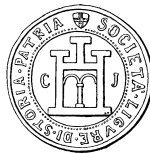


ATTI DELLA SOCIETÀ LIGURE DI STORIA PATRIA
Nuova Serie – Vol. XLV (CXIX) Fasc. II

Storia della cultura ligure

a cura di
DINO PUNCUH

4



GENOVA MMV
NELLA SEDE DELLA SOCIETÀ LIGURE DI STORIA PATRIA
PALAZZO DUCALE – PIAZZA MATTEOTTI, 5

Dalla scena della borghesia allo spettacolo della post-modernità

Eugenio Buonaccorsi

I. Scenari dell'Ottocento in Liguria

È difficile sostenere che Genova, nel corso dell'Ottocento, sia una capitale del teatro. La città ligure non può competere con Torino, Firenze, Napoli, Milano e Roma, che via via, lungo l'intero secolo, si disputano il titolo di centro principale della diffusione dello spettacolo drammatico. E tuttavia non si può nemmeno negare che si tratti di una « piazza » di notevole importanza, sotto molti riguardi. Il numero degli edifici teatrali in funzione costituisce un indiscutibile indizio di vitalità, perché rivela l'esistenza di una « domanda » sostenuta da parte del pubblico. Il livello delle produzioni, poi, si dimostra elevato: le maggiori compagnie e i più famosi attori includono sempre Genova nel loro « giro » annuale.

Dal punto di vista del consumo, quindi, gli spettatori hanno la possibilità di un aggiornamento tempestivo e qualificato. E le vicende della nascita e del declino delle imprese teatrali, dell'apertura o cessazione di sale, testimoniano che il settore è dinamico, mosso da una logica di mercato come in tutte le grandi città.

C'è un fenomeno particolare, tuttavia, che conferisce a Genova una fisionomia di spicco, non valorizzata fino ad ora, al di là di un orizzonte meramente locale. Si tratta della contemporanea presenza di un gruppo di autori collegati da gusti affini e da una ideologia comune, pur con le necessarie specificazioni. Non è una vera scuola né un movimento, ma esprime qualcosa di più di una casuale ed eterogenea simultaneità di itinerari artistici. Ippolito D'Aste, Davide Chiossoni, Paolo Giacometti e altri, condividendo posizioni morali e politiche, frequentando per alcuni anni gli stessi ambienti e collaborando spesso agli stessi giornali, rappresentano a metà dell'Ottocento una struttura portante della drammaturgia italiana. Dal loro lavoro sorge una implicita proposta culturale, che vuol essere una reazione nei confronti della egemonia del repertorio straniero e un rigetto del dramma romanzesco-

sentimentale. Essi postulano un confronto con la società del loro tempo, privilegiando una dimensione pedagogica che assorbe lo slancio patriottico diretto a edificare il nuovo stato e la tensione morale volta a formare il cittadino. Sono tutt'altro che letterati isolati o inesperti della scena. Al contrario, si mantengono in corrispondenza stretta con i più acclamati «comici» del tempo, che agiscono talvolta al pari di committenti, da Gustavo Modena a Tommaso Salvini, da Adelaide Ristori a Ernesto Rossi. Genova è dunque, in quel periodo, un laboratorio di produzione di testi che nell'insieme incidono profondamente nel delineare i tratti della drammaturgia nazionale.

Quella stagione dura qualche decennio, dal Quaranta al Settanta, poi si esaurirà in una serie di opere di un qualche interesse in singoli casi, ma di scarso respiro per quanto riguarda la capacità di proporre contributi originali adatti a interpretare le tendenze profonde della società. Se i drammaturghi genovesi sembrano accompagnare con efficace sintonia la metamorfosi della nazione, cogliendone le contraddizioni e le aspettative, successivamente essi smarriscono gli strumenti per rappresentare la crisi dello Stato uscito dal Risorgimento con la stessa sensibilità d'avanguardia.

Anzi, i momenti che segnano una svolta nel gusto teatrale, come l'avvento del verismo e del simbolismo, trovano modesta rispondenza e riduttivo rispecchiamento. Si ripete allora quanto era già accaduto durante il trentennio iniziale del secolo, quando il teatro in Liguria si presenta come contenitore di echi più o meno affievoliti di esperienze maturate altrove, palestra per l'imitazione di un «genere» letterario: dal modello di una scena giacobina, che non ha trovato il terreno fertile di Milano, Venezia e Roma, alla lezione goldoniana assunta pigramente, alla ricerca romantica estenuata in enfatiche prove di scarsa consistenza drammatica.

Un capitolo particolare richiederebbe la trattazione del teatro musicale, che trova nel Carlo Felice la sala ufficiale e più congeniale, e in Felice Romani un librettista di prima grandezza. Ma l'impostazione di questo studio, trapiantato al teatro di prosa, ci costringe a sorvolare.

1. *Il primo Ottocento*

La ventata giacobina produsse propri riflessi nel teatro anche a Genova e in Liguria. Ma le manifestazioni più significative in cui presero forma l'empito rivoluzionario e l'esecrazione del vecchio regime furono le feste allegoriche all'aperto con vasta partecipazione di pubblico. Il concorso della drammaturgia alla divulgazione dei nuovi temi fu limitato: si possono citare,

scavalcando i termini cronologici della Repubblica democratica, le opere di Gaspare Sauli (*Il trionfo della libertà*, 1797), Giuseppe del Mare (*Ataulfo*, 1805, tragedia dedicata a Napoleone), Celestino Massucco (*Paolo e Virginia*, 1812), Angelo Petracchi (*Le contadine spiritose*, 1812). Ma due personalità si staccano dal fondo: Giacinto Stefanini e Luigi Serra.

Più oltre, nel periodo della Restaurazione, dal punto di vista teatrale la situazione non si arricchisce di stimoli.

Gli spettacoli più graditi risultano essere i balli e l'opera in musica. Nell'ambito della prosa dominano sui palcoscenici genovesi i rappresentatissimi Avelloni e Federici, e a distanza Sografi.

Le idee romantiche stentano ad affermarsi. Sono eloquenti le parole con cui la «Gazzetta di Genova» recensisce *Manfredi* di Byron, tradotto da Silvio Pellico: «esso è di genere romantico, e Iddio ci guardi dal suscitare in Genova le questioni classiche-romantiche che fervono in altre città». I teatri attivi non sono pochi, anche se in epoca posteriore verranno moltiplicati: principalmente S. Agostino, Falcone e Vigne (specializzato in marionette), cui si possono aggiungere la sala di Campetto (per soli otto anni), i cosiddetti teatri di villeggiatura come quelli di Albaro e Sampierdarena, qualche locale privato (in via S. Lorenzo, via Giustiniani e nel palazzo Sauli). Finalmente nel 1828 venne inaugurato il Carlo Felice.

L'esperienza giacobina. La satira, beffarda e caricaturale, è la via scelta da Luigi Serra (1757-1813) per denunciare il degrado della politica, in cui si erano insabbiate le istanze di rinnovamento alimentate dalla rivolta antioligarchica. L'occasione è fornita dall'insediamento di una commissione, voluta nel 1799 dai protettori francesi della Repubblica democratica, sull'esempio del colpo di Stato napoleonico: le assemblee vennero chiuse e i poteri furono concentrati nelle mani di nove commissari. Serra, frate, acceso polemista, destinato a trascorrere dai più esagitati sentimenti giacobini alla entusiastica esaltazione dell'Impero di Bonaparte, versò il suo rabbioso dissenso verso quella svolta in una composizione eroicomica, *I Novemviri liguri dell'anno 1800*. La cronaca, che è il punto di partenza, come in una stampa grottesca si trasmuta in deformata visione del mondo, dove vizi, mediocrità e abusi per la violenza della raffigurazione acquisiscono un valore metaforico. Non sono più i singoli a costituire il bersaglio della feroce critica, ma l'idea stessa di politica che si rivela inganno, prepotenza, trionfa esibizione.

Al teatro Serra diede anche altre opere che non scossero l'opinione pubblica come i *Novemviri*: tra esse, i due drammi *La moglie fedele* e *Il modello*

degli avvocati, nonché il libretto *Angelica di Scio*, ambientato nell'epoca storica in cui le flotte genovesi dettavano legge sul Mediterraneo.

Meno condizionato direttamente dallo svolgersi degli avvenimenti, anche se altrettanto partecipe di spiriti libertari, Giacinto Stefanini optò per l'adozione di precisi filtri letterari nella stesura dei suoi testi teatrali. Il modello della *Rosmunda*, rappresentata nel 1811, è ovviamente Alfieri. E tuttavia fra la tragedia dello scrittore ligure e quella dell'Astigiano ci sono notevoli differenze di esecuzione. Nella prima l'azione è incentrata sulla crudeltà di Alboino e sui propositi della moglie Rosmunda di ucciderlo, nella seconda prende l'avvio dopo la soppressione del re longobardo e le nozze tra Rosmunda e Amalchide, il pentito assassino. E ancora, diversa è la sorte della figlia di Alboino, Romilda, che in Stefanini si suicida, mentre in Alfieri cade sotto la spada di Rosmunda. Se l'accumulo di accidenti la discosta dalla pura forma tragica di Alfieri, l'impostazione libertaria permane limpida. Ecco come Narset si rivolge ad Amalchide: « [...] tu solo/ Puoi l'Italia, te stesso e noi dal giogo/ Sottrar del rio tiranno; e so che sola/ Val forza incontro a chi ripon suoi diritti/ Sol nella forza ». Compiuto il delitto, Amalchide sembra poi risvegliarsi da un brutto sogno e viene assalito dai rimorsi; ma Rosmunda, sua istigatrice, presenta ai soldati il nuovo sovrano e li incita a sostenere il suo trono. All'odio assoluto del personaggio alfieriano che va al di là del suo stesso oggetto e di una singola persona, Stefanini con una mossa drammaturgicamente interessante contrappone, in un finale dal suono derisorio, una riflessione sul potere, incarnato da un eroe macchiatosi di un delitto e roso da una coscienza infelice.

In quello stesso 1811 venne allestita a Genova un'altra tragedia di Stefanini, *Coriolano*, nella quale l'autore interpretò la « parte principale ». Anche in questo caso si sentiva l'ispirazione alfieriana, ma era evidente una decisa accentuazione dell'attualità politica. G.B. Spotorno registrò la tendenza: « unico forse dei moderni, serbato il costume e la storica verità degli antichi, seppe rappresentare sulle scene le opinioni che partivano allora il popolo genovese ». Nel testo, Coriolano e Sicinio, tribuno della plebe, ingaggiano un serrato dibattito intorno ai diritti dei patrizi e dei plebei; il che è un neppur tanto velato riferimento alle divisioni tra aristocratici e democratici dei tempi di Stefanini. *Coriolano* ha vari pregi: un dialogo scorrevole e spedito, risvolti problematici nel protagonista, robusta versificazione. Difetta invece la costruzione, perché vi sono troppe indulgenze verso digressioni dialettiche e prolissi ondeggiamenti del carattere. Ma il capo militare alleatosi ai nemici di Roma perché convinto che plebe e Senato romano gli abbiano

sottratto i meriti delle sue vittorie è davvero figura tragica, lacerata da una scelta che necessariamente porta alla rovina: da una parte il richiamo di madre e moglie e l'amor di patria, dall'altra l'orgoglio ferito e la parola data ai Volsci. E Stefanini con bella intuizione fa scendere la morte su di lui come la fine delle lotte e delle amarezze, la liberazione da una terribile angoscia, l'approdo alla sponda di pace.

Di tutt'altro tono l'ultima opera teatrale, *Il pazzo di Zurigo*, anch'essa presentata nel 1811, un anno prima della misteriosa uccisione dell'autore per mano di ignoti sicari a Levanto. In questa commedia attrae l'attenzione il tipo del protagonista, piuttosto anomalo: Enrico infatti, sconvolto dall'abbandono dell'amata, si comporta in maniera stravagante, quasi come un pazzo. In realtà è capace di ragionamenti talmente logici per spiegare il suo stato che viene il sospetto trattarsi di un finto matto. Stefanini pratica una feconda ambiguità, facendo intravedere nello squilibrato una sorta di simulatore, che si è creato un mondo suo per evadere da una ostile realtà. C'è una certa consonanza con l'eroe respinto dalla società, solo contro tutti, che annuncia una sensibilità nuova. Non a caso il «Nuovo anno teatrale» del 1823 notava come nella commedia «campeggi il genio romantico e come l'avventura rappresentata sia poco conforme al naturale». Purtroppo Stefanini non rinuncia alla sua mania per le digressioni, in particolare attraverso la sottolineatura dei personaggi secondari, cui affida il compito di vivacizzare l'ambiente con battute ingenue, proverbi e frasi colme di strafalcioni. La tavolozza di Stefanini comunque si dilata, anche se non riesce ad amalgamare i colori: da una parte c'è il recupero dell'Arlecchino della commedia dell'arte nel servo Slop sempre preoccupato di riempirsi la pancia, dall'altra il riverbero del dramma lacrimoso, quando i due amanti ritrovatisi decidono di suicidarsi insieme, ma vengono salvati dall'intervento provvidenziale degli amici.

Luigi Marchese. Commerciante nella vita di tutti i giorni, drammaturgo nei ritagli di tempo libero, Luigi Marchese (Genova, 1775-1834) riuscì a mettere insieme un considerevole *corpus* di testi, pubblicati in edizioni diverse a Genova, Venezia e Prato. Si occupò di lui anche Tommaseo, che elogiò soprattutto la probità dell'uomo. Ebbe la ventura di essere messo in scena da compagnie di rinomanza come la Raftopulo e la Reale Sarda.

I suoi esordi avvennero nel 1811, con due drammi «spettacolosi», *I sotterranei* e *I fondatori della Boemia*, nei quali è ravvisabile l'influenza di Avelloni e Federici. E al dramma sentimentale-romanzesco non rinunciò mai, semplicemente alternandolo, e talvolta contaminandolo, con la commedia

d'ispirazione goldoniana, nella quale volle riconoscersi più fedelmente. Ma il suo fu un goldonismo epidermico, inteso come adozione di una trama meno complicata, di un linguaggio semplice e di interni domestici. La realtà del suo tempo circola scarsamente, e a sprazzi, nei suoi copioni. In definitiva la sua produzione è povera di idee e poco attenta al costume contemporaneo, osservato di solito attraverso le lenti del senso comune.

Il primo successo gli giunse nel 1821 con *La Duchessa de Lavallière*, dove ripropose un personaggio già fatto conoscere da Alberto Nota e F.A. Bon.

Al dramma-romanzo si volse qualche anno dopo con *Chiara di Rosemberg* (1824), ove riprese una storia già resa assai popolare da libri e palcoscenici: le disavventure di una fanciulla che per non tradire il padre – poi risultato non essere tale – si lascia imputare un delitto non commesso e subisce il disprezzo dell'uomo che ama. Nel suo rifacimento Marchese sviluppò solo due momenti, la prigione e il tribunale, riducendo la componente romanzesca a favore della esaltazione delle virtù morali della protagonista. Difese anche la sua scelta, teorizzando l'importanza del « dramma di sentimento » per poter far presa sul pubblico desideroso di varie e forti emozioni, senza tuttavia accettare « passioni spinte all'estremo ». Su questo filone, l'anno dopo scrisse *Delitto e eroismo*, una vicenda simile a quella dei *Due sergenti*, dove c'è un carceriere che sulla parola ha lasciato tornare a casa temporaneamente un prigioniero che, differendosi il rientro, viene accusato da un malvagio bramoso di strappargli la moglie.

In anticipo su una commedia di Paolo Ferrari, in *Carlo Goldoni a Genova* (1825), Marchese sceneggiò un episodio della vita dello scrittore veneziano, quando soggiornando a Genova vi trovò moglie. Ma il tentativo di dare attendibilità al personaggio, riportando alla lettera, o quasi, intere pagine delle *Memorie* goldoniane, appare inerte.

Mano a mano la donna occupò più spazio nelle sue *pièces*. Essa infatti era un elemento di mediazione con la società, per poter realizzare una commedia di costumi, sia pure nella versione svirilizzata che si è detto.

La superiorità della figura femminile rispetto a quella maschile si riscontra nitidamente nella *Moglie generosa* (1826), dove un marito sviato dietro una vedova e caduto nelle grinfie di una banda di imbrogliatori è riportato alla virtù dalla moglie, che riesce a prevalere soprattutto grazie alla propria dolcezza e comprensione.

Il programma basato sulla semplificazione della struttura drammatica raramente viene rispettato da Marchese, che anzi, anche nei testi di ascen-

denza goldoniana, ricorre a scambi di persona, riconoscimenti subitanei, raggiri e colpi di scena. E allorché si attiene alla pittura di caratteri affolla le sue trame di personaggi privi di autonomia, quali parassiti, maldicenti, oziosi. Anche come moralista, i suoi limiti sono evidenti. Tuttavia nella *Prova rischiosa* (1820) rampogna lo stile di vita fatuo e senza ideali della nobiltà del tempo. Nell'*Equivoco*, testo per la scrittura del quale evitò l'uso della consonante «erre», un personaggio proclama: «Io penso che l'unione coniugale sia fondata sull'uguaglianza». Se in *Diana di Poitiers* si replica, tra equivoci e calunnie, la celebrazione della fedeltà coniugale, questa volta tenuta da Francesco I, che concede la grazia allo sposo della sua favorita sospettato di tradimento, in *Nessun uomo*, dove il gineceo è diviso tra faultrici delle idee nuove e conservatrici che «fanno guerra al sesso mascolino», si ammonisce che «bigottismo e impostura sono sinonimi».

I tratti della drammaturgia di Marchese sono bene compendati nella sua ultima commedia, *Madama Scarron* (1826), in cui la protagonista finge di accettare la corte di un amico del marito, per fargli poi ritrovare tra le braccia, durante un convegno notturno, la propria moglie. La solidarietà femminile qui è messa al servizio di una lezione morale, che trova però condimento in una miscela di inganni, beghe amorose, colpi di scena. Come già nel *Goldoni*, un letterato davvero esistito, Scarron, viene portato in scena, facendogli illustrare le sue idee artistiche. Marchese aveva bisogno spesso di appoggiarsi a trame note e personaggi conosciuti, che sperava di rivitalizzare con i modi semplici della commedia, «il vero e unico genere da cui si possa derivare una solida, universale validità». Ma la sua costanza in questo senso era molto inferiore a quella dei suoi esemplari eroi.

Agostino Pendola. Tra il 1822 e il 1823, Agostino Pendola (Genova, 1802-1834) pubblicò alcune opere teatrali che rivelano una personalità di autore eclettica. Si riconosce in lui una chiara attitudine a introdurre elementi sentimentali e romanzeschi dentro gli stampi dei «generi» più disparati (dalla tragedia alla commedia, al melodramma). È indubbia l'influenza del repertorio francese, con l'immane allegato di fanciulle tenere e ingenuie, di cattivi che simulano e minacciano, di innamorati leali e coraggiosi. In questo quadro, acquista risalto la notizia che nel 1825 egli traesse una *pièce* dal romanzo di Walter Scott, *La promessa sposa di Ravenswood*.

La sua opera più conosciuta è *Maria Stuarda* (1822), nella quale, senza preoccuparsi delle omonime tragedie di Alfieri e Schiller, dà un ritratto non scontato della sventurata regina di Scozia e della sua antagonista Elisabetta.

Pendola tratteggia le due sovrane a chiaroscuro: Maria, che è una vittima perché mandata al patibolo dalla nemica, ha la colpa di aver eliminato il marito; Elisabetta, che si sbarazza della rivale, è consapevole dell'alto prezzo che deve pagare per conservare il potere e ne prova angoscia. Non si affrontano l'incarnazione del bene e del male, ma due donne che, per quanto fiere, sentono la tentazione della deriva. La Stuarda sembra volersi abbandonare al suo destino, come se con la morte potesse rimediare agli errori commessi e porre fine alle sue sofferenze; Elisabetta dal canto suo desidera quasi lasciare il trono che gronda sangue e avverte la vanità della sua lotta: «Odo il rimbombo delle ostili / Arme superbe, immensa turba veggio / D'armati. Ahi tutto è pianto, tutto è morte! / Io non mi sono più che poca polve, / che incoronato nulla! ».

Prevale invece la maniera nella commedia *Metilde* (1823), dove compare una giovane donna ostacolata nel coronamento del suo sogno d'amore dalle mene di un suo perfido pretendente sullo sfondo della guerra tra Spagna e Portogallo. I personaggi hanno scarso spessore, la storia è niente di più che un seguito di quinte. L'autore sembra interessato soprattutto a sceneggiare un incalzante rincorrersi di episodi, ma alla lunga l'azione si fa caotica.

Analoghi spunti di trama, inseriti però in un contesto borghese, sono sfruttati nella commedia *Inesperienza e inganno* (1823). Storie e personaggi sono schizzati alla brava, la componente romanzesca si espande attraverso artifici anche grossolani. Pendola declama che «l'impostura e la perfidia hanno credito nel gran mondo, ed intanto non viene rispettata l'innocenza», ma la sua non è critica radicata in una qualsiasi visione sociale o anche solo vibrante di profonda risonanza umana, bensì esclusivamente una tirata di repertorio.

La tendenza melodrammatica che era già reperibile in *Metilde*, si esplicita nel dramma per musica *Elisa di Montaltieri* (1823), dove ancora si coniugano amore contrastato e inganni dei malvagi per dividere una coppia di innamorati. A Pendola preme la raffigurazione di un amore assoluto mediante una cantabilità settecentesca, ma egli arriva a sporgersi talvolta verso l'intuizione già romantica dell'eroe tragico e solo.

Francesco Trucco. Le notizie sulla vita del sacerdote Francesco Trucco sono alquanto lacunose. Come drammaturgo è attivo negli anni Venti, attingendo spesso personaggi e temi alla cultura classica, ma non precludendosi inquietudini e umori romantici.

La sua prima opera, la tragedia *Palamede*, scritta a quindici anni e messa in scena nel 1821, ottenne le lodi di Byron, che assistette alla rappresentazione. Più ancora del personaggio citato nel titolo, protagonista è Ulisse, una specie di grandioso genio del male, che per possedere Eurimede ne fa ingiustamente condannare a morte il marito da Agamennone, capo dell'esercito greco accampato sotto Troia. Il finale smorza il titanismo di Ulisse in una tremante interrogazione sulla propria sorte – dopo il compimento del delitto – che lascia moralisticamente presagire un prossimo castigo del cielo. Una nota più distinta echeggia nell'invettiva che Aiace, amico di Palamede, scaglia contro il potere, per sua natura fonte di corruzione, sia esso gestito dai capi militari sia dai sacerdoti. Meno scontati anche gli accenti di pessimismo esistenziale cui si abbandona Palamede in attesa della sentenza definitiva: « [...] Divora il tempo / Tutto quaggiù, siam poca polve. Io sento / che al mio fin m'avvicino, eppur non posso / Intrepido affrontarlo; perché mai / Darci amor tanto per la vita, o Numi / Se non durevol era? ».

La protesta contro le prevaricazioni di una religione usata come mezzo di asservimento si amplifica in *Penteo* (1823), tragedia sulla misera sorte del re di Tebe che si rifiuta di immolare la promessa sposa come richiesto dal gran sacerdote Onomarco, amante respinto della donna. Contro il malcapitato, aizzati dall'impostore, si volgono il popolo agevolmente manipolato e la madre Agave in preda a cieco furore mistico. Quasi spaventato dalla portata del suo discorso, Trucco in una introduzione al testo precisa che il suo è un attacco solo ai culti pagani. Resta il fatto che la religione viene equiparata alla superstizione e che i suoi ministri sono raffigurati come malfattori amorali e senza scrupoli.

L'autorità è presa di mira anche in *Jacopo Ortis* (1823), riduzione del romanzo epistolare di Foscolo. La figura del padre, che vieta a Teresa ogni legame con Jacopo, nel testo di Trucco assume notevole rilievo. Alla vicenda viene conferito un tono e un andamento da narrazione d'appendice, là dove Odoardo si mostra disposto a eliminare il rivale Jacopo in ogni modo pur di avere la mano di Teresa. La fanciulla asseconda il volere del genitore, ma si scioglie in sospiri e rimpianti che offrono qualche tocco di flebile romanticismo. Così più nulla può impedire a Ortis, « genio fervido e cuore sensibile », di gettarsi in un burrone, dopo essersi trafitto il petto. Il protagonista si esprime a lungo attraverso soliloqui, monologhi e pensieri che rallentano l'azione. Trucco non vorrebbe rinunciare ai motivi più autenticamente foscoliani, ma non riesce a dar loro vibrazioni esistenziali o metafisiche.

Nicola Medoni. L'arco di tempo entro cui si svolse la sua vita, richiederebbe una collocazione di Nicola Medoni (Genova, 1803-1881) in una sezione diversa da quella del primo Ottocento. Ma quasi tutta la sua esperienza di drammaturgo si consumò nel primo trentennio del secolo, assorbendo i modi e le tendenze teatrali prevalenti in quel periodo.

L'attività di Medoni, tuttavia, non si può circoscrivere alla pagina scritta. Nel 1816, non resistendo al richiamo del palcoscenico, entrò in una compagnia che operava a Milano. Da allora cominciò la professione di «comico», che lo vide scritturato come primo attore nella formazione del genovese Luigi Favre, poi capocomico di una propria compagnia e infine, nel 1829, nella Reale Sarda.

Nel frattempo la lista dei suoi testi, dalla precocissima tragedia *Uggero il danese*, dedicata nel 1815 a Gerolamo Serra, si era andata allungando: *Acabbo* (1816), *Ubaldo ossia Tradimento e pena* (1817), *Dirce* (1818), *Dionisio* (1819), *Cristoforo Colombo alla corte di Ferdinando I* e *Cleope e Pero ovvero La pace fra gli Indiani e i Macedoni* (1820), *Calipso* (1825) e *Adele* (1829).

A lui si deve nel 1832 la fondazione a Genova del Teatro Diurno. Nella città natale, Medoni si trattenne due anni, durante i quali compose *Psammi re d'Egitto* e *Ipernestra ovvero Le Danaidi* (1832). Soggiornò a lungo per ragioni di lavoro a Livorno e a Ancona, e nel 1847 si trasferì in Svizzera. Fondò a Torino una scuola di recitazione, poi rientrò a Genova, riprendendo a recitare al S. Agostino. Nel 1852 aprì un nuovo teatro, il Colombo. Poi andò a dirigere una sala a Bra, rientrò a Genova e rilevò il S. Agostino, da lui ristrutturato col nome di Nazionale.

Autore di sei novelle in rima, alla drammaturgia diede anche la tragedia *Claudia Dorley* – pubblicata nel 1873 ma composta in anni precedenti – nella quale svolse una storia d'amore conclusa dalla morte volontaria dell'eroina e del suo innamorato, con profusione di effetti patetici ma scarsa originalità.

Più stimolato dal mestiere che dall'ispirazione, Medoni con disinvoltura passò da un genere all'altro, dall'imitazione dell'*Aristodemo* del Monti in *Dirce* alla sceneggiatura di uno scandalo di attualità in *Adele*.

2. Intorno all'Unità

Nei decenni centrali del secolo a Genova si manifesta un inusitato fervore teatrale.

L'opera lirica gode la maggiore popolarità presso il pubblico, ma anche lo spettacolo drammatico vive una buona stagione. Lo prova la proliferazione

delle sale. Tra il 1852 e il 1855 si aprono Colombo, Apollo, Paganini e Andrea Doria, che vanno ad aggiungersi a molti dei locali già attivi dal periodo precedente.

La stampa registra questo interesse. Sulla « Gazzetta di Genova » e sul « Corriere Mercantile » le « appendici » riservate a recensire le rappresentazioni diventano rubriche regolari. Tra i cronisti, si distingue Domenico Botto per la ragionata puntualità delle analisi. Anche i drammaturghi collaborano a vari fogli, con riflessioni, critiche e discussioni.

D'Aste, Giacometti, Chiossone, Alizeri, Canale e Celesia si frequentano, si scambiano idee, partecipano di una stessa visione del teatro come strumento per migliorare la società. Il clima generale è dato dall'affermazione della commedia di costume, che assume decisamente intenti didattici indirizzati alla diffusione di modelli morali e di comportamento. Ovviamente anche il dramma storico e la tragedia sono « generi » che trovano cultori, ma il loro apporto al panorama nazionale è relativo.

L'epopea risorgimentale non è celebrata direttamente, ma trova riscontri prima nei moniti patriottici lanciati dalle composizioni ispirate a eventi del passato (D'Aste, Celesia, Canale) e poi nello sforzo di forgiare una nuova coscienza civile attraverso una produzione tendenzialmente più realistica. Ma già con Barrili i sintomi della crisi di quel mondo sono evidenti.

Ippolito d'Aste. Professore di calligrafia e direttore del collegio che portò il suo nome, Ippolito D'Aste (Recco, 1809 - Genova, 1866), si adoperò, tra il 1848 e il '49, per i patrioti fuorusciti, assecondando i suoi sentimenti liberali. Per le sue idee, nel 1856, a Firenze, venne arrestato dalla polizia del granduca Leopoldo II e subì una breve incarcerazione. A casa sua si teneva un salotto vivace quanto quello del marchese Di Negro, che era suo amico. Intrattenne relazioni con Dumas padre, G.B. Niccolini, Niccolò Tommaseo, Goffredo Mameli. Ebbe anche contatti con Mazzini attraverso Rosolino Pilo. Col tempo abbandonò le posizioni più radicali e nel periodo in cui si compì l'Unità si ritrasse deluso dalla politica, rifugiandosi in un generico scetticismo.

Rispetto agli amici Chiossone e Giacometti, D'Aste privilegiò il genere tragico, come Alizeri, direttore dell'« Espero », cui collaborò. Ammirava il teatro alfieriano, ma ibridò quel modello con suggestioni ricavate dal dramma romantico. Nel periodo cruciale del Risorgimento, la sua maniera ottenne ampi consensi. Per farsi banditore dei più elevati valori morali, finì con l'indulgere eccessivamente al discorso sentenzioso. Trovò la sua materia nella storia

– soprattutto sacra e romana, ma anche medievale – ai cui personaggi affidò spesso il compito di esortare gli Italiani alla riscossa contro lo straniero. Strinse amicizia con gli attori Gustavo Modena e Tommaso Salvini, per i quali compose alcuni lavori. Questa collaborazione influenzò la sua produzione, determinandone o accentuandone certe caratteristiche. L'afflato libertario di Spartaco è sicuramente da riportare alle richieste, implicite o esplicite, di Modena. La creazione di personaggi statuari e grandiosi come Sansone e Mosè risente certamente della prestantza fisica di Salvini e del suo portamento maestoso.

D'Aste ottenne il primo importante successo nel 1843, con la rappresentazione a Genova di *Luchino Visconti*. Il perno attorno al quale ruota l'azione è Isabella Fieschi, moglie di Luchino ma innamorata di Ugolino Gonzaga. Il testo vibra di pathos romantico, eloquentemente sintetizzato da una battuta di Isabella: «Chi ardirà dar legge al mio cuore?». Nelle trame sentimentali, però, è diluito anche un contenuto politico. La transizione dal tiranno ai successori, lungi dal costituire la fine dei soprusi, è solo un momento in cui riesce a legittimarsi una forza più efficace ma non meno cinica.

Una tematica per alcuni versi simile è toccata da *Gian Luigi del Fiesco*, tragedia rappresentata nel 1844. Nell'ottica di D'Aste il conte di Lavagna non è quell'ambizioso avventuriero che asserve tutto al suo desiderio di grandezza già raffigurato da Schiller, ma un eroe che coltiva un generoso sogno di libertà. Anche qui la politica si confonde con l'amore, dando spazio a elementari impulsi psicologici e passionali. Lo scontro di Fieschi con Giannettino Doria è provocato anche dal tentativo che questi fa di portargli via la moglie. E il repubblicano Verrina sembra partecipare al complotto perché ha un conto da pareggiare con Giannettino che gli ha sedotto la sorella. L'instaurazione di una giustizia pubblica deve essere preceduta da una sorta di purificazione morale nei rapporti privati. Il disegno dell'azione è sfuocato, perché D'Aste s'ingarbuglia nei due fili della sua storia, moltiplicando episodi e personaggi. Scostatosi da Schiller nella raffigurazione del carattere del protagonista, lo scrittore genovese ne recupera tuttavia un fondamentale principio:

«L'eroe politico potrà riuscire tanto meno un buon soggetto scenico, quanto più si spoglierà del suo carattere umano per essere essenzialmente un eroe politico».

Bianca di Borbone (1847) ci riconduce alla formula degli intrighi dinastici e degli inganni di corte, in questo caso castigiana.

La contaminazione, presente in quest'opera, tra intreccio amoroso e storia politica con la conclusiva soluzione del suicidio, venne da Ippolito

D'Aste riproposta nella *Lucrezia de' Mazzanti*, messa in scena dalla Reale Sarda. Di ambientazione rinascimentale, contiene allusioni critiche che diventano un attacco esplicito al papato in un passo in cui Lucrezia ricorda le dottrine del Savonarola e ne compiangere la crudele sorte sul rogo. La tragedia provocò violente proteste da parte del giornale «Il cattolico», in cui si sostenne che l'autore «profittava degli sconvolgimenti che contristavano la patria da due anni» trattando argomenti «eccitanti al disonore e alla insubordinazione» e suscitando nel finale «sentimenti immorali».

Quando nel 1852 suggerì lo spunto di *Spartaco* a D'Aste, Gustavo Modena era ancora sottomesso al fascino di una recente lettura dei *Mystères du peuple* di Sue. Egli pensava a una storia di grande evidenza popolare e di forti emozioni, a un «carattere schietto, irto, primitivo», «tratteggiato alla Michelangelo». D'Aste gli scodellò un eroe fasciato negli endecasillabi, una vicenda raccontata con stile magniloquente e aulico.

Se *Spartaco*, campione della libertà, metteva in discussione uno Stato ingiusto, anche con la rivolta, *Codro* (1856) in prospettiva più moderata è l'omaggio a una idea di monarchia capace di sacrificare se stessa per il bene comune. Codro, re degli Ateniesi, si fa togliere la vita dagli Eraclidi con l'inganno perché un oracolo aveva predetto che questi avrebbero sconfitto Atene solo se non ne avessero ucciso il sovrano. Il modello alfieriano qui agisce nell'accentramento del dramma in una personalità eccezionale, portata a spingere al limite estremo, con l'esaltazione di un io assoluto, un'azione. Il destino che attende Codro è crudele, ma il protagonista anziché contrastarlo se ne fa padrone col decidere la propria morte. In filigrana si può leggere l'allusione al passaggio da un regime politico a un altro come risultato della eroica forzatura di un singolo, e si tratta di un segno di tempi.

Parecchi lavori nacquero dalla collaborazione con Salvini. Dopo *Abimelech* (1859), D'Aste scrisse per lui una trilogia formata da *Sansone* (1861), *I martiri* (1863) e *Mosè* (1866). L'attore, come documenta una fitta corrispondenza, si profuse in suggerimenti e correzioni a più riprese.

Sansone turbò la censura pontificia, che vi ravvisò allusioni a Napoleone III e colse nel crollo del tempio un riferimento alla caduta del potere temporale. In realtà D'Aste tentò, sollecitato da Salvini, di rivisitare la Bibbia con uno sguardo «umano». Dalila venne trasformata in una cortigiana capace di nobili trasporti e Sansone in una specie di atleta. La donna conquista l'amante – che rivela una inaspettata debolezza nella sua maschile vanità – narrando con melodioso canto le gesta dell'eroe. D'Aste fa fluire erudizione

antiquaria, brividi di modeste trasgressioni e voglia di esotismo in un salotto borghese ingigantito e camuffato dal sogno.

Nei *Martiri* il controllo di Salvini si allentò e d'Aste si abbandonò a preoccupazioni troppo letterarie. I personaggi parlano in poesia, la ricostruzione storica è esteriore. D'Aste lo definì un « lavoro di affetti e di cuore », ma la vita intima dei personaggi è sviluppata in modo carente. La figura più persuasiva è Cimodocea, una cristiana che lotta con le credenze dei suoi anni infantili.

Il sacrificio dei Cristiani venne affrontato anche in *Epicari e Nerone* (1863), scritto per Adelaide Ristori. La poetessa di origine greca Epicari, imprigionata per un complotto contro Nerone, riconosce in carcere la figlia Maria, convertita al cristianesimo, e alla fine si uccide per non tradire i congiurati. Sugli appelli contro l'assolutismo e l'intolleranza, che pure nel testo sono presenti, prevale l'intreccio (casi fortuiti, coincidenze, colpi di scena). D'Aste ormai sembra versare nell'involucro della tragedia con ambizioni politiche sempre più un contenuto di affetti privati. Il connubio con Salvini significò per D'Aste un ridimensionamento del sublime e una inclinazione verso temi più borghesi. Nel complesso l'intesa funzionò, perché vi sottostava la convergenza verso un identico obiettivo: la creazione di un personaggio fuori dall'ordinario, portatore di valori esemplari. Salvini tendeva a tirare in una direzione più prosastica i contenuti del copione, perché poi col suo stile sostenuto e la statuaria personalità riteneva di poterli rivestire di solennità; D'Aste, avendo a disposizione un interprete di così imponente presenza scenica, si sentiva incoraggiato a lanciarsi in una più temeraria adozione di una forma poetica. Così quando scrisse *Mosè*, il drammaturgo si peritò di non umanizzare troppo la figura del legislatore del popolo ebraico, insistendo invece sulla sua natura di profeta, perché sentiva incombere il pericolo di farne una versione anticipata di Cavour e di Mazzini. D'Aste con questo testo si congedò dal teatro. Aveva ormai capovolto il suo atteggiamento verso il rapporto tra politica e scena rispetto a qualche anno prima, quando si impegnava a rievocare il passato per poter parlare del presente. Quel presente a poco a poco gli si era fatto oscuro e estraneo.

Michele Giuseppe Canale e Emanuele Celesia. Il teatro romantico chiamò a sé anche Michele Giuseppe Canale (Genova, 1808-1890), mazziniano negli anni Trenta, poi convertitosi alla monarchia sabauda. Una giovanile esercitazione letteraria sembra *La battaglia di Montaperti* (1836), dove l'adesione all'affiorante moda del dramma storico è troppo passiva: il colore locale (le

lotte tra Guelfi e Ghibellini nella Toscana del Duecento) non riscatta l'armamentario noto degli amanti ardenti quanto sventurati, dello scellerato traditore, del giusto soccombente. Ma la tragedia *Simonino Boccanegra* (1833), dove pur ritorna la lotta tra fazioni, questa volta nella Genova del Trecento, per quanto anteriore esibisce una più matura costruzione. L'intento dell'autore è «raccogliere e porre in scena un'epoca», non «un fatto isolato e breve»: e cioè «la mutazione dell'aristocrazia in democrazia, lo stabilimento del governo popolare». La struttura del testo trascura le regole aristoteliche, perché «la tragedia deve uscir dalla camera del potente, e farsi in piazza». E la materia non proviene dalla storia greca o romana, ma da quella municipale, secondo una precisa visione politica:

«Se noi per dar lustro a un personaggio s'ostineremo a vestirlo di un nome regio, antico o qualunque altro stimiamo più grande, farem vedere noi aver sempre bisogno di ripeter da quelli un ornamento assoluto, né il popolare poter esser chiaro senza un nome patrio o monarchico, cioè senza fregiarsi d'una particella d'aristocrazia o monarchia».

Opera più adatta alla lettura che alla scena, turgida di patriottismo, ben testimonia l'inclinazione di Canale alle ricerche erudite sulle vicende della sua terra. L'alto voltaggio retorico però non riesce a occultare il fondamentale ristagno dell'azione. Più che la concitazione dei toni, non sufficiente a dare energia drammatica a una eccessiva preoccupazione di illustrare le memorie locali, importa notare l'efficace uso di una prospettiva variabile, che, in una serie consecutiva di affrontamenti diretti, relativizza i personaggi, ora generosi ora meschini, ora onesti ora sleali, a seconda degli interlocutori.

Un vigoroso sentimento patriottico percorre anche la tragedia *Paolo da Novi*, che Emanuele Celesia (Finale, 1821 - Genova, 1889) pubblicò nel 1876. La rievocazione della rivolta dei genovesi contro Luigi XII, nel 1507, trova compendio in una battuta detta da un marinaio: «Chi può l'ire affrenar dell'irruente / Popolo allor che libertà l'infiamma?». Lo scrittore ligure è attento ad articolare la dialettica delle forze coinvolte in quel drammatico episodio storico: i nobili tradiscono per odio alla «vil feccia», il cardinale Fregoso portavoce di Giulio II richiama tutti all'unità, Paolo mette in guardia da possibili esiti assolutisti della sollevazione («La legge imperi, e coronato schiavo / S'atterri il doge al popol re»). Il testo, dunque, non è incentrato sull'eroe individuale. Nel prologo, è protagonista la plebe, che, in un incalzante susseguirsi di fatti e di stati d'animo, si prepara a insorgere. E in genere, fuori scena, fa sempre sentire il suo tumultuoso ribollire di vita e di passioni. Il romanticismo di Celesia non si accontenta tuttavia del contenuto politico,

ma esige un intreccio sentimentale. Così Paolo, oltre a essere vittima dello sfortunato disegno di creare uno Stato più giusto, è anche un innamorato infelice, perché ha vanamente riposto il suo cuore in Tomasina Spinola, la quale a sua volta si consuma d'amore, fino a morire, per Luigi XII.

Davide Chiossone. Sono vari gli interessi, culturali e sociali, coltivati da Davide Chiossone (Genova, 1820-1873). E gli valsero una solida reputazione presso i concittadini. Ma la sua attività di drammaturgo ebbe una decisa preminenza, consentendogli una carriera d'autore tutt'altro che episodica e casuale.

Laureatosi in medicina nel 1845, già prima di intraprendere la professione iniziò a collaborare a «L'Espero» e a «Mondo Illustrato», con interventi su temi come gli asili infantili e la necessità a Genova di una Cassa di Risparmio. Nel 1847 scrisse due canti biblici rispettivamente indirizzati a Pio IX e a Carlo Alberto, nei quali invocava un sostegno alla causa italiana. Fu nel 1850 tra i fondatori del comitato di soccorso per l'immigrazione italiana e si impegnò nuovamente nel 1859 in quello per i feriti della guerra. Divenuto nel 1865 assessore municipale all'igiene, nel frattempo aveva atteso con tenacia ai suoi interessi letterari, componendo tra il 1841 e il 1858 varie poesie che celebrano russoianamente la vita semplice e l'amore per la natura. Oltre alle prose di *Scene di famiglia* (1858), pubblicò uno studio critico (*Ugo Foscolo*, Firenze, 1871) e una serie di bozzetti letterari (*Cari estinti*, Firenze, 1873).

Le idee teatrali di Chiossone sono già formulate in maniera definitiva su «L'Espero» del 1842:

« Il teatro è la scuola del popolo – in esso trova il libro che gli addita la virtù, e gli insegna a rifuggire dal vizio; in esso può ingentilire la mente e il cuore. Né i precetti che ivi può imparare sono per esso esclusivi; il ricco e il colto può al teatro rinvenire sani esempi e incitamenti sublimi ».

In alcuni articoli si schierò contro il predominio delle opere straniere, specie francesi, accusate di proporre spesso «frivolezze scipite e drammi turpemente mostruosi». In un altro scritto compendì le sue opinioni sulla «tragica declamazione», auspicando una recitazione più naturale, come gli sembrava attuata dal grande attore Gustavo Modena, che fu suo committente e suo corrispondente epistolare. La produzione drammaturgica di Chiossone si qualifica dal punto di vista ideologico secondo un programma coerente e organico. Con consapevolezza l'autore genovese mira a divulgare modelli di comportamento ispirati a una limpida gerarchia di valori, nella

quale si riconosce una borghesia ancora vicina a una matrice popolare, laboriosa, sprezzante verso l'imperio del denaro, attratta da un idealismo fattivo. Il primo lavoro drammatico degno di attenzione è *La figlia di un corso*, probabilmente scritta nel 1834, definita dallo stesso autore «un quadretto di famiglia, una semplice scena di vita intima, in cui campeggia, sopra ogni altro affetto, l'amore con tutti i suoi dolori, e la virtù con tutti i suoi sacrifici».

Adriano abbandona Carlotta e in America ne sposa la sorella, di cui si erano perse le tracce. Al ritorno dei due, Carlotta convince al perdono il vendicativo padre, mentendo sul suo immutato amore per l'antico fidanzato. L'impianto dell'opera appare ancora tributario dei moduli del dramma romanzesco, con il ricorso a casi accidentali e finte identità. Il tono è tenuto spesso sopra le righe con gusto melodrammatico sia nei risvolti sentimentali della figura della protagonista sia nella caratterizzazione violenta del suo vecchio padre. Ancora acerbo come creatore di personaggi, Chiossone sembra rifugiarsi spesso nel tipo che incarna in modo totalizzante una passione. Così, puntando sui contrasti piuttosto che sulle sfumature e sulla dialettica interna dei personaggi, egli è portato a collocare i suoi eroi in uno spazio costituito da affrontamenti diretti, in cui le ragioni degli uni cozzano perentoriamente con quelle degli altri.

La virtù silenziosamente sacrificata rimanda a un ideale femminile calato in una dimensione di abnegazione e di accettazione rassegnata di un ruolo subalterno. Ben presto però lo schema romantico dell'eroina infelice relegata nello spazio della sofferenza generosa ma muta viene da Chiossone arricchito in una più significativa contrapposizione tra le ragioni del cuore e quelle della società. Alieno dal conferire a quella dicotomia una valenza polemica, l'autore genovese colloca il dissidio dentro un orizzonte moralistico che unifica l'opinione dei cittadini onesti e disposti alla solidarietà.

La prima prova in questa direzione è *La sorella del cieco* (1846), che espone le molteplici tribolazioni di una giovane donna. Un fato ostile si accanisce sulla povera Gabriella, aspirante pittrice: sorella di un cieco, figlia di un suicida, viene abbandonata dal fidanzato Odoardo che insegue un matrimonio di interesse. Alla fine uno zio cinico e ricco verrà riconosciuto come la causa delle molte disgrazie della famiglia e Odoardo si redimerà.

La ricerca della ricchezza è qui biasimata come fonte di corruzione della società. Non a caso il perfido zio dice: «Io non amo la vita, amo il denaro». Odoardo è traviato da questa rincorsa al benessere materiale, che tuttavia emana un richiamo irresistibile: «Si è desta qua dentro una voce che

io non avevo mai udita, ed è tale che mi trascina e mi fa dimentico di tutto ». Bisogna appellarsi alle più nobili risorse interiori per rimanere indenni da questa generale resa alle lusinghe del successo:

«GABRIELLA Il mio onore - mercanzia che voi altri ricchi pagate coll'oro, ma che il povero apprezza e si vergogna di vendere ».

Il messaggio dell'autore è affidato al personaggio femminile, che gode nel teatro di Chiossone un rilievo particolare. E del resto lo scrittore più volte sulle pagine dell'«Espero» si fece portatore di una ideologia di forte valorizzazione della donna, rivendicando per essa il diritto a una seria educazione e istruzione. In una società prona davanti alla forza del denaro, egli sottolinea i meriti delle figure meno integrate: la donna e l'artista. In Gabriella, innamorata risoluta e pittrice valente, i due ruoli coesistono, così che alla fine è lei a risultare vittoriosa, riconquistando il proprio uomo e trovando contemporaneamente un plauso pubblico al suo talento.

Artista è pure Emilia, protagonista della *Suonatrice d'arpa* (1848), che tra l'amore del mulatto Domingo e il denaro di un ricco pretendente, sceglie il secondo per aiutare economicamente il padre, minacciato da un fallimento. Ancora una volta Chiossone declina il tema del conflitto tra amore e denaro. C'è una ferrea norma che governa la società, come nota Leopoldo, padre di Emilia: «L'uomo inebbiato dall'oro trova facilmente chi gli stende la mano, ma l'infelice che cade rinviene raramente un sostegno ». Anziché la rivolta, prevale in Emilia l'etica del sacrificio. Così la liberazione viene dall'esterno, da un evento inatteso: lo smascheramento accidentale del cattivo e l'agnizione finale. La macchina teatrale sopperisce alla carenza di elaborazione drammaturgica. La tesi ideologica che il testo veicola però si fa bina e Chiossone sembra anticipare la polemica contro lo schiavismo di Harriet Beecher Stowe:

«DOMINGO Sì, io sono uno schiavo. Mia madre fu una di quelle disgraziate vittime che l'esosa cupidigia dell'uomo strappa alla terra nativa, alla propria famiglia, e, con brutalità senza pari, trasporta in altri suoli, che devono bagnare col sudor della fronte e fertilizzare con le braccia ».

L'individuo non può dispiegare appieno la sua umanità, perché ostacolato da un fato che assume le sembianze di una inflessibile legge economica. Sottoposto a trazioni tanto contrastanti, l'io facilmente si scinde. I personaggi di Chiossone hanno frequentemente duplice la personalità. Accanto a coloro che si sono rifatti una vita lontano da casa o hanno assunto identità fittizie per nascondere un infamante passato secondo gli schemi corrivi di

una drammaturgia popolare di forte impatto emotivo, ci sono i personaggi impossibilitati a essere se stessi, che, per fronteggiare l'insostenibile pressione di una pervasiva dittatura del denaro, si costruiscono una maschera con la quale si aggirano come clandestini nella società. Emilia, per esempio, è costretta a dire, contro ciò che fermamente crede, che la monotonia dell'amore annoia e annulla il talento e che la sua carriera richiede maggior mondanità di quanto la modesta condizione del suo innamorato possa offrirle. Ma poi con se stessa deve scoprire il gioco:

«EMILIA (*Siede pensierosa*). La regina della festa! Chi non può penetrare nell'anima mia, chi non può scorgere ferite, dica pure che sarò la regina della festa. Ma io, io che so quale m'è il prender parte ai tripudi, alle gioie, allorché abbiamo dinanzi un funesto avvenire. Tornato Domingo, io volevo palesare a Giovanni l'affetto che porto al giovane infelice e torre dal cuore del ricco ogni speranza a mio riguardo; ma ora che debbo impetrare un soccorso per mio padre è d'uopo dissimulare e mentire. Mentire!... Oh, quanto costa! ».

Cuore e denaro (sarà anche il titolo di un dramma del 1856) non sono conciliabili nell'ottica di Chiossone; o per meglio dire lo sono in una dimensione dichiaratamente teatrale, per l'intervento di qualche benefico *deus ex machina*, che assume aspetti diversi. Ma il lieto fine non è sufficiente a cancellare il disagio di quelle personalità crepate, di quelle fanciulle torturate, di quegli esseri forzatamente doppi, perché quelle vittime portano con sé un eccesso di sofferenza che l'artificio drammaturgico non riassorbe completamente. Chiossone non è un antagonista della società che si viene consolidando ai suoi tempi, ma non è nemmeno un ottuso conformista che esalta acriticamente l'esistente. I suoi borghesi, per quanto più liberi dai convenzionalismi vuoti degli aristocratici, si trascinano appresso malesseri, distonie e insicurezze, nella specie di fatali segreti, fino a un certo punto esorcizzabili.

Questa interessante sensibilità verso le contraddizioni del personaggio, Chiossone ha modo di approfondirla e riprenderla in altri drammi.

In *Cuor di marinaio* (1857) il paradigma della fanciulla che si batte contro le ingiustizie della società viene accantonato temporaneamente, perché il personaggio femminile si scontra con il desiderio di vendetta dell'ammiraglio Daniele verso il genero vizioso e indegno, tornato pentito per riprendere con sé la figlia Sofia, ignara nipote e affettuosa governante del vecchio. Chiossone sembra restringere la visuale da uno spazio sociale ampio a un orizzonte più domestico, nel quale sono messi in questione principi più privati. L'operazione tuttavia non è grossolana, perché lo scrit-

tore scavalca i limiti della celebrazione perbenista e formale dell'onore, secondo le regole del dominante spirito borghese. Al nonno infatti, che per placare i suoi fantasmi d'onore rischia di ucciderle il padre e renderla orfana, Sofia con veemenza replica:

«SOFIA Vendicare l'onore? L'onore!... L'onore! Per questa bugiarda parola che maschera tante ingiustizie, volete voi troncare la vita di un padre che con patimenti infiniti ha espiato i falli di gioventù. Dio perdona, e voi altri uccidete per il piacere di uccidere? Sia maledetto questo falso onore che crede di purificarsi nel sangue; sia maledetto questo scellerato coraggio di cui andate superbi; è il coraggio di Caino, è lo stupido gioco della barbarie ».

Chiossone iscrive questo moderato revisionismo della tavola dei valori nei rapporti interpersonali in una convalida dell'istituto familiare. Così il reprobato o colui che ha sbagliato, anche se si è sinceramente ravveduto, viene punito o si punisce da sé con l'allontanamento dalla famiglia, sottoposto a una dura forma di espiatione per chi, come Chiossone, considera il nucleo familiare la cellula primaria di una società sana. Ma il dramma riesce ancora a sottrarsi all'appiattimento dell'ottimismo costruttivo con la ripresa del tema della maschera. Questa volta è il vecchio ammiraglio che si incarica di far squillare la nota dissonante, in un colloquio con la nipote:

« DANIELE Quando ti dico che sto bene ... (*Sospirando*). Sto male.

SOFIA Io me n'ero accorta; voi non potete mentire.

DANIELE Peggio per me; saper mentire significa saper vivere. (*Passeggia agitato*).

SOFIA Questa dottrina così desolante non è la vostra.

DANIELE È la dottrina del novantanove sopra cento. La maschera è l'insegna, il simbolo della società. Togli la maschera alla maggior parte degli uomini, che cosa ti resta? Un serraglio di belve.

SOFIA Io conobbi tanti uomini onesti e generosi che ...

DANIELE Ma hai tolto loro la maschera? Ne ho conosciuto anch'io tanti ... in abito da galantuomo ... ed erano vipere, coccodrilli, aspidi ».

Alla vigilia di trionfali avvenimenti che avrebbero sparso intorno un illimitato consenso legittimando la convinzione di una inarrestabile marcia verso la realizzazione di sorti sempre più luminose, Chiossone sente una minaccia che esprime con reattività immediata. Non è ancora la denuncia contro i moderni tartufi, ma l'insinuazione che nella convivenza degli individui sopravvivano lacerazioni non ricomposte.

Una misura più precisa di critica si trova invece nel *Libro dei ricordi* (1860). In una struttura di commedia goldoniana, Chiossone vuol mostrare

come una buona moglie possa redimere un giovane marito, scioperato e ribaldo, che naufraga nei debiti contratti al gioco. Lezioncina nitida, forse anche troppo nella sua articolazione dimostrativa, che qualcuno ha trovato un vertice nella produzione del drammaturgo. In realtà l'azione gira su se stessa, è prevedibile e ripetitiva, né a scuoterla è adatta la figura della protagonista, remissiva oltre ogni ragionevolezza, anche se poi, come vuole la morale della favola, essa verrà premiata, riuscendo a riportare, col solo esempio della sua dolcezza e generosità, lo scapestrato coniuge sulla retta via. Più viva, invece, la figura di un giornalista nel quale Chiossonne riverbera il tema della maschera, rappresentando, in termini derisori, un tipo di voltagabbana pronto a scrivere contemporaneamente su tre fogli di orientamento diverso, per poter stare in ogni caso dalla parte di chi vince.

Il merito maggiore della commedia è nell'adozione di una struttura lineare, meno complicata da forzature romanzesche e più affidata allo svolgimento libero del dialogo. Questa stessa propensione ad attivare la progressione comica attraverso lo scambio agile e brillante di battute, con l'aggiunta di un sapiente taglio delle scene e di una più attenta caratterizzazione dell'ambiente e di una maggiore interazione tra questo e i personaggi, si ritrovano nella *Torre di Babele* (1862). Chiossonne tuttavia non è autore che si accontenti di innescare un congegno drammatico fine a se stesso, preso com'è dal compito morale che assegna al teatro. Ed ecco allora che i vari fattori del gioco scenico – i tempi giusti nel distribuire entrate e uscite dei personaggi, l'ammiccamento ai doppi sensi, la sfasatura tra ciò che il personaggio vuol credere di essere e ciò che effettivamente è – sono finalizzati alla rappresentazione satirica di una famiglia aristocratica e bigotta, nel cui *milieu* si è infiltrato un democratico. L'eroe borghese di questa storia è l'avvocato Cesare che, superando anacronistiche barriere di casta e smantellando una fragile costruzione di ipocrita intransigenza e intolleranza di un nido di nobili assolutisti, riesce a ridicolizzare la vessatoria autorità di una marchesa per sposarne la figlia e farne sposare la nipote a un umile pittore. Questo disinvolto apologo serve a Chiossonne per affermare una verità ragionevole contro l'ottusità dei tradizionalismi: i matrimoni combinati generano infelicità e rancori. Il ruolo dei genitori – guardiani severi, incapaci di sforzarsi per capire i giovani e in genere il nuovo che avanza – viene investito da una critica progressista. Ritorna, caricato di un contenuto più realistico, il motivo della maschera e del personaggio lacerato, nella figura di Adelaide, sbalottata tra l'educazione ricevuta e gli spontanei trasporti degli affetti, come si ricava da questa confessione alla figlia, a lungo ostacolata nella sua aspirazione a trovare la felicità col giovane che ama:

«ADELAIDE Ho sofferto anch'io, sai; ho sofferto per me e per te. Ma dovetti sempre dissimulare perché il dovere di figlia me lo imponeva. Quante volte mi sarei abbandonata agli impulsi del cuore materno! Ma ne fui sempre rattenuta da quella stessa severa autorità che io dovevo esercitare sopra di te. Ora sento che questo stato di violenza è divenuto per me insopportabile. Sì, sì, a fronte del suo sacrificio, all'idea della tua morte, io scuoto il giogo e mi ribello contro coloro che vogliono la tua infelicità come un tempo hanno voluto la mia».

La donna si solleva dunque contro l'oppressione di consuetudini e pregiudizi privi di senso, ma non è più sola come in altri testi di Chiossone. A sostenerla finalmente è arrivato il personaggio maschile, qui nelle vesti dell'incontenibile Cesare, maestro di raggiri a fin di bene. La sua connotazione esplicitamente borghese lo rende elemento combattivo, consapevole e motivato a conseguire un risultato positivo per il suo agire, diverso rispetto a molti dei protagonisti di Chiossone che cercano il perdono o la vendetta, o vivono dolorosi contrasti interiori.

La Torre di Babele è un punto di arrivo nel teatro di Chiossone, perché in essa i due piani della tesi ideologica e del libero gioco drammatico sembrano trovare un equilibrio, anziché divergere o prevaricare vicendevolmente come in altre opere dello scrittore. Il contenuto pedagogico pesa sempre parecchio ma non si impone più attraverso la rigidità di una dimostrazione, riuscendo nei momenti migliori a innervare l'azione dei personaggi. Chiossone non ha ancora accolto la lezione della forma chiusa adottata dai coevi drammaturghi francesi, ma ha compiuto il passo più lungo in quella direzione.

Paolo Giacometti. Il più popolare autore italiano dell'Ottocento è stato Paolo Giacometti. La vastità della sua produzione (oltre ottanta copioni) riflette anche l'ampio gradimento del pubblico e il prolungato favore degli attori. Nacque nel 1816 a Novi Ligure, dove il padre – magistrato genovese – si era trasferito come Senatore e Reggente il Reale Consiglio di Giustizia della provincia; l'anno dopo, rimasto orfano, fu portato dalla madre nel capoluogo ligure. A Genova compì gli studi umanistici e quindi si iscrisse alla facoltà di giurisprudenza dell'Università, che frequentò fino al terzo anno.

Genova vide anche sorgere e affermarsi la sua precoce passione per l'arte drammatica. Nel 1833 con *Danvelt* arrivò alla ribalta del teatro dell'Acquasola e nel 1835 gli venne rappresentato *Riccardo di Monforte*. Ma ebbe il primo vero riconoscimento nel 1836, quando il suo dramma *Rosilde*, fu messo in scena dalla Compagnia Paladini al Carlo Felice. Seguirono poi alcune opere, tra cui *Luisa Strozzi* (1836), *Paolo De Fornari* (1837) e *Pelle-*

gro *Piola* (1839), che gli diedero una qualche notorietà. Tra il 1840 e il 1848 venne scritturato come «poeta di compagnia» da diverse formazioni, finché non instaurò un regolare rapporto di committenza con i grandi attori del suo tempo. La collaborazione con Adelaide Ristori generò molti testi, tra cui *Giuditta* (1856), *Bianca Maria Visconti* (1859), *Maria Antonietta* (1867) e *Renata di Francia* (1872). Per Salvini, che aveva portato al trionfo *La morte civile* nel 1861, compose *Sofocle* (1865) e *Michelangelo Buonarroti* (1871). A Ernesto Rossi affidò *L'ultimo dei Duchi di Mantova* (1871). Giacometti allora non solo si impose in Italia, ma fu acclamato anche all'estero durante le straordinarie *tournées* dei suoi interpreti.

Dopo un prolungato soggiorno a Gazzuolo, dove si era trasferito nel 1855, fiaccato da gravi ristrettezze e dalla morte dei due figli, nel 1877 ritornò a Genova, «nella sua patria», dove lo richiamavano, come dice in una lettera, «tanti affetti e rimembranze». Una auspicata rendita mensile da parte della giunta municipale genovese giunse troppo tardi, un mese prima che si spengesse a Gazzuolo nel 1882.

Se gli esordi di Giacometti si collocano sotto il segno del dramma romantico di cui sono protagonisti personaggi della Storia patria, l'attitudine a fare del teatro uno specchio della società contemporanea si afferma presto e lo porta a segnalarsi come un attento osservatore del costume. L'adesione a una poetica siffatta assume inizialmente le sembianze di un recupero di moduli goldoniani, secondo un'interpretazione che nel commediografo veneziano apprezzava specialmente la viva aderenza alla realtà e un'azione lineare. Questa vena in parecchi lavori di Giacometti si manifesta nell'adozione di una tipologia umana e di un tono di garbata naturalezza, in alcuni artifici drammaturgici («a parte», liti tra uomini e donne, coralità dell'azione, ritratto di un ambiente), in un andamento mosso e vivace del dialogo. Testimonianza di questo interesse è *Quattro donne in una casa* (1842), dove compaiono due giovani coppie di sposi che si riuniscono sotto lo stesso tetto e finiscono così per rovinare la loro amicizia con sospetti e gelosie, a causa specialmente dei pettegolezzi delle donne (padrone e cameriere). Ma il messaggio implicito – per conservare la pace del focolare le donne vanno tenute separate, perché non possono essere che rivali, destinate a servire, individualmente, per la delizia del talamo maritale – si scosta dalla pittura d'ambiente goldoniana, dove le donne, anche nelle baruffe e contro i rusteghi, conquistano una sfera importante d'autonomia. Qui invece l'influenza del commediografo veneziano viene ridotta entro le coordinate del «teatro», a detrimento del «mondo», nonostante il proposito espresso nel *Proemio* di rispecchiare la fisionomia più vera della società:

« Il teatro è lo specchio sincero dei secoli, l'istoria domestica di una nazione, originale allora appunto che reca l'impronta del popolo, al quale appartiene ».

Quest'attenzione verso un'umanità colta nei suoi aspetti più comuni e nei suoi risvolti più domestici si conferma ne *Le tre classi della società* (1845).

Un vecchio barone, Goffredo Silvani, corteggia Eugenia, figlia del calzolaio Biagio, con l'approvazione della cinica madre di lei, Geltrude, sebbene la ragazza abbia scelto di sposare il giovane tappeziere Roberto. La frenetica corsa di arrivismo sociale investe anche la casa del signor Gismondo, regio cassiere, il quale sperpera dissennatamente il suo patrimonio per mantenere nel lusso la famiglia, acquistare un titolo di cavalierato e soddisfare le ambizioni dei figli Rinaldo e Clotilde, destinando quest'ultima a un matrimonio di convenienza col conte Del Prato. Vanamente la moglie Amina lo consiglia altrimenti. Alla fine Geltrude dovrà accontentarsi di assolvere ai propri doveri casalinghi, Clotilde sarà presumibilmente impalmata da qualche pretendente borghese, ed Eugenia andrà in moglie all'onesto tappeziere.

La raffigurazione delle dinamiche sociali è spuntata delle sue potenzialità eversive dal prevalere di un'ottica che le riconduce a una riprovevole gara di emulazione, a un gioco di invidie, alla smodata passione per il lusso e alla eccessiva volontà di comparire. Lo spazio sociale è attraversato, più che dal conflitto di concreti interessi, dalla collisione di difformi modelli morali. Certamente Giacometti indirizza le sue frecce più acuminate verso la categoria privilegiata dei nobili, come del resto fa anche in altre commedie quali *Siamo tutti fratelli* (1848) e *Gli educatori del popolo* (1850), dove smaschera la falsa filantropia e biasima i devastanti effetti di una irresponsabile condotta del gruppo sociale che dovrebbe dare il buon esempio. Portavoce di questa polemica è qui il marchese Rodolfo, apologeta dell'uguaglianza e archetipo di probità in mezzo agli esponenti della sua classe travolti da occupazioni mediocri e vacue:

« In quanto a me credo invece meno civili d'assai i privilegi, le disparità, le separazioni, che sono di origine barbara. Io vorrei che nella famiglia umana fossimo tutti fratelli, poiché nell'unione stanno le virtù, la fede e la forza ».

I privilegi sono destinati a sparire quanto più avanza il progresso, perché, come ammonisce un personaggio della commedia, « è meglio vivere di lavoro che di entrata ».

Questa visione ottimistica è fondata su un'avversione nei confronti dello sviluppo della produzione e del commercio intesi come valori assoluti,

mentre invece i personaggi proposti come modelli da imitare sentono il lavoro esclusivamente in termini etici come missione e tramite alla coesione nazionale. L'edificazione della coscienza del cittadino si completa con la condanna dei *grimpeurs*, che vogliono superare gli invalicabili limiti imposti dalla propria origine sociale.

La filosofia dell'accontentarsi e dell'equivalenza tra felicità e povertà è proposta proprio per bocca di un proletario, il tappeziere Roberto: «Ma credete che la felicità sia sbandita dalla bottega, dalla casa dell'artigiano? Tutt'altro, mia cara; la felicità, per lo più, non porta calze di seta. Il buon operaio e la buona massaia sono benedetti dalla Provvidenza». Questo riformismo umanitario e questa tensione civile spesso imbozzolata in un moralismo consolatorio trovano un'applicazione particolare nella raffigurazione del personaggio femminile, cui il teatro di Giacometti concede largo spazio e in cui circolano riflessi di idee mazziniane. Se all'uomo sono affidati compiti produttivi, alla donna vengono riservate funzioni importanti da esplicare nell'ambito della formazione del futuro cittadino, sopperendo alle carenze di un sistema scolastico anchilosato ed egemonizzato dai religiosi all'interno del nuovo Stato liberale.

I confini di un'auspicabile maggiore libertà sono fissati da Giacometti ne *La donna*, in cui illumina la diversa sorte di due fanciulle – amante della vita brillante l'una e virtuosa l'altra – che vanno spose a due fratelli, assai diversi anch'essi, essendo laborioso il primo e scioperato il secondo. Nell'ultima scena, Edgardo, che ha dilapidato i suoi averi con una ballerina e ha spinto la moglie a frequentare un avventuriero di pochi scrupoli che ne minaccia l'onestà, e Stanislao, padre della giovane, espongono le posizioni di un dibattito assai sentito dalle platee del tempo:

«EDGARDO (*Confuso*). Io non posso più negare quello che ora vi è noto abbastanza: posso però farvi osservare che l'uomo non si disonora come la donna.

STANISLAO Avete ragione: è una legge antica codesta; una legge che si conserva ancora a far fede del buon senso e del dispotismo degli uomini che l'hanno dettata! L'uomo al pari della donna, si lega e giura davanti a Dio; ma fra quelle due anime è la meno forte che deve serbar fede al proprio giuramento: la donna sola è condannata alla rassegnazione del sacrificio, e quando ridotta senza cure, senza amore, derelitta, insidiata, si lascia vincere dal piacere che le vola incontro, l'uomo allora si sente offeso, si solleva, la percuote ... e se poi lo ascoltate a discorrere nei crocchi, nelle conversazioni, egli ardisce di chiamarsi uomo libero, mentre esercita la tirannia nel seno della propria famiglia, sopra una creatura debole, che trema, piange e domanda pietà».

La « morale » viene sintetizzata definitivamente e lapidariamente là dove si avverte che « la felice riuscita della donna dipende molte volte dall'uomo ». Se la bigotta appartiene ad un passato di oscurantismo da rifiutare, la fautrice di una parità assoluta non è un modello da additare. Il vero posto della donna si colloca a metà tra questi estremi, là dove il contributo femminile può essere determinante nella educazione patriottica ed intellettuale, senza rivendicare una reale emancipazione. E tuttavia il moralismo di Giacometti può spesso inerparsi lungo coraggiose strade lastricate di fiducia nel progresso e di democratico riformismo, come ne *Il milionario e l'artista* (1851), dove è sborzato il ritratto di un odioso nobile, trafficante di schiavi negri e si divulga una posizione coerentemente antirazzista, o come ne *La colpa vendica la colpa* (1854), dove viene abordato il tema del divorzio, ripreso successivamente nella più celebre *Morte civile* (1861). Ma poi questa stessa tensione civile scade nella recriminazione al limite dell'annotazione anedddotica quando tratta della maleducazione dei figli verso i genitori (*La piaga del giorno*, 1879) o deplora l'abitudine di scrivere lettere anonime (*Lettera anonima*, 1879). Dallo slancio riformistico e democratico la vocazione pedagogica slitta allora nella riduttiva messa a fuoco di un codice di comportamento inquadrato nel senso comune.

Alla categoria dei drammi più compromessi in un'indagine ravvicinata delle distorsioni della società appartiene *Inclinazioni e voti* (1851), che ha il merito di proporre verità scomode, ben oltre la prospettiva moderata di altri testi di Giacometti.

La vicenda riguarda un amore tormentato e impossibile: quello tra Laura, giovane insegnante di un collegio religioso, allevata secondo una severa educazione paterna, e Abele, avviato dai famigliari alla carriera ecclesiastica, ma scarsamente incline ad accettare le rinunce di quella condizione.

Giacometti sembra aver accantonato il programma di una commedia basata su una condotta semplice dell'azione, formulato nel *Proemio*. In *Inclinazioni e voti* domina invece una superfetazione di episodi, una moltiplicazione di colpi di scena, una iterazione di coincidenze casuali, un groviglio di intrighi che rimandano al tanto vituperato repertorio *mélo* e al collaudato ricettario della letteratura d'appendice; ma qui questo formidabile apparato di effetti è posto esplicitamente al servizio di un credo ideologico, espresso dal protagonista secondo marcate cadenze didattiche.

Il dramma si allinea a quelle posizioni che mal sopportavano l'ingerenza della Chiesa nello Stato e che troveranno nelle Leggi Siccardi un'organica codificazione giuridica. Ma sotto questa superficie è attraversato da una cor-

rente sotterranea che gli conferisce un fascino particolare. Innanzi tutto colpisce l'aura tragica che circonda la vicenda. Essa è determinata dal peso di un ingombrante passato, che condiziona i personaggi e non permette loro di vivere appieno il presente. E anche se è incontestabile la massiccia presenza di una tesi da diffondere, il dramma può essere letto più liberamente come una storia di vita al femminile, una vita tribolata e stroncata da una oppressione esercitata a turno dai genitori, da leggi ingiuste, da istituzioni sclerotizzate.

Accusata di una tresca con don Abele, Laura viene scacciata dall'Istituto nel quale insegna. Inseguita dall'incomprensione ed esasperata dall'ostilità altrui, si getta in una cisterna per mettere fine ai propri giorni. Soccorsa, viene riportata a casa, ma ormai non c'è più salvezza per lei. Sul letto di morte, in preda alle allucinazioni, si abbandona alla sua insopprimibile passione per don Abele. La volontà si è infranta impotente contro un'ingiustizia umana che calpesta inesorabile le inclinazioni più naturali.

La protesta contro convenzioni sociali superate e mortificanti tocca l'apice nelle parole del protagonista scampato alla tragedia:

«DON ABELE Recherò sempre con me la vostra santa memoria ed un lungo rimorso, perché senza un voto tirannico, noi avremo avuto quaggiù la nostra parte di gioie. [...] Dio mi aveva creata una santa compagna, gli uomini mi hanno restituito un cadavere».

L'opera si congeda con una chiusa tutt'altro che pacificante: i personaggi non si riconciliano col mondo, l'ordine e l'armonia non vengono ripristinati nella società.

Distolto dal progetto di dedicarsi al «dramma domestico» intriso di «passioni intime», Giacometti venne indirizzato dalla Ristori sempre più verso l'illustrazione della Storia, che poteva offrire un campionario di «donne mondiali», note e facilmente riconoscibili anche per gli spettatori visitati nelle varie *tournées* all'estero. Ma alla moda del dramma storico Giacometti aveva già offerto numerosi contributi nella prima parte della sua carriera (e in particolare un *Cola di Rienzo* nel 1848, rigonfio di entusiasmi per la causa indipendentista).

Tra quelli appartenenti a questo «genere», il testo più riuscito è *Elisabetta regina d'Inghilterra* del 1853.

Da un punto di vista formale, il commediografo di Novi Ligure si allontana ancora una volta dalla prediletta linea di approfondimento di un fatto semplice. La *Elisabetta* si presenta infatti come il riassunto di una vita, il compendio di un periodo storico intessuto di molteplici, importanti eventi.

La Storia, tuttavia, è scorciata qui, come del resto in altri drammi di Giacometti, secondo una taglia borghese: Elisabetta sublimava su un piano di eroismo sentimenti che erano largamente diffusi nel pubblico medio. Più che un'investigazione critica o un'interrogazione problematica sul significato di quel personaggio e di quel periodo storico, il dramma offre il ritratto di una donna borghese, cui sono negate le prerogative della sua condizione: Elisabetta ha scelto di regnare, ma sconta questa scelta con l'inibizione a un'autentica e completa realizzazione come donna che si attua nell'amore, nelle gioie famigliari, nell'essere moglie e madre. Il drammaturgo guarda gli eventi storici con una lente di ingrandimento che li avvicina spropositatamente e quindi li deforma. La sovrana è raffigurata in molte guise psicologiche: invidiosa della gloria di Filippo II, furiosa con la rivale in amore, simulatrice con Giacomo di Scozia, spietata verso Maria Stuarda, astuta con i cortigiani, clemente con chi ha tentato di assassinarla, bellicosa contro la Spagna.

Di lei il cortigiano Burleigh dice: « Bisogna guardarsi da quei lampi di collera, nei quali dimentica la sua dignità, e non è più che una donna ». In essa resistono ineliminabili tratti di frivolezza femminili:

« ELISABETTA: Mi dissero che la Medici è un angio!o!... Conte, osservate un po' la mia acconciatura... Credete che io stia meglio pettinata all'inglese, alla francese o all'italiana? »

Fortemente attratta dalla maternità, ella ha concesso il suo cuore al conte di Essex, ma deve reprimere l'amore per non condividere il potere con nessuno. In altre parole, gli affari di stato dipendono dai suoi connotati caratteriali e sono subordinati ai suoi umori capricciosi.

Quegli ondeggiamenti e quei repentini trapassi da uno stato d'animo all'altro dovevano riuscire enormemente cari alla Ristori, che dell'alternarsi di atteggiamenti opposti aveva fatto la base della propria recitazione. E inoltre il copione le metteva a disposizione un personaggio grandioso, a tutto tondo, attorno al quale ruotavano le varie vicende.

Per erigere questo monumento teatrale, Giacometti non si astiene dal contaminare, all'interno della cornice storica, le tecniche di diversi « generi »: la commedia (con la buffa caratterizzazione di Bacone), il melodramma (parecchi snodi dell'azione), la tragedia (il conflitto tra amore e dovere in Elisabetta), il dramma borghese (il « triangolo » tra Essex, Sara e il marito di questa).

La macchina teatrale prende il sopravvento, agevolando il bagno nei grandi sentimenti, la complicità con lo spettatore, l'apoteosi di affetti privati

e domestici. La Storia è il travestimento con cui la borghesia giunta al potere celebra la propria tavola di valori, interessata a trasferire l'attenzione « dai presupposti logici dell'azione e delle sue conseguenze storiche alla sua fenomenica realizzazione; producendo l'effetto, assai pericoloso, di convincere attraverso la commozione » (Asor Rosa).

Dopo *Giuditta* (1857), tragedia biblica in versi, Giacometti approdò a un tragico esplicitamente borghese con *La morte civile*, nel 1861.

Protagonista è Corrado, un artista siciliano, condannato all'ergastolo per omicidio. Durante la sua prigionia, la moglie Rosalia e la figlia Ada vengono ospitate nella casa del dottor Palmieri, generoso esempio di benefattore laico. Egli, che ha perduto da poco la moglie e la figlia Emma, per non turbare la cagionevole salute della piccola Ada, decide in accordo con Rosalia, di non rivelarle la condizione in cui vive il suo vero padre. Ada cresce dunque col nome di Emma nella convinzione che Palmieri sia il suo genitore e considera Rosalia assunta come bambinaia una sorte di madre putativa. Corrado evade dal carcere e si rifugia nell'Abbazia del paese dove vivono moglie e figlia. L'abate lo induce a sospettare dei rapporti tra Palmieri e Rosalia contribuendo al diffondersi per tutto il paese di chiacchiere malevole e morbose.

Dopo aver fatto sapere al marito che la convivenza con Palmieri non ha significato dividere con lui anche il suo letto, Rosalia si prepara a seguire Corrado, ricercato dai gendarmi, affidando la bambina alle cure del dottore. Ma a quel punto Corrado decide di lasciare libere moglie e figlia, suicidandosi col veleno per sciogliere quel vincolo che la legge considera indissolubile e per permettere così alla nuova famiglia, ricostituitasi su basi legittime, di vivere senza la condanna della società. Trasforma quindi la « morte civile » del galeotto in morte effettiva.

Dramma di forte impegno civile, contro un sistema repressivo delle libertà individuali e a favore del divorzio, non è esente da un certo schematico, tipico della vocazione pedagogica di Giacometti, il quale tende spesso a sovrapporre la dimostrazione di una tesi al libero dispiegarsi dei caratteri e dell'azione. Non a caso il finale è suggellato da una battuta del dottor Palmieri, che davanti al cadavere di Corrado ammonisce: « Legislatori, guardate ». Non meno importante è la componente melodrammatica, derivata dall'influenza della coeva opera lirica, che incide sia sulla delineazione dei personaggi sia sullo sviluppo della trama: così Corrado presenta molti connotati del tenore e lo spartito dialogico si conforma spesso a un alternarsi di arie, cabalette e concertato.

Federigo Alizeri. L'interesse di Alizeri (1817-1882) per il teatro è serio, anche se si concentra in un arco di anni abbastanza limitato.

Da una parte esso è legato all'esperienza dell'«*Espero*» sulle cui pagine, soprattutto negli anni tra il 1841 e il 1844, egli pubblica regolarmente recensioni teatrali degli spettacoli che passano per Genova. Dall'altra si esprime nella composizione di tre opere: una commedia in versi, *Il matrimonio di Goldoni*, (rappresentata nel 1875 col titolo *Goldoni a Genova*), nella quale è rievocato l'incontro del commediografo veneziano con Nicoletta Connio che divenne sua moglie; la tragedia *Simon Boccanegra* del 1858, che sceneggia i turbinosi eventi scatenatisi attorno alla figura del doge popolare; e infine la tragedia *Dina*, composta nello stesso anno. Ma per comprendere la portata delle idee e dell'impegno di Alizeri in questo campo sono forse più preziosi alcuni articoli – tre per la precisione – usciti sulla «*Gazzetta di Genova*» il 21, 22 e 26 ottobre 1858. Questi scritti, legati tra di loro in un discorso organico, costituiscono un'assai personale riflessione sui problemi e sullo stato dell'arte drammatica in Italia e si inseriscono nell'orizzonte di un dibattito sviluppatosi a livello nazionale.

La sua concezione del teatro nell'essenza si accorda con quella allora considerata più avanzata negli ambienti intellettuali: la scena è vista come un luogo di educazione del cittadino. Questa funzione pedagogica, periodicamente in prossimità dei grandi sommovimenti politici, si intride di umori patriottici.

Alla voga dominante Alizeri concede un riconoscimento limitato, accennando di passata a una certa efficacia di risultati che si possono ottenere «se la parte politica del dramma abbia in sé alcuna rassomiglianza con le cose presenti». In realtà la drammatizzazione della Storia è elaborata in maniera abbastanza originale. Egli, infatti, respinge la tendenza generalmente invalsa a scegliere la materia nel periodo medievale, perché la ricerca in quell'epoca di «nuovi mondi e nuovi uomini», a suo modo di vedere, ha prodotto solo una inutile folla di personaggi identici sotto nomi diversi, una stucchevole ripetizione di stereotipi. E in un lucido momento di autocritica arriva a cogliere un tale difetto anche nel suo *Simon Boccanegra*, cui addebita inoltre una scrittura approssimativa, che ha reso il lavoro troppo frettoloso, facendolo scadere in un'ottica municipale, nella circostanza specifica ancor più dannosa perché sembra che «la Storia genovese non possa somministrare a chi compone un'azione veramente degna di tragedia». Il nucleo centrale del ragionamento sta tuttavia altrove. Alizeri polemizza apertamente con l'esasperato istrionismo cui si abbandonano i comici con scarso rispetto di ogni rigore e disciplina.

La responsabilità di questa situazione va addossata anche ai drammaturghi, i quali hanno smarrito il senso della loro funzione. Abbandonato ogni senso d'arte, essi hanno eretto a feticcio il successo. E per ottenerlo si sono piegati a comporre opere raffazzonate, ma colme di effetti vistosi e di colpi di scena eclatanti, al di fuori di ogni verosimiglianza. Tale rovinosa tendenza è stata favorita dall'invasione della produzione straniera, specialmente francese: melodrammi dagli intrighi aggrovigliati e dagli svolgimenti romanzeschi, popolati di pupazzi destituiti di qualsiasi credibilità umana, traboccanti esagerazioni:

«Sommo vizio dell'odierno teatro tragico è l'aver sostituito il movimento meccanico della scena al movimento naturale delle passioni. Si cominciò a stimare per molti che la cima del valore tragico stia nel sorprendere con artificiosi spettacoli, anziché nel trattenerne e rapire gli spettatori con sentimento vivo e profondo dell'argomento. [...] E spesso ne accade, che [...] trascorriamo all'inverosimile e, Dio non voglia, al ridicolo».

Il rimedio a questa gravissima crisi sta nel recupero di un ruolo primario dell'autore e della letteratura, che è stata svilita e ridotta a un molesto fardello. Alizeri sottolinea la necessità di restituire agli scrittori la loro dignità originaria, senza tuttavia sottovalutare il pericolo di arrendersi alle risonanze della lirica e alle magniloquenze dell'epica, mentre il linguaggio teatrale ha leggi sue proprie.

L'insieme di questi interventi è comunque sotteso dalla salda convinzione che il teatro possa ritrovare il suo nobile ufficio nella società se riuscirà a emendarsi attraverso una profonda riforma.

Per la parte propositiva, Alizeri mostra di avere idee chiare. Fulcro del nuovo sistema deve essere la tragedia, concepita come riflesso di un patrimonio morale comune; e per essa viene offerto anche una sorta di modello, se non proprio una normativa: azioni serrate, alternarsi di stati d'animo nei personaggi («varietà nell'intreccio delle scene: passare di sensazione in sensazione contraria»), dialogo che varia forma («concitato e breve, pacato e dimesso, rotto e incalzante»), personaggi caratterizzati dal colore del tempo e non tipi generali o comuni, rigorosa base storica.

È attraverso i giudizi formulati sulle pagine dell'«Espero», le promozioni elargite e le bocciature inflitte, che Alizeri porta avanti le linee di quella proposta culturale le cui coordinate essenziali sono già state richiamate.

Affiorano così le opzioni per opere dalla struttura sobria e dall'intreccio semplice. A proposito della *Calunnia* di Scribe, un enorme successo di quegli

anni, pur nell'apprezzamento di fondo, Alizeri insinua puntigliosamente che l'autore « non pare trionfasse dal lato della chiarezza, e che il sovrabbondare de' minori aneddoti ingenerasse o la distrazione in chi ascolta o l'oscurità nei personaggi componenti la favola ».

E allorché deve rendere conto della rappresentazione del *Galeotto Manfredi* di Vincenzo Monti, sente di poter dialogare con un interlocutore ideale, e si lascia andare a un'apologia del genere tragico, considerato nettamente superiore al dramma e alla commedia: « Non è vero quel che spacciano certuni di corta vista, che la tragedia non sia pe' tempi nostri e pel nostro teatro ».

Tra le posizioni del critico e le scelte dell'autore per Alizeri non esiste soluzione di continuità. A questo proposito è significativo il caso della *Dina*.

Alizeri con essa ribadisce la sua fiducia in un « genere » tradizionalmente ritenuto idoneo a esprimere i valori teatrali più alti. In verità, in quegli anni, si tratta di una scelta controcorrente, perché dopo la rivoluzione romantica il dramma ha soppiantato le altre composizioni per la scena nel favore del pubblico. Si continuano a scrivere tragedie, ma in quantità sempre decrescente.

La *Dina* conformemente alla poetica del suo autore è costruita secondo una trama lineare. Sichem, re dei Salemiti, si innamora e rapisce Dina, figlia di Giacobbe, suscitando l'ira dei fratelli di lei, che provocano una guerra in cui Sichem perde la vita.

Come già si è notato, secondo la concezione drammaturgica dell'autore, l'azione ha uno svolgimento elementare. Ciò tuttavia non garantisce da incoerenze e forzature. Assistiamo a effusioni, discettazioni, manifestazioni oratorie, ma a poca azione. Non è un caso che parecchi degli avvenimenti, si determinino fuori scena e vengano portati a conoscenza dei protagonisti (e quindi degli spettatori) mediante dei racconti.

La lezione alfieriana (una tragedia concentrata, pochi personaggi, un'azione semplificata e un andamento rapido) subisce qui un notevole de-pauperamento. E anche le varie figure chiamate ad animare lo spazio del dramma non riescono ad attingere lo spessore dell'autentico personaggio, ma sono appiattite sul *cliché*, in quanto prive di dinamica interna.

Mettendo in pratica un suo precetto teatrale, Alizeri ricorre ripetutamente al ribaltarsi degli stati d'animo, ma questi avvicendamenti sono meri artifici esteriori e non incidono nella sostanza del personaggio: è al lavoro in essi non una dialettica bensì una retorica drammaturgica. Due tratti salienti vanno tuttavia rimarcati.

Il primo è il modo in cui viene svolto il tema del sacrificio della purezza femminile. Anche Giacometti lo aveva toccato in *Giuditta*. Il pubblico ottocentesco è particolarmente sensibile ad esso. Vi si accompagnano assiduamente un certo turbamento, talvolta una non dissimulata morbosità. Alizeri in materia si mostra molto laico: la sua protagonista patisce violenza, ma anziché esserne sconvolta moralmente sente divampare in se stessa i fuochi della passione, si innamora e decide di legarsi al suo sequestratore. L'innocenza di Dina è totale. Ma è proprio questa naturalezza e spontaneità incondizionata che può essere scambiata per voluttuosa disinvoltura da platee avvezze a percepire l'attrazione erotica come ossessivo tabù.

Un altro fattore importante consiste nella raffigurazione che viene proposta della religione. La fede è presentata con un atteggiamento relativistico, che la assimila soprattutto a una pratica sociale, sciogliendola da qualsiasi tensione metafisica. Non propriamente *instrumentum regni* né oppio dei popoli, ché sarebbe troppo per un liberale cattolico, ma un modo efficiente per dare ordine alla vita civile, evitando *dérèglements* e lacerazioni. C'è una conferma in tal senso: i personaggi più negativi coincidono con l'incarnazione del fanatismo religioso.

Ma al di là di questi tenui risvolti illuminati di una spirito vivace e aperto, è d'obbligo riconoscere che *Dina* è teatralmente modesta cosa.

Ad Alizeri mancava la mentalità che distingue l'autore di teatro dal mero letterato (che resta tale anche quando scrive a tavolino per la scena). Una visione sostanzialmente « aristocratica » gli vietava ogni contaminazione tra arte e mestiere, proprio nella stagione del « grande attore » ispiratore dei testi (come in D'Aste, Chiosson e Giacometti). Il connubio era temuto, come egli stesso ammette, nel passo di un articolo pubblicato su « L'Espero »: « non è raro che ai tempi nostri i drammaturghi si mettano nell'arbitrio. d'uno o d'altro attore: e questi, ad imporlo, non usano altro criterio se nonché la speranza degli applausi e dei lucri ». Ligio a un'astratta purezza di intenti, Alizeri ha forse finito per pagare questa intransigente fedeltà con l'isterrimento della sua pagina teatrale.

Mazzini e il teatro. Noto soprattutto come pensatore politico e uomo d'azione, Giuseppe Mazzini (Genova, 1805 - Pisa 1872) ha dedicato alla letteratura, al teatro, alla musica, alla pittura un'attenzione non casuale.

Nel suo quadro di idee, l'arte deve assumere un carattere militante e intrecciarsi all'impegno politico. La cultura, infatti, ha la funzione di favorire lo sviluppo della civiltà.

In una fase giovanile, dal 1826 al 1829, collaborando all'«Indicatore genovese» e all'«Indicatore livornese», elegge a modelli Dante, Foscolo, Schlegel, che gli consentono di esaltare uno spirito europeo ed elaborare una sua personale partecipazione al movimento romantico. La sua posizione è sintetizzata in queste parole: «La letteratura, quando non s'inviscera nella vita civile e politica delle nazioni, è campo d'inezie, snervatrici degli animi».

Nel 1830-'31 pubblica, nell'«Antologia», il fondamentale saggio *Del dramma storico*. In esso esprime la convinzione che il dramma sia il genere letterario più rispondente alle esigenze sociali della civiltà moderna, ma contemporaneamente critica le tendenze all'astrattezza tematica e all'indeterminatezza concettuale, osservando che «la rappresentazione dei fatti passati, esibiti senza chiave d'interprete e scorta di filosofia, rimane inferiore ai bisogni del tempo e al progresso delle opinioni».

Successivamente, dopo l'esilio (1831), in una fase più dominata dallo sviluppo di una dottrina politica, la sua attrazione per il teatro si manifesta in riflessioni su Goethe, nell'adesione alle idee di Schiller, col sostegno alla traduzione di *Chatterton* di De Vigny, attraverso l'approfondimento della *Préface* al *Cromwell* di Hugo, che aveva segnato la nascita del teatro romantico.

Nel 1836 fa uscire ne «L'Italiano» il saggio *Filosofia della musica*. In queste pagine sostiene la tesi che la musica non va considerata come mera astrazione, ma veicolo concreto di civiltà. Da qui ricava una recisa avversione all'edonismo musicale, invocando una emancipazione da Rossini. Assegna così un delicato compito di rinnovamento al melodramma italiano e di fatto getta le basi di un manifesto per un'opera dal più marcato colorito drammatico e di massa, come di lì a qualche anno, nel 1842, Verdi realizzerà con *Nabucco*.

Nell'articolo *Moto letterario in Italia*, pubblicato in «Westminster Review» (1837), sottolinea la dialettica esistente nel processo di rinnovamento della letteratura in Italia, enucleando una scuola ispirata a Manzoni, che predica la condanna della prepotenza aristocratica e la redenzione del popolo, con tratti di rassegnazione cristiana e di moderazione; e di contro una scuola, in Italia rispecchiata da Francesco Domenico Guerrazzi, seguace di un romanticismo nutrito da passioni tempestose e personaggi titanici, ma noncurante «dei futuri remoti destini». Al di là di queste due linee, Mazzini individua anche un filone di eclettismo, tra imitazione e innovazione, che trova i suoi esponenti nelle divaricate scelte di Giovan Battista Niccolini, autore di *Antonio Foscarini* e di *Giovanni da Procida*, che riveste un disegno

classico di fogge romantiche, e di Leopardi, che esprime gli affetti e le idee dei tempi presenti con forme classiche e modi di secoli antichi.

Sul teatro Mazzini torna più avanti con lo scritto *Della fatalità considerata come elemento drammatico*, in cui esamina le opere di Eschilo, Shakespeare e Schiller.

Dopo la metà del secolo, con l'intensificarsi della lotta politica, gli interventi sull'arte si diradano e perdono peso.

Le sue idee, però, fermentano nel teatro di Gustavo Modena e, a distanza di anni, influenzeranno la *Storia della letteratura italiana* di Francesco De Sanctis.

Domenico Botto. Un non trascurabile merito va riconosciuto a Francesco Domenico Botto (Genova, 1825 - Torino, 1866): aver esercitato a Genova una importante funzione di orientamento dell'opinione pubblica in campo teatrale. Accostatosi al teatro come attore dilettante, per vivere iniziò a scrivere novelle, finché nel 1853 assunse l'incarico di appendicista teatrale al «Corriere Mercantile», diretto da Giovanni Papa. Alternando collaborazioni a varie testate e attività didattica nelle scuole, tra il 1848 e il 1860 compose una serie di testi per la scena. Rispettoso delle istituzioni e fedele alla monarchia sabauda, nel 1861 si trasferì a Torino, chiamato alla «Gazzetta di Torino», di cui nel 1865 divenne direttore. Morì l'anno dopo per le ferite riportate in un duello.

Nei suoi articoli Botto pose spesso la questione di un teatro nazionale, in polemica, non miope o retriva, con la moda del repertorio straniero. Auspicava la maturazione di una coscienza capace di cogliere la nuova realtà del nostro paese. Guardava con particolare interesse a Goldoni, la cui lezione così sintetizzava: «verità di caratteri, vivacità e brio nel dialogo, frizzo elegante e spontaneo, mai basso e sconcio; effetto scenico graduato, crescente, ragionatamente armonizzato». Trovò in Lessing un riferimento stimolante: ne ereditò l'idea di una drammaturgia nazionale, che avesse fatto i conti con Shakespeare, Corneille, Molière, Schiller. Si schierò contro il classicismo, ritenendolo non più conveniente alla sua generazione e all'«indole dei tempi». Elaborò opinioni puntuali sugli eccessi protezionistici che mortificavano la vitalità del nostro teatro, sulla necessità di una lungimirante imprenditorialità privata nel settore, sulle linee di una diversificazione del repertorio in modo da destinarlo a un ampio ventaglio di spettatori: «Allora il pubblico sarà il vero, il più generoso, il più nobile mecenate dell'arte: sintomo della civiltà di una nazione».

Con una posizione equidistante tra l'astrattezza idealistica e il realismo fotografico, identificò un'iniziativa vicina alle sue aspettative nel teatro dialettale portato in giro dalla compagnia piemontese di Giovanni Toselli (con autori come Bersezio, Garelli e Pietracqua). Di qui l'invito a estendere quel tipo di rappresentazione, radicata nella concreta esperienza degli individui e servita da una lingua d'uso, al teatro non vernacolare:

« Perché non penetriamo nella casa del commerciante, dell'impiegato, del nobile – nel ministero, nella reggia puranco – e sollevato il velo delle apparenze da cui ogni società è coperta perché non riveliamo le lotte, i dolori, i disinganni di un altro ordine sociale – a consolazione degli uni, a minaccia degli altri. Non con discussioni, né con declamazioni, ma con fatti, con affetti, con passioni? ».

Conservatore, ma dotato di uno sguardo lucido e intelligente, Botto nella cultura teatrale genovese rappresenta un momento di riflessione matura, non retorica né generica. Come autore, invece, non seppe adeguare le opere al livello dell'elaborazione teorica.

Dopo la farsa *I due diavoli*, con cui nel 1848 esordì, e due testi, *Il vecchio e il nuovo* e *I retrogradi*, mai pubblicati, *Ingegno e speculazione*, andata in scena nel 1857, sembra battere vie tradizionali, sviluppando due parallele vicende d'amore, ma si riserva anche un angolo di più vivace contemporaneità nel ritratto di un industriale senza scrupoli.

I personaggi rispondono ai consueti schemi: all'ingenua fa riscontro l'avventuriera cinica, il giovane onesto è complementare del ricco disonesto e dell'amico scioperato. Botto punta alla commedia di costume, ma non riesce a conferire verità umana e sociale al personaggio dell'imprenditore, appiattendolo sulla vieta tipologia del rivale cattivo nell'intrigo amoroso.

Non meno schiacciata sui moduli della commedia classica è *La parte del cuore*, andata in scena nel 1865. Botto divide la scena in due campi e vi schiera i personaggi, privati di ogni dialettica interna. Chi è candido, chi è ardente, chi è razionalista, chi è intraprendente: insomma, prevale il tipo. Le ragioni del cuore, di cui si rivendica il primato, non hanno niente in comune con una protesta in nome di un sogno tradito contro la « prosa » della nuova Italia, ma sono proprio quelle più tradizionali del classico intrigo sentimentale.

Dimenticato Bersezio, Botto sembra nelle sue commedie tentare di mettere a frutto un goldonismo che alla prova dei fatti si rivela molto decolorato, perché inteso come uno stile codificato anziché riappropriato come modello di una osservazione attenta della realtà del proprio tempo.

Anton Giulio Barrili. Il teatro dovette apparire al giovane Anton Giulio Barrili (Savona, 1836 - Carcare, 1908) come il mezzo più idoneo a procacciarsi la gloria artistica. Nel 1857, appena ventenne, ancora col suo vero cognome, Barile, pubblicò infatti, sotto il titolo complessivo di *Drammi*, due testi: *Lelia e Ida*.

Nella prima Barrili vuol dare voce al culto dell'ideale che non ha più ospitalità «nella società dei pigmei» in cui si muovono i suoi personaggi, rappresentanti di una casta privilegiata che predica la virtù e pratica il vizio. Ma lo spasmodico «desiderio infinito del vero e del buono» in un mondo dove «il bene è sparito dalla faccia della terra» si esprime in enfasi oratoria e personaggi stereotipati. In particolare Lelia che, rinunciando alle lusinghe della mondanità, alimenta una esaltata vocazione al martirio e in un crescendo di espiazione si riduce in totale povertà, sembra paradigma troppo astratto.

Una stessa atmosfera di febbrile esasperazione dei sentimenti caratterizza *Ida*, dove però i personaggi sembrano almeno aspirare a una più credibile fisionomia, anche se persiste la tendenza a farli parlare attraverso sentenze. È la storia di una infrazione alle convenzioni morali dominanti. Lo schema usato è quello noto della *Signora dalle camelie* di Dumas, che contrappone la verità del cuore alle menzogne della società: ma rispetto a esso lo scrittore ligure apporta un leggero scarto, testimoniato dalle parole del giovane con cui Ida, già sposata con un altro, è andata a convivere:

«COSIMO E non si confonda costei con tutte le altre alle quali fu agevole oltre ogni dire il sacrificio dell'onore. Costoro non cadono vinte dinanzi a una verità, sibbene in un delirio dei sensi: essa ebbe il tempo di guardare gli ostacoli, mentre la pugna si faceva nel suo cuore: poi s'è avviata arditamente, lasciandosi addietro le rovine di tutto ciò che rende orgogliose le altre donne, e non ha più sparsa una lacrima».

La lotta tra i due partiti – da una parte il padre prepotente, il marito infido e l'amica cattiva, dall'altra Ida che non accetta di mercanteggiare i sentimenti e Cosimo per cui l'amore è «un'attrazione potente che tiene i mondi librati nello spazio» – non illustra una protesta sociale, bensì celebra romanticamente la grandiosità degli impulsi del cuore.

Dopo un lungo intervallo, Barrili tornò al teatro nel 1873 con *La legge Oppia*, allestita da Cesare Rossi lo stesso anno e da Ermete Novelli nel 1889. «Commedia togata», chiamò quel suo lavoro, che è contiguo ai tentativi di Cossa di rianimare personaggi della classicità prestando loro atteggiamenti più moderni.

A essere portato in scena è un universo femminile in subbuglio, nell'antica Roma, a causa delle restrizioni che la legge sul lusso impone. Patrizie e plebee fanno causa comune a riprova che le divisioni di classe non hanno senso quando è in gioco l'avanzamento della società civile. Come dice Fulvia, «una repubblica che non può reggersi, se non facendo violenza a tutti gli istinti di natura, non è degna di vivere». La struttura drammatica è assoggettata a una nitida funzionalità: nel primo atto si distende la frivolezza delle donne, nel secondo si accampa la severità di Catone (con un contro-canto comico in Plauto), e infine nel terzo atto si scontrano i due elementi, con esiti moderatamente progressisti.

Al teatro Barrili ha dato anche la commedia in versi *La lima* pubblicata sulla «Nuova Antologia» nel 1892, il dramma (incompiuto) *La suocera* tratto dal romanzo *La conquista di Alessandro* (1879) e la commedia in martelliani *Tramonto d'autunno*. La sua prova più felice è però *Lo zio Cesare* (1888), tratta dal romanzo *Arrigo il savio*. Commedia borghese, in cui Barrili si impegna in una pittura d'ambiente, ritraendo una società immersa nei suoi riti mondani, tra feste, avventure galanti, tradimenti coniugali, invidie e gelosie. Il perno di tutta l'azione è il personaggio che dà il titolo all'opera, nobile dal tratto democratico, che le circostanze obbligano a sbrogliare le questioni più spinose. Dotato di una personalità inquieta, generosa e ardente, ha soggiornato all'estero per trent'anni. Lo richiama in patria un nipote che, stanco di una vecchia amante, vuole un appoggio per conquistare la giovane Gabriella, figlia di un vecchio commilitone di Cesare. Gabriella però non mostra interesse verso Leo, considerandolo abile perché è riuscito a costruirsi una solida fortuna finanziaria ma anche freddo, troppo calcolatore e savio. È affascinata dagli entusiasmi, invece, e dai modi franchi di Cesare, che però decide di ritirarsi, tanto più che parecchi anni prima, ha rinunciato ad amare la madre di Gabriella per non danneggiare il suo compagno d'arme che poi l'ha sposata. La ragazza capitola infine di fronte a Leo, quando questi, con un impeto di nobiltà, si batterà a duello con un rivale.

Barrili mostra di saper orchestrare un'azione corale, costruendo uno spartito dialogico arioso e brillante. Egli guarda alla commedia borghese, con i suoi schemi, i suoi rappresentanti tipici e i suoi luoghi elettivi. A lui però interessa svolgere un discorso ideologico, solo parzialmente accordabile con quella forma. Il nucleo contenutistico di *Zio Cesare*, infatti, non sta tanto nella rappresentazione critica del bel mondo, con le sue meschinità e la sua scontata liturgia, quanto nel rimpianto dei tempi passati, di quell'Italia educata ai grandi ideali e alle grandi passioni ormai tramontata. I patrioti che

hanno combattuto nel Risorgimento sono delusi e sembrano dei sopravvissuti; la loro onestà, generosità, nobiltà tuttavia ancora risalta. Così, dietro il paravento dello zio, Barrili può proclamare la fierezza di sentirsi appieno un uomo della « scuola romantica ».

3. *Il tardo Ottocento*

Nella produzione degli autori dello scorcio finale del secolo c'è spesso una sorta di continuità di gusto e di formule con le esperienze del periodo precedente. I fenomeni che hanno sancito importanti cesure rispetto alla cultura teatrale più consolidata si ripercuotono in Liguria attutiti e vengono accolti entro gli schemi tradizionali, che li piegano a soluzioni di compromesso. Ibsen e Maeterlinck non fanno proseliti, ma neppure Bertolazzi e Giacosa. Manca un teatro seriamente imbevuto di regionalismo e anche l'ambientazione *en plein air* di scene popolari risulta sconosciuta. Molti invece i frutti fuori stagione, pressoché inesistenti i tentativi di sperimentare nuove strade. Sparisce la figura del drammaturgo professionale: i copioni diventano affare esclusivo di letterati. Si moltiplicano i periodici specializzati e le riviste dove è ampia l'informazione teatrale: da « Carmen » a « Faust », da « Mignon » a « La varietà », da « La platea » a « L'indicatore teatrale ».

Alle sale teatrali già in funzione si aggiungono ora il Politeama Genovese, il Teatro Margherita e il Teatro Alfieri.

Giovanni Daneo. Il teatro sembrerebbe interesse marginale rispetto alla narrativa per Giovanni Daneo (Saint Remy, 1824 - Genova, 1892). Nella nota di accompagnamento al volume *Drammi e commedie* edito a Genova nel 1883, egli stesso sostiene di aver scritto quei testi per farli recitare a parenti e amici nelle riunioni di casa sua. In verità, essi entrarono, almeno qualche volta, nel repertorio di grandi compagnie come la Domeniconi e la Astolfi. Ottiene il primo riconoscimento come drammaturgo nel 1855, sotto l'influenza di un romanticismo ispirato a Byron, con *Zuleika*, dramma in versi. Qui Daneo svara da suggestioni spettacolari (una battaglia navale) a dilemmi interiori con sconfinamenti sul terreno della spiritualità religiosa (*Zuleika* chiede comprensione per la sua passione con accenti di un cristianesimo inteso come religione dell'amore).

L'amore, avvolto in un'aura religiosa, costituisce spesso la molla che fa agire i personaggi di Daneo. In *Marianna* (1853) si rappresenta un matrimonio di interesse, che ricorre anche, con qualche complicazione, nella *Elisa*

di *Montalpino* (essa pure del 1853), dove Elisa e Lorenzo, costretti a sposare partner diversi, si ritrovano dopo sette anni e sono sul punto di dar sfogo alla loro inalterata passione, quando la donna è richiamata dalla figlioletta ai suoi doveri di madre. Così uno spunto interessante, come la passione che i giovani non hanno il coraggio di confessarsi e il limite imposto a se stessi come tradimento della propria piena realizzazione, è recuperato dall'autore in una dimensione moralistica, che esorcizza qualsiasi demone e accusa genericamente la società, salvo poi pretenderne inviolabili le più consolidate regole.

Daneo si abbandona anche a tentazioni comiche su un piano di esili trovate (*La zia Pinzochera*, *Un'idea dell'altro mondo*, *Il mezzodì o I calzoni dell'amico Gustavo*, *Vo farmi monaca!*, *Voglio un babbo*) e persegue un restauro in chiave di nostalgia degli ideali risorgimentali (*La contessa Clara*, *Armi e amori*, *L'ultimo amore*) negli anni Ottanta. Della sua produzione, in parte raccolta nel volume *Drammi e commedie*, uscito a Genova nel 1883, l'opera più interessante risulta *Venerdì* (1881), a proposito della quale Edoardo Villa ha ravvisato, nel rapporto tra il protagonista e la promessa sposa soppiantata dalla fresca bellezza della più giovane sorella, analogie con il rapporto, nel dramma *Enrico IV* di Pirandello, tra il protagonista e Frida.

Ippolito Tito d'Aste. Alle propaggini di quel mondo risorgimentale, e più ancora a certi tratti della sensibilità romantica che di quel mondo furono componente essenziale, si ricollega, almeno inizialmente, l'opera teatrale di Ippolito Tito D'Aste (Genova, 1844-1935), figlio di Ippolito.

Autore di due romanzi e di alcuni volumi di novelle, come drammaturgo fu assai prolifico, e praticò un eclettismo che gli guadagnò l'attenzione di numerosi importanti attori del tempo, da Morelli a Virginia Marini, da Adelaide Tessero a Novelli, passando da un 'genere' all'altro. In questo variegato percorso, dopo l'esordio tra bozzettismo e patetismo del dramma campestre *Angelica*, la sua produzione imbocca la strada dei 'proverbi' (*La lingua non ha osso ma fa rompere il dosso*, 1872), si insinua nel territorio del dramma storico (*Giovanni Cappadoce*), coltiva la commedia (*Cuore di donna*, *Scilla e Cariddi*, *Occhi d'Argo*). In quegli anni, uno dei suoi copioni più fortunati è *Sorella e madre* (1875), dove si avverte uno scialo di pathos e di moralismo che palesa l'incidenza del modello di Davide Chiossone e di Paolo Giacometti. Ritorna poi al dramma storico con *Regina e ministro* e *Shakespeare*. Forse l'impegno più serio il suo teatro l'assume con il tentativo di sbizzare alcuni ritratti di donna, che vedono la ribellione verso un matrimonio non gradito orchestrato dall'autorità dei famigliari (*La spada di Damocle*, 1876), il pentimento per un

fallo commesso prima delle nozze (*Un segreto in famiglia*), un adulterio che non trova perdono (*Vedovanza di cuore*). *Vendetta postuma* propone uno svolgimento più complesso della frusta storia della donna che viola l'onore coniugale, pur entro il consueto dispositivo di punizione della fedifraga: qui la protagonista, morto il marito, può regolarizzare il rapporto con l'amante, ma non riesce a scrollarsi il senso di colpa che la perseguita e che la porta a logorare il *ménage* con il nuovo compagno. Dietro a questo testo fa capolino *Teresa Raquin* di Zola, ma la sua figura appare annacquata da un appiattimento inerte sui principi di ordine e di moralità della società borghese.

Ippolito Tito D'Aste non ammette crepe nelle certezze che sorreggono la società, e in ogni caso il sentimentalismo è la sua risposta alla complicazione nei comportamenti che lo sviluppo della vita poneva. Il prosieguo della sua carriera di drammaturgo non riserva sorprese, anche se esteriormente si diversifica in vari filoni. Basterà ricordare, tra i tanti, alcuni titoli più popolari, come il dramma storico *Luisa di Lavallière* (1878), la commedia borghese *Il conte Ranieri* (1884), le commedie *Il tallone d'Achille* e *Erede!* (1888), e infine le *Ricreazioni educative, commediole per l'infanzia* (1900).

Gaspere Invrea. In Liguria la poetica realista, che circola mitigata in certa produzione teatrale della seconda metà del secolo, trova un momento culminante, in una accezione più radicale e cioè verista, nel romanzo *La bocca del lupo*, che esprime nello stesso tempo una ricerca di avanzato sperimentalismo linguistico. L'autore è Remigio Zena, *alias* Gaspere Invrea (Torino, 1850 - Genova, 1917). Il quale si è avvicinato al teatro fin da giovane, al tempo degli studi universitari, e poi ha conservato questa passione, testimoniata da una congerie di carte inedite che costituiscono, tra 1870 e 1876, prove di breve respiro oppure abbozzi e progetti di lavori mai portati a compimento. Ma gli esiti di questo impegno non raggiungono i livelli della sua narrativa. Tre opere sue giunsero alla ribalta: *I bagni di mare*, un garbato *divertissement* presentato dalla compagnia Ferravilla al Teatro Alfieri di Genova nel 1880, scritto in collaborazione con Augusto Pescio, che lo tradusse in milanese; *Battesimo*, rappresentato ai Filodrammatici di Milano nel 1832, sul canonico tema dell'adulterio, ma sfuocato nella pittura dei caratteri; *La prima volta*, recitata al Teatro Manzoni di Milano nel 1893, ricca di brio nell'innescare della dinamica scenica e nell'esatto calcolo degli equivoci e delle coincidenze dentro la situazione imbarazzante di una moglie che, ancora una volta, rischia di essere sorpresa dal coniuge in casa dell'amante. Ma il testo più ambizioso resta *Ahasvero*, componimento in versi, probabilmente destinato a esser musica-

to, il cui protagonista è una specie di Ebreo errante, visitato da una donna discesa dal cielo e disposta a salvarlo dal destino di vagabondo per l'eternità, correlativo oggettivo della Fede. Qui il simbolismo si combina col misticismo, in una miscela che cristallizza la forma drammaturgica, priva di vitalità, anche se qua e là rivestita da un lirismo intriso di tesa spiritualità.

Enrico Zunini e Cesare Imperiale. Allo stesso cenacolo di letterati frequentato da Zena, che si riuniva intorno alla rivista « Frou-Frou » appartiene anche Enrico Zunini (Genova, 1851-1911), da ricordare per *Veronica Franco*, un dramma sullo sfiorire di un amore dapprima languidamente mondano e poi sublimato nel culto della Madonna, sullo sfondo di scenari cinquecenteschi, popolati da celebri figure storiche, soprattutto pittori, che maldestramente travestono valori e atteggiamenti tipicamente borghesi. Il resto della sua produzione allinea *Castel di mare* rappresentato nel 1879, *Ruit Hora* allestito nel 1880 e *Bianchinetta Doria* pubblicato nel 1908, ma nessuno di questi testi è sopravvissuto artisticamente al momento che li ha generati.

Sempre nel giro di « Frou-Frou » si muoveva un altro scrittore che ha trafficato col teatro: il marchese Cesare Imperiale di Sant'Angelo (Genova, 1859 - Venezia, 1940). Animatore della Società ligure di storia patria, e curatore dell'edizione degli *Annali di Caffaro* nonché del *Codice diplomatico della Repubblica di Genova*, con la commedia *Il giorno della scadenza* propose una ennesima variazione sul tema dell'evasione dalla routine del matrimonio. Il logoramento del rapporto coniugale è riportato a ragioni facilmente condannabili: superficialità, noia, attrazione dell'avventura. Appena è minacciato di essere ripagato della stessa moneta, l'uomo desiste dal tradimento. Insomma, non siamo alla *Ronde* di Schnitzler ma solo al brivido massimo consentito dalla « Illustrazione italiana ». Inibitosi il percorso verso uno scavo del nucleo più interessante della situazione rappresentata, Imperiale arricchisce il contorno: eccolo allora indugiare, e anche con garbo, nell'aneddotica psicologica e nel ritrattismo di genere, infoltendo il coro di personaggi caratteristici (dall'avvocato riluttante a ballare perché subisce come una tortura le riunioni mondane al milionario che disquisisce ossessivamente sulle distorsioni del sistema tributario).

Verso la fine del secolo. Lo spoglio dei giornali mostra che la categoria degli autori si infittisce notevolmente nell'ultimo trentennio dell'Ottocento. Soltanto un interesse erudito può soffermarsi più di tanto su Ausonio De Liberi (ovvero Silvio A. Caligo); Isnardo Sartorio, mazziniano e fautore di

una riforma del teatro basata sulle compagnie stabili; Ferdinando Resasco, narratore e giornalista; Antonio Pastore, pubblicitista su numerose riviste letterarie locali; Gian Carlo Merello, collaboratore della « Rivista Azzurra » e drammaturgo per le attrici-bambine Gemma Cuniberti e Esterina Monti.

Anche i poeti si affacciarono alla scena di prosa, da Pietro Guastavino a Giambattista Vigo. Specialista in rievocazioni storiche si rivelò Enrico Romano Calvetti. Numerosi furono i copioni di Carlo Civallero, ma tutti finiti nel dimenticatoio. Come fortemente conservatrice si qualificò la drammaturgia cattolico-clericale in dialetto del padre gesuita Luigi Persoglio.

Vanno ricordati, infine, due scrittori che come commediografi hanno ormai il piede nel Novecento: Giuseppe Baffico (La Spezia, 1852 - Genova, 1927), che diede alle stampe una raccolta di commedie nel 1905 (ma qualcuna era stata rappresentata prima); e Guglielmo Anastasi (Milano, 1874 - Genova, 1919) che pubblicò a Genova, nel 1916, *Dalla ribalta al libro*, contenente alcune *pièces* composte in anni anteriori.

La personalità più rilevante di questo scorcio di secolo è però Luigi Arnaldo Vassallo (Genova, 1852-1906), più noto con lo pseudonimo di Gandolin. Formatosi a contatto con idee mazziniane e democratiche, ha fatto carriera in campo giornalistico lavorando al « Caffaro », al « Fanfulla » e al « Capitan Fracassa ». Ha diretto il quotidiano « Il Secolo XIX » di Genova, svecchiandone l'impostazione, dal 1897 fino alla morte. Per un certo periodo, già affermato nella sua professione, ha calcato anche le scene da attore. Come scrittore, si è cimentato in svariati generi, dal romanzo alla novella, dalla poesia alla memorialistica.

Oltre a un non ampio numero di commedie brillanti (*Olimpia*, *Marito e bis*, *Il professor Papotti*, *L'onorevole Marisola*, *Torero*, *Temporale di maggio*), Gandolin ha dato al teatro una serie di monologhi (*La mano dell'uomo*, *Il piede della donna*, *Il signore che pranza in trattoria*, *La macchina per volare*, *La paura del coraggio*, *Sul marciapiede di Aragno*) – interpretati da grandi attori (Novelli e Ferravilla soprattutto) e anche da lui stesso – in cui risaltano il gioco di parole, la freddezza, il *nonsense*. Il suo talento trova realizzazione soprattutto nella caricatura, secondo una inclinazione di gusto che Gandolin ha palesato anche come disegnatore e come direttore della rivista « Il Puppazetto », da lui fondata. Per qualche verso, nei momenti migliori, rivela uno spirito che si può ritrovare, in forma più crudele in Petrolini e più dissacrante nel Futurismo.

II. Novecento fra tradizione e innovazione

Il Novecento del teatro a Genova e in Liguria non si annuncia con una rivoluzione o una svolta epocale. È piuttosto un flusso, una corrente dell'Ottocento che attraversa l'istmo fra due secoli e si espande nei nuovi spazi ricoprendo il mare sottostante.

Nella prima metà del secolo pochi fermenti vitali si sviluppano. Le personalità cospicue sono rare: in pratica, Lopez e Varaldo. Sem Benelli non è stato preso in considerazione, perché, pur avendo soggiornato per un certo tempo a Zoagli, dove è morto nel 1949, il suo lavoro non rientra nella logica regionale di questa sintesi. Cominciano ora la loro attività autori che giungeranno alla maturità dopo la seconda guerra mondiale.

Il teatro posteriore agli anni Cinquanta è decisamente più stimolante. Oltre che alla drammaturgia, il merito appartiene alla pratica scenica. Anche per questo aspetto, tuttavia, tralasciamo figure di primissimo piano come Vittorio Gassman, Giulio Pacuvio (*alias* Giulio Puppo), Luigi Squarzina e Vito Pandolfi, che sono nati o hanno lavorato per un tratto della loro storia a Genova: la ragione è quella stessa, già enunciata sopra, di un loro radicamento maggiore in realtà territoriali o culturali diverse.

1. *L'esordio del secolo sotto il segno della tradizione*

Forse il giudizio di Antonio Gramsci su Sabatino Lopez (Livorno, 1867 - Milano, 1951) fu troppo severo: « maestro nel far le bolle di sapone » lo definì in un articolo, dedicato a una rappresentazione di *Sole d'ottobre*, sull'« Avanti » del 28 novembre 1918. Più che ghigliottinare specificamente il drammaturgo, quella severa sentenza voleva colpire un intero 'genere', quello del teatro borghese e della 'commedia ben fatta', giunto ormai stremato al capolinea di una vicenda ricca anche di episodi significativi.

Nella sua vasta produzione (una settantina di lavori), Lopez, che è stato anche insegnante, critico del « Secolo XIX » di Genova dal 1897 al 1907 e direttore della Società Italiana Autori dal 1911 al 1919, sbizziosò quadri e quadretti di vita regionale e popolare con partecipe sensibilità per pieghe intime e toni crepuscolari. Le sue sono sempre storie minori, che si tengono alla larga dal sublime, che pure imperversò in molte opere scritte allora per la scena, dopo l'incursione di D'Annunzio in teatro, verso la fine del secolo.

Lo snodarsi della sua lunga carriera di commediografo ha goduto di buona considerazione da parte di compagnie primarie e di attori tra i più famosi (da Zacconi a Ruggeri) e di un quasi costante gradimento del pubblico.

È stato l'autore di un teatro di sentimenti semplici, magari talvolta non approfonditi, espressione di una piccola borghesia proba, discreta, pronta a rinunce anche dolorose per ribadire un codice di vita improntato alla virtù e all'onestà. Il suo mondo poetico non è originale, anche se sincero, ma piuttosto è il riflesso, un po' attenuato, di quella umanità prosaica già portata sulle scene, con piglio più polemico, da Marco Praga, Bertolazzi, Giacosa, Camillo Antona Traversi, Rovetta. Lo stesso Sabatino, con spirito, ricordava che il suo lavoro veniva immancabilmente accolto con un giudizio automatico dalla critica: « ottocentista, ottocentista, ottocentista ».

Guido Ruberti, che pure apprezza Lopez, gli muove l'appunto di « mostrarci la vita da un lato un po' troppo ottimistico, di idealizzare, quasi, tipi e caratteri ».

In effetti, le sue navigazioni si concludono spesso nel porto tranquillo del buon senso in cui, in ultima istanza, a suo modo di vedere, si condensa la verità della vita.

La produzione di Lopez è vasta, come si è detto; e in essa lo scavo psicologico è talvolta surrogato dalla scaltrezza di chi maneggia perfettamente il mestiere, piegato a delineare un mondo dove tutto è predestinato a soluzioni felici.

I temi tipici, già ruminati dalla precedente drammaturgia borghese, sono il matrimonio e l'adulterio, la fedeltà e abnegazione della donna, la calpestante innocenza degli impulsi sentimentali, l'ipocrisia che abdica alla difesa di un serio costume morale e che inclina ai compromessi sui comportamenti sessuali, l'esaltazione della maternità, la ridicola velleità di evadere da ruoli e compiti che la società impone e che vengono sentiti dall'autore come naturali, l'appello a un ruvido ma sano conservatorismo nella gestione degli affari e nei rapporti con i dipendenti. Questi temi sono riproposti in maniera insistita nelle sue più importanti commedie, da *La morale che corre* (1904) a *La donna d'altri* (1906), da *Bufere* (1907) a *Il principe azzurro*, da *Fra i due* (1910) a *Il terzo marito* (1913), da *Mario e Maria* (1915) a *Sole d'ottobre* (1916), dai tre atti unici *Si chiude* (1921), *Si riapre* (1924) e *Si lavora* (1924) unificati da Govi in *Parodi e C.* a *La signora Rosa* e *Un Bobo e due Bubi* (entrambi 1928).

A volte Lopez fa baluginare una vena scettica e ironica, si concede un passeggero rovesciamento dei ruoli prestabiliti e si avventura in moderate paradossalità, fustiga la morale accomodante e i comportamenti che si ammantano di menzogne per non urtare le convenzioni e per non pagare uno scotto.

Ne *La buona figliola* (1909), la protagonista Cesarina è una ‘mantenu-ta’, ossia una figura che aveva compiuto un lungo cammino nel teatro, da Dumas figlio fino a Camillo Antona Traversi, Giacosa e Rovetta. Lopez rimprovera a questi autori di aver trattato la «cortigiana» secondo una visione irrigidita da tesi precostituite. Per quanto lo riguarda, invece, tiene anche presente il modello de *La locandiera* di Goldoni, da lui amatissimo: Mirandolina è furba ma tutto sommato onesta seduttrice, civetta ma riesce a mantenere, anche se a fatica, le distanze, traendo il maggior profitto dalla sua avvenenza. A conferire durezza a questo riferimento provvede poi lo spazio assegnato al ruolo del danaro nei rapporti tra gli individui: neanche un tale punto di vista è una novità nel teatro di allora, ma evita comunque le trappole di un epigonismo evasivo.

La nostra pelle (1912) è un bel testo che porta l’attenzione, con sobria efficacia, su una vita provinciale con tutte le sue piccolezze. Vi si descrive la parabola di una giovane, Elsa, che, serena, attiva e autosufficiente maestra, dopo il matrimonio, per l’egoismo del marito, della suocera e dei beneficiati dalla sua generosità, è condannata a intristire e sfiorire in una spossata passività. Sottomissione e sacrificio qui diventano sinonimo di un annientamento delle qualità migliori di un essere umano.

In *Fuori moda* (1931), scritta a quattro mani con Eligio Possenti, un agricoltore, alla vigilia delle nozze della figlia, scopre che la ragazza ha avuto una relazione con un giovane diverso dal fidanzato, informa il promesso sposo, ma non suscita nessuna reazione morale, perché i due perseguono squallidi interessi convergenti: lei riparerà l’onore acciaccato e lui metterà le mani su un solido patrimonio.

Al centro di *Ombre* (1937) sta una giovane nata fuori del matrimonio, prossima a buttarsi via in un legame sbagliato e salvata dal padre ufficiale ma non reale, che in precedenza l’aveva riaffidata al genitore carnale, dopo la scoperta, alla morte della moglie, del grave inganno subito.

Queste smagliature impensieriscono ma non sono irrispettose, queste stonature disturbano ma non risultano insopportabili, queste contraddizioni feriscono ma appaiono rimarginabili.

La medietà della visione di Lopez non è del tutto consolatoria, anche se la conciliazione resta l'orizzonte in cui si inscrivono le sue storie. Non l'asprezza ma l'amarezza risuona spesso nelle sue opere. Poteva piacere così a Renato Simoni, critico del «Corriere della sera», che si rivolgeva a un pubblico che non amava le rivoluzioni ma che era disposto a dare diritto di cittadinanza a qualche conto che non torna nel quotidiano bilancio di una umanità comune.

Su un punto si può concordare: Lopez è stato un vero maestro del dialogo, mosso e scintillante; e un accorto sarto per quanto riguarda il taglio delle scene, la costruzione dell'intreccio (mai sovrabbondante), la caratterizzazione psicologica dei personaggi. Un critico, che ha mostrato grande stima nei suoi confronti, il genovese Enrico Bassano, ha scritto in proposito:

« [...] c'era il dialogo, quel dialogo, che noi dobbiamo ricordare, succoso, scorrevole, vivo, vero arguto, bonario, affettuoso, teatrale eppure umanissimo. Non avevano quasi importanza i fatti, gli intrecci, i canovacci (ed era il suo, ancora, un teatro che aveva bisogno del "fatto"), bastava qual dialogo che correva di scena in scena, che teneva sempre deste le battute, che guidava le azioni e irrobustiva i personaggi più gracili ».

2. Un "grottesco" isolato

Vena copiosa come drammaturgo è stata anche quella di Alessandro Varaldo (Ventimiglia, 1876 - Roma, 1953). E anche lui si è provato in vari generi di scrittura, dal romanzo (in Italia tra i primi autori di 'gialli') ai versi, dai libri di viaggi alla saggistica. Ha assunto pure numerosi incarichi di rilievo: titolare della cronaca teatrale al «Corriere di Genova», collaboratore di periodici e quotidiani, a capo della Società degli Autori dal 1920 al 1928, direttore della compagnia stabile del Giardino d'Italia durante la prima guerra mondiale e dell'Accademia Nazionale d'Arte drammatica in un breve periodo del secondo conflitto mondiale.

Le sue commedie hanno raccolto l'approvazione di un pubblico che al teatro chiedeva soprattutto un intrattenimento dignitoso, magari attraversato da qualche moderata tentazione di eccentricità, ma sempre senza rischiose avventure.

La conquista di Fiammetta (1906) destò un certo interesse, perché, pur nel solco di un teatro borghese ormai depotenziato nella sua carica critica ma ridotto solo a involucro di ripetitivi riti sociali, collaudati tipi psicologici e valori cristallizzati, mostrava fresche attitudini di dialoghista, volto a tra-

sfondere in lingua la spontanea freschezza espressiva del dialetto (in questo caso genovese).

L'opera sua tuttora più stimata resta *L'altalena* (1910), per la quale qualche studioso ha insistito a trovare affinità con la drammaturgia dei « grotteschi » Chiarelli, Antonelli e Cavacchioli, contigui a Pirandello.

In particolare, il protagonista, Ugo, una paradossale figura di maggior-domo-professore, che ha scelto la professione di servire per essere libero, si presenta dal punto di vista formale come un *raisonneur* ovvero un « io epico » o « personaggio coro », incarnazione delle opinioni dell'autore, che quindi, per questo tramite, interviene a commentare la vicenda e si rivolge direttamente al pubblico.

Gramsci, nella recensione sull'«Avanti» a una commedia del 1918, *Appassionatamente*, usa parole severe nei confronti di Varaldo, biasimando un « sentimentalismo rugiadoso », « personaggi ritagliati nei vecchi *clichés* del romanzo popolare » e una « goffaggine dello scettico che finge entusiasmo ». Di contro, Renato Simoni, critico del « Corriere della sera » ovvero del principale organo di stampa che dava voce agli umori della classe media del tempo, consentaneo con un repertorio aggiornatamente tradizionale, nel 1933 loda, a proposito di una rappresentazione di *Scacco matto*, pur con qualche riserva su altri aspetti, il « sicuro taglio scenico », « la sicura teatralità », una « naturalezza semplice e colorita », aggiungendo che l'autore ha evitato « il rischio di cadere nel grottesco ». Insomma, i riconoscimenti a Varaldo vengono tributati in quanto ha rinunciato alle novità, pur timide, della sua drammaturgia e si è uniformato ai parametri del gusto corrente.

3. *Un panorama frastagliato*

Il teatro del Novecento in Liguria non registra un fenomeno assimilabile a quella linea ligure che qualcuno ha voluto rintracciare nella poesia. Ma neppure si avverte qui un riverbero di quella 'specializzazione' della drammaturgia che, come ha osservato Franca Angelini, contrassegna il teatro italiano nei primi decenni del secolo. L'esaurirsi della linea romantico-verista, infatti, non lascia adito al sopravvenire di esperienze di risalto come quelle impostesi a livello nazionale con D'Annunzio (e i satelliti e seguaci come Benelli e Berrini), Pirandello, Bontempelli, le avanguardie, lo spettacolo di varietà di Petrolini, Totò e Viviani. Il panorama si presenta perciò sfuocato e difficilmente definibile con formule interpretative atte a compendiare tendenze o movimenti. Ci si imbatte soprattutto in operazioni di

riporto o rifrazioni di incontri occasionali con la scena Prevalendo le singole personalità e le vicende individuali, si può dar conto di una siffatta attività centrifuga solo con un discorso che, per riunire quegli sparsi frammenti, segua un percorso frastagliato.

In questa ottica, senza indugiare in analisi particolareggiate, si possono segnalare i nomi del poeta Francesco Pastonchi (*Fiamma*, 1911; *Sorte di Cherubino*, 1912; *Simma*, 1935, in collaborazione con Giannino Antona Traversi), di Mario Parodi, Gino Saviotti, Valentino Gavi (oscillante tra inflessioni marcatamente drammatiche degli inizi e toni più leggeri nella maturità), Mario Maria Martini (cultore di un acceso nazionalismo e di slanci dannunziani ne *L'ultimo doge* e *Gli emigrati*). Almeno un cenno va rivolto a Aldo Acquarone, Emanuele Canesi e Enzo La Rosa, che grazie alla collaborazione con Govi trovarono una collocazione di riguardo nella scena dialettale. Un posto significativo come autore teatrale non spetta certo a Umberto Fracchia, che pure fu direttore di «Comoedia» e fondatore de «La fiera letteraria» nel 1925, visto che una sua *pièce* è stata allestita postuma e altre due rimangono inedite. Maggior spicco si è invece guadagnato un narratore di larga popolarità come Salvator Gotta, che anche in teatro ha trovato ospitalità significativa seppur intermittente con *La damigella di Bard* (1936) prediletta da Emma Gramatica, *Alta montagna* portata in scena da Renzo Ricci (1937), *Il primo peccato* (1939) interpretato da Maria Melato.

Un caso a parte è costituito dal poeta Adriano Grande, un cui testo del 1934, *Faust non è morto*, mai rappresentato, è stato ripescato dall'oblio per merito di Graziella Corsinovi, e riletto alla luce di una problematica, non priva di risvolti filosofici e inevitabilmente ammiccante a Pirandello, dimidiata tra fantasia e realtà, tra pura verità dell'arte e allineamento a una piatta ragion pratica da parte degli uomini di palcoscenico. Anche Armando Valle è precipitato nel silenzio da tempo, ma è riuscito con *Stasera recita l'autore* (1928) recitata anche da Camillo Pilotto primo interprete del Padre nei *Sei personaggi*, ad attrarre l'attenzione della critica, e con *Il segreto di Juan-Sin-Pan* (1932) a coinvolgere la compagnia di Annibale Ninchi.

Infine, l'avanguardia trova moderato riscontro in un *revival* futuristico, svoltosi a Savona, tra 1944 e 1945 e promosso dal poeta Farfa (Vittorio Osvaldo Tommasini) e da Giovanni Acquaviva, di recente ricostruito da Giovanni Farris, che ne ha sottolineato i legami con le serate del periodo eroico del movimento di Marinetti.

4. *La scena del secondo dopoguerra: il vecchio e i giovani*

Il teatro a Genova, dopo la conclusione delle tragiche vicende belliche che avevano terremotato la nazione, risorge animato da risoluti intendimenti di rinnovamento rispetto al passato recente. Quest'ansia di rigenerazione, tuttavia, non costituisce un fenomeno di radicale discontinuità, ma è legata con numerosi fili a figure e atteggiamenti culturali che erano emersi nel periodo precedente. Molte delle personalità e delle idee che contribuiscono a trasformare la situazione si sviluppano, prima del 1945, nell'ambito di giovanili cerchie intellettuali che conducevano un'azione di fronda nei confronti del fascismo.

Tipico è il caso della rivista « Il Barco » pubblicata dal 1941 al 1943. Tra i suoi collaboratori si segnalano Giannino Galloni, Gian Maria Guglielmino, Carlo Cormagi, Tullio Ciccirelli e Ivo Chiesa, tutti appartenenti alla sezione culturale del GUF genovese. Su quelle pagine si alternano una serie di interventi che concepiscono i compiti del teatro in termini di «umanesimo» e «riscoperta dell'individuo», lontano dai condizionamenti della propaganda di regime.

Questo spirito si trasferisce nella fondazione del Teatro Sperimentale Luigi Pirandello, promossa da Gian Maria Guglielmino nel 1944, con l'ambizione di opporre ai mediocri cartelloni dell'epoca un repertorio di qualità, sia sul versante classico sia su quello contemporaneo. Allo Sperimentale, che agisce nella sede di un dopolavoro bancario di Piazza Tommaseo, fanno le loro prime prove come registi Giannino Galloni e Giulio Cesare Castello, e si formano attori come Elsa Albani, Ferruccio De Ceresa, Alberto Zoboli (*alias* Lupo). Nei tre cicli di recite realizzate, che giungono a inoltrarsi fino al marzo del '45, con uno spostamento della sede al Teatro Postelegrafonico, vengono allestiti lavori di Pirandello, Cechov, Betti, O'Neill, Synge, Yeats, nonché *Esuli* di Joyce.

Nel frattempo, dopo la guerra, Ivo Chiesa aveva dato vita a un'associazione culturale, «L'Isola», che svolgeva attività sia nel settore delle arti visive attraverso una omonima Galleria sia nel settore musicale. Da qui viene compiuto un passo di decisiva importanza, nel maggio del 1946, allorché Ivo Chiesa e Gian Maria Guglielmino fanno uscire il primo numero di «Sipario», che qualifica la sua presenza nella lotta al teatro di evasione, col sostegno a una drammaturgia non disgiunta da una dignità letteraria e alla nascente cultura della regia. Ma già nel dicembre la rivista emigra a Milano, rilevata dall'editore Valentino Bompiani. «Sipario» verrà diretta fino al 1951 da Ivo

Chiesa, il cui nominativo, secondo una pittoresca versione degli accadimenti, era stato sorteggiato, in alternativa a Guglielmino, mediante l'estrazione da un cappello.

Intanto le condizioni del teatro cittadino subiscono una decisa accelerazione nella prospettiva del cambiamento.

Un altro manipolo di teatranti, guidato dal regista Aldo Trabucco e dal drammaturgo Enrico Bassano, aveva dato vita a una serie di iniziative, dalla durata effimera, che nel 1947 avevano trovato uno sbocco più istituzionale nella creazione del Piccolo Teatro Eleonora Duse in piazza Tommaseo. Questo gruppo era portatore di una concezione dell'arte recitativa che si poneva al servizio dei valori del testo, ma circoscriveva il potere della regia.

Dall'altra parte, lo Sperimentale Pirandello, evolutosi in Teatro d'Arte, ma sfrattato dalla sua ultima sede, la sala dei Postelegrafonici, aveva abbandonato l'inflessibilità con cui si era proposto di perseguire rigorosi obiettivi culturali e si era piegato, con consapevole pragmatismo, a scelte non scevre da compromessi con le esigenze commerciali.

Dalla convergenza di queste diverse forze scaturisce, nella stagione 1951/52 il Piccolo Teatro della Città di Genova, che ha i suoi primi direttori nella coppia Nino Furia e Roberto Rebora, e che vede poi l'avvento nel 1955/56 di Ivo Chiesa, sotto la cui conduzione, nel 1957, si adotta ufficialmente la denominazione di Teatro Stabile.

5. Anche gli autori svoltano: nuovo spiritualismo e dintorni

A fronte di questo movimentismo della scena, la situazione della letteratura drammatica appare più ingessata.

Due figure di rilievo dominano il panorama: Silvio Giovaninetti e Enrico Bassano. Entrambi hanno una lunga milizia drammaturgica dietro le spalle. Ma non accettano di ridursi a presenze residuali. Anzi, ora la loro carriera subisce un'impennata, una svolta.

Il primo, originario di Saluzzo, si è trasferito a Milano dal 1946, anche se mantiene saldi vincoli con la città dove si è laureato ed è stato per undici anni critico del «Giornale di Genova». Dopo gli esordi negli anni Venti, i testi che lo fanno apprezzare come autore sono *Gli ipocriti* (1932) e *Gli ultimi romantici* (1934). Conclusosi il secondo conflitto mondiale, inaugura un altro tratto significativo del proprio itinerario drammaturgico. La sua produzione precedente è caratterizzata da un'oscillazione tra contenuti in

senso lato sociali e stilizzazione espressionista. Poi è subentrato un silenzio lungo un decennio. La nuova fase si pone sotto il segno di una esplorazione dell'interiorità dell'uomo contemporaneo. Al momento lo scandaglio delle coscienze è un *Leit-motiv* di larga parte della drammaturgia italiana. Giovaninetti declina in termini singolari questa tendenza diffusa, imboccando una strada dove psicologia e metafisica si combinano con esiti talvolta stravaganti. Ne offre testimonianza con *Ciò che non sai*, del 1946, in cui rappresenta gli individui assoggettati a una forza onnipotente proveniente dagli spazi siderali e postula puntuali corrispondenze tra le esistenze umane attuali e le anime che le hanno precedute. Lo stesso slittamento verso uno psicologismo drammatico incrociato con vellicamenti esoterici si trova ne *L'Abisso*, del 1948, in cui un vecchio professore, rifugiatosi con altre persone in una casa di campagna per sfuggire ai bombardamenti durante la seconda guerra mondiale, concepisce nel chiuso della sua stanza pensieri lubrificati su una bambina, procurandole, pur a distanza, una grave depressione fisica e psichica, finché, scoperto e accusato per la sua perversione, finirà per uccidersi.

Ma queste incursioni in un campo che l'autore nobilita con riferimenti alla filosofia dell'«occasionalismo» di Geulincx e Malebranche e che oggi maliziosamente si assimilerebbe alla parapsicologia non esauriscono l'universo tematico di Giovaninetti. Nella sua maturità creativa prevale una visione più terrestremente spietata della vita. Allora i suoi personaggi «non riconciliati» potrebbero essere sbucati da qualche cannibalico duello di uno Strindberg risciacquato nel Mediterraneo. A dilaniarsi in una «danza di morte» ossessivamente messa in scena non sono però solo le incarnazioni contrapposte della Femmina e del Maschio, bensì pescicani dagli appetiti irrefrenabili, ora di soldi, ora di potere, ora di sesso. Purtroppo questi spasimi di esistenze sfigurate vanno spesso a spegnersi in un vacuo spiritualismo. Il catalogo dei testi ascrivibili a tale categoria può partire da *Oro matto* (1951), dove un antiquario contrabbandiere lascia credere che la moglie abbia un amante per poter gestire i suoi loschi traffici oltre frontiera. L'avidità verso il denaro accomuna tutti i personaggi che si sdoppiano, indossando delle maschere e lasciando che i loro pensieri reconditi assumano una presenza autonoma. L'eco di qualche testo di Eugene O'Neill si riverbera in questa soluzione, che però risulta solo un espediente inconsueto, sganciato dal respiro tragico delle storie dello scrittore americano. Ancora disprezzo verso i più partecipati valori umani è espresso in *Sangue verde* (1953) da uno scienziato che, convinto di poter superare ogni barriera etica in forza della sola ragione, sposa la fidanzata nel frattempo riconosciuta come una sorella creduta

morta. Venuta a conoscenza della verità, la ragazza trasforma il suo amore in odio, sentendosi usata per una dimostrazione di carattere puramente intellettualistico. Lo scienziato è indotto così al suicidio. In *Carne unica* (1958) madre e figlio si auto-accusano a turno di un delitto. E ne *I lupi* (1961) due soci in affari si imbrogliono e ricattano vicendevolmente fino a uno scontro finale al quale si presentano entrambi armati di pistole.

Giovaninetti per certi aspetti sembra proteso nello scavo di un personale teatro della crudeltà, dove l'artaudiana peste che scompagina l'ordine del mondo è riportata ad ataviche, asociali pulsioni dell'umanità a sbranarsi. Ma poi le tensioni metafisiche che giustificerebbero su un piano alto quel progetto drammaturgico sono sostituite da un afflato spiritualistico, che investe secondo un'ottica riduttiva anche l'inconscio, trasformandolo in mistero accostabile solo attraverso un approccio misticheggiante, benché non religioso in senso confessionale. La materia quindi resta inerte sotto la velleitaria spinta di un troppo cerebrale anelito ultraterreno e non si innalza al livello del simbolo.

I roveli dell'anima, più connessi però a una dichiarata fede religiosa, sono la cifra distintiva anche della drammaturgia di Enrico Bassano. La sua attività di commediografo prende l'avvio nel 1927 con un atto unico, *Le lenticchie*, amaro ritratto di un anonimo impiegato vittima di una crudele beffa con cui lo si porta un giorno a credere fallacemente di poter uscire dalla sua penosa mediocrità. Da allora si dipana con regolarità una carriera di autore che passa attraverso incontri con numerose personalità di grande levatura, da Virgilio Talli a Ettore Petrolini, da Eduardo De Filippo a Gilberto Govi.

Paola Bartalini, sulla scorta di alcuni giudizi di Lucio Ridenti, riferendosi al « primo tempo » della produzione di Bassano, che ha visto la luce in pieno regime fascista, ha parlato di « un teatro fatto di poesia, di piccoli uomini che lottano per ottenere la loro fettina di cielo azzurro », privilegiando i sogni e la fantasia che si manifestano spesso con le metafore del circo e del mare, come tramiti di un'evasione che cerca consolazione allo sconforto e alla desolazione in cui la vita piomba gli individui. I titoli che scandiscono questo percorso sono *La sirena del mare* (1931), *Uomo sull'acqua* (1937), *Il domatore* (1940) e *I ragazzi mangiano i fiori* (1941).

Nel periodo a cavallo del secondo conflitto mondiale, Bassano trascorre lunghi anni in cui rinuncia a far sentire la sua voce. Riemerge da quella specie di sparizione nel dopoguerra, rivelando una sensibilità diversa. I tragici eventi appena trascorsi hanno impresso profondi segni di crisi in chi è scampato, e

Bassano rispecchia questo stato d'animo. Con una trilogia formata da *Uno cantava per tutti* (1948), *Come un ladro di notte* (1953) e, a distanza di pochi anni, *Un istante prima* (1959), firma un atto di accusa contro la ferocia e l'inutilità di tutte le guerre. Questa presa di posizione tuttavia, contrariamente a quello che è lo sbocco allora obbligato dell'arte *engagée*, non sfocia nell'auspicio di una più diretta incidenza da parte dell'individuo nella dimensione sociale o politica. Di fronte alla distruzione materiale e spirituale di cui reca testimonianza, per dare un senso alle sofferenze e alle umiliazioni che patisce l'uomo contemporaneo, il drammaturgo indica la via d'uscita più sicura nell'appello alla fede religiosa. «Non si può essere soli nel cammino, ci vuole la mano di qualcuno che aiuti e sorregga» dice un personaggio di *Come un ladro di notte*.

Nella fase conclusiva della sua parabola teatrale, Bassano si dedica con particolare attenzione ad analizzare il rapporto tra generazioni diverse. È una tematica che già in passato ha affrontato, ma adesso ha acquisito una drammatica urgenza ai suoi occhi. Il dopoguerra gli appare sempre più come un periodo di sbandamento e di perdita dei valori. I giovani mostrano di essere privi di punti di riferimento. Mentre nei primi testi di Bassano le incertezze giovanili si dissolvono nella costituzione di un solido gruppo familiare, ne *Il pellicano ribelle* (1953) e *La tua carne* (1962) si traducono in aspri dissidi tra padri e figli, in un malessere insuperabile, in una distanza incolmabile. L'autore prende partito nettamente, rasentando l'apologia dei genitori, i quali incarnano il richiamo ad un ordine, una disciplina, un rigore morale, che il confuso ribellismo e la corsa al benessere dei ragazzi di allora gli sembrava trascurassero pericolosamente.

Non è determinante in Bassano una specificità di motivi riportabili a un contesto genovese o ligure. Solo in qualche caso un nesso di quella natura esiste, ma ha rilevanza teatralmente modesta. *Il porto di casa mia* (1960), per esempio, utilizza tipi e ambienti marinari ma li disperde nello schematicismo e nella semplicità con cui raffigura il mondo giovanile. I riferimenti importanti sono altri, risalenti a nomi ed esperienze che hanno la loro collocazione pertinente in un orizzonte nazionale, a conferma di una statura tutt'altro che provinciale di Bassano. Sicuramente hanno contato per lui la lezione di Ugo Betti, maestro nel condurre tormentose inchieste morali, e la consonanza con il dibattito delle coscienze caratteristico di Diego Fabbri, anche se viene tralasciata la struttura processuale dei suoi drammi.

Alla esplorazione delle responsabilità e dei turbamenti dell'individuo nei propri più intimi recessi si è intonato, in chiave sobriamente laica, sempre in ambito genovese, anche Ivo Chiesa, con un dilacerante copione, *Coscienze* appunto (1946-47), che insieme a *Gente nel tempo* (1948), adattamento oscillante tra mistero metafisico e ricognizione psicologica dell'omonimo romanzo di Bontempelli, costituisce il frutto più promettente della sua vocazione d'autore prematuramente accantonata.

Questo filone di tesa spiritualità ha trovato, a distanza di anni, in forme meno impigliate nella cronaca generazionale o nella testimonianza contemporanea, una cultrice in Elena Bono, che al teatro ha riservato appassionate cure da un cinquantennio, dagli esordi con *Ippolito* (1951), cui hanno fatto seguito, spesso con gli onori di allestimenti irreprensibilmente professionali *I Templari* (1986), *Ritratto di principe con gatto* (1986), *L'ultima estate dei Fieschi* (1993), *L'ombra di Lepanto* (1996) e *Giuseppe Garibaldi. Quasi una storia di famiglia* (1997). La sua ispirazione, che in alcuni componimenti ha fornito una suggestiva nicchia alla contaminazione tra dialetti e lingue diversi, spesso la guida verso il « genere storico », dentro cui riplasma costantemente la divaricazione tra imperativi morali e necessità contingenti, tra cielo e mondo. Il passato, allora, al di là delle apparenze esteriori, sotto la sollecitazione di quel sofferto anelito spirituale, si smaterializza in un tempo e in uno spazio astratti, che sono il tempo e lo spazio dei valori modulati dall'etica cristiana.

6. Tra neorealismo e realismo critico

La moda artistica egemone nel dopoguerra italiano, vale a dire il neorealismo, ha goduto a teatro, in Liguria, scarsa rispondenza. L'esponente più rimarchevole di questa tendenza, sia pure solo per alcuni tratti parziali, è Anton Gaetano Parodi, prima giornalista dell'« Unità » a Genova, poi corrispondente da Budapest per lo stesso quotidiano. Le esperienze della guerra, della persecuzione degli ebrei e della Resistenza partigiana, a rischio di precipitare nell'oblio, sono la materia prima degli atti unici *Una storia della notte* (1955) e *Notte sull'Antola* (1958). La stessa urgenza di documentare gli orrori e la violenza provocate dalla sopraffazione dei più elementari diritti umani distingue *L'ex maggiore Hermann Grotz* (1958). Nel quale, però, si ravvisa anche, come nota Mancioti, uno slittamento verso una « temperie di inferno sartriano ». Il protagonista è un ufficiale nazista, Grotz, riciclatosi, dopo la sconfitta di Hitler, come comandante di un cargo che trasporta carichi di droga. Gli è rimasto compagno il tenente Eric con cui, in una sorta di

delirio a due, rievoca i crimini di cui entrambi si sono macchiati. L'equipaggio sembra sempre più allarmato per il ritardo della nave che deve ricevere la merce, ma Grotz, in quello che considera il suo ultimo viaggio, sta perseguendo un preciso disegno: all'arrivo della polizia si barricata nella cabina insieme ad Eric, mette fine alle angosce del commilitone uccidendolo e placa i propri incubi suicidandosi. In questo lavoro, Parodi solleva il neorealismo in un'aura visionaria, sbalzando nel personaggio principale un « cuore di tenebra » la cui vocazione autodistruttiva risulta più inquietante drammaturgicamente della scontata condanna delle sue aberranti scelte politiche.

Un altro groviglio di frustrazioni, infelicità e ricerca di impossibili vie di fuga, caratterizza *Adolfo o della magia*, del 1965, dove un giovane, succubo di una specie di santone, viene indotto a uccidere il padre per attingere la beatitudine di un nuovo mondo. Mentre l'influenza dei 'persuasori occulti' del trionfante neocapitalismo dilaga e si celebra l'infatuazione per una paccottiglia pseudofilosofica raccattata in un Oriente da consumismo alternativo, Parodi denuncia la pericolosità di dottrine mistificanti che spingono gli esseri umani a deragliare nel nome di una salvifica catarsi. Questi temi vengono ripresi e reimpostati con maggiore durezza in *Norimberga II*, del 1968, dove le atrocità vissute durante la guerra in Vietnam portano un reduce a convincersi che l'indifferenza è la radice del male e che l'unica protesta efficace per richiamare l'attenzione sta paradossalmente nell'uccidere degli innocenti.

Ma il testo in cui meglio rilucono le qualità drammaturgiche di Parodi è *Una corda per il figlio di Abele* (1962), dove un mite adolescente reagisce al disgusto per la sua prima esperienza sessuale con una prostituta uccidendo la donna, colpevole di aver infangato irrimediabilmente le illusorie immagini dell'amore che fino ad allora egli aveva nutrito. Non ci sono qui, a irritare l'ipocrisia borghese, il sordido squallore delle periferie, la decomposizione umana e la proletaria concrezione linguistica dei primi lavori teatrali di Testori, ma il dramma secerne egualmente succhi aspri con un'anticonformistica dissacrazione del tabù della collettività, che, lungi dall'essere esaltata santimoniosamente, viene smascherata nei suoi aspetti di più brutale estraneità ai bisogni del singolo. Una estraneità che, secondo l'autore, mura l'individuo in un abnorme isolamento, facilmente esposto a scaricarsi nel disperato gesto del suicidio.

Dalle formule del neorealismo si tiene alla larga Dario Guglielmo Martini, che tuttavia sente verso la realtà una forte attrazione. Questo interesse, in maniera sempre più scoperta mano a mano che la sua produzione cresce, cerca i suoi paradigmi in alcune questioni dibattute nell'attualità sociale e culturale.

Autore prolifico (oltre quaranta titoli di *pièces* per il palcoscenico, la radio e la televisione) ma anche eclettico (giornalista, saggista, poeta, nonché drammaturgo), debutta come drammaturgo con *L'ultimo venuto*, rappresentato nel 1957 alla Borsa di Arlecchino. Di lì a qualche anno, nel 1961, scrive uno dei suoi testi migliori, *Bocca di lupo*, in cui raffigura un ergastolano che ha soppresso la sua donna, dalla quale ha ricevuto una bruciante delusione dopo averne adorato un'immagine troppo idealizzata. Avendo sognato che un nuovo arrivato nella sua cella gli possa sottrarre la moglie, al risveglio uccide il compagno per vendicarsi. Il dramma suggerisce una encomiabile riprovazione del carcere a vita, ma soprattutto si misura col tentativo di mettere a fuoco la problematica dei rapporti tra uomo e donna. È questo un punto che sembra centrale nella drammaturgia di Martini. Misoginia e sessuofobia, in molti suoi testi, sono deplorate come malattie rovinose che affliggono in forme virulente la nostra società. Da Eve Sheffield di *Fine dell'alibi* alla sciamana de *La donna dell'arcobaleno*, da Lou Salomè di *La mano mancina* a Isabella di Castiglia de *L'ammiraglio e le sette lune*, dalle attrici di *Eppure sopravvive* a *La signora dell'acero rosso*, è ai personaggi femminili che l'autore affida le speranze di un riscatto del mondo, oppresso dall'ingiustizia e dal cinismo, cloroformizzato dalla passiva rassegnazione a miti e riti imposti dall'alto.

Il teatro di Martini vuol esercitare, dunque, a suo modo una funzione educativa, inclinando a stigmatizzare modelli di comportamento ritenuti arretrati e a reclamarne di più avanzati socialmente e moralmente. Colpisce nei suoi copioni l'affermazione di una tenace fiducia nella vita, una sorta di semplice 'umanesimo', sincero e nemico della solennità, ma tuttavia non esente talvolta dal sospetto di essere giocato troppo sulla difensiva contro l'invadenza del nichilismo, percepito ideologicamente come pernicioso per le sue conseguenze disgregatrici e paralizzanti. È comunque interessante in Martini l'apertura verso la sperimentazione di forme diverse a seconda delle situazioni e dei temi affrontati, che lo spinge a non fossilizzarsi in canoni espressivi definiti una volta per tutte, ma a transitare liberamente dalla satira al componimento morale, dalla *clownerie* al dramma storico.

In questa composita corrente realistica non stride l'inserimento di Luciano Codignola (Genova, 1920-Sestri Levante, 1986), purché si chiarisca che il suo stile non si appiattisce sul gusto neorealista né ricalca gli schemi dell'umanesimo ottimista, ma piuttosto si apparenta a un realismo critico. Un risentimento acre verso una società catafratta nel cinismo e nella prevaricazione pervade i suoi racconti morali in forma di teatro, senza concessioni a

consolatorie prediche o arzigogolate introflessioni spirituali. Direttore del Centro culturale Olivetti, critico musicale dell'«Unità», consulente editoriale della Einaudi, saggista e docente universitario, giunge alla ribalta dopo i quarant'anni con *Il gesto*, allestito dalla compagnia Enriquez, Mauri, Moriconi. Il titolo è carico di ambigua allusività. Sembra un gesto di ribellione, infatti, la pubblicazione di un libro che attira inaspettatamente al protagonista, un intellettuale di opposizione, una causa per vilipendio delle Forze Armate. Ma anche l'operato degli altri personaggi si iscrive nella stessa categoria comportamentale: l'avvocato che si offre come difensore, l'aiuto di un congiunto asceso tra i potenti, l'adulterio da parte della moglie. Non si sfugge, ogni azione si riduce a gesto, ovvero si configura come maschera inautentica o come rifugio del conformismo.

Codignola insiste a rispecchiare lo stesso Paese irretito dai compromessi, ma sceglie di variare il punto di osservazione, affidandosi a un antieroe, Bebi, contadino e figlio di contadini, protagonista de *Il giro d'Italia* (1965). Favorito dal fisico e dalla prestanza sessuale, il giovane piace ai nuovi padroni e ai loro figli, ma al momento buono sa rifiutare senza traumi allettanti prospettive di carriera e se ne va a correre il Giro d'Italia nella carovana pubblicitaria, ignorando di essersi arruolato sotto le insegne di uno sponsor acquisito dalla multinazionale da cui è fuggito. In questo testo l'autore manifesta una speciale cura verso il linguaggio, «scisso tra una matrice semi-dialettale contadina e gli intercalari, le terminologie, le cadenze del mondo industriale incombente».

Alla radiografia amara di una società sprofondata nella simulazione e di fatto priva di ideali Codignola dà un ulteriore apporto con il radiodramma *Il salvataggio* (1964), poi riscritto col titolo *La consolazione* (1968), che raffigura una situazione in cui, a turno, alcuni pomposi rappresentanti ufficiali della società, armati di bolse e retoriche argomentazioni, si prodigano per scongiurare il tentativo di buttarsi giù da un palazzo della direttrice di una impresa filantropica antisuicidio, mentre tutti i *media* si sono mobilitati nella piazza sottostante, spettacolarizzando l'evento.

Questa umanità pronta a liquidare i principi della coerenza morale, paga di una elastica falsa coscienza e mossa esclusivamente da incontenibili egoismi torna in *Bel-Ami e il suo doppio* (1974), in cui Codignola disegna la storia di un arrampicatore nella Parigi del Secondo Impero, e contemporaneamente quella del suo creatore, lo scrittore Maupassant, che per quel personaggio prova una irresistibile attrazione e insieme una forte ripugnanza.

Nel protagonista l'autore vede «il primo esempio di un tipo umano che avrebbe dominato il secolo XX» e «a cui non manca nulla di quanto la storia poi si incaricherà di aggiungere: l'avventura, il colonialismo, la disponibilità cinica, la profondissima ignoranza, la vigliaccheria, e anche qual tanto di simpatia che un uomo simile poteva ispirare» più di cento anni fa.

Merita una menzione speciale, perché nella teatrografia di Codignola occupa un posto a parte, *Fa male, il teatro*, scritto su commissione della Bottega di Gassman, un *divertissement* elegante, ironico verso disparati modi di fare teatro, debitore di certi schemi cari a Cechov, citato esplicitamente per *Il canto del cigno* recitato dall'attore che è protagonista della *pièce*.

7. Un mattatore rivaluta il dialetto

La scena dialettale nel Novecento è illuminata dalla carismatica figura di Gilberto Govi (Genova 1885-1966).

Di fronte alla deprimente pochezza dei testi in genovese, l'attore, già attivo nel teatro in lingua dall'inizio del secolo, quando si converte al teatro dialettale, a ridosso della prima guerra mondiale, è costretto a inventarsi un repertorio. In un primo tempo, punta sui copioni di Nicolò Bacigalupo, un colto e onesto dilettante, scomparso nel 1904 a sessantasette anni, che si muove nell'ambito di un epigonismo goldoniano, cristallizzato in una riproposizione di situazioni e tipi standardizzati e svuotato da ogni ambizione di rappresentazione critica. In un secondo momento, si volge a commissionare a modesti mestieranti le opere da portare in scena, tenendo spesso come termine di paragone la produzione di Bacigalupo, che era stato determinante per conquistare il successo. Più frequentemente ancora imprende a tradurre nell'idioma a lui più familiare commedie originariamente scritte in dialetti diversi (veneto, toscano, romano, ecc.).

In tutti questi casi, comunque, il suo rapporto col testo è improntato a una assoluta libertà. L'attore lo adatta alle proprie necessità, ora tagliandone intere parti ora interpolandovi battute totalmente inventate da lui stesso.

Govì non è un esecutore e neppure un interprete in senso stretto, ma un attore creatore. Di fatto manipola il materiale testuale a sua disposizione, fino a costruire uno spartito verbale nuovo, derivato da una scrittura scenica che nasce e si legittima ogni sera sulle tavole del palcoscenico. In questo senso diventa il coautore o addirittura l'autore delle opere che recita. Commedie portate al trionfo come *I manezzi pe' majà 'na figgia* e *Piggiasse o ma do Rosso o*

cartà di Bacigalupo, *Pignasecca e Pignaverde* di Emerico Valentineti, *Quello bonanima* di Ugo Palmerini sono altra cosa rispetto agli originali.

Govi fa conoscere la propria arte anche al di fuori dei confini regionali. Le *tournées* nelle grandi città italiane e all'estero ampliano notevolmente la sua fama. E il dialetto, peraltro molto italianizzato in queste circostanze, non costituisce un ostacolo, perché la sua recitazione si basa su una componente fortemente mimica, sulla maschera facciale, sui toni, i tempi e i ritmi delle battute.

Per quanto riguarda i contenuti dei suoi spettacoli, Govi non coltiva nessun proposito di rispecchiare la società genovese del suo tempo. Al di là delle più superficiali apparenze, la città e i personaggi che porta in scena non hanno niente a che fare con la realtà. Anche visivamente, se si considerano le scenografie, i costumi e le acconciature, appartengono a un generico passato, che non è neanche storico ma fuori del tempo. Delle concrete vicende e dei complessi processi che cambiano profondamente l'assetto produttivo, il volto urbano, i rapporti sociali, la mentalità e i comportamenti a Genova, nelle sue rappresentazioni non trapela nulla.

A metà circa degli anni Trenta, dopo una pausa di riflessione durante la quale ferma la propria compagnia, l'attore riorganizza il repertorio, riducendolo a pochi e sperimentati pezzi, ripetuti per una lunga successione di stagioni, per renderlo più funzionale ai giri fuori dalla Liguria che la notorietà gli ha dischiuso. La guerra poi ne interrompe l'attività.

Alla ripresa, si presenta col vecchio repertorio, riuscendo a ristabilire col pubblico quella eccezionale corrente di complicità che ne aveva decretato l'affermazione. Ma anche a metà degli anni Cinquanta si prende un periodo sabbatico.

Quando ormai stava per chiudere bottega, come egli stesso ha dichiarato, nel 1957 la televisione ne rilancia l'immagine, ravvivandone e ingigantendone la popolarità. Una serie di spettacoli ripresi in teatro vengono diffusi attraverso il piccolo schermo, facendo scoprire a milioni di famiglie italiane un artista teatrale dotato di una bravura assolutamente straordinaria.

Per Govi comincia allora un periodo di grande fortuna, che dura praticamente fino alla sua morte nel 1966.

Alcuni critici hanno rimproverato a Govi di essersi asserragliato in un repertorio dalle ambizioni culturali molto ristrette. In diverse occasioni gli è stato rivolto l'invito a interpretare Molière, Pirandello o qualche altro clas-

sico. È capitato a lui quello che più o meno è capitato a Petrolini, con la differenza che l'attore genovese ha resistito sempre a queste lusinghe. E ha avuto ampiamente ragione. Quelle pressioni nascevano da inveterati, anche se spesso inconsapevoli, pregiudizi: l'assioma secondo cui il genere comico è inferiore a quello drammatico o tragico, e la convinzione che un attore debba essere valutato per la qualità dei testi che porta sul palcoscenico, anziché per la sua autonoma arte scenica.

Nei momenti migliori Gilberto Govi ha trascorso con la sua prodigiosa creatività di attore il livello dei lavori che ha recitato. Spesso ha proposto ciò che era disponibile e nel contempo era congeniale alle sue corde. Quando ha interpretato parti drammatiche, le ha degradate nel patetico: è successo in *Colpi di timone* di Enzo La Rosa e nell'omonimo film (1942) di Gennaro Righelli ricavato dalla commedia; e si ripete in un altro film, *Che tempi!* (1947) di Giorgio Bianchi, trasposizione al cinema di *Pignasecca e Pignaverde*. Quando poi ha voluto misurarsi con problematiche sociali come in *Metalurgiche Tiscornia* di Umberto Morucchio, che tratta di uno sciopero e di una fabbrica occupata dagli operai, si è dimostrato banale al limite del qualunquismo. E quando ha voluto prendere partito sull'attualità, come ne *Il porto di casa mia* di Bassano, che affronta il disorientamento giovanile nel dopoguerra, è scaduto nel velleitarismo sermocinante.

La forza di Govi non sta nel proporre una visione costruttiva dell'esistente e neppure nell'indicare un progetto per una realtà futura. Le sue qualità rifulgono allorché, attraverso i suoi personaggi stralunati ed eccentrici, le controcene dai tempi dilatati, lo strabuzzare degli occhi, la voce in falsetto, si affranca dal reale e mette in crisi ogni concetto di ordine, logica, gerarchia. Si capisce allora che i suoi scarti dal testo non si accontentano di accentuare la dimensione mattatoriale della propria presenza, esasperando la prevalenza in scena del protagonista a scapito della concertazione collettiva, ma tendono a neutralizzare le pesanti finalità pedagogiche e moralistiche di una ideologia benpensante e reitivamente borghese, che i testi veicolano e che egli stesso, nella sua vita privata, condivide. Sotto quei testi, Govi, con l'autonoma e originale partitura della sua recitazione, scava un vuoto dove il senso sembra sospeso, aprendo così la strada a una anarchica libertà, refrattaria a essere imprigionata nella morsa dell'ideologia.

Dopo la scomparsa di Govi, il teatro dialettale genovese non ha più toccato quei vertici.

Si è sforzato di ridefinirsi, allontanandosi spesso dai sentieri segnati dal venerato maestro. È subentrata allora la ricerca di un aggiornamento dei temi in drammaturchi più attenti alla contemporaneità e alle problematiche di una società molto mutata nei decenni, ma raramente ci si è sottratti al ricatto dello stereotipo superficiale e degli schemi risaputi. Si registrano anche apprezzabili tentativi di arricchire il panorama, introducendo forme come il *musical*, ricorrendo a traduzioni di De Filippo o rivisitando autori accreditati dalla opinione accademica come Anton Giulio Brignole Sale e Steva De Franchi. Qualcuno ha continuato a rifare Govi senza Govi, e si intuisce che l'impresa è pericolante. Degli autori posteriori al momento d'oro goviano, il più noto è Vito Elio Petrucci, esperto conoscitore del mondo genovese, che, nel corso di oltre un cinquantennio, ha messo insieme una cospicua produzione, giovandosi di una collaudata perizia di regista nel taglio dell'azione e riversando una calda affabilità umana nei ritratti di molti tipi locali. Hanno dato un contributo concreto, convalidato anche dalla prova del palcoscenico, in tempi successivi e con modalità molto diverse, allo svolgimento della drammaturgia dialettale autori come Mario Bagnara, Enrico Berio, Piero Campodonico, Lucio Dambra, Emilio Del Maestro, Michelangelo Dolcino, Vico Faggi, Pino Flamigni, Giorgio Grassi, Plinio Guidoni, Gianni Mangini, Mauro Montarese, Gianni Orsetti, Fernanda Pasqui, Enrico Poggi, Gabriella Poggi, Gianni Poli, Battistina Rambelli, Aldo Rossi, Bartolomeo Rottondo, Enrico Scaravelli.

L'interesse per il teatro in genovese è stato a lungo tenuto desto dalla sede Rai di Genova, che ha trasmesso numerosi programmi dialettali, tra i quali i sapidi dialoghi scritti da Dario G. Martini per la maschera *do scio Ratella*, interpretato da un vivace Giuseppe Marzari.

Un caso a sé va considerato *La bocca del lupo* (1980), che Arnaldo Bagnasco, sceneggiatore cinematografico e autore di alcuni sceneggiati televisivi di successo, ha tratto, insieme con Lucia Bruni e Giuseppe d'Agata, dal romanzo omonimo di Remigio Zena: qui lo sperimentalismo linguistico dello scrittore è restituito attraverso l'uso di un lessico genovese assai limitato e un'adozione insistita della sintassi dialettale.

Si discute ancora se Beppe Grillo possa o no raccogliere l'eredità di Govi. Ma è davvero difficile ritrovare nel bagaglio tecnico del comico di oggi, che si basa quasi soltanto sulla parola, fornita talvolta anche da *ghost writers*, l'assortimento dei mezzi espressivi del vecchio maestro. Nelle sue *performances*, comunque, che hanno intelligentemente aggiornato i moduli

del *cabaret* e del monologo televisivo, fustigando vizi e distorsioni del costume nazionale, il dialetto è quasi completamente assente.

8. *Storie di ieri per la Storia di oggi*

Forse c'è un pregiudizio nella foga con cui il giudice Sandro Orengo, noto col *nom de plume* di Vico Faggi, ha rifiutato di essere annesso al 'Teatro Documento' che era in voga negli anni Sessanta e che ha avuto i suoi esponenti più significativi nel Rolf Hochhuth del *Vicario* e di *Soldati*, nel Kipphardt de *Il caso di J. R. Oppenheimer*, nel Peter Weiss della *Ballata del fantoccio lusitano*, del *Discorso sul Vietnam* e di *Trotskij in esilio*. Quella formula Faggi l'ha intesa come riduttiva. E in effetti la verità della Storia nelle sue *pièces* si combina sempre con qualche invenzione della fantasia che rielabora situazioni e personaggi. Squarzina ha definito quel filone «drammaturgia derivata», volendo distinguerlo dai testi fondati su una assoluta originalità e autonomia creativa.

Insistere su questa componente della produzione di Faggi significa riconoscerne il valore, ma anche la popolarità. Tuttavia sarebbe sviante ridurre tutto ad essa. Anzi, la vocazione teatrale di Faggi privilegia, nella sua più intima natura, altre strade.

L'esordio, nel 1962, con *Ifigenia non deve morire*, lascia subito intravedere una marcata propensione a rianimare la tradizione classica e rivisitare i miti antichi, che ispirerà successivamente numerosi radiodrammi e traduzioni, nonché vari componimenti per la scena.

Tra il '62 e il '66 Faggi scrive tredici pezzi brevi, riuniti poi sotto il titolo complessivo di *Minima theatralia*, dove si avvertono echi dell'esistenzialismo, della demolizione del linguaggio di Ionesco, della parodia antiborghese di Adamov. Ma già in queste prime prove le possibili derive irrazionalistiche sono temperate da convinti richiami a un impegno etico, che non disdegna di assumere toni satirici, contro conformismo e consumismo della società, ipocrisia e corruzione del potere. La condizione umana è sentita come ontologicamente drammatica, ma ciò non impedisce di riconoscere, e condannare, una infelicità indotta: quella che nasce dai soprusi commessi contro i più deboli e contro i diritti della collettività.

Questo antinichilismo di Faggi si esprime limpidamente nel radiodramma *In vino veritas*, del 1970, dove, rivisitando l'omonimo saggio di Kierkegaard, l'autore mostra di identificarsi con il personaggio che rappresenta l'umanità etica (cioè il giudice) contro l'uomo estetico e l'uomo religioso.

Anche quando sceglie di confrontarsi con le ragioni della soggettività e con problematiche esistenziali, Faggi, nel suo teatro, tiene sempre ferma una posizione contrattualistica, di ascendenza russoiana, secondo cui la morale non ha leggi oggettive e inconfutabili, ma è fondata dai cittadini, che stabiliscono delle regole che permettono di vivere in società.

Faggi ha rivelato di aver guardato con interesse, nella sua fase iniziale, agli esempi di Brecht e di Pirandello. Per il primo, la citazione può rinviare a elementi come la struttura epica, il contenuto sociale, il punto di vista progressista. Per quanto riguarda lo scrittore siciliano, invece, le suggestioni confessate provengono dalla lingua, sentita come una materia viva, plastica, spontanea, in controtendenza con il parere di molti critici che oggi rimproverano a Pirandello una imbarazzante artificiosità sotto questo profilo. Ma questi nomi, anche se possono essere eloquenti, non sembrano così determinanti, e comunque sono meno influenti della tradizione classica latina e greca.

La notorietà è arrivata a Faggi con tre opere allestite dal Teatro Stabile di Genova.

La prima, *Il processo di Savona*, è del 1965. Vi si drammatizza il procedimento penale intentato nel 1927 contro un gruppo di intellettuali e militanti antifascisti, accusati di aver favorito l'espatrio clandestino di Turati e Pertini. Come ha scritto Roberto Trovato, «senza retorica [...] è esaltato l'atteggiamento fermo e coraggioso di pochi uomini, i quali, sicuri di un futuro meno avvilente, contrastarono un regime che con la violenza stava mettendo a tacere ogni impulso morale». Di Turati, Pertini, Parri e Rosselli sono presentati non solo i tratti dell'uomo pubblico, ma anche risvolti umani e debolezze private, che li rendono più accattivanti, senza scadere nella oleografia, nonostante l'occasione potesse portare in quella direzione, poiché il testo era stato progettato per celebrare il ventennale della Resistenza. Stilisticamente il dramma mette a frutto le risorse di una forma meno scontata per i tempi, con una sceneggiatura degli episodi a stacchi e il ricorso alla tecnica del *flash back* per illuminare certi momenti anteriori, ma ciò non ha evitato che l'operazione allora fosse accolta soprattutto come un opportuno gesto civile, coronato da un largo consenso di pubblico.

Nel '69 Faggi stabilisce un fortunato sodalizio con Squarzina, che genera *Cinque giorni al porto*. La formula che tanto bene ha funzionato per il testo precedente, mescolando passato, politica e sentimenti democratici, viene applicata al grande sciopero dei lavoratori genovesi che all'inizio del secolo scosse tutto il paese, provocando la caduta del governo Saracco e aprendo le porte

a Giolitti. La struttura è circolare: l'azione prende l'avvio e si conclude nell'aula del Politecnico di Torino, dove Luigi Einaudi, nel dicembre del 1923, su invito di Piero Gobetti, tiene una lezione intorno alla strenua lotta sostenuta dagli operai genovesi, nel 1900, per contrastare il decreto di chiusura della locale Camera del lavoro. L'efficace svariare da un piano temporale all'altro, l'ampiezza e la vivezza sociologica dei tipi rappresentati, il tono asciutto del *reportage* con cui si ricostruiscono i fatti, non sono soverchiati da un fastidioso didascalismo e ideologismo, che pure qua e là traspare.

Il terzo copione scaturito dall'ormai affiatato binomio, nel 1974, è *Rosa Luxemburg*. Il ritratto della rivoluzionaria marxista coincide con la raffigurazione di un'epoca intera, caratterizzata da violenti conflitti tra organizzazioni del movimento operaio e apparati statali borghesi, ma anche da un forte travaglio ideologico all'interno della contraddittoria galassia del socialismo. Una folla di personaggi famosi è evocata nella *pièce*, a cominciare da Lenin, che costituisce un contraltare alla dirigente spartachista. Basato su una vasta mole di documenti, il testo non si arrende alla logica della mera ricostruzione cronachistica. Utilizzando felicemente lo strumento del montaggio, innesta su un tronco realistico cadenze da Kabarett, atmosfere espressioniste, rimandi al circo, stilemi del teatro orientale.

Anche dove non ha firmato come coautore, la presenza di Squarzina nelle opere sorte dalla collaborazione con Faggi si fa sentire. Vi si coglie, infatti, l'influenza di una ideologia teatrale, legata alla cosiddetta « regia critica », di cui Squarzina è stato uno dei maggiori esponenti e addirittura il sistematizzatore. Secondo questa ideologia, la *mise en scène* dispone di due chiavi interpretative per accostarsi alla realtà: l'attualizzazione del passato o la ricostruzione del contesto storico e sociale in cui l'azione si svolge. L'uno e l'altro elemento compaiono con forte evidenza nella scrittura della « drammaturgia derivata » di Faggi.

A questo « teatro dialettico » Faggi torna, dopo un lungo intervallo, nel 1986, con un componimento intitolato *1894*, nel quale drammatizza un'altra pagina di storia, quella relativa al processo, istruito sotto il governo Crispi, ai capi del movimento dei fasci siciliani.

9. *L'avanguardia esiste*

L'avanguardia in Liguria vanta un vero archimandrita nella persona di Edoardo Sanguineti, nato a Genova nel 1930 e qui residente ormai da qualche decennio.

Lungo gli anni il suo impegno nel teatro, inizialmente marginale rispetto al ruolo di spicco esercitato nella poesia e nella critica letteraria a una latitudine internazionale, si è fatto sempre più marcato. Lo testimonia anche il fitto catalogo di traduzioni per la scena, soprattutto di classici, cui ha prestatato il proprio ingegno. Gli esordi sono contigui alla letteratura che pratica con il “gruppo '63”.

K., del 1959, è un dialogo tra due personaggi, Kafka e Janouch, un tentativo di calarsi nell'inconscio, denudandolo per ritrovare nei sedimenti della memoria l'io rimosso e per riconquistarlo, sia pure in modo deflagrante, al conscio. Ma lo sforzo per dare una spiegazione agli aspetti intenzionali di tutta una vita è destinato all'insuccesso. Dall'analisi, condotta attraverso l'itinerario dell'inconscio, non emergono fatti salienti o spiegazioni convincenti, per giustificare il presente. L'azione, tutta mentale o interiore, è situata in uno spazio fisico che coincide con una sala di caffè, dove si avverte un costante rinvio all'esterno, anche se questo luogo lascia sopporre la solitudine dei due personaggi e nel contempo il loro bisogno di intimità.

La forma quasi oratoriale di *Traumdeutung*, del 1964, conferma l'opzione di un teatro di parola, che l'autore tuttavia tiene a non definire letterario. L'allusione a Freud, palese nel titolo, si riverbera nella sequenza di sogni che costituiscono la *pièce*. Ad agire sono quattro personaggi, anzi voci-personaggi, che ragguagliano sulle loro avventure oniriche.

Nel 1968, con il radiodramma *Protocolli*, Sanguineti si congeda dal teatro più affine alla prima fase della sua poesia, connotato dal tema della nientificazione e dall'attraversamento della *palus putredinis* ovvero del caos. Nello stesso torno di tempo lavora alla riduzione dell'*Orlando Furioso* per l'allestimento di Luca Ronconi, approntando un testo che punta sullo svelamento della struttura del poema ariostesco, caratterizzata dalla simultaneità dei molteplici episodi raccontati.

Del 1971 è *Storie naturali*, che costituisce un singolare esperimento per dare peso corporeo alla parola, strumento essenziale per un'azione sviluppata totalmente al buio.

Il comico, come sublime rovesciato, diventa l'asse portante della scrittura per la scena di Sanguineti, quando, dopo una lunga pausa, torna a scrivere opere autonome per il teatro. Convinto della impraticabilità odierna del tragico puro, predilige una ibridazione che elabora moduli grotteschi e parodici. *Faust. Un travestimento* (1986), esempio brillante di intertestualità, attraverso il collaudato procedimento plurilinguistico caro all'autore, abbas-

sa il modello originario per investire satiricamente molti aspetti della realtà contemporanea. E la stessa commistione di un registro alto e di uno basso viene applicata in *Commedia dell'Inferno* (1989), montaggio di brani danteschi su cui vengono innestati passi di vari autori, da Chrétien de Troyes a Pound.

Molti testi di Sanguineti comportano un trattamento musicale delle voci, ma una attività di librettista in senso più proprio, tenuta tuttavia su un elevato e programmatico livello autoriale, viene svolta specificamente in lavori come *Passaggio* (1963), *Laborintus II* (1970) e *A-Ronne* (1970) tutti e tre composti per la musica di Luciano Berio, il quale, va ricordato, ha ottenuto anche la collaborazione di un altro grande scrittore ligure, Italo Calvino che gli ha affidato *Allez-hop* (1959), *La vera storia* (1982) e *Un re in ascolto* (1984).

In anni più recenti, dopo un lavoro d'occasione per la televisione tedesca come *Dialogo* (1988), va registrato il sodalizio con il musicista e regista Andrea Liberovici, che produce esiti assai vitali, dal confronto con un 'genere' di moda in *Rap* (1996) e da una serie di variazioni shakespeariane in *Sonetto* (1997) e *Macbeth Remix* (1998) fino al 'travestimento' del capolavoro pirandelliano *Sei personaggi. Com.* (2001), da cui Sanguineti, sbarazzandosi del logoro espediente del metateatro e facendo emergere un incesto non più solo sfiorato, ricava gustosi momenti di critica alla ideologia totalizzante della società di massa. Il « chierico organico » – come si è autodefinito – sembra avviato ad alimentare questa sua nuova stagione teatrale particolarmente felice e intensa, pur se innescata sempre da una precisa committenza, che ne stimola la creatività anziché inibirla, come dimostra, ancora nel 2001, la riscrittura, intessuta di perfidi cenni all'attualità politica e televisiva italiana, de *L'amore delle tre melarance* di Carlo Gozzi per lo Stabile di Genova e la regia di Benno Besson.

10. *Un bilancio provvisorio*

Abbiamo rinunciato a stilare un elenco completo degli autori, tuttavia non possiamo non ricordare le manipolazioni dei classici operate da Francesco Della Corte; le *pièces* di critici come Carlo Marcello Rietmann, Sandro Parrini e Attilio Lugli; almeno il lucido *Attacco alla coscienza* (1970), l'ironico *Il re in bicicletta* (1980) e il problematico *Uomo di Arimatea* (2000) di Mario Bagnara; l'iridescenza filosofica e il gusto metateatrale di Carlo Cormagi; il corrosivo sguardo al femminile sulla realtà di ieri ma soprattutto di oggi di Etta Cascini, Margherita Faustini, Patrizia Monaco, Clara Rubbi, Romana Rutelli, Laura

Sicignano, Virginia Consoli; il minimalismo duro di *Natalia* (pubblicata nel 1999 ma già rappresentata all'inizio degli anni ottanta) di Danilo Macri; le *Lettere pornografiche* (1979) di Gianni Poli vincitrici di un Premio Riccione; *La stagione e il silenzio* (1979) e *Inverni* (1988) di Carlo Repetti, e poi i lavori di registi come Trionfo e Fersen, di poeti come Nicola Ghiglione e Bruno Rombi, di narratori come Mario Dentone, oltre a due drammi di forte impatto morale come *Il caso Pinedus* (1954) e *Lastrico d'inferno* (1958) di Paolo Levi. In questo non esaustivo catalogo, Claudio Morganti e Pippo Delbono, attori e registi liguri, autori spesso dei propri copioni, circondati ormai da solida e ampia stima, rappresentano le ragioni di una ricerca del nuovo. Una segnalazione a parte meritano Luca Viganò (*Galois*) e Fausto Paravidino (*Gabriele, Due fratelli, La malattia della Famiglia M.*), che, nonostante la molto giovane età, hanno già conquistato ribalte prestigiose.

Più in generale si deve aggiungere che in certi momenti Genova è stata un laboratorio nel quale si è plasmato il futuro teatrale del nostro Paese.

L'istituzione dello Stabile, il secondo in Italia, a poca distanza dal Piccolo di Milano, ha contribuito a mutare gli assetti organizzativi e la cultura del teatro in Italia. Così la nascita di una sala *underground* come la Borsa di Arlecchino di Trionfo e Luzzati, nella stagione 1957/58, ha anticipato la diffusione nella penisola delle opere di Ionesco, Beckett, Genet, Adamov. Ma anche altre occasioni hanno promosso la ricerca di strade insolite rispetto al quadro nazionale: si pensi a iniziative come il teatro a pianta centrale realizzato da Trabucco a Genova e poi esportato al Sant'Erasmus di Milano, alle proposte di contaminazione teatrale dello spazio urbano da parte del teatro della Tosse, ai cartelloni eccentrici del Teatro dell'Archivolto che ha inventato nuovi autori convertendo alla scena narratori di fama internazionale.

La drammaturgia ligure, che pure può vantare buoni autori e qualche presenza di caratura nazionale, non è contrassegnata, nel suo insieme, da quello stesso carattere di novità. Raramente vi si rinvergono i tratti dell'anticipazione, del pionierismo, dell'avventura in terreni poco arati.

Le istituzioni che abbiamo citato sopra, gratificandole con meritati riconoscimenti, di questa lacuna hanno qualche responsabilità, ora maggiore ora minore a seconda del ruolo che a ciascuna di esse compete. Non hanno funzionato da committenza nei confronti degli autori locali, se non in circostanze isolate e saltuarie. Nel migliore dei casi, come alla Tosse con Tonino Conte e all'Archivolto con Giorgio Gallione, hanno provveduto in proprio a crearsi un repertorio, cumulando le competenze del regista e dell'autore. Il che è positi-

vo per molti versi, ma non è valso certamente come incentivo a consolidare uno spazio per la figura del drammaturgo/scrittore.

Le difficoltà della drammaturgia a Genova e in Liguria dipendono anche da altri fattori. Un critico, Mauro Mancioti, tra i più attenti e acuti, per spiegarle, ha chiamato in causa l'assenza di «una cordialità di caratteri» che si trovano, invece, nella tradizione veneta e napoletana, per esempio.

A nostro personale avviso, però, c'è poca convenienza a richiamare il concetto di caratteri, che vincola a un bozzettismo, a un colore locale, a un verismo regionalistico, oggi difficilmente praticabile con profittevoli risultati. A scarseggiare è un radicamento nella realtà del costume, delle dinamiche sociali, della vita civile del nostro territorio. Ciò che si trova, invece, tanto per fare un esempio, nel teatro di Ugo Chiti, legato con un cordone ombelicale alla terra di Toscana.

Altra attenuante spesso invocata è la carenza di una robusta tradizione del teatro in dialetto genovese, che non ha superato Govi, *unicum* irripetibile e improponibile come modello.

Posta in questi termini la questione, quello che ne consegue è un giudizio ineccepibile. Ma una volta ancora è il punto di vista da cui si guarda a questo problema a risultare troppo datato e quindi distorto. A Napoli, dove pure la tradizione del teatro in dialetto ostenta dimensioni imponenti, gli autori di oggi, più che allinearsi sul filo di una continuità, per conquistare una autentica vitalità hanno dovuto azzardare coraggiose operazioni di rottura col passato. Annibale Ruccello, Manlio Santanelli, Enzo Moscato, i modelli, sono andati a cercarsi ovunque fossero utilizzabili, con la sola avvertenza che parlassero la contemporaneità, che fossero veri maestri, che avessero fatto fino in fondo i conti con un rinnovamento delle forme e delle strutture drammatiche. Ecco allora la nascita di un teatro inequivocabilmente napoletano, ma non astratto, moralistico, predicatorio, e neppure provinciale, populistico, piccolo borghese. Un teatro in cui fermenta vistosamente la lezione di Genet, Artaud, Beckett, per aggirarsi nel ventre buio, nelle zone melmose, nelle pulsioni inconse di un paesaggio umano, oltre che urbano, non più sterilizzato da visioni perbeniste o cartolinesche.

In un libro di qualche anno fa, *Fra Totò e Gadda. Sei invenzioni spredate del teatro italiano* (Roma, Bulzoni, 1987), un penetrante studioso come Claudio Meldolesi, alludendo a una serie di occasioni mancate per il teatro italiano, usava il vocabolo «spreco». Nell'*enclave* ligure del teatro si avverte di frequente, considerati i talenti e le intelligenze disponibili nel campo della

drammaturgia, un certo sentore di spreco, anche se proibità critica esige si dica che proprio in questi ultimi anni, e soprattutto in seno all'*establishment*, sono affiorati alcuni beneauguranti indizi di cambiamento.

Nota bibliografica

Scenari dell'Ottocento in Liguria

Opere di carattere generale: L.T. BELGRANO, *Imbreviature di Giovanni Scriba*, Genova 1882; G. COSTETTI, *Il teatro italiano nel 1800*, Rocca San Casciano 1901; G. MAZZONI, *L'Ottocento*, Milano 1913; A. SCHMUCKER, *Teatro e spettacolo a Genova e in Liguria*, Genova 1974; *La commedia e il dramma borghese dell'Ottocento*, a cura di S. FERRONE, Torino 1979; *La tragedia dell'Ottocento*, a cura di E. FACCIOLI, Torino 1981; M. BOTTARO - M. PATERNOSTRO, *Storia del teatro a Genova*, Genova 1982; R. ALONGE, *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, Bari 1988.

Di L. SERRA: *Novemviri liguri dell'anno 1800*, in « Le piccole miserie », dal n. IX del 2.IV.1864 al n. XLV del 3.XII.1864. Su L. Serra: V. VITALE, *Luigi Serra olivetano e i Novemviri*, in « Il Raccoglitore ligure », 5, 20.V.1933; 6, 20.VI.1933; 9, 20.IX.1933; 10, 25.X.1933.

Di G. STEFANINI: *Rosmunda*, in *Nuovo Teatro*, Genova 1823; *Il pazzo di Zurigo*, in *Nuovo anno teatrale*, Genova 1822-1823; *Coriolano*, Genova 1826. Su G. Stefanini: G.B. SPOTORNO, *Storia letteraria della Liguria*, Genova 1824-1858; E. VILLA, *Genova letterata e giacobina*, Genova 1990.

Di L. MARCHESE: *Rappresentazioni teatrali di Luigi Marchese di Genova*, Venezia 1827; *La prova rischiosa*, in *Collezione delle migliori commedie e tragedie dei teatri italiano, francese e tedesco*, IV, Genova s.d. (ma 1839); *Opere drammatiche di Luigi Marchese per la prima volta raccolte*, Prato 1863. Su L. Marchese: N. TOMMASEO, recensione a *Opere drammatiche di Luigi Marchese per la prima volta raccolte*, in « Gazzetta di Genova », 4 febbraio 1864; N. GIULIANI, *Albo letterario della Liguria*, Genova 1886.

Di A. PENDOLA: *Maria Stuarda*, Torino 1822; *Metilde*, in *Nuovo anno teatrale*, Genova 1823; *Inesperienza ed inganno*, in *Nuovo anno teatrale*, Genova 1823; *Elisa di Montalieri*, Genova 1823. Su A. Pendola: N. TOMMASEO, *Dizionario estetico*, Venezia 1840; recensione a *Elisa di Montalieri*, in « Gazzetta di Genova », 23 maggio, 1832.

Di F. TRUCCO: *Palamede*, Genova 1821; *Penteo*, in *Nuovo anno teatrale*, Genova 1823; *Jacopo Ortis*, Genova 1823. Su F. Trucco: commento a *Penteo* e *Jacopo Ortis* in *Nuovo anno teatrale*, IV e V, 1823.

Di N. MEDONI: *Uggero il Danese*, Genova 1815; *Dirce*, Genova 1818; *Adele*, Genova 1847; *Claudia Dorley*, Genova 1873. Su N. Medoni: E. SPINOLA, *N. Medoni*, Supplemento al « Caffaro », 14.IV.1884; la voce di A. SCHMUCKER in *Enciclopedia dei liguri illustri*, Genova 1970.

Di I. D'ASTE: I copioni di *Sansone* e *Adelaide di Warh* sono conservati manoscritti al Museo-Biblioteca dell'attore di Genova. Altre opere teatrali sono nel Fondo D'Aste della Biblioteca Berio di Genova. Su I. D'aste: YORICK (P.C. FERRIGNI), *La morte di una Musa*, Firenze 1885; C. SALVINI, *Tommaso Salvini*, Rocca San Casciano 1955.

Di M.G. CANALE: *Simonino Boccanegra*, Capolago 1833; *La battaglia di Montaperti*, Genova 1836. Su M.G. Canale: la voce di A. BENVENUTO VIALETTO in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 17, Roma 1974.

Di E. CELESIA: *Paolo da Novi*, Milano 1876. Su E. Celesia: cfr. la voce relativa in F. POGGI, *Dizionario del Risorgimento Nazionale*, Milano 1930.

Di D. CHIOSSONE: *Cuore di marinaio*, Milano 1874; *Il libro dei ricordi*, Milano 1874; *La torre di Babele*, Milano 1874; *La figlia del corso*, Milano 1876; *La sorella del cieco*, Firenze 1894; *La suonatrice d'arpa*, Milano 1902. Su D. Chiossone: C. CATANZARO, *Davide Chiossone. Profilo critico-biografico*, Milano 1874; la voce di C. MELDOLESI nel *Dizionario biografico degli italiani*, 25, Roma 1981.

Di P. GIACOMETTI: *Teatro scelto*, Mantova, I-III, Milano 1857-1861. Una scelta delle opere di P. Giacometti è in *Teatro*, a cura di E. BUONACCORSI, Genova 1983. Su P. Giacometti: G. GRIMALDI GROSSO, *Paolo Giacometti nella vita e nelle opere*, Genova 1916; G. DEABATE, *Paolo Giacometti e la Compagnia Reale*, in «Nuova Antologia», 16 giugno 1916; A. TOSI VERTOVA, *Paolo Giacometti*, Verona 1924; E. BUONACCORSI, *La « Maria Antonietta » di Paolo Giacometti nelle lettere dell'autore ad Adelaide Ristori*, in «Bollettino del Museo-Biblioteca dell'attore», Genova, 4 ottobre 1973; S. MONTI, *Il teatro realista della nuova Italia: 1861-1876*, Roma 1978; *La commedia e il dramma borghese dell'Ottocento* cit.; catalogo della mostra *Paolo Giacometti, Adelaide Ristori: diritto d'autore, diritto d'attrice*, a cura di T. VIZIANO, Novi Ligure 1982; G. SCARSI, *Paolo Giacometti*, in «Novinostra», XXII (1982); E. BUONACCORSI, *Introduzione a P. GIACOMETTI, Teatro*, cit.

Di F. ALIZERI: *Dina*, Genova 1858. Su F. Alizeri: *F. Alizeri. Un conoscitore in Liguria tra ricerca erudita, promozione artistica e istituzioni civiche*, Genova 1988.

Di D. BOTTO: *Ingegno e speculazione*, Milano 1856. Su D. Botto: M. LESSONA, *F.D. Botto*, in «Gazzetta di Torino», 12 agosto 1866; E. DE AMICIS, *Memorie*, Milano 1906.

Di A.G. BARRILI: *Drammi (Lelia, Ida)*, Genova 1857; *Zio Cesare*, Milano 1888; *La legge Oppia*, in «Secolo XIX», 17-27.IV.1889. Su A.G. Barrili: B. CROCE, *Letteratura della nuova Italia*, I, Bari 1914; E. VILLA, *Modernità narrativa di Anton Giulio Barrili*, Genova 1988.

Di G. DANE0: *Zuleika*, Genova 1856; *Drammi e commedie*, Genova 1883. Su G. Daneo: E. VILLA, *Giovanni Daneo, un ligure dimenticato*, in *Studi di letteratura italiana in onore di F. Montanari*, Genova 1980.

Di I. T. D'ASTE, *Teatro*, Milano 1874. Su I.T. D'Aste: la voce di A. MANZI, in *Enciclopedia italiana*, XII, Roma 1956.

Di R. ZENA: manoscritti delle commedie si trovano nella biblioteca della Società Ligure di Storia Patria di Genova (tra cui: *Le rose di Matilde*, 1870-71; *L'ombra*, 1872-76; *Quando Berta filava*, 1873; *Ricordati di me che son la Pia*; *L'incauta*; *I ladri*; *Al cader delle foglie*; *Beati i primi*; *Gli indiscreti*). *Abasvero* è pubblicato in appendice a E. VIVALDI, *Remigio Zena*, Genova 1930. Su R. Zena: B. CROCE, *Remigio Zena*, in *Letteratura della nuova Italia*, Bari 1950; E. VILLA, *Scapigliatura e verismo a Genova*, Roma 1969; M. DI GIOVANNA, *R. Zena narratore*, Roma 1984.

Di E. ZUNINI: *Veronica Franco*, in «Frou-Frou», 10.VI, 10.VII, 31.VII, 10.IX.1884; *Bianchinetta Doria*, Genova 1908. Su E. Zunini: E. VILLA, *Scapigliatura e verismo a Genova*, cit.

Di C. IMPERIALE: *Il giorno della scadenza*, Genova 1884. Su C. Imperiale: E. VILLA, *Scapigliatura e verismo a Genova*, cit.

Di A. DE LIBERI: *Una bambina genovese. L'avvocato Rambou. Il naufragio dell'“Onestà”*, Genova 1886.

Di L. SARTORIO: *Un angelo peccatore*, Milano 1873; *Drammatica. L'arte drammatica. Attori. Autori. Critica. Rimedi*, Milano 1888.

Di F. RESASCO: *A Canossa!*, Genova 1885.

Di E.R. CALVETTI: *Guelfi e Ghibellini in Liguria*, Genova 1882.

Di G. BAFFICO: *Le commedie (Il prodigio. Ala ferita. Disertori. Il germe. Sulla soglia)*, Roma 1905.

Di G. ANASTASI: *Dalla ribalta al libro (Le seduzioni, in collaborazione con E.A. BUTTI. L'amante. Alla prova)*, Genova 1916.

Di GANDOLIN: *La famiglia De Tappetti e Dieci monologhi*, Torino 1903; *Dodici monologhi*, Milano 1909. Su Gandolin: R. SIMONI, *Gli assenti*, Milano 1920.

Novecento fra tradizione e innovazione

Sul teatro del Novecento in Liguria in generale cfr.: C. VIAZZI, *40 anni di teatro radiofonico genovese. 1928-1967*, Genova 1968; M. BOTTARO - M. PATERNOSTRO, *Storia del teatro a Genova*, Genova 1982; M. MANCIOTTI, *Il teatro*, in *La letteratura ligure. Il Novecento*. II, Genova 1988; R. TROVATO, *Il teatro in Liguria nel Novecento: autori, registi, scenografi, attori*, in F. DE NICOLA e R. TROVATO, *Parole e scene di un secolo in Liguria*, Genova 2002.

Su S. Lopez cfr. R. SIMONI, *Trent'anni di cronaca drammatica*, a cura di E. POSSENTI, Torino 1954, II; E. POSSENTI, *Guida al teatro*, Firenze 1955; L. BOTTONI, *Storia del teatro italiano 1900-1945*, Bologna 1999, G. CORSINOVI, *Il teatro in Liguria dal 1901 al '45*, in *Bilancio della letteratura del Novecento in Liguria*, a cura di G. PONTE, Genova 2002.

Su A. Valardo cfr. G. LIVIO, *Il teatro in rivolta*, Milano 1976 e *La scena italiana. Materiali per una storia dello spettacolo dell'Ottocento e Novecento*, Milano 1989.

Su « Il Barco » cfr. E. TONIZZI, *Una rivista universitaria fascista. Il Barco di Genova (1941-1943)*, in *Scrittori e riviste in Liguria fra '800 e '900. Studi di filologia e letteratura*. V, Genova 1980.

Sulla nascita del Teatro Stabile di Genova, cfr. M. MANCIOTTI, *Genova come campione*, in « Sipario », maggio 1996 e M. GIAMMUSSO, *Il Teatro di Genova. Una biografia*, Milano 2001.

Su S. Giovaninetti cfr. A. FIOCCO, *Correnti spiritualiste nel teatro moderno*, Roma 1955; G. PULLINI, *Tra esistenza e coscienza. Narrativa e teatro del '900*, Milano 1986; G. ANTONUCCI, *Storia del teatro italiano del Novecento*, Roma 1986.

Su E. Bassano cfr. R. SIMONI, *Trent'anni di cronaca drammatica*, III-V, Torino 1955-1960; F. DOGLIO, *Bassano: favole e apologhi*, in « Studi cattolici », 32 (1962); S. TORRESANI, *Teatro italiano degli ultimi venti anni (1945-1965)*, Cremona 1965; P. BARTALINI, *Il teatro di Enrico Bassano*, Tesi di laurea, Università degli Studi di Genova, a.a. 1994-95.

Su I. Chiesa cfr. M. REMBADO, *L'attività teatrale di Ivo Chiesa dalla fondazione di “Sipario” alla direzione del Teatro Stabile di Genova*, Tesi di laurea, Università degli Studi di Genova, a.a. 1997-98.

Su E. Bono cfr. F. DE NICOLA, *Nove scrittori per un'idea di Liguria*, Savona 1989; E. GIOANOLA, *Elena Bono: gli esordi folgoranti e la rimozione di una scrittrice di grande rilievo, in Storia della letteratura italiana*, Milano 1996; R. TROVATO, *La fiducia ostinata della Bono nel far rivivere la Storia*, in *Teatro in Liguria alle soglie del 2000*, a cura di R. TROVATO e L. VENZANO, Genova 1997.

Su A.G. Parodi cfr. V. PANDOLFI, *Teatro italiano contemporaneo*, Milano 1959 e E. ANDRIUOLI, *Dieci drammaturghi e quattro poeti drammaturghi*, Savona 1995.

Su D.G. Martini cfr. R. TROVATO, *Dario G. Martini: teatro per cambiare*, in «Quaderni di Filologia Romanza», 11 (1996) e A. VENTURINI, *Non possiamo più aspettare Godot*, Genova 1997.

Su L. Codignola cfr. L. SQUARZINA, *Introduzione a L. CODIGNOLA, Teatro*, a cura di M. L. GRILLI, Venezia 1992.

Su G. Govi cfr. E. BASSANO, *Gilberto Govi e il teatro genovese*, Genova 1957; C.G. ROMANA - A. SCHMUCKHER, *Il mito di Govi*, Milano 1967; V. E. PETRUCCI - C. VIAZZI, *Lui Govi*, Genova 1981; M. MANCIOTTI - V. MOLINARI, *Tutto Govi*, Genova 1990; M. TERNAVASIO, *Gilberto Govi. Vita d'attore*, Torino 2001; E. BUONACCORSI, *Govi. Storia di un "grande attore" del teatro italiano*, Genova 2003.

Su V.E. Petrucci cfr. i contributi di L. GALLIADI e L. TARTAGLIA in V.E. PETRUCCI, *Appunti per la storia del teatro genovese*, Genova 2001.

Sul teatro dialettale cfr. P.C. BERETTA, *Storia del teatro dialettale genovese*, Genova 1974; F. TOSO, *Letteratura genovese e ligure*. V-VI, Genova 1991; L. GALLIADI, *Il teatro dialettale dopo Govi*, Genova 1995; R. TROVATO, *Nuove tendenze della drammaturgia genovese (1980-1999)*, in *Recitare in Liguria*, Genova 2000.

Su V. Faggi cfr. R. TROVATO, *Il teatro di Vico Faggi*, Forlì 1989; G. GAZZOLA, *La collaborazione tra Vico Faggi e Luigi Squarzina*, in *Teatro in Liguria alle soglie del 2000* cit.; R. TROVATO, *La piet , l'ira e l'ironia*, prefazione a V. FAGGI, *Il Processo di Savona. Giulietta e Rahman a Borgio Verezzi. 1894*, Roma 1993.

Sul teatro di E. Sanguineti cfr. A. CALZOLARI, *La parola e il teatro nella poetica drammatica di Edoardo Sanguineti*, in «Teatro Festival», 1 (1966); G. BARATTA, *Tempo, spazio e corporeit  nel teatro di Sanguineti*, in «Il Portico», 15 (1970); G. SICA, *Edoardo Sanguineti*, Firenze 1974; P. DE MEIJER, *Goethe, Faust e Sanguineti*, in E. SANGUINETI, *Faust. Un travestimento*, Genova 1985; E. SANGUINETI - F. VAZZOLER, *La scena, il corpo, il travestimento. Conversazione con Edoardo Sanguineti*, in «L'immagine riflessa», 2 (1988); U. ARTIOLI, *Il fantasma del corpo crocifisso: Visionariet  e parola nella drammaturgia di Sanguineti*, in *Edoardo Sanguineti. Opere e introduzione critica*, a cura di G. GUGLIELMINO, Verona 1993; U. ARTIOLI - E. SANGUINETI, *Conversazione*, in «Il castello di Elsinore», 22 (1995); *Conversazioni*, a cura di C. LONGHI, in E. SANGUINETI, *Orlando Furioso. Un travestimento ariostesco*, Bologna 1996; E. SANGUINETI - E. BUONACCORSI, *Il grande teatro   solo hard. Dialoghetto sulla drammaturgia*, in E. SANGUINETI, *Sei personaggi.Com. Un travestimento pirandelliano*, Genova 2001.

Questo saggio costituisce in parte la ripresa e rielaborazione di due contributi critici gi  pubblicati: *Il teatro*, in *La letteratura ligure. L'Ottocento*, Genova 1990; *Il teatro in Liguria dal 1945 al 2000*, in *Bilancio della letteratura del Novecento in Liguria*, Atti del convegno, Genova 4-5 maggio 2001, a cura di G. PONTE, Genova 2002.

INDICE

† *Franco Croce*, La letteratura dal Duecento al Quattrocento

1. Introduzione	pag.	5
2. Il Duecento. I poeti in provenzale	»	8
3. Jacopo da Varagine	»	12
4. L'Anonimo Genovese	»	14
5. Il Trecento e il Quattrocento	»	22

Simona Morando, La letteratura in Liguria tra Cinque e Seicento

1. Il Cinquecento. La ricerca di un'identità tra storia e poesia	»	27
2. Un passaggio fondamentale: l'attesa del Tasso a Genova, l'Accademia degli Addormentati	»	36
3. Quale letteratura barocca per la Liguria?	»	39
4. Il secolo d'oro dei poeti: Chiabrera, Imperiale, Cebà, Grillo e altre voci notevoli	»	40
5. Il secolo d'oro dei prosatori: Brignole Sale, Marini, Assarino, Frugoni e altre voci notevoli	»	51
6. Il declino del secolo d'oro	»	61
Nota bibliografica	»	62

Franco Arato, Il Settecento letterario

1. Arcadi e gesuiti	»	65
2. Le ragioni dell'erudizione	»	77
3. Poesia e filosofia	»	80
4. L'Arcadia in rivolta?	»	86
Nota bibliografica	»	91

Federica Merlanti, La letteratura in Liguria fra Ottocento e Novecento

I. L'Ottocento

1. Dalla Restaurazione all'Unità d'Italia	pag.	93
2. Anton Giulio Barrili	»	98
3. Remigio Zena	»	102
4. Fra simbolismo, <i>liberty</i> e crepuscolarismo	»	105

II. Il Novecento

1. « La Riviera Ligure » e i suoi poeti	»	108
2. I maestri del Novecento ligure	»	114
3. Dalla Liguria al mondo, e ritorno	»	128
4. L'altra storia: la Liguria e i suoi narratori	»	134
Nota bibliografica	»	141

Giovanna Petti Balbi, La cultura storica in età medievale

I. La memoria cittadina

1. Caffaro	»	148
2. I continuatori	»	155
3. Iacopo Doria	»	158

II. Dalla storia al mito

1. Iacopo da Varagine	»	162
2. Epigoni duecenteschi	»	166

III. L'ambiente umanistico-cancelleresco

1. Giorgio Stella	»	167
2. La pubblica storiografia nel Quattrocento	»	173

IV. Tra storia e propaganda

1. La pubblicistica	»	176
2. Iacopo Bracelli	»	178
3. Le altre voci	»	181

V. La volgarizzazione della memoria cittadina

1. Agostino Giustiniani	pag.	184
Nota bibliografica	»	187
<i>Fiorenzo Toso, Profilo di storia linguistica di Genova e della Liguria</i>		
1. La formulazione retorica di una originalità	»	191
2. Una collocazione incerta	»	192
3. L'orizzonte prelatino e la romanizzazione	»	194
4. La frattura verso nord e il centro genovese	»	195
5. Il Duecento e l'affermazione del volgare	»	197
6. Il Trecento e <i>lo jairo vorgia çenoeyse</i>	»	200
7. Il Quattrocento tra <i>jairo vorgia</i> e lingua <i>italam nostram</i>	»	202
8. Una lingua del mare	»	204
9. Il Cinquecento e la ricerca della norma	»	205
10. Plurilinguismo e pluriglossia nel Seicento	»	208
11. Il Settecento da De Franchi al momento rivoluzionario	»	210
12. Una nuova espansione in oltremare	»	212
13. L'annessione al Regno di Sardegna e il regionalismo culturale	»	213
14. La diglossia ottocentesca	»	215
15. I progressi dell'italianizzazione e la reazione regionalista	»	217
16. Genovese e italiano nella società del Novecento	»	219
17. Gli ultimi decenni	»	221
Nota bibliografica	»	223
<i>Bianca Maria Giannattasio, L'antiquaria e l'archeologia: mercanti e banchieri, curiosi e raccoglitori, ladri e uomini di scienze</i>		
Premessa	»	231
1. Gli antefatti	»	231
2. L'antiquaria e l'erudizione: secoli XV-XVIII	»	233
3. L'Ottocento: la sopravvivenza dell'antiquaria e la nascita delle scienze archeologiche	»	242

4. Tra Ottocento e Novecento: verso le scienze archeologiche	pag.	249
5. Il Novecento: archeologia e scienze archeologiche	»	255
Nota bibliografica	»	261
<i>Rossella Pera</i> , Il collezionismo numismatico a Genova e in Liguria: alcuni aspetti	»	265
Nota bibliografica	»	295
<i>Oswaldo Raggio</i> , Dalle collezioni naturalistiche alle istituzioni museografiche		
Prefazione	»	309
1. Socialità aristocratica e collezioni naturalistiche	»	310
2. Le collezioni dell'Università: professori e « dilettanti »	»	325
3. Collezioni scientifiche e istituzioni museografiche: dal patronage privato al patrimonio pubblico	»	340
4. Positivismo naturalistico e patrimonio storico-artistico	»	352
Nota bibliografica e archivistica	»	365
<i>Maria Rosa Moretti</i> , Vita e cultura musicale a Genova e in Liguria (secoli XIII-XIX)		
I. Secoli XIII-XV		
1. Musica sacra e devozionale	»	379
2. Musica profana e strumentale	»	382
II. Secoli XVI-XVII		
1. Le cappelle polifoniche	»	385
2. Musica per il doge	»	391
3. Feste e musica nei palazzi, nelle ville, sul mare	»	394
4. Musica e teatro	»	398
5. Cappelle musicali liguri	»	401
6. In Italia e in Europa	»	405

III. Secoli XVIII-XIX

1. Il violino a Genova	pag. 409
2. Musica strumentale	» 412
3. Il melodramma	» 422
4. Musica sacra	» 437
5. Ricerca storica	» 442
6. L'insegnamento della musica	» 445
7. Musica vocale e strumentale in Liguria	» 451
8. Il melodramma in Liguria	» 456
Nota bibliografica	» 460

Franco Vazzoler, Letteratura e spettacolo nell'età della Repubblica aristocratica

1. Dalla strada alla sala teatrale	» 471
2. Commedie e tragedie fra tentativi di moralizzazione e impegno civile	» 474
3. Chiabrera e il travestimento pastorale	» 477
4. Fra letteratura e teatro	» 480
5. Anton Giulio Brignole Sale e la sua cerchia: equivoci della politica ed equivoci della scena	» 482
6. Il trionfo del melodramma	» 484
7. L'attività teatrale nell'ambito del Collegio dei Gesuiti	» 486
8. Il Settecento	» 486
9. Il libro di teatro fra pratica della scena e lettura domestica	» 489
10. Epilogo	» 491
Nota bibliografica	» 492

Eugenio Buonaccorsi, Dalla scena della borghesia allo spettacolo della post-modernità

I. Scenari dell'Ottocento in Liguria	» 493
1. Il primo Ottocento	» 494
2. Intorno all'Unità	» 502

3. Il tardo Ottocento	pag. 531
-----------------------	----------

II. Novecento fra tradizione e innovazione

1. L'esordio del secolo sotto il segno della tradizione	» 536
2. Un "grottesco" isolato	» 539
3. Un panorama frastagliato	» 540
4. La scena del secondo dopoguerra: il vecchio e i giovani	» 542
5. Anche gli autori svoltano: nuovo spiritualismo e dintorni	» 543
6. Tra neorealismo e realismo critico	» 547
7. Un mattatore rivaluta il dialetto	» 551
8. Storie di ieri per la Storia di oggi	» 555
9. L'avanguardia esiste	» 557
10. Un bilancio provvisorio	» 559
Nota bibliografica	» 562

Franco Renzo Pesenti, La scultura e la pittura dal Duecento alla metà del Seicento

I. Dal Medioevo al Rinascimento

1. La scultura del Due-Trecento	» 567
2. La pittura del Due-Trecento	» 577
3. La scultura del Quattrocento	» 585
4. La pittura del Quattrocento	» 592


II. Dal Manierismo al Barocco

1. La scultura del Cinquecento	» 604
2. La pittura del Cinquecento	» 614
3. La scultura della prima metà del Seicento	» 635
4. La pittura della prima metà del Seicento. Gli apporti esterni	» 641
5. La pittura della prima metà del Seicento. I pittori locali	» 656
Nota bibliografica	» 689

Alessandra Cabella, Scultura e Pittura del secondo Seicento e del Settecento

1. La Scultura	pag. 697
2. La Pittura	» 702
Nota bibliografica	» 711

<i>Caterina Olcese Spingardi</i> , La cultura figurativa a Genova e in Liguria dall'inizio dell'Ottocento alla seconda guerra mondiale	» 721
Nota bibliografica	» 733

 **Associazione all'USPI**
Unione Stampa Periodica Italiana

Direttore responsabile: *Dino Puncuh*, Presidente della Società
Editing: *Fausto Amalberti*

Autorizzazione del Tribunale di Genova N. 610 in data 19 Luglio 1963
Stamperia Editoria Brigati Glauco - via Isocorte, 15 - 16164 Genova-Pontedecimo