti!) E il ms.

Presto?

Ciao. Comincio a contare i giorni che mi se-
parano dal tuo ritorno.

MARCO

(1) E prese serpe (S.G.D.G.)³

2. — Descr.: lettera.

Ind. dest.: a Federico de Roberto | Catania.

¹ Arrigo Boito (1842-1918), autore del *Libro dei versi* (1877), dei melodrammi *Mefistofele* (1868) e *Nerone* (1924), e librettista di Verdi (*Otello* e *Falstaff*).

² Giovanni Pozza (1852-1914), critico teatrale del « Corriere della Sera ». Prima di entrare al « Corriere » fondò la rivista « Il Fante di picche » e fu anche comproprietario con il fratello del « Guerin Meschino », giornale satirico-umoristico restato in vita fin alla vigilia della seconda guerra mondiale.

³ Arrigo Boito si diletta nel coniare dei palindromi. Il Praga, canzonandolo bonariamente, ne propone uno anche lui in questa nota in calce alla lettera, prendendo spunto dall'opera più famosa di Boito: il *Mefistofele* (inesplicabile la sigla fra parentesi).

3.

[Milano], 30 Novembre, '97.

Mio carissimo,

il tempo passa e il copione non arriva. Che fai? Senti: dimmi il nome del padrone della casa in corso Garibaldi (n° ?) dove tu ài abitato. Vorrei vedere se il *tuo* quartierino è libero e locabile.

E manda il copione, che Natale è vicino!

Qui di nuovo niente.

Verga è giunto, o si è smarrito per via? Se è giunto, tanti saluti affettuosi.

Scrivimi e voglimi bene.

Tuo
PRAGA

3. — Descr.: lettera.

Ind. dest.: a Federico de Roberto | Catania.

4.

Milano, 5.12.'97.

Mio carissimo Roberto

ài ammirata la busta? È il mio saggio per ottenere un impiego.

Grazie e grazie del libro. È festa: me lo porto a casa, e comincio a leggerlo. Perché io sono un travet che legge di festa soltanto.

Non è una *palazzetta* (si dovrebbe dire palazzetta con due L, no?) che cerco: sì bene un alloggio per una attrice amica che reciterà in quei paraggi nel carnevale prossimo. Cercherò... cercheremo altrove.

Questa sera farò i tuoi saluti a tutti quanti: ed io so di poterteli ricambiare, affettuosissimi, sin d'ora. Attendo il copione. Ancora 15 giorni? Troppi. Bisogna preparare il terreno col Lombardi¹, prima che arrivi lo Zacconi².

Saluta Verga, e mostra la busta³ anche a lui. È un'opera a cui tengo assolutamente.

15 gradi? Oh beati! Qui 5, e pioviggina, e si sprofonda nel fango. E rovesci, niente?

Ciao, mio carissimo, cioè, a rivederci presto.

PRAGA tuo

4. — Descr.: lettera. Busta dattiloscritta.

Ind. dest.: Signor Federico De Roberto | Catania.

¹ Eugenio Lombardi, già dirigente del demolito Teatro Re di Milano, ricoprì, per primo, tale funzione nel Teatro Manzoni di Milano. A lui successe nel 1898 Giacomo Brizzi e nel 1902 il conte Luigi Grabinski-Broglio.

² La compagnia di Ermete Zacconi recitava, tra la fine del 1897 e i primi del 1898, proprio al Teatro Manzoni. Il famoso attore (1857-1948) si era rivelato nel 1894, allorché formò una compagnia propria in società con Libero Pilotto, ispirandosi, a canoni veristici. Nel 1897 rimase unico capocomico ed ebbe sempre compagnie intitolate a suo nome. Le sue innumerevoli qualità si dimostrarono soprattutto nel repertorio drammatico con *Morte civile*, *Pane altrui*, *Otello*, *Nerone*, *Fiammata*, *Città morta*, *Nave*. Nel 1899 si unì ad Eleonora Duse in una *tournée* attraverso l'Italia rappresentando *La Gioconda* e *La Gloria*.

³ Sulla busta l'indirizzo del De Roberto è dattiloscritto: Praga è orgoglioso dei suoi primi tentativi con la macchina.

5.

[Milano], 29 Dicembre, '97.

Mio carissimo,

ci tengo a prevenirti che il copione non giunse domenica — ma jeri mattina. Il ritardo sarà stato causato dagli ingombri ferroviari di questi giorni di feste.

Non ò ancora cominciata la lettura, ma tra domani e doman l'altro ne andrò in fine senza dubbio. Perdonami. Sai quanto sono occupato, sempre, da questa benedetta Società¹. Ora poi, fin d'anno, non so più dove dar la testa.

Lo Zacconi fa la quaresima metà a Brescia e metà a Genova. Perchè lo chiedi? Non vuoi darlo qui a Milano, il dramma?

A ben presto, dunque, e di fretta ma di cuore,

tuo aff.

PRAGA

5. — Descr.: Busta intestata « Società Italiana De-

gli Autori »; cartoncino intestato « Società Italiana Degli Autori | Il Direttore ».

Ind. dest.: a Federico De Roberto | Catania.

¹ Praga dal 1896 al 1911 fu direttore generale della Società Italiana degli Autori, e dal 1916 al 1919 Presidente e Consigliere della medesima.

6.

[Milano], 2 [Gennaio] del 98, sera. ¹

1. Sì.
2. Non conviene, perché giustamente osservi che perderebbe interesse l'inchiesta. Se il pubblico à accettato questo tipo d'Alessandra, così com'è presentato sin dal principio, non protesterà a questa scena.
3. Tecnicamente è difettosa. Ma, a questo punto, o il pubblico è *preso* (come mi pare dovrebbe essere), segue l'autore, e allora non si accorge del difetto. O non è preso... e allora!
4. È ragionevole.
5. Particolare di secondaria importanza. Si potrebbe decidere il da farsi vedendo l'atto alla prova.
6. A parte le tue considerazioni, mi pare affatto inutile che il Verod sia un letterato. Un uomo di cuore, innamorato, e intelligente, farebbe quello che il Verod fa.

7. Sì, è bene che lo dica.
8. Sì, la variante è ben pensata. Ma purché si raggiunga lo scopo di accorciare, e non di allungare l'atto con una scena di più.
9. Non credo conveniente far del 3° e 4° un solo atto. Non lo credo neppur tecnicamente possibile.

Mio carissimo, poiché m'hai mandato un *questionario*, col desiderio di veder risposta particolareggiatamente per ogni domanda, eccoti le risposte, che rispecchiano la convinzione mia, ma che potrebbero — c'è bisogno di dirlo? — essere errate.

Ma tutto ciò è dettaglio, e conta per quello che conta. Se dovessi dirti la mia impressione generale non saprei da che parte rifarmi!

Strano, stranissimo dramma il tuo! diverso — soprattutto pel modo com'è ideato e costruito — diverso da quanti ne udii e ne lessi in mia vita. Che tecnica tutta tua bizzarra, e pur simpatica, perché fuori da tutte le regole, da tutti i canoni, da tutte le viete convenzioni. Ora, perché dovrei scrivere un volume per dirti tutto quello che mi s'agita dentro, e ancora non riuscirei a

dirtelo, io mi limito a dichiararti con la più grande sincerità che il dramma mi piace e che mi pare — *mi pare* — che se l'udissi in teatro — d'autore a me ignoto — lo applaudirei con entusiasmo. È un'impressione generale. Quella che mi rimane, complessiva, e intensa, dopo 48 ore di meditazione e di... *riandamento* mentale nei 4 atti che ò letti. Perché ò voluto attendere 48 ore a scriverti, e tu devi perdonarmi il ritardo *voluto*. Se poi scendo nei dettagli, se, soprattutto, esamino il *copione*, proprio il *copione*, da commediografo, da uomo del mestiere, è un altro affare, e vedo tanti difetti e tanti pericoli da far paura. Intanto, Dio, come è lungo! Ma tu non ne ài idea. Recitato così, durerebbe sei ore! (E, vedi, se fossi incaricato dei *tagli*, non saprei dove tagliare!) — Poi: ài rilevato già un difetto *scenico*. Al principio del 4° atto ripetiamo una scena del 3°. E non è tutto. Quel giudice, finisce per farci una figura *pitoyable*. Nel romanzo no. Ne ài fatto uno psicologo, un artista. Nel dramma, se non erro, bisogna, pur facendone un uomo superiore, dargli un'opinione, sia pure errata, sin dal principio. Incrollabile. Sia l'una o l'altra, non importa. Ma che agisca per scrupolo di coscienza, per ... do-

vere d'ufficio, convinto a priori della verità, della verità che egli crede tale. Trionfi alla fine, o, battuto, si ricreda: non importa. Ma non tentenni. Il loggione, che tu temi, gli griderà *la si decida* a Firenze, *cáppet*² a Milano.

Il 2° atto. Chiunque, *chiunque*, avrebbe fatta calar la tela sul colpo di pistola. (È bene che la scena sia interna. Volendo far il dramma giudiziario, il pubblico non à da sapere se fu uccisa o se si è uccisa, altrimenti addio interesse). Tu invece, cominci l'inchiesta. Se *riprendi* il pubblico, sbalzandolo dal dramma psicologico, così brutalmente, di sorpresa, nel dramma giudiziario, sei un colosso della scena italiana. Ci riesci? Non lo so. Mi dichiaro ebete. Non posso preveder nulla. Ma lì è un tale ostacolo da sormontare, che a me, per esempio, avrebbe fatta una paura birbona. E non l'avrei affrontato. Tu dirai: è necessario: ci vuol l'accusa del Verod. — Giusto. E il finale è efficace. Ma... muti il bimbo nella culla. Se lo lascerà mutare, il pubblico?

A tutta prima, l'idea di far un sol atto del 3° e del 4° par buona. Ma, ripensandoci, mi par cosa impossibile. Le tue obiezioni in proposito son giuste. Aggiungi che deve arrivare la lettera

di Suor Anna. Nel romanzo basta ad arrivare. Qui arriva anche troppo presto. Nel romanzo non si sa se arriverà: quindi l'inchiesta, l'interrogatorio. Nel dramma la si aspetta troppo *sicuramente*. Perché affannarsi nell'inchiesta, allora? Perché l'interrogatorio? 24 ore si possono aspettare: e la lettera scioglierà ogni dubbio. Difetto grave. E il *revirement* del Principe? Così sollecito? Ciò che fa e che dice è artisticamente bello, è psicologicamente logico. È altrettanto accettabile sulla scena?

Le vedi, le vedi, le difficoltà del teatro? Il romanzo? Appè, al capitolo *dopo*, siamo ad un anno, a dieci anni di distanza, se occorre. In teatro tutto deve avvenire presto... e bene!

Le idee, le obiezioni, mi si affollano alla mente, e seguiterei per un pezzo, a scriver così, disordinatamente e *sgrammaticamente*. Ma, che vuoi? Perdura, mentre scrivo, l'impressione generale di gradimento, e di godimento; e sento l'artista in me (ce n'è dunque uno?) far violenza al commediografo, al *mestierante*, e gridargli: a che serve, a che giova? Il dramma — complessivamente — è bello, è potente, è efficace...

E il commediografo solleva la testa umil-

mente e sussurra: ma il pubblico à le sue esigenze, anzi, non il pubblico, le à il *teatro*...

Ti giuro, Federico, mi ci perdo. Non sono mai stato siffattamente imbarazzato nel giudicare un'opera d'arte, che dico, nel giudicare? nel dirne l'impressione. Qui le impressioni sono tante, e diverse. Se mi raccolgo nel pensiero, e ricordo le discussioni d'autunno, io dico: questo *copione* mi prova che non *si poteva* fare il dramma psicologico e il giudiziario insieme. Se ricordo le sensazioni provate leggendo alcune scene, e le riasumo senza dettagliare — accoppiano il commediografo in me — io dico: eppure si è fatto, ed è bello...

Infine...

Infine, da' a leggere ad un altro. Anzi, a due altri: a un letterato e ad un attore non volgare. E senti che ti dicono. Io... mi dichiaro incompetente.

Vuoi che preghi lo Zacconi di leggere? Vuoi che passi il copione al Giacosa e al Pozza? Poi, se ne discorrerebbe, a tre: e, chi sa, potrebbe uscirne la luce.

Io, per ora, ti lascio. E nel lasciarti — vorrei dir nel riassumere, se fosse possibile riassumere

una tiritera disordinata — io ancora ti dico che l'opera tua mi è parsa forte e bella, un *gran dramma*, quale, se avesse a comparire su la scena, di gran tempo non sarebbero comparsi, di così potente efficacia, così suggestivo, così *interessante* scenicamente e artisticamente. Io ti dico che il tuo gran dramma *potrebbe essere* fischiato. Io ti dico che date in teatro mille persone come me, sarebbe applaudito, s'anco tu non fossi de Roberto. Io ti dico... più niente, perché sono da capo, e non concludo nulla. Oh, ma ti giuro, se tu fossi qui, e si potesse chiacchierare per un giorno e per una notte, si concluderebbe qualcosa. Ma da Milano a Catania!

Un'ultima parola. Credi alla mia amicizia, all'affetto che ti porto? Ebbene: se tu mi dicessi: "io vorrei *tentare*, subito, me lo consigli?" ti risponderei: "Taglia, taglia più che puoi, e dà alle scene, subito. Sarà un successo od un fiasco, non so: ma se pur fosse un fiasco, ne usciresti non sminuito, sì bene elevato al cospetto del pubblico. Perché ài fatta cosa che, se è difettosa, è così fuori del comune e al di sopra della mediocrità, così alta e pura ed onesta, che tutti gli intelligenti *buoni* te ne darebbero lode".

Questa, come convinzione mia, sono pronto
a giurarla sul vangelo.

Scrivimi subito e vogliami bene.

PRAGA tuo

Verga che dice?

Verga che fa?

Verga, me lo saluti?

6. — Descr.: lettera, senza busta, intestata « Società Italiana Degli Autori | Per La Tutela | Della Proprietà letteraria | Ed Artistica | Eretta in Ente Morale | con R. Decreto 1 Febbraio 1891 N. LIII | Milano - Corso Venezia, 16 ».

¹ La data è posta alla fine della lettera.

² *cáppet*: 'capestro', in dialetto milanese, con un invito metonimico all'impiccagione.

7.

[Milano], 8 [Gennaio] del '98.

Mio carissimo

mando il copione allo Zacconi che è chiuso in casa con l'influenza, frutto del tempaccio che ci delizia. Oh il tuo sole, oh i tuoi 13 gradi! — Non appena lo vedrò gli parlerò — e ti manderò notizie.

Son lieto d'essere d'accordo con te: e sarei curioso come il Verga risolverebbe le difficoltà, da te e da me enunciate, che si presentano per riunire in uno 3° e 4° atto.

A ben presto.

Tuo

PRAGA

7. — Descr.: lettera intestata « Società Italiana Degli Autori | Per La Tutela | Della Proprietà Letteraria | Ed Artistica | Eretta In Ente Morale | con R. Decreto 1 Febbraio 1891 N. LIII | Milano - Corso Venezia, 16 ». La busta reca la medesima intestazione della lettera. Il lato destro superiore della busta (riservato al francobollo) è stato asportato con perdita parziale dell'intestazione e dell'indirizzo.

Ind. dest.: Chiariss. Federico de Roberto | Catania.

8.

[Milano], 19 [Gennaio] del '98.

Mio carissimo

non posso ancora dirti nulla. Lo Zacconi à letto la tua lettera a lui diretta e quella diretta a me, che stimai bene di mandargli. Mi à esternato il più vivo interessamento. Ma la commedia non l'à ancor potuta leggere. À molte scuse. Fu malato cinque giorni (teatro chiuso e danni relativi); guarito, dovette riprendere il tempo perduto, provando molto. Poi gli capitarono addosso gli ambasciatori d'annunziani a tormentarlo con la Ville morte¹. Conferenze, letture, trattative, una ira d'Iddio.

Jersera mi à promesso di leggere entro due o tre giorni — e di dirmi subito il parer suo. Abbi dunque pazienza ancora per un poco — e stai certo che io veglio.

Di furia ma di cuore

tuo
PRAGA

8. — Descr.: Busta intestata « Società Italiana Degli Autori | Milano »; lettera intestata « Società Italiana Degli Autori | Milano | Il Direttore ».

Ind. dest.: a Federico de Roberto | Catania.

¹ *Ville morte*: scherzosa traduzione di *La città morta*. La serie degli spettacoli dannunziani ebbe inizio nel 1897, parallelamente ai primi tentativi di creazione dei teatri stabili (il Teatro d'Arte, diretto da Domenico Lanza a Torino, e la Casa di Goldoni, diretta da Ermete Novelli a Roma). Il merito di aver voluto imporre al pubblico il teatro di D'Annunzio fu di Eleonora Duse che curò, soprattutto, la realizzazione scenica delle opere di quest'ultimo. I documenti fotografici che ci restano delle messinscene sono, infatti, di una sorprendente modernità. *La Città morta*, con cui si doveva dare inizio e proprio a Milano, sotto la direzione e l'interpretazione di Ermete Zacconi, che più tardi si unì alla Duse per le recite dannunziane, fu accantonata e al suo posto si rappresentò *Sogno di un mattino di primavera* (1897). *La Gloria* e *La Gioconda* — che ebbero come protagonista Ermete Zacconi — furono rappresentate nel 1899.

9.

[Milano], 5 Febb., '98.

Mio caro de Roberto,

chi sa da quanti giorni attendi mie nuove e ti stupisci di non riceverne. Gli è che attendevo e sollecitavo di giorni in giorno il *responso* dello Zacconi, ed esso tardava ad arrivare. Ma non gli mancavano le buone scuse. Tu immagini di certo i sopraccapi e il *surmenage* causatigli dalla progettata rappresentazione di *La città morta* con la Duse¹. Le trattative di prima, poi la lettura, lo studio dei *tagli*, l'inizio delle prove. E gli ambasciatori, del Divo, sempre alle costole, che non lo lasciavano mai!

Ora, Dio volendo, la *Città* fu messa da parte: della recita con la Duse non si parla più: le prove sospese, gli ambasciatori ripartiti, e la calma è tornata.

Egli à dunque potuto leggere il tuo dramma: e jersera mi à detto che lo à molto interessato,

ma che, così come si trova, non lo crede adatto alla rappresentazione. Come, perché, e che cosa suggerirebbe, non ebbe tempo di dirmelo. Io gli ho fatto promettere di accordarmi una intervista in cui discuteremo e discuteremo. Quando potrò ottenerla? Non so. Poi che la calma è tornata, ma relativa, à perduto 15 giorni con quella *Città*, ed ora deve rifarsi, provare altro, rimettersi in corrente, per giungere in fine della stagione.

Ecco dunque tutto quanto posso dirti per ora. E tu dimmi che debbo far del copione che ritirerò dallo Zacconi. Non credi che lo dia a leggere al Giacosa?

Ài ripensato? ài deciso? quali modificazioni farai? Ài preso partito per l'una o per l'altra versione?

Attendo due righe, e ti scriverò appena avrò altro a dirti.

Ti abbraccio.

Tuo
PRAGA

9. — Descr.: lettera.

Ind. dest.: a Federico De Roberto | Catania.

¹ Cfr. n. 8, nota 1.

10.

[Milano], 3 Marzo, '98.

Mio carissimo

Zacconi è partito senza che io sia riuscito ad avere un giudizio. Non volle sbottonarsi. Pareva voler dire: così non va: come possa andare non so, o non tocca a me il dirlo.

Il copione è presso di me. Lo tengo qui, o te lo mando? Sono mortificatissimo di questo primo smacco (dico primo perché, quando si deve trattare con capocomici, c'è da attendersene sempre) ma vorrei tu fossi persuaso ch'io nulla ò trascurato, e che mi occupai del tuo lavoro con più amore che se si fosse trattato di uno mio. Mi credi?

Quando verrai quassù?

Discorreremo a lungo, ed io spero con profitto, di questa impresa drammatica in cui ti sei messo e che non devi abbandonare.

Salutami Verga, e voglimi sempre bene.

Tuo
PRAGA

Ti prego da' miei omaggi alla tua Signora
Mamma. Ella volle giudicarmi — di lontano —
con troppa bontà.

10. — Descr.: Busta intestata: « Società Italiana Degli Autori | Milano »; foglio interno intestato « Società Italiana Degli Autori | Milano | Il Direttore ».

Ind. dest.: a Federico De Roberto | Catania.

11.

[Milano], 14 Febbrajo, '99.

Mio caro Federico

L'incosciente¹ Ferdinando di Giorgi², giunto quassù non si sa come e perché, mi aveva date tue notizie: tra le altre, quella del tuo felice parto teatrale, nonché bigemino (si dice così?) Come puoi immaginare, ce ne siamo [...] tutti quanti: 1°. perché ciò implicitamente smentiva le voci corse della tua morte, accreditate dal troppo lungo silenzio; 2°. perché due commedie³ tue suscitano tutta la nostra curiosità ed il nostro interesse; 3°. perché le commedie italiane, di solito, si rappresentano per la prima volta quassù, dove un successo veramente conta e à significato; e per farle rappresentare, l'autore deve venir con le commedie; e se l'autore viene, gli amici se lo... godono. Noi vogliamo goderti, [...], e imbestialirti: nonché far molte buone bágole con teo.

Ecco dunque le informazioni che mi chiedi.

1°. Il teatro d'arte si scioglie ⁴. Non si sa ancor nulla di ciò che la Pezzana farà. Per ora, pare, vada.

2°. Novelli dopo Roma, ora subito, va a Napoli. Poscia allo Estero per vari mesi. A Napoli rimane tutta quaresima ⁵, o la metà. Non so bene.

3°. Zacconi va in scena a Roma, domani, al Costanzi. Vi rimane la quaresima, o la metà, e forse, la 2^a metà, Napoli. Poi subito, o quasi subito, in maggio al più tardi, e se non nasce un *pieno* da qui ad allora, si *fonde* con la Duse per le recite d'annunziane.

4°. Andò e Di Lorenzo ⁶, metà quaresima Udine, la 2^a metà Venezia, primavera Napoli, tutta la state [sic] in Sicilia, Catania, Palermo, ecc.

5°. A Torino, in quaresima: Sichel, Zago ⁷. Poi non so, ma, fino all'autunno, non credo alcuna delle primarie compagnie.

Ti aspetto, ti abbraccio e ti benedico.

tuo
PRAGA

11. — Descr.: lettera intestata « Società Italiana Degli Autori | Per La Tutela | Della Proprietà Letteraria | Ed Artistica | Eretta In Ente Morale | con R. Decreto

1 Febbraio 1891 N. LIII | Milano - Corso Venezia, 16 »;
la busta reca la medesima intestazione della lettera.

Ind. dest.: a Federico de Roberto | Catania.

¹ Nell'autografo *inconsciente*.

² Ferdinando Di Giorgi (1869-1929) scrisse due volumi di novelle (*Anomalie* e *La prima donna*) e compose la commedia *La mèta*, rappresentata a Milano per la prima volta il 15 dicembre 1893. Fu amico della giovinezza del De Roberto; vedi, in proposito, F. DI GIORGI, *Lettere a Federico De Roberto*, con introduzione e note di M. EMMA ALAIMO, Catania, 1985 [BIBLIOTECA della Fondazione Verga, Serie Carteggi, n. 1].

³ *Spasimo* e *Il Rosario*.

⁴ La compagnia del Teatro d'Arte di Torino diretta da Domenico Lanza e formata dai primi attori Giacinta Pezzana e Alfredo De Sanctis, si sciolse ai primi del 1899. A tal proposito e rammaricandosi così scriveva Domenico Lanza al De Roberto il 2 giugno 1899: «... *Il Rosario* ch'Ella con tanta gentilezza aveva mandato al mio invito, non poté essere recitato dal Teatro d'Arte sia perché la Pezzana non era troppo convinta della parte che doveva sostenere, sia — (e questa fu la principal ragione, perché ad ogni modo la Pezzana avrebbe fatto quello che le avremmo detto) — perché non ero convinto io stesso, non potendo immaginare che risultanza scenica drammatica avrebbe potuto avere la sua scena, e dolendomi di arrischiare il suo nome su un lavoretto così breve, e che per quanto ricco di notevoli pregi, mi si presentava per la scena in un atteggiamento un po' dubbioso. Poi, il Teatro d'Arte, alla fine dell'anno comico — a metà Febbraio — si sciolse, e naturalmente non si poté far nulla. La Pezzana andò a Napoli... anche a Catania dove le avrà detto e parlato del Teatro d'Arte, del *Rosario* e della inutilità che vi è in Italia a rompersi la testa, a perder tempo, fatiche e ... altro in un'impresa purissimamente, e nobilmente

artistica, quando il pubblico preferisce al valore di un'attrice la bellezza di un viso, e all'arte di una vera Commedia il divertimento e le risa di un caffè-concerto. Cose vecchie!... » (Biblioteca Regionale Universitaria di Catania, Fondo De Roberto, Ms. U. 238.2193-2195).

⁵ Le compagnie drammatiche si formavano per durare in vita, generalmente, un triennio e l'anno comico correva dal 1° giorno di Quaresima all'ultimo giorno di Carnevale dell'anno successivo. Praga informa De Roberto sul 'giro' delle compagnie primarie a partire da quella di Ermete Novelli, di Ermete Zacconi, della compagnia Andò-Di Lorenzo e delle ultime, in ordine di elencazione, Sichel e Zago.

⁶ Tina Di Lorenzo (1872-1930) esordì giovanissima e divenne una tra le più acclamate attrici del suo tempo. Nel 1897 formò con Flavio Andò una compagnia che fino al 1905 compì tournées in Europa e in Sud America. Dal 1912 al 1915 fu primattrice della Compagnia Stabile del Teatro Manzoni di Milano diretta da Marco Praga. Nel 1920 si ritirò dalle scene. Flavio Andò (1851-1915), scritturato da Ernesto Rossi come secondo amoroso, fece una carriera brillante come primattore accanto alla Vestri, alla Pezzana, alla Duse e alla Tina Di Lorenzo con cui fece coppia per lungo tempo.

⁷ Giuseppe Sichel (1849-1934) ed Emilio Zago (1852-1929) furono attori comici ed ambedue direttori di compagnie. Il primo diresse fino al 1899 una compagnia formata da Dina Galli, Amerigo Guasti, Napoleone Masi e Arturo Falconi; il secondo, il più popolare tra gli attori dialettali, formò nel 1890 una compagnia con Italia Sambo Benini, anch'essa attrice comica.

12.

[Milano], 27 Febb., '99.

Mio carissimo

Tornando da Parigi jersera, dopo otto giorni di assenza, trovo la tua del 19. Ciò mi giustifica d'aver tanto tardato a rispondere.

A Milano abbiamo ora:

La Vitaliani ¹ al Filodramm.

Salvini Gustavo ² al Manzoni.

Dalla Pasqua, per 40 recite, avremo al Manzoni la Irma Gramatica ³, con Reinach ⁴ ecc. Poi il Manzoni si chiude sino a Ottobre: nè sino a quell'epoca avremo Compagnie d'importanza. D'estate, qualcuna di 2° ordine alla Commenda. Unisco le presentazioni per Zacconi e Novelli ⁵.

Ti vedrò presto? Me lo auguro.

Di furia, con tutto il cuore

tuo

PRAGA

12. — Descr.: lettera intestata « Società Italiana Degli Autori | Milano | Il Direttore »; manca la busta.

¹ Continuano le informazioni sugli spostamenti delle compagnie primarie e dei loro capocomici, questa volta nell'ambito dei teatri milanesi. Scioltasi la compagnia del Teatro d'Arte, De Roberto volle che i suoi lavori teatrali, secondo il consiglio di Praga, fossero rappresentati da compagnie primarie e nelle principali città italiane, prima fra tutte, Milano. Italia Vitaliani (1866-1930), attrice tragica notevolissima, fu cugina di Eleonora Duse. Dal 1892 divenne capocomico e da allora, fino al suo ritiro dalle scene, ebbe sempre compagnie intitolate a suo nome, da sola o in società. Nel febbraio del 1899 recitava al Filodrammatico.

² Gustavo Salvini (1859-1930), figlio del grande Tommaso, nel 1888 si unì in società con Raspantini; in seguito fu anche capocomico, ma con esito mediocre. Nel 1895 si unì in società con A. Santarelli e con lui fu in Russia e in Austria. Nel 1898 tornò in Italia.

³ Irma Gramatica (1873-1962), sorella di Emma, nel 1879 era amorosa nella compagnia di Cesare Rossi. Nel 1896 assunse il ruolo di primattrice con Ermete Zacconi, ruolo che non abbandonò avendo grandi soddisfazioni accanto a Ferruccio Garavaglia, a Reinach, a Talli, a Calabresi con i quali interpretò, per la prima volta, *La figlia di Jorio* di Gabriele D'Annunzio. Continuò ad essere primattrice nel 1915, iniziando il secondo triennio del Teatro Stabile milanese, sotto la direzione di Marco Praga.

⁴ Enrico Reinach (1851-1929), dal 1891 al 1894 fu primattore e capocomico in società con Pasta e nel successivo biennio con Talli. Fu primattore con Irma Gramatica e L. Raspantini dal 1898 al 1900.

⁵ Ermete Novelli (1851-1919) debuttò nel 1870 come generico nella Compagnia di Angelo Diligenti. Nel 1891 formò una sua compagnia con un repertorio esclusivamente comico ed ebbe grande successo. Nel 1899 costituì a Roma la Casa di Goldoni, il secondo tenta-

tivo di teatro stabile dopo quello del Lanza. Dopo una prima prova di interpretazione drammatica con *l'Amleto* (assai deludente), qualche anno dopo la stessa tragedia lo consacrò al trionfo. Per il biglietto di presentazione allo Zacconi, v. APPENDICE, n. I; non è pervenuta invece la presentazione al Novelli.

13.

[Milano], 8 Marzo, '99.

Mio carissimo

Come la posta ti serve male! Non ti è pervenuta, evidentemente, nè la mia prima lettera, nè la seconda. Sì, la prima conteneva una calda presentazione pel Novelli, e una carta da visita con due parole per lo Zacconi. Ed ora ti dico che le due parole erano due *pour cause* e che in oggi anche quelle due ti farebbero forse più male che bene. Lungo e difficile sarebbe lo scriverti perché. A voce. Credi che, nel tuo interesse, è bene sia altri a presentarti allo Zacconi. A Roma non ti mancano certo persone di conoscenza adatte: Capuana, per esempio, o l'Ojetti.

Ti vedrò dunque presto?

Alleluja!

Tuo
PRAGA

13. — Descr.: busta intestata « Società Italiana
Degli Autori »; il foglio intestato « Società Italiana De-
gli Autori | Milano | Il Direttore ».

Ind. dest.: a Federico De Roberto | Hôtel Genève |
Napoli.

14.

Menaggio, Lago di Como, 13 Agosto, '99.

Mio caro Federico

Ebbi le tue righe. Te ne ringrazio. Sono sempre a tua disposizione per quel poco in cui potessi esserti utile. Ora è una cosa da dirti che mi pare di qualche importanza. L'altro dì mi trovai, a Bologna, a parlar con lo Zacconi, presente il Pozza, della sua stagione del novembre a Milano, e gli chiesi quali *novità* ci avrebbe recate. Tra le altre, egli citò la tua commedia¹. Il Pozza ed io nulla dissimo, se non che — naturalmente — ci pareva opera bella, interessante, e degna di essere posta in scena.

Ciò ti serva di norma. Poiché ove tu mutassi avviso, o l'Andò assolutamente non volesse saperne (tutto è possibile, anche le cose più assurde, quando si è a che fare coi capocomici) — avresti sempre lo Zacconi a tua disposizione.

Io è lavorato e lavoro parecchio²: ma temo

che per ottobre non sarò pronto, e dovrò attendere la primavera, se non più.

Salutami Don Giovannino³. Egli ci à ciurlato nel manico, questo anno! Verrà in Autunno?

Abbimi ora e sempre, mio carissimo Federico

per tuo aff.

PRAGA

14. — Descr.: lettera.

Ind. dest.: a Federico De Roberto | Catania.

¹ Avendo accantonato, per il momento, la rappresentazione de *Il Rosario*, De Roberto riprende ancora una volta *Spasimo* (ora *Zakunine*, in 4 atti, dal nome del protagonista), e Zacconi sembra acconsentire a rappresentarlo.

² *La morale della favola*, commedia in 3 atti a cui allude Praga, fu rappresentata a Torino al Teatro Alfieri dalla compagnia Di Lorenzo-Andò alla fine del 1899.

³ *Don Giovannino Verga*, naturalmente.

15.

[Milano, 20? Settembre, '99] ¹.

Mio carissimo,

forse io ò sbagliato, oppure tu ài mal capito o male ricordi? La Tina e Andò saranno a Torino in Novembre e Dicembre. Ora, e per tutto il mese, sono a Firenze (Arena Nazionale), e l'Ottobre passeranno da Pisa e Spezia e non so quale altra piccola città.

Sarai qui in novembre? Il Ben[venuto] fin d'ora, a te, e allo [... ...] Giovannino! ²

Tuo

PRAGA

15. — Descr.: cartoncino intestato « Società Italiana Degli Autori | Milano ».

Ind. dest.: Al Cav. Federico De Roberto | Catania.

¹ La data è stata desunta ipoteticamente dal bollo postale d'arrivo: Catania 22.9.99.

² Il lato superiore destro del cartoncino (riservato al francobollo) è stato asportato con perdita parziale del testo sul *verso*; trattasi, come nella precedente lettera, di Giovanni Verga.

16.

Milano, 10 Ottobre sera, [1899].

Mio caro Roberto,

ricevo la tua dell'8 e rispondo senza indugio.

Manda il copione¹. Ecco le tre parole, alle quali però debbo farne seguir delle altre.

Fu ai primi di Agosto ch'io ti riferii un colloquio mio e del Pozza collo Zacconi. Tu lasciasti passar molto tempo senza scrivermi, e, quando mi scrivesti, non mi dicesti nulla del dramma, o, quanto meno, delle tue intenzioni circa al darlo all'Andò o allo Zacconi. Ed io credetti che le buone intenzioni di quest'ultimo, ch'io ti aveva riferito, ti avessero deciso in favor suo. Così, ai primi del corrente, avendo ultimato due atti della mia commedia², e acquistato il convincimento (o la speranza!) di scrivere il 3° ed ultimo entro ottobre, e di poter farla rappresentare alla fine di novembre dallo Andò a Torino, gli scrissi, offrendola: e non solo di me gli scrissi, ma anche

del Giacosa, e della Sua commedia³, ch'egli pure spera di ultimare e far rappresentare a Torino. Gli scrissi, naturalmente, senza parlar di te, poi che da te nessun incarico avevo avuto. La commedia — si capisce — fu accettata ad occhi chiusi.

Ecco i precedenti, sinceramente raccontati, pei quali, come tu vedi, io non posso più porre in via assoluta la condizione che ti avevo amichevolmente offerta, e che non dimentico. Ma non importa. Mandà il copione. Mi lega a Flavio Andò una vecchia, buona, intima, affettuosa amicizia. So che se gli mando un copione, accompagnandolo con quattro parole *ad hoc*, egli lo leggerà in tre giorni. So che, se assolutamente una convinzione contraria non glielo vieta, egli sarà lieto di accettar il lavoro di un uomo par tuo, presentato e raccomandato dal vecchio e buon amico ch'io sono. E ch'io metterò in opera la mia poca autorità morale e spenderò le migliori parole per *farti accettare*, devi crederlo sicuramente. In ogni modo, una parola di Verga (pel quale l'Andò à un feticismo), sarà utilissima: fa che gli arrivi col copione e con la lettera mia.

Con lo Zacconi non far nulla per ora. Sen-

tiamo che dice l'Andò: poi vedremo il da farsi. Lo Zacconi, ormai, è impegnato non solo con te, ma, moralmente, con me e con il Pozza. Se Andò non vorrà o non potrà, lo Zacconi *deve* rappresentare il dramma.

Ti abbraccio.

Tuo
PRAGA

Saluti affettuosi al Verga.

16. — Descr.: lettera; sul margine superiore sinistro l'indirizzo privato del Praga: 36 Monforte.

Ind. dest.: Cav. Federico De Roberto | Catania.

¹ Sempre di *Zakunine*, sottoposto anche al giudizio dell'Andò per un'eventuale rappresentazione.

² *La morale della favola* (cfr. n. 14, nota 2).

³ *Come le foglie*, rappresentata poi al Teatro Manzoni di Milano, il 31 gennaio 1900 dalla compagnia Di Lorenzo-Andò.

17.

[Milano], 17 Ottobre, '99.

Mio carissimo

L'Andò oggi è a Spezia, ma se ne va tra un pajo di giorni: credo il 20. Dal 20 al 31 fa due debutti, ad Alessandria e Reggio; nè so se va prima nell'una o prima nell'altra di quelle due città: lo saprò fra due o tre giorni. Per cui: o il Verga attende a scrivergli verso il 29, e allora può dirigere a Torino, Teatro Alfieri, dove l'Andò sarà il 1° Novembre: oppure tu mandi a me la lettera del Verga, e la spedisco io con la mia e col copione.

Tuo
PRAGA

17. — Descr.: busta intestata « Società Italiana Degli Autori | Milano »; sul foglio interno « Società Italiana Degli Autori | Milano | Il Direttore ».

Ind. dest.: Al Cav. Federico De Roberto | Catania.

18.

[Milano], 18 Ottobre, [1899] ¹.

Mio carissimo,

jeri ti ò scritto per dirti, anzi per non darti l'indirizzo dell'Andò. Da quello che t'ò scritto vedrai che debbo attendere tre o quattro giorni per sapere dove egli va a piantar le tende: se a Reggio o ad Alessandria. Perché domani o dopo lascia Spezia, e non voglio arrischiar di spedir oggi il copione. Approfitterò dunque di questa breve attesa per leggere *Spasimo*. Per rileggere *Spasimo*. E ne approfitto pure per chiederti questo: perché non debbo dire all'Andò i precedenti relativi allo Zacconi? Che l'Andò ne parli allo Zacconi, non c'è pericolo: ed io credo, fermamente credo, che quei precedenti, raccontati nei debiti modi, da me, confidenzialmente, gioverebbero... o non danneggerebbero. Conosco l'ambiente, e...

Dimmi le tue ragioni, e farò come vorrai.

Tuo
PRAGA

Il gironzolare che farà l'Andò in questi dieci giorni d'ottobre sarà forse causa di ritardo per lui a leggere e per noi ad aver la sua risposta. Questi *debutti* sono per le Compagnie una causa di *surmenage*. Dunque non aver troppa furia, d'altronde lo Zacconi sino al 6 non vien qui: ché dall'1 al 6 al Filodrammatico c'è Réjane².

18. — Descr.: busta intestata « Società Italiana Degli Autori | Milano »; il foglio interno « Società Italiana Degli Autori | Milano | Il Direttore ».

Ind. dest.: Cav. Federico De Roberto | Catania.

¹ L'anno è desunto dal bollo postale d'arrivo: Catania 20.10.99.

² Gabrielle Réjane (1856-1920), attrice francese che, dai primi del '900, si legò a Dario Niccodemi, il quale vide in lei la futura interprete dei suoi lavori in francese, rappresentati poi in Francia con grande successo (*Le Refuge*, *L'Aigrette*, *La Flamme*, *Suzeraine*).

19.

[Milano], 29 Ottobre, '99.

Mio carissimo

ricevo una cartolina dell'Andò che dice: "Ebbi lettera¹ di Verga. Leggo subito il lavoro di De Roberto, e se va per noi felici di metterlo in scena, ma non a Torino — gli impegni sono tanti che non ne avremo il tempo — a Milano". Probabilmente avrà scritto la stessa cosa al Verga.

Che fare? Insistere? Sin d'ora o attendere che abbia letto e detto il suo parere?

Il Verga che dice?

Tuo
PRAGA

19. — Descr.: busta intestata « Società Italiana Degli Autori | Milano »; il foglio interno « Società Italiana Degli Autori | Milano | Il Direttore ».

Ind. dest.: Al Cav. Federico De Roberto | Catania.

¹ Nell'autografo manca l'articolo.

20.

[Milano], 2 Aprile, '900.

Mio caro Roberto

L'Oliva¹ ed io abbiamo pensato di offrire a Pierina Giacosa², per le sue nozze, un albo in cui saranno riprodotti autograficamente gli scritti che ci saranno inviati dai migliori e più illustri letterati italiani amici del babbo.

Poche righe d'occasione. E, quanto ai letterati, *la fine fleur, le dessus du panier*.

Don Giovannino (Verga) e tu, naturalmente, siete del numero, e attendiamo i vostri due autografi. Presto, ch e il tempo stringe.

Dillo a Giovannino, e fai un solo invio, a me.

Ti abbraccio.

PRAGA

20. — Descr.: lettera.

Ind. dest.: Cav. Federico De Roberto | Catania.

¹ Domenico Oliva (1860-1917), giornalista, drammaturgo e critico letterario. Diresse il « Corriere della Sera » dal 1898 al maggio del 1900, fu redattore del « Giornale d'Italia » e, più tardi, anche direttore dell'« Idea Nazionale ».

² Figlia di Giuseppe Giacosa, andata in sposa a Luigi Albertini redattore del « Corriere della Sera » (1896) e poi direttore dal 13 luglio 1900. Le nozze furono celebrate l'8 settembre del 1900. Testimoni della sposa, Giovanni Verga e Piero Giacosa; dello sposo, Giovanni Pozza ed Ernesto De Angeli.

21.

[Milano], 12 Aprile, '900.

Caro mio cavalier Roberto,

noi offriremo alla sposa gli autografi oltre alla riproduzione di essi, si capisce. Ma come verranno, nella loro varietà di carta, di formato... e d'inchiostro. Il mandar attorno dei fogli uguali, pare all'Oliva ed a me che l'offerta avrebbe qualcosa del *burocratico*, della *sottoscrizione...* dell'*antipatico**. La Sora Pierina, insomma, non è un capo sezione. Ci spieghiamo? Cioè, mi spiego?

Donca, manda e fai mandar da Don Giovannino, su quel qualunque miglior papiro che Catania consente.

L'Oliva mi incarica di chiedere a te ed al Verga se è il caso di chieder l'autografo anche al Rapisardi — ed eventualmente ad altri che siano in Catania *degni* della cosa. E, nel caso affermativo, se tu te ne incaricheresti. In ogni

modo, esponi i nomi, prima di officiarli.

Avremo dunque Giovannino finalmente? Sarebbe ora davvero! E ti? El Tornagh non ti aspetta più... Ma ti aspettano tutti i tuoi amici.

Pare che il Torelli¹ abbia i giorni contati. Ebbe un colpo apoplettico, ed è mezzo morto. Poveretto, non se li è goduti i milioni. (Bada che l'affare del colpo non s'è da sapere). E l'Oliva è in gran pensiero... anche questo sia detto tra noi.

Affettuosamente

il tuo

PRAGA

* questo periodo è assolutamente privo di sintassi.²

21. — Descr.: lettera intestata « Società Italiana Degli Autori | Milano | Il Direttore »; sul verso della busta « Società Italiana Degli Autori | Milano ». Il proscritto per traverso sul *recto* della seconda facciata.

Ind. dest.: Al Cav. Federico De Roberto | Catania.

¹ Eugenio Torelli-Viollier (1842-1900), fondatore e primo direttore del « Corriere della Sera » fino al 1898. A lui successe Domenico Oliva e, subito dopo, Luigi Albertini. Morì il 26 aprile 1900.

² Nota autografa in calce alla lettera.

22.

[Milano], 27 Agosto, [1900].

Mio caro Roberto

Ti ringrazio del libro che mi ài inviato, con sì gentile pensiero.

Pagai la fattura del Dagliz e te l'accludo, quietanzata.

Non lasciarmi troppo a lungo senza tue notizie, e vogliami bene.

Tuo
PRAGA

Le nozze Albertini sono rimandate all'8.

22. — Descr.: lettera intestata « Società Italiana Degli Autori | Per la tutela | Della Proprietà letteraria | Ed Artistica | Eretta In Ente Morale | con R. Decreto 1 Febbraio 1891 N. LIII | Milano - Corso Venezia, n. 16 »; sul *verso* della busta « Società Italiana Degli Autori | Milano ».

23.

[Milano], 16 Aprile, [1901] ¹

Robertuccio mio,

ò la tua cara lettera dell'11. Sono su le mosse, dunque poche ma sentite parole. A Parigi vedrò il Lecuyer ², del quale ti accludo una lettera ³, e spero poterti poi mandar buone notizie.

Le olivette ancor non giunsero. Le troverò dunque al mio ritorno, e le mangerò benedicondoti.

Vogliami bene come io te ne voglio

tuo
MARCO

23. — Descr.: lettera intestata « Società Italiana Degli Autori | Per La Tutela | Della Proprietà Letteraria | Ed Artistica | Eretta In Ente Morale | con R. Decreto 1891 N. LIII | Milano - Corso Venezia, n. 16 »; la busta reca la medesima intestazione della lettera.

Ind. dest.: Al Cav. Federico De Roberto | Catania.

¹ L'anno è desunto dal timbro postale d'arrivo: Catania 18.4.01.

² Albert Lécuyer (1844) aveva tradotto il romanzo *La biondina* e il dramma *Alleluja* del Praga, *Lulù* e *Il primo amante* del Rovetta, *L'automa* del Butti e *L'edera* della Deledda. *Alleluja* fu rappresentato al Nouveau-Théâtre di Parigi il 1° gennaio 1902. Il Lécuyer tradusse, tra la fine del 1906 e i primi del 1907, il romanzo *Dal tuo al mio*; nella lettera del 17 aprile 1907 al Rod il Verga si lamentava dell'esiguo compenso avuto dalla «Revue Bleue», dove era apparso il romanzo (cfr. G. VERGA, *Lettere al suo traduttore*, a cura di F. Chiappelli, Firenze, Le Monnier 1954, pp. 236-237).

³ Vedi APPENDICE, n. II.