

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

Letteratura e spettacolo nell'età della Repubblica aristocratica

Franco Vazzoler

Anche se ancora lacunoso, il quadro delle attività teatrali genovesi all'epoca della Repubblica aristocratica, si è a poco a poco arricchito grazie ai vecchi, ma ricchissimi d'informazioni, studi di Belgrano, di Levati, di Neri, di Giazotto, alla voce *Genova* curata da Claudio Bertieri per l'*Enciclopedia dello spettacolo* (primo serio tentativo di sistemazione di tutta la materia), fino ai più recenti di Boudard, di Ivaldi, di Maria Rosa Moretti (soprattutto sul versante musicale), di Bottaro e Paternostro (soprattutto per il corredo iconografico) e – dopo il panorama tracciato per la *Letteratura ligure* (Costa & Nolan, 1992) da chi scrive (per il Seicento) e da Alberto Beniscelli (per il Settecento) – al recupero di testi, sia editi sia inediti, riproposti in edizioni moderne sia sul versante del teatro in lingua (*I due anelli simili* di Anton Giulio Brignole Sale editi da Romola Tomasinelli Gallo, le *Tragedie* di Cebà, ad esempio, edito da Marco Corradini), sia su quello dialettale, grazie all'iniziativa editoriale di Fiorenzo Toso (che spesso li accoglie nella sua collana presso l'editore *Le Mani*) e di Roberto Trovato.

1. *Dalla strada alla sala teatrale*

La vita sociale e culturale genovese, dall'ultimo scorcio del XVI secolo a tutto il XVIII secolo, è ricca, come quella di gran parte delle città italiane, di occasioni di spettacolo che coinvolgono l'intera città e lo spazio cittadino nel suo insieme.

Se per il medioevo ci sono rimasti alcuni esempi di sacre rappresentazioni legate all'attività delle Casacce, nel Cinquecento è documentata l'esistenza di un « teatro di strada » durante il carnevale. Si tratta della raccolta di *Frottole* conservata manoscritta presso la Biblioteca Franzoniana: un grosso volume (metà del Cinquecento) di componimenti dialettali in rima ispirati a quelli fiorentini (*Canti carnascialeschi*) del Lasca (la cui prima edizione a stampa è del 1599), attribuito con fondate ragioni a Paolo Foglietta.

Segnato dalla polemica linguistica di Foglietta è il canto dei poeti preceduti da Apollo, che disprezzano l'oro, ma sono ricchi di virtù, che sanno poetare in latino e in greco, ma preferiscono scrivere non con le « lingue d'atri » (cioè in toscano), ma in genovese (« che componne a ra zeneize / quasi sempre semo uzeé »).

Come ci mostrano chiaramente i titoli di questi componimenti (il canto dei tagliatori di legna, dei mercanti di gioie, dei pescatori, dei mugnai, dei muratori, dei macellai, dei romiti, dei pellegrini, dei cuochi, ecc.), è la città (soprattutto la parte più popolare) che sfila, si mette in scena con tutte le sue professioni ed i suoi mestieri. Tipicamente “locale” è la frottola dei *ponseveraschi che vendan radicchie*, o delle *donne de villa che vendan prescinsoe, burro, recotte*; quello delle *donne dra misericordia chi demandan (=supplicano) per i prexoin*; e quello degli uomini che portano alle donne gli ingredienti per far la salsa di noci, in cui c'è un equivoco malizioso:

boin pestelli e noxe assè
da fa sasa ve portemo:
de mortè, madonne, semo
che voi donne n'abondè

Accanto a queste occasioni spettacolari popolari, si sviluppano anche quelle aristocratiche sia a livello ufficiale (in occasione delle visite di regnanti: Vincenzo I Gonzaga nel 1592, 1600, 1607, di Carlo V nel 1529 e 1530, di Filippo II nel 1548-49, Margherita di Spagna e Alberto d'Austria nel 1630, dell'Infanta di Spagna nel 1633; oppure occasioni importanti per la vita della Repubblica, come la posa della prima pietra delle mura nuove nel 1626), sia legate alla vita dell'aristocrazia (ne è testimone Giulio Pallavicino, che le registra nella sua *Invenzione*), feste e tornei.

Balli, cortei, rappresentazioni teatrali e musicali, per iniziativa delle più importanti famiglie aristocratiche nelle loro dimore di città e nelle ville di Albaro, di Fassolo, Sampierdarena, Pegli: « intrattenimenti [...] giovevoli e dilettoni », come riconoscerà, un autorevole uomo di teatro, Angelo Ingegneri, venuto nel 1604 per rappresentarvi la sua pastorale *La danza di Venere* in occasione delle nozze di Gianvincenzo Imperiale con Caterina Grimaldi, sorpreso dal « notabilissimo accrescimento di bellezze e magnificenze » da lui riscontrato nella vita cittadina. Più tardi Anton Giulio Brignole Sale, con una insolita e bizzarra interpretazione toponomastica posta quasi in apertura del *Carnovale* (Venezia, Pinelli, 1639) scriverà che « Insomma è Genova la

vera stanza del carnevale, s'è fondata da quel Giano che con due facce viene a dichiararsi Dio delle maschere».

D'altra parte sono anche documentate non poche occasioni in cui le più importanti compagnie di comici dell'arte sono presenti a Genova, per iniziative dei nobili genovesi, dopo trattative con i Gonzaga. A Genova è registrato, nel 1567, presso il notaio Morinello l'accordo per la formazione di una società fra gli attori Guglielmo Perillo napoletano, Angelo Michele bolognese e un Marc'Antonio veneziano.

A Genova recitano a più riprese, fra gli anni ottanta del Cinquecento e il primo decennio del Seicento, le compagnie dei Gelosi, dei Confidenti, degli Uniti, dei Desiosi. Anche il più importante editore genovese, il Pavoni, pubblica, nel 1627, il *Trattato sull'arte comica* di Giovambattista Andreini.

Attori dilettanti (che si assumono anche il compito di recitare *en travesti* le parti femminili) e professionisti recitano insieme: un «commediante» di nome Aurelio, forse napoletano (ricordato nelle *Notizie storiche dei comici italiani* del Bartoli, raccomandato alla corte francese da Giovambattista Andreini e ricordato anche dall'Ottonelli nella *Cristiana moderazione del teatro*), è presente insieme ai nobili dilettanti che recitarono nel 1610 una *Commedia senza titolo* il cui manoscritto – di recente trascritto da Annalisa Stefanini in una pregevole tesi di laurea – è conservato nella Biblioteca Universitaria di Genova.

I rapporti di familiarità dell'aristocrazia genovese con personalità della vita teatrale e musicale italiana sono testimoniati anche dai componimenti che Isabella Andreini nelle *Rime* (Milano, Bordone e Locarni, 1601) dedica alle «dame di Sampierdarena» e a molti aristocratici genovesi, fra cui Gianettino Spinola che tratta spesso l'invio delle compagnie dell'arte alle dipendenze del duca di Mantova; Francesca Caccini è ospite di Giovan Francesco Brignole e «beve con tanto gusto [...] e fa dei brindisi» in compagnia del Chiabrera; Adriana Basile (l'«Adriana sirena» è ospite di Pier Giuseppe Giustiniani, che poi la incontrerà a Napoli).

A partire dal 1510, d'altra parte, era attivo a Genova un teatro a pagamento, a gestione privata a carattere imprenditoriale, presso l'Hostaria del falcone, in un primo tempo sotto la gestione di Bernardino Crivelli (1510-1552), poi dei successivi proprietari (Giovanni Giacomo e Giovanni Battista Zarete), che poi sarà acquistato dal nobile Gabriele Adorno e che nel XVII secolo diventerà il più importante teatro pubblico.

2. *Commedie e tragedie fra tentativi di moralizzazione e impegno civile*

Altro luogo di attività teatrali era l'accademia degli Addormentati, nel cui statuto era prevista la rappresentazione di commedie e tragedie nel periodo del Carnevale. Vi furono rappresentate nel 1592 la *Prigione d'amore* di Sforza Oddi e nel 1594 un *Trionfo d'Amore* per cui Ansaldo Cebà scrisse il prologo, nel 1623 le *Metamorfosi* di Agostino Mascardi, recentemente rinvenute da Eraldo Bellini. In questo ambiente, sede di un importante dibattito politico degli anni 10-20 maturò l'esperienza tragica di Ansaldo Cebà, esercitata alla declamazione oratoria; più tardi sarà Anton Giulio Brignole Sale a dare il proprio impulso alle attività teatrali dell'Accademia.

All'interno dell'Accademia si rifletteva anche il dibattito sulla utilità e pericolosità del teatro. In un intervento lo Smemorato contrapponeva l'utilità delle commedie « honeste » recitate dai « virtuosi » dilettanti alla immoralità di quelle recitate dagli « histrioni » professionisti. E il prologo della *Fedeltà* di Bartolomeo Paggi (pubblicata nel 1604, ma scritta precedentemente) riprendeva la polemica contro le « mille zannate e oscenità » con cui questi avevano « sol per mira di dilettere la vil plebe ». Una posizione di opposizione radicale era invece quella di Andrea Spinola, il quale accusava la pratica del teatro di corrompere i costumi cittadini:

« Io so – scriveva – che le nostre donne di Genova, in genere, son pudiche; ma per quanto pudiche esse si siano, quando vanno ad udir commedie fanno sempre perdita poca o molta de' buoni costumi, e si può dir col vero che non n'eschino tal quali ci son entrate. [...] Mi basti dire che fra la calca, l'insolenza e la petulanza della gioventù mettono la propria reputazione e l'esser del marito in avventura, massime se sono di un certo ordine che si faccia largo con le ricchezze. Le donne savie si hanno a prender altri diporti e lasciar le comedie per li uomini et in spezie per i volgari, a' quali si concedono questi spassi a contro di buon governo ».

Alla ricerca di esempi positivi, Andrea Spinola guardava indietro, « ne' tempi ben antichi » in cui « le rappresentazioni che si facevano su le scene erano utili alla repubblica, perché in esse si notavano li vizi delli uomini, affine che si schivassero » e in cui « le tragedie avevano per fine di far amar la vita civil e privata e mettere in ordine il lusso, il fasto e la tirannide, peronde è verisimil credere che li primi inventori delle poesie tragiche fosser amici della libertà ».

Il rimpianto dello Spinola per le commedie di un tempo trova conferma in un solo esempio: il *Barro* di Paolo Foglietta, commedia in prosa (e in lingua: il che è piuttosto curioso per un poeta dialettale), ambientata prima

della morte di Andrea Doria (novembre 1560) e scritta probabilmente negli anni 1553-59.

Foglietta concepisce il *Barro* come un vero e proprio intervento pubblico, proponendosi di farlo recitare davanti al Doge, in un'occasione ufficiale (cosa non infrequente a Genova: sappiamo dal racconto degli annali del Roccatagliata che una commedia doveva essere rappresentata a Palazzo durante il carnevale del 1586 e di cui il Senato vietò la rappresentazione).

Nel *Barro* gli esiti più originali e interessanti rispetto al panorama teatrale cinquecentesco italiano e alla commedia erudita che ne è il modello, consistono nel ritrovamento di una base realistica «cittadina» (ma più in riferimento ai problemi politico-sociali, che non alla rievocazione ambientale-decorativa), alla vicenda e ai personaggi (che appunto derivano dalla tradizione plautina della commedia erudita), che brucia, nella scelta di una commedia «seria», ma non patetica, ogni possibilità di sviluppo farsesco e di comicità edonistica.

Il contrasto fra padri e figli diventa il contrasto fra due modi di intendere l'evoluzione della società genovese; la presenza dei servi è la esplicitazione della realtà della povertà e della miseria delle classi subalterne; l'autonomia dei personaggi femminili diventa il tema rivelatore della realtà della condizione femminile (o l'obbedienza o il convento). Il giovane Afranio, buon repubblicista, è in qualche modo portavoce di Foglietta, che vorrebbe la città ancora legata ai commerci, mentre Demetrio è un solido mercante, aperto alla nuova prospettiva dei «cambi», delle attività finanziarie che hanno sostituito, come generatrici di nuove ricchezze, le vecchie attività mercantili, premessa di quel «secolo dei Genovesi». Questa apertura alla città, come apertura ai problemi (a volte drammatici) di una società in evoluzione, è un po' il filo conduttore che si può rintracciare – come vedremo – in gran parte della produzione teatrale nell'epoca della repubblica aristocratica.

Probabilmente a recite aristocratiche è riconducibile la cinica e feroce satira della realtà contenuta nella *Finta carità* di Pier Giovanni Capriata, personaggio legato alla congiura del Vachero, (tramandato dai manoscritti delle poesie di Giuliano Rossi e recentemente edita da Roberto Trovato e Fiorenzo Toso) in cui un orbo e due ciechi acciaccati, mossi dalla fame (veri e propri emblemi degli strati miserabili e diseredati della società barocca), sono ingannati dal nobile Leandro e se le danno di santa ragione in una guerra fra poveri, di sapore ruzantiano.

Su un piano di più spiccato gusto per il divertimento e probabilmente derivate dalla drammaturgia spagnola sono le uniche due commedie pubblicate a Genova: *La fedeltà* di Bartolomeo Paggi e *L'intrico d'amore* di Baruno Ramussatore Orbipolitano.

Unica opera conosciuta di Bartolomeo Paggi (non ignoto agli studiosi di Chiabrera, che gli dedicò l'*Ode morale XII*), pur denunciando una continuità con la commedia tardo-cinquecentesca (soprattutto nel prologo – che è una disputa fra Diletto e Utile, influenzata dalle idee sulla tragicommedia di Guarini – ma anche nella gara di generosità dei due amici che si accusano dei delitti commessi dall'altro e nel travestimento servile del nobile Curzio), *La fedeltà* sembra tener conto della commedia dell'arte. Non soltanto, infatti, vi compare un capitano Achille che sembra derivare vagamente dal Capitano Matamoros di Francesco Andreini; ma l'influsso della commedia dell'arte si nota nei personaggi dei due vecchi innamorati: Polidoro, che vorrebbe sposare Flaminia, figlia dell'avarò Ortensio perseguitato dal catarro e soprattutto Tullio, che si comporta come un giovane ancora in grado di sedurre le ragazze ed è convinto a sua volta di sposare Cintia, figlia di Polidoro; ed ancor più nella scena della finta pazzia di Cintia (III, 7). In particolare il personaggio del parassita Spiatta sembra ispirarsi allo Zanni: sia come « spalla » del capitano Achille, sia come protagonista di gag autonome, come quella della lettera ch'egli fa leggere al personaggio sbagliato (IV, 8).

Alla commedia erudita finecinquecentesca, che strizza l'occhio alla commedia dell'arte, è riferibile anche l'*Intrico d'amore* (Pavoni, 1612) dell'altrimenti ignoto e non ancora meglio identificato Baruno Ramussatore Orbipolitano, il cui pseudonimo potrebbe significare – secondo una spiegazione che si potrebbe ricavare da alcune battute interne al testo – baro, ingannatore, abitatore di questo mondo (e, quindi, libertino). Il personaggio del pedante Biltrano è molto vicino al Manfurio del *Candelaio*. Notevole è il personaggio di Spazzetta che, a volte, parla un gergo furbesco e frequenta un sottobosco di truffaldini e malandrini, abbastanza vicini a certi personaggi del Della Porta. Commedia scritta in occasione del carnevale (come la *Fedeltà*) per dilettanti, che nel prologo sono indicati come « creati » di un nobile di Toledo (il che pone il problema di una possibile derivazione spagnola), dimostra anche attenzione alle esigenze sceniche (nella prefazione si suggerisce come trasformarla dai cinque atti originali, tipici della commedia erudita, a tre, secondo l'uso dei canovacci).

Il programma « moralizzatore » di Andrea Spinola – ricordato prima – viene a coincidere, sul versante tragico con la produzione tragica di Ansaldo

Cebà. Se nella prima tragedia (*La principessa Silandra*, 1621) Cebà mette in scena un conflitto sentimentale e la discussione di una casistica psicologica (ricalcando le suggestioni della storia liviana, ripresa poi da Petrarca nell'*Africa* e modello per Trissino nella *Sofonisba*) – già al centro del suo poema *La reina Ester* – nelle altre due (*Alcippo spartano*, di fonte plutarca e *Le gemelle capovane*, ancora Livio e Petrarca) la città antica (Sparta e Capua), è costantemente immagine, travestimento, della Genova contemporanea la cui indipendenza è minacciata (come Capua fra Roma e Cartagine) dalla ingerenza straniera (Spagna e Francia), e costituisce lo spazio scenico e l'unità drammaturgica della vicenda tragica. La tragedia, poi, diviene misura dell'esemplarità positiva (Alcippo) o negativa (Calvio) dei personaggi: il primo si sacrifica per la patria, come un perfetto « cittadino di Repubblica », il secondo la rovina per soddisfare la propria ambizione. Nelle *Gemelle capovane*, la più complessa delle tre tragedie, occupa uno spazio anche la tematica amorosa (le gemelle Trasilla e Pirinda cercano di sedurre un « machiavellico » Annibale, delineato con un occhio al modello tacitano). Più sul solco della tradizione cinquecentesca che non sulle tragedie barocche, e semmai – come nota il Corradini – in sintonia con le proposte del teatro gesuitico (anche se Cebà esclude ogni tematica religiosa), *Alcippo spartano* e *Le gemelle capovane* furono inserite da Scipione Maffei nel terzo tomo del suo *Teatro italiano* (Milano, Vallarsi 1723-25).

3. Chiabrera e il travestimento pastorale

Un tratto tipicamente genovese è ravvisabile in parte dell'attività teatrale di Gabriello Chiabrera.

L'arco di tempo in cui Chiabrera si dedica al teatro (dal 1600, con *Il rapimento di Cefalo* a Firenze, alla pubblicazione della tragedia *Erminia*, nel 1622) è più limitato rispetto ad altri generi. L'attività teatrale vera e propria coinvolge Savona e Genova, nell'ambito delle recite domestiche della nobiltà (che non escludono, comunque, l'occasionale partecipazione di professionisti) ma si estende – come ben documentano la *Vita* e le *Lettere* – anche alle corti di Firenze e Mantova, dove Chiabrera entra in contatto con professionisti come Francesca Caccini, Isabella Andreini, Giovambattista Andreini, Francesco Rasi e Adriana Basile.

L'esperienza più tipicamente genovese di Chiabrera è legata al genere della favola pastorale. L'originalità dell'operazione chiabrerisca sta, infatti, nel trasferimento della problematica essenzialmente cortigiana dell'*Aminta* e

del *Pastor fido* nell'ambito del teatro in villa dell'aristocrazia. Nelle tre «pastorali» (o «boscherecce») di Chiabrera (solo una, la *Meganira*, pubblicata a Firenze, potrebbe essere svincolata da problematiche più strettamente genovesi), gli stereotipi del mondo pastorale nascondono, infatti, problematiche ben più realistiche ed attuali.

È il caso della *Geloepea* (1604), dove l'intreccio, derivato dal *Pastor fido*, basato sull'inganno e la gelosia, ruota intorno alla rivalità fra Filebo («un pastorello / di sì poche gregge») e Berillo («un bifolco / padron di molti armenti») per Geloepea, figlia di un pastore ricco e «possente»; questa situazione allude trasparentemente ai conflitti interni alla nobiltà genovese (vecchia e nuova, impoverita e ricca), proponendo anche (con il matrimonio, le «giuste nozze», fra il povero pastore e la ricca pastorella) una soluzione improntata alla tolleranza e volta da accogliere le ragioni del cuore e del sentimento, cercando di conciliarle con quelle della società, qui rappresentata dall'autorità paterna. Interessante, in questa chiave, è l'attribuzione del ruolo del satiro (l'elemento perturbatore della vicenda amorosa) al personaggio di Nerino: un contadino misero, abbruttito dal lavoro («per povertade ho sempre mai / con marre e con aratri / da riguardar sopra la terra il mondo / che non m'avanza il tempo / da rimirar il cielo») e per questo disponibile ad ogni cattiva azione («Io per certo / per sì fatta mercede / anderei prontamente ad ogni impresa»), ch'egli giustifica con la forza di una teorizzazione («l'infamia non sozza / quanto l'oro abbellisce»), che tocca anche il tema scottante della nobiltà acquistata con le ricchezze, mentre l'allusione alla carestia contribuisce ad inserire una ulteriore nota realistica nel mondo pastorale assunto a celebrare i riti mondani (le cacce, le villeggiature) della società aristocratica. La presenza di una tematica così tipicamente genovese autorizzò persino (in una probabile rappresentazione) il trasferimento della vicenda a Sampierdarena (allora davvero una arcadia nobiliare, senza fabbriche, ferrovie, autostrade e con tante ville): «la favola si finge in Promontorio, amenissimo luogo del sontuosissimo borgo di san pietro d'arena nella riviera di genova», come recita la didascalia di tutte le edizioni a partire dal 1607.

Nell'*Alcippo* (1614) è ripreso il tema (presente nell'episodio della «cieca» del *Pastor fido*) della comunità femminile insidiata dalla presenza di un uomo che vi si introduce in abiti muliebri. Nel *Pastor fido* Mirtillo era aiutato dalla complicità di Corisca, qui l'intruso, con il nome di Megilla, cerca lui stesso di convincere la cacciatrice Clori ad abbandonare l'attività della caccia per pensare all'amore coniugale. Il tema diventa così quello del destino

femminile: libera cacciatrice, o madre occupata ad allevare figli. E questo tema prende il sopravvento, nel corso della favola sui risvolti maliziosi del travestimento, presenti nel racconto iniziale di Leucippe (II,1). L'intruso è scoperto, dovrebbe essere condannato a morte: lo esige la legge, l'onore di Clori, la necessità di prevenire altri tentativi del genere, dovuti all'«ardimento della sfrontata gioventù» e di difendere anche in futuro le ninfe da chi voglia «perturbare / i loro onesti studi con assalti amorosi»; lo sostiene, opponendosi al più tollerante Montano, più disponibile ad accogliere le ragioni dell'amore della finta Megilla, il vecchio Tirsi per paura che, non applicando la legge, «ognor con froda / verranno mille malvagi, e se sian colti / diverranno amanti». Tutto è, poi, risolto dall'agnizione: l'intruso è riconosciuto per Alcippo, figlio del severo Tirsi, creduto morto molti anni prima. La soluzione proposta da Montano e Tirsi (il matrimonio fra Alcippo e Clori di cui ora si ricordano gli oscuri natali ed il debito di riconoscenza nei confronti di Tirsi e Montano che l'hanno protetta ed allevata nobilmente) va contro l'atteggiamento eroico messo in mostra dai due giovani: Clori gelosa del proprio onore e della propria libertà, Alcippo disposto a morire, di fronte al rifiuto di Clori. Il matrimonio con Alcippo diventa per Clori una ricompensa per i benefici ricevuti. Le ragioni matrimoniali della società nobiliare hanno il sopravvento, e il lieto fine è offuscato dallo scarso entusiasmo della rassegnata Clori («che più dirvi degg'io? / Sia nelle vostre mani, e voi reggete il freno / di ciascun mio desio») in una battuta finale assolutamente non convenzionale il cui significato doveva essere ben compreso dal pubblico – soprattutto femminile – dell'epoca.

Anche il paesaggio ligure (presente nella produzione lirica di Chiabrera: nel poemetto *Le grotte di Fassolo* e in numerosi *Sermoni*) appare sul teatro. Nella *Galatea* del 1614, Chiabrera propone una ulteriore tipologia, quella della “favola marittima”, variante della pastorale: la presenza del coro dei pescatori e delle pescatrici; il décor (cui alludono le pescatrici del coro: «rida al seren de' tuoi soavi lumi / sovra l'arene d'or l'onda amorosa»; «sovra il tranquillo suol d'instabil mare»; e poi «le occhiate reti» con cui si pratica la pesca; e i «sassosi scogli», «in riva a l'onde», le «avventurate arene», «l'aurata arena», l'«algosa riva»; gli «acceti» fanno «risonar queste marine sponde»), rimandano ad un paesaggio, di maniera, ma pur sempre familiare. A questo allude subito all'inizio *Galatea* (che è, naturalmente, «pregio de l'onde»):

Questi, nati nel mar, perle e coralli
onde s'ornano il crin l'eternè dive.

E alla fine, dopo la morte di Aci, il ripetuto lamento del coro (« piangete o scogli, e lacrimate, arene ») è un travestimento « marittimo » del pianto dell'Orfeo rinucciniano.

L'elemento scenografico ha così un particolare rilievo, in cui la parola è strumento di attuazione e realizzazione visiva. C'è dunque una prevalenza dell'elemento scenografico-pittorico (questa scenografia trova poi un riscontro concreto e ideale nella villa) sia che venga realizzato sulla scena, sia – soprattutto – che venga evocato dalla parola poetica. Questo diventa il segno di un teatro fantastico ed evocativo, dove mitologia e realtà si compenetrano senza moralismo, senza il tentativo di aggancio con le dialettiche del reale, come avviene, invece, nelle tragicommedie. E in questa linea va anche la « miniaturizzazione » delle « favole » scritte per il teatro di corte, fatta per le rappresentazioni in villa, dedicate a Veronica Doria (Genova, Pavoni, 1622).

4. *Fra letteratura e teatro*

L'importanza che va assumendo il teatro si riflette anche nell'interesse che gli dimostrano gli editori: nel 1572 l'editore Bellone pubblica la *Sofonisba* di Trissino, nel 1587 il Bartoli il *Torrismondo* del Tasso; nel 1604, per il matrimonio di Gianvincenzo Imperiale, il Pavoni stampa la *Danza di Venere* dell'Ingegneri e poco dopo si preoccupa di pubblicare il trattato sull'arte comica dell'Andreini. Vedono le stampe, oltre alle commedie di cui abbiamo parlato, *La fedeltà* e *L'intrico d'amore*, anche tragedie come *L'Alceste* di (1593) Giulio Salinero e il *Perideo* (1621) di Angelo Grossi. La prima è una libera riduzione in chiave patetico-tragica dell'episodio aristesco di Alceste e Lidia (*Orlando Furioso*, XXXIV, ottave 10-43), la seconda è ispirata alla storia medievale di Rosmunda, che vorrebbe spingere il nobile Perideo ad uccidere Alboino per vendicare l'uccisione del padre. Originale è il nobile atteggiamento di Perideo, che rifiuta di compiere la vendetta e sfida lealmente Alboino a duello, uccidendolo: ma poi scopre che in realtà Alboino è suo padre e viene perseguitato dal suo fantasma.

A Venezia, invece, vengono pubblicate le opere di un altro genovese, Tobia De Ferrari, autore della *Rosilda* (1625), tragedia orrorosa-senecana, e di due adattamenti teatrali di due episodi della *Gerusalemme liberata*: *Sofronia* e *i Successi d'Erminia* (1615). Nella *Sofronia* Aladino è un « empio tiranno » ed Ismeno un perfetto consigliere da tragedia cortigiana; ma soprattutto viene sviluppato il tema dell'amore nella complementarità delle due figure di Olindo e Sofronia: l'appassionato lirismo del giovane e il solenne eroismo della ragazza.

Con i *Successi d'Erminia* il De Ferrari tenta un tipo di tragedia più complessa, con una grande varietà di mutamenti scenici, un numero considerevole di personaggi, nel tentativo di portare sulla scena la complessità del poema tassiano. Tobia De Ferrari è senz'altro una figura interessante, anche per i suoi rapporti con Venezia, dove, oltre ad essere pubblicati i suoi testi, viene rappresentata anche la *Rosilda* per iniziativa del fratello Agostino che aveva dato vita ad una compagnia semi-professionistica, gli accademici Sollevati, che agiscono fra Genova e Venezia, dove sono in contatto con Giulio Strozzi.

Ispirata a Tasso è anche l'ultima prova drammaturgica di Chiabrera, la tragedia *Erminia* (1622). Nella dedicatoria Chiabrera collega alle caratteristiche ed alle esigenze del pubblico la scelta di un argomento « chiaro e divulgato tra comuni e popolari ragionamenti » e non « da strana e antica storia raccolto ». Ma la popolarità del soggetto e del personaggio non esclude affatto, anzi, in un certo senso favorisce la completa libertà dell'autore nell'elaborare la vicenda. L'*Erminia*, infatti, non è una semplice drammatizzazione del poema, ma uno sviluppo personale della vicenda del personaggio tassiano: la vicenda comincia dove la *Liberata* finiva (al coro è assegnato il compito di rievocare alcuni episodi): l'esercito cristiano è pronto a far vela per l'Europa, Erminia non può seguire Tancredi e si uccide. Quello che nel poemetto era esclusivamente sviluppo tragico del personaggio patetico tassiano, subisce, però, una correzione moralistica. La notizia della morte di Erminia, infatti, arriva quando Tancredi ha avuto un ripensamento ed è disposto a portarla con sé in Italia. Il coro, allora, può rimproverare all'eroina suicida l'eccessiva precipitazione e la mancanza di speranza. La vicenda tragica diventa così esempio ed ammaestramento morale al pubblico che può trarre anche dalla sua materia romanzesca una lezione di moralità e saggezza (come Chiabrera espressamente avverte nella dedicatoria al diciassettenne Anton Giulio Brignole Sale).

Al poema del Marino si riallaccia, invece, la favola pastorale *Adone* (Calenzani, s.d., ma 1635) di Vincenzo Renieri, un matematico amico di Galileo, definito « filosofo » nel frontespizio, che propone una summa antologica della spettacolarità barocca: travestimenti, personaggi mitologici e divini, echi della pastorale; l'aggressione del satiro; l'Eco che con le sue risposte annuncia la morte ad Adone, le sottigliezze psicologiche ed erotiche: Adone che racconta i particolari dei suoi amori con Venere; elementi patetico-orrorosi: Doralba (inizialmente caratterizzata dal « doppio amore » per Adone e per Fidauro, come la Celia della pastorale del Bonarelli) che si

butta da una rupe abbracciando la testa dell'innamorato Fidauro e muore baciandolo sulla bocca.

Staccandosi dai temi più tipici della situazione cittadina, così, il teatro si ricollega al grande movimento del barocco italiano (la presenza dei cori, l'apparato scenografico, coreografico e musicale delle scene di caccia, la « macchina » necessaria nel finale in cui Venere in lacrime trasporta in cielo Adone morente sul carro trascinato dalle colombe) totalmente consapevole della propria autonomia.

5. *Anton Giulio Brignole Sale e la sua cerchia: equivoci della politica ed equivoci della scena*

Commedia « genovese » è, invece, ancora la prima di Anton Giulio Brignole Sale, *Il geloso non geloso* (pubblicata come appendice al *Carnovale*, dove si immagina – come abbiamo visto – rappresentata al teatro del Falcone), che si svolge a Genova, con puntuali riferimenti alla topografia cittadina (Banchi, Carignano, Sarzano, il Bisagno, Sampierdarena). Il personaggio che nella commedia incarna la coscienza critica dell'autore, Camillo, reduce dalle Fiandre, dove ha combattuto senza fortuna nelle truppe genovesi alleate degli Spagnoli, è portatore della sfiducia, della disillusione di una parte dell'aristocrazia genovese – quella cui appartiene il Brignole – per quell'alleanza. Il tradimento della donna che egli ama, Isabella, è l'equivalente (sul piano erotico-sentimentale) di quella sconfitta. Vittima dei tradimenti dello « straniero » Leandro (« cacazibetto forastiere », che viene dalla spagnola Milano), che ha sedotto la donna che egli ama e che mette in pericolo l'onore della sorella (« l'onor mio macchiato, l'amor mio tradito »), Camillo riverbera sulla attualità cittadina una luce inquietante e pessimistica, nonostante il lieto fine.

Le altre commedie del Brignole (*I due anelli simili* e *I comici schiavi*, entro cui è inserito un interessante episodio di teatro nel teatro), sono in sintonia con la maggiore drammaturgia seicentesca italiana (Cicognini, Andreini; ma Anton Giulio è anche in contatto con il drammaturgo romano, di origine ebraica, Teodoro Amaiden), ma anche influenzata dal teatro spagnolo (fra i libri presenti nella biblioteca di Anton Giulio c'è anche una edizione del teatro di Lope); ma un ruolo di un certo rilievo vi assume anche il registro dialettale, accostato a quello della lingua, per aumentare gli effetti di divertimento, di varietà e di sorpresa, attuato però attraverso il recupero del polilinguismo e delle maschere della commedia dell'arte (con l'aggiunta di quelle genovesi di Gianchinetta, l'astuta servetta, e di Bellora, il caporale),

dentro un contesto tragico-romanzesco, intimamente implicato con alcune delle fondamentali istanze barocche (la vita come labirinto di passioni, il ruolo della fortuna e della finzione).

Lo stesso può dirsi per *La comedia senza titolo*, anonima, dall'intreccio avventuroso e con molte parti dialettali, e per un'altra commedia, nelle stampe seicentesche attribuita al Brignole, ma oggi riconosciuta di Francesco Maria Marini, – *Il fazzoletto* (edito recentemente da Roberto Trovato sulla base di un manoscritto della Biblioteca Berio di Genova), rappresentato nel carnevale del 1642, alla presenza dei Serenissimi Collegi in una sala di palazzo ducale, dalla stessa compagnia di giovani aristocratici che aveva messo in scena *I due anelli simili* del Brignole. L'ambientazione orientale (qui la maschera Bellora è il servo del Serraglio) è, in questo panorama, il tratto più originale della tragicommedia, in cui ampio spazio ha anche la maschera di Graziano (trasformato in eunuco e guardiano del Serraglio) che riflette la polemica della cerchia degli Addormentati, di cui il Marini fa parte, contro la vecchia cultura accademica, mentre frequenti allusioni a Urbano VIII introducono elementi di attualità politica (è l'epoca della guerra di Castro che suscita all'interno della Repubblica un dibattito di notevole spessore).

Deprecata all'inizio del secolo da Andrea Spinola, la presenza femminile è, senza dubbio, la componente più vistosa del pubblico di primo Seicento, come apparirà con grande evidenza in una pagina del *Carnovale* di Anton Giulio Brignole Sale, che è al tempo stesso una rappresentazione efficace di tutta la vita teatrale genovese.

I tre aristocratici protagonisti del romanzo, dopo aver visitato tutta la città, si recano al teatro del Falcone, entrando non per l'ingresso del pubblico, ma dalla parte del palcoscenico, perché uno di loro dovrà recitare nello spettacolo e l'altro fargli da suggeritore. E dal palcoscenico, « per un varco solamente a' recitanti riserbato », osservano la sala (« maestevole teatro di figura ovata e d'immensa capacità ») che offre, da quella prospettiva, lo spettacolo « del popolo foltissimo, affrettato ad affolarsi molto tempo avanti dalla curiosità » e « spinto a lietamente rumoreggiare da gioconda impazienza »; dalla platea lo sguardo dei tre osservatori si sposta verso una gradinata che occupa, in alto, il fondo della sala: qui « tutte le più belle Dame della città, sopra un numero di gradi forte et agiatamente congegnati, occupavano l'aria ». Ed a questo punto il rovesciamento della prospettiva dello spettacolo si realizza compiutamente:

« S'aveano esse, con sì adorno ingegno, compartita in ori e gemme la fortuna loro sulla persona, che appariva ben chiaro brama averle tratte più di esser vedute che di vedere. Né deluso il desiderio loro si rimaneva, peroché si inebriati i sottoposti cavalieri stavano mirandole, che assai fermi si mostravano di pendere più dal raggio de' loro occhi, che dal filo de la comedia ».

6. *Il trionfo del melodramma*

La socialità del teatro, d'altra parte, caratterizza l'inizio di stagioni regolari al Falcone (1644) che comincia ad accogliere regolarmente le rappresentazioni a pagamento, consentendo spettacoli di notevole impegno produttivo soprattutto nell'ambito del teatro per musica, come la rappresentazione degli *Amori di Alessandro Magno e Rossane* del Cicognini (1652) o l'*Immacolata riconosciuta* di Francesco Fulvio Frugoni (1663) e sarà presente a Genova in diverse occasioni la compagnia dei Febiarmonici. È il momento, cioè, della diffusione a Genova del melodramma che porta con sé, nell'ambito della letteratura teatrale, la pubblicazione dei primi libretti genovesi, che continuerà per tutto il XVIII secolo, dove comincia ad apparire la denominazione del teatro del Falcone, in cui l'opera è (o sarà) rappresentata. Anche se sporadicamente, viene segnalato il nome del musicista, addirittura del « direttore delle scene, macchine e balli », come nel *Ciro* del napoletano Giulio Cesare Sorrentino (Farroni, 1654): in questo caso Cavalli e Gio Battista Balbi; viene anche indicato che « Prologo, aggiunte, mutationi et aggiustamenti all'uso di questa città » sono « fatte da altro soggetto con permissione dell'autore ». In qualche caso è riportato anche il cast.

Le prefazioni, adesso, non sono indirizzate esclusivamente al lettore; in alcuni casi, infatti, si affaccia anche lo spettatore: l'*Avvertimento* del *Giasone* del Cicognini (Farroni, 1651) è rivolto « Ai lettori e spettatori del dramma », quello del *Genio ligure trionfante* di Gio Agostino Pollinari (Casamara, 1697) fa esplicitamente riferimento al « lector cortese o spettator curioso ».

Quando compare una dedicatoria, è spesso indirizzata a una nobildonna; ma la protezione chiesta in questo modo non è più legata, evidentemente, all'ottenimento di un finanziamento per la pubblicazione, bensì serve qui da semplice richiamo, serve per l'"immagine", insomma, ed è il segno che è soprattutto il pubblico femminile a gradire questo genere di rappresentazione.

Il diretto contatto con il teatro si può osservare anche andando oltre il frontespizio, entrando dentro al libro: le didascalie, con la descrizione della

particolare complessità delle macchine e degli effetti scenici, occupano sempre più spazio, insieme con le prime indicazioni per gli attori.

Si amplia il numero dei tipografi editori: anche se Calenzani e Farroni fanno la parte del leone, cominciano ad apparire anche i nomi del Casamara, del Guasco, del Franchelli, degli Scionico, della bottega di Gerolamo Marino e di Benedetto Cella, vicino a San Donato. Accanto al nome del tipografo-editore compare anche, in alcuni casi, il nome del rivenditore presso cui si può comprare il libretto: un Lazaro Benedetti vende i libri del Franchelli a Banchi; quelli degli eredi Calenzani sono venduti «alla bottega di Teramo Codelago»; e poi Stefano Rolandetti, «libraro vicino a San Luca», Carlo Giuseppe Morone in piazza Cinque lampadi vicino alla stamperia del Casamara.

Così, grazie a questi libretti, il teatro esce dai teatri, s'inserisce nella realtà sociale cittadina attraverso percorsi che quelle stesse indicazioni tipografiche e topografiche sembrano suggerirci.

La figura di maggior spicco nella vita teatrale di secondo Seicento è Gio Andrea Spinola (nato nel 1623), che aveva fatto le prime prove nell'accademia degli Addormentati, è anche un protagonista della vita mondana, con balli e con appassionate vicende amorose (più tardi vicende simili avranno per protagonista lo Stradella, pugnalato nel 1682 nelle vicinanze di piazza Banchi), e soprattutto come autore di melodrammi rappresentati al Falcone: *L'Ariodante* con gli intermezzi *Gli incanti d'Ismeno*, nel 1655, che ebbero un successo molto grande, ma interrotto dallo scoppio della peste; poi, dopo la peste, *l'Europa* (1650) *La perfidia fulminata da Sansone*, nel 1655, mentre di altri *Aspasia*, *Amare e fingere*, *Odoacre*, non si conoscono le date di rappresentazione. Tutti melodrammi caratterizzati dagli intrecci romanzeschi, dalla presenza di parti comiche, da frequenti mutamenti di scena, dal grande spazio dei recitativi.

La pubblicazione contemporanea delle sue opere raccolte nel *Cuore in volta* e nel *Cuore in scena* (Casamara, 1695), in cui accanto ai melodrammi (si tratta della riedizione di testi già pubblicati singolarmente e della pubblicazione di altri di cui non mi risultano edizioni precedenti), ci sono anche lettere e poesie scritte in vari tempi e varie occasioni, è l'avvenimento letterario editoriale più importante del secondo Seicento genovese. Si tratta, evidentemente, per lo Spinola, il quale nel frattempo aveva svolto funzioni diplomatiche e di governo in Corsica, a Savona, a Madrid, ormai sessantottenne (morirà dieci anni dopo, nel 1705), del recupero della memoria di quell'attività teatrale svolta in gioventù all'interno dell'ambiente aristocratico-mondano-galante.

7. *L'attività teatrale nell'ambito del Collegio dei Gesuiti*

All'attività dei teatri pubblici si affianca poi quella dei Gesuiti che si svolgeva nel collegio di via Balbi proprio davanti al Teatro del Falcone. Le rappresentazioni da semplice esercizio retorico, come era previsto originariamente dalla *Ratio studiorum*, diventano progressivamente specchio e autorappresentazione della vita del Collegio, nel momento in cui questo si apre alla società civile in occasione della cerimonia festosa e solenne in cui lo spettacolo è inserito; così il teatro diviene strumento di diffusione e propaganda degli ideali pedagogici gesuitici e veicolo di promozione della sua immagine, attuando anche un progressivo allineamento del linguaggio spettacolare al teatro profano ed alla spettacolarità barocca (le macchine, le trasformazioni, gli ingegni magici, ecc...). Ma in alcuni degli spettacoli (che conosciamo attraverso i «programmi» che ne riassumevano il testo) è possibile cogliere una esigenza di approfondimento e di razionalizzazione della dimensione scenica che si manifesterà nell'esperienza di drammaturghi gesuiti come il Granelli e il Bettinelli. In alcuni intermezzi inseriti fra gli atti, poi, quando non si tratta di azioni pantomimiche o danzate in funzione del rinforzamento il tema allegorico del dramma principale, fanno la loro comparsa anche spunti satirici di sapore molieriano, dando vita a piccole farse che testimoniano anche della presenza della cultura laica moderna all'interno del collegio genovese e ancora una volta della sua apertura verso pratiche sceniche più varie e aggiornate.

8. *Il Settecento*

Rispetto alla produzione della seconda metà del Seicento, totalmente rivolta al teatro per musica, il Settecento presenta – alla ripresa dell'attività teatrale fortemente limitata durante l'occupazione della città da parte degli Austriaci – una più ampia articolazione di generi.

Questa è la situazione teatrale genovese come viene descritta da Goldoni nella XV delle Prefazioni Pasquali (cfr. ed. Ortolani vol. I, pp. 732-733) per quanto riguarda l'attività musicale:

«Due sono i principali teatri di Genova: il sant'Agostino e il Falcone, i quali per una convenzione tra i proprietari non si aprono mai nel medesimo tempo, ma due anni l'uno, e due anni l'altro, e in questo modo il consorso è più numeroso, e si evitano quelle gare che che rovinano gl'Impresari».

Dall'altro la maggior varietà della scena di prosa, come preciserà nella lettera al Cornet del 1762 (*Ibidem*, XIV p. 256):

« Qui vi sono tre teatri aperti. Una buona truppa francese a S. Agostino, una compagnia italiana di salti e musica alle Vigne, ed una unione di dilettanti che recitano le mie comedie ».

Se il successo di Goldoni, ma anche la presenza del teatro di Chiari, continuerà per tutto il resto del secolo, l'esistenza di un teatro francese è confermata dal diario di Giovambattista Biffi (1774), amico di Beccaria e dei fratelli Verri, che assistette alla rappresentazione, fra l'altro, del *Mahomet* di Voltaire.

Genova è d'altra parte una « piazza » in cui fanno tappa le principali compagnie « di giro » professionistiche. Ed è a Genova, infatti, che Goldoni, seguendo la compagnia di Medebach per cui lavora, conosce la figlia di un notaio, Nicoletta Conio, che sposerà; e a Genova è ambientato uno degli episodi del romanzo di Piazza, *Il teatro*, dedicato ad una delle più importanti attrici della generazione postgoldoniana, Caterina Manzoni, che racconta appunto le avventure (teatrali e non) della primattrice di una di queste compagnie.

Un chiaro sintomo della nuova situazione, l'affermarsi cioè di un mercato teatrale, sarà l'apparire sempre più frequente, di notizie di spettacoli (musicali e non) sui fogli periodici degli « Avvisi di Genova »; ma non meno importante è la comparsa di fogli volanti (sono conservati in due miscellanee della Biblioteca Universitaria di Genova: 4.BB. VIII e 4. BB. IX) che pubblicano sonetti in onore di cantanti e ballerine che si esibiscono al Teatro di Sant'Agostino (che sembra detenere questa prerogativa). Gli stampatori di questi fogli sono gli stessi dei libretti: la stamperia Gesiniana, il Casamara; ma compaiono anche altri nomi: Felice Repetto, Benedetto Tarigo, entrambi operanti in Canneto, Giovambattista Caffarelli nella Strada nuovissima, Adamo Scionico nella piazza di San Lorenzo.

Questo uso è seguito anche dai dilettanti, che rappresentano commedie, tragedie e pastorali, con la particolarità che segnalano soprattutto (almeno quelli pervenutici) l'abilità di alcuni interpreti specializzati nei ruoli femminili sostenuti *en travesti*. Ma annunciano anche lezioni accademiche d'argomento teatrale, come quella dedicata agli spettacoli nell'antica Roma, nel Collegio delle Scuole Pie da Negrone Rivarola (governatore di Savona) nel 1759.

C'è anche chi questi manufatti tipografici se li porta da casa, come il bolognese Giacomo Santini, « bravissimo apparatore » che innalza in via

Orefici una «maestosa galeria» per la solenne processione del Santissimo Sacramento organizzata dai parrocchiani di San Matteo la domenica dopo l'ottava del Corpus Domini del 1776 (lo stampatore in questo caso è infatti il bolognese Gaspare de' Franceschi), il quale, con un sonetto firmato da Giambattista Paderni, vuol far sapere ai genovesi «fin dove arriva il bolognese ingegno».

In questo contesto l'avvenimento più importante in campo editoriale è senz'altro costituito dalle edizioni genovesi dell'opera di Metastasio, anticipate nel 1742 dalla pubblicazione del libretto metastasiano dell'*Artaserse*, quando il dramma venne rappresentato al Teatro di Sant'Agostino, con la musica di Chiarini e in quell'occasione fu stampato insieme con gli intermezzi *Amor fa l'uomo cieco* che erano stati inseriti fra gli atti. Due edizioni di Metastasio sono promosse da uno stampatore francese, Ivone Gravier. L'attenzione del pubblico genovese per il teatro di Metastasio è confermata dagli «Avvisi» (n. LXV, 27 giugno 1778, p.425): il libraio Bailleu ha ricevuto dal libraio Molini di Parigi l'incarico di raccogliere le sottoscrizioni per l'edizione delle opere di Metastasio. E nel 1791-93 uscirà l'edizione Franchelli. In collaborazione con il torinese Guibert e Orgeas il Gravier distribuisce l'edizione del teatro di Goldoni (1772-74).

È questo, in ogni caso, il segno dell'allargarsi del mercato teatrale, che coinvolge editori e tipografie ed il ventaglio delle proposte editoriali è piuttosto vasto, giungendo a recuperare a Genova anche molte opere di autori genovesi già pubblicate altrove: le tragedie del Granelli, operante a Bologna, quelle del Salvi. Numerose sono le traduzioni dal francese, spesso promosse da Giacomo Filippo Durazzo, per il proprio teatro privato: *Mitridate*, *Iphygenie*, *Phèdre* e *Britannicus* di Racine, *Zaire* e la *Mort de César* di Voltaire, *Pirro* da Crébillon. I nomi dei traduttori che ricorrono più frequentemente sono quelli di Giovambattista Gastaldi, di Giovambattista Richieri e di Agostino Lomellini, che sarà anche doge della Repubblica.

All'inizio degli anni settanta anche l'attività di un teatro che accoglie un pubblico eterogeneo, come il teatro dello Zerbino, arriva alla stampa, con la pubblicazione delle commedie di Steva De Franchi. Nel 1772 esce l'edizione delle *Commedie transportae da ro françeise in lengua zeneize*, cui farà seguire una *Seconda recugeita* nel 1781.

Il teatro di De Franchi è il primo teatro interamente dialettale a Genova: si tratta di versioni ed adattamenti dal francese: da Molière (*Les precieuses ridicules*, *Les furberies de Scapin*, *Le mariage forcé*, *Le medecin malgré lui*);

Regnard (*Ro legatario universale, Ro ritorno non previsto*), Palaprat (*L'ommo ruozzo-le grondeur*); ma anche con opere originali: *La locandera de sampierdarena*, solo lontanamente ispirata al capolavoro goldoniano).

De Franchi rappresenta situazioni e personaggi che cercano di essere il più possibile paradigmatici di una società reale: i personaggi sono borghesi (medici, commercianti, ecc.), dialetticamente contrapposti a personaggi d'origine contadina con aspirazioni borghesi, oppure che cercano di adeguarsi, comicamente, alle mode contemporanee; il personaggio più caratteristico, Monodda, è un « facchino di portantine » (nelle *Preziose ridicole*) ed è intriso di umori popolari. L'onomastica è tutta basata su nomi parlanti: Sofronia Sanguisuga, il servo di portantina Sussapippe, cioè succhiapippe; l'avvocato Giangiorgio Patella richiama maître Patelin, ma contiene anche la metafora della patella attaccata allo scoglio; la satira antiaristocratica è presente nell'invenzione del nome del Conte del bronzin; il tema della corruzione in quello del giudice Andronico Saffa; quello del vizio nel nome di Begudda, cioè Stravizio.

Certamente quella di De Franchi è una comicità più volta alla farsa che non alla satira ed al ritratto di carattere, ma riesce, comunque, a restituire sulla scena la vitalità cittadina in tutte le sue componenti sociali e nell'ambientazione che rinvia continuamente alla toponomastica cittadina: *Ro mego per força* si svolge sulla piazza di Ponticello, *Ro mariazo per força* in piazza Sarzano, le *Furberire de Monodda* fra Ravecca e Sant'Andrea; una precisazione di dettagli ambientali che vuole garantire l'identificazione della spettatore nella vicenda e, quindi, favorire il gradimento del pubblico.

La ricchezza delle proposte editoriali nella seconda metà del Settecento è tale da intimorire – ma anche da spingerlo a cimentarsi – chi non è un vero e proprio uomo di teatro o intellettuale di professione: è il caso di Marc'Antonio Mancini, « granatiere delle Reali guardie di Palazzo », che per l'incoronazione del doge Marcantonio Gentile nel 1781 dà alle stampe la festa teatrale *L'asilo delle Muse*, e nella dedica confessa: « Purtroppo conosco essere per me difficilissima impresa il comporre in una metropoli tanto illuminata a fronte di tanti celebri scrittori ».

9. *Il libro di teatro fra pratica della scena e lettura domestica*

È naturale chiedersi, allora, che rapporto ci sia fra queste edizioni e la scena.

La lettera con cui il Gastaldi inviava a Voltaire la traduzione dell'*Alzira* è estremamente importante per comprendere il contesto in cui questa (e le

altre) traduzione fu concepita; un'attenzione al testo che non può prescindere dalla sua resa scenica: ricorre costantemente il termine *théâtre*, si parla di *tableaux*, è centrale la riflessione sulla lingua.

Ma questa consapevolezza delle ragioni della scena (che Voltaire riconosceva al Gastaldi: «vous parlez du théâtre en maitre») ritorna come elemento di riflessione teorica nell'apparato prefatorio di più d'un'edizione di tragedie, rovesciando – ma questo è un modello tipicamente settecentesco – il tradizionale senso d'inferiorità del teatro nei confronti della letteratura.

È il caso del Salvi che, nella prefazione allo *Svarano* (1788), rivendica l'originalità della propria operazione (l'utilizzazione della fonte ossianesca) mettendo su un piano di eguale dignità letteratura e teatro: il «genio» e i «costumi» delle «Celtiche nazioni» sono «a portata di piacere egualmente descritti su i libri, che sul teatro rappresentati»; e parla del «meraviglioso che lusinga l'immaginazione e che abbellisce grandemente la scena», il quale «debbe con quel probabile unirsi, che corrisponde decevolmente al carattere degli attori e alle circostanze del soggetto». E Giuseppe De Mari, dedicando le proprie *Tragedie* (1785) a Francesco Albergati Capacelli, riconosce il ruolo svolto dagli attori (non più, ormai, responsabili dei travisamenti del testo) per la diffusione delle sue tragedie: è dal successo delle rappresentazioni e dalle lodi dell'Albergati che ad esse aveva assistito, che ha ricevuto lo stimolo per pubblicarle.

Tutto questo ha un riflesso su diversi aspetti del testo. Lo si vede, ormai, dall'estrema precisione delle didascalie. Il testo tragico a stampa non è costituito soltanto dalle battute oratorie dei personaggi, ma anche dalle azioni, dall'aspetto visivo dello spettacolo, dai movimenti degli attori e dalle indicazioni sulla loro recitazione, ma anche dalla minuziosa descrizione tecnica degli accorgimenti della messa in scena (ad esempio nello *Svarano* I,1: Almira incatenata ad una grotta – evidentemente praticabile – «deve essere annodata sul confine della grotta in guisa che possa entrare facilmente ed uscire dalla medesima»). Nelle tragedie del De Mari le minuziose e numerose didascalie sono poste in nota, a piè di pagina, segnalate da asterischi, come avviene nelle stampe delle tragedie di Alfieri. Ma accanto a questa attenzione alle esigenze della messa in scena, che fanno del libro pubblicato non solo memoria della scena, ma partitura scenica destinata a future realizzazioni, l'edizione è concepita anche in funzione di una più meditata lettura individuale che può soddisfare le esigenze culturali del lettore: il testo dello *Svarano*, ad esempio, è accompagnato da note che chiariscono il testo e fanno puntuale riferimento alla fonte ossianesca da cui la tragedia è ricavata.

In questo modo il libro che contiene il testo teatrale tende sempre più a proporre questa seconda possibilità di lettura privata, domestica, concentrata nell'attenzione assoluta al dettato del testo drammatico. Il che non significa, come abbiamo visto, che, attraverso le didascalie, la scena non vi sia presente. Ciò significa, in più, che il libro offre al lettore tutti gli strumenti per ricostruire nella propria mente, grazie alla propria fantasia, guidata dalle indicazioni dell'autore, la realtà drammatica del testo, secondo una sensibilità che – a Genova come nel resto d'Europa – va affermandosi alla fine del secolo e che corrisponde, nel pubblico stesso (che è sempre più un pubblico anche di lettori), ad una diversa sensibilità nei confronti della scena: il teatro non è più solo occasione mondana, ma esige una assoluta concentrazione da parte dello spettatore, come ci dice molto chiaramente, negli agili metri di una canzonetta metastasiana, Bartolomeo Boasi, l'autore della *Morte di Annibale*:

Ecco ad un fischio
fuggir la tela, ecco si svela
nuovo splendor:
e la volubile
scena si mostra,
in vaga mostra,
a immenso stuol;
stuolo che mutolo
e immoto pende
e parte prende
dell'altrui duol.

La concentrazione dello spettatore coincide con quella del lettore, instaurando implicitamente l'analogia fra l'esperienza della lettura e quella della rappresentazione.

10. *Epilogo*

Il secolo si chiude nel segno delle idee nuove; anche a Genova, la ventata giacobina e poi napoleonica provocò feste allegoriche all'aperto ed una drammaturgia rivolta alla divulgazione dei nuovi temi: *Il trionfo della libertà* (1797) di Gaspare Sauli, *l'Ataulfo* di Giuseppe Del Mare, dedicata nel 1805 a Napoleone; mentre uno dei principali protagonisti dell'Arcadia genovese, Agostino Massucco, promuoverà, nel 1800, le traduzioni del *Caio Gracco* di Joseph-Marie Seigner e del *Moro di Venezia* di Ducis (da Shakespeare), che

verranno pubblicate nella Stamperia francese e italiana degli Amici della libertà, che aveva sede in Piazza dei Funghi.

Ma soprattutto nella satira beffarda contro la commissione voluta dai protettori francesi della Repubblica democratica (*I novemviri liguri del 1799* di Luigi Serra), che denunciava il degrado della politica genovese dopo gli entusiasmi della rivolta antioligarchica, sarà ancora una volta la città (nella caricatura eroicomico della tronfia esibizione dei suoi rappresentanti) ad occupare il palcoscenico: prima che il teatro ottocentesco genovese si aprisse alle nuove esperienze, prima alfieriane e poi romantiche.

Nota bibliografica

Un'ampia bibliografia sul nostro argomento è indicata in appendice ai saggi di pertinenza teatrali della *Letteratura ligure. La Repubblica aristocratica*, Genova 1992, II. E cioè: S. VERDINO, *Cultura e letteratura nel Cinquecento*; F. VAZZOLER, *Letteratura e ideologia aristocratica a Genova nel primo Seicento*; A. BENISCELLI, *Il Settecento letterario*; M. MANCIOTTI, *Stefano De Franchi*. Si ricordano qui esclusivamente i contributi citati nel testo: L.T. BELGRANO, *Delle feste e dei luoghi dei genovesi*, in « Archivio storico italiano », 3 s., XV (1972) e XVIII (1873); L.M. LEVATI, *Dogi biennali di Genova dal 1528 al 1699*, Genova 1930; Id., *I dogi di Genova dal 1699 al 1721 e vita genovese degli stessi anni*, Genova 1912; A. NERI, *Costumanze e sollazzi*, Genova 1889; R. GIAZOTTO, *La musica a Genova nella vita pubblica e privata dal XIII al XVIII secolo*, s.l. 1951; C. BERTIERI, *Genova in Enciclopedia dello spettacolo*, V, Roma 1954; R. BOUDARD, *Gènes et la France dans la deuxième moitié du XVIII siècle: 1748-1797*, Paris 1962; A.F. IVALDI, *Gli Adorno e l'Hosteria-teatro del Falcone di Genova (1600-1680)*, « Rivista italiana di musicologia », XV (1980); ID., *Teatro e società genovese al tempo di Stradella*, « Chigiana », XXXIX, 19 (1982); ID., *Genova e il teatro, fra Seicento e Ottocento*, in *Il teatro Carlo Felice di Genova. Storia e progetti*, Genova, a cura di M.I. BOTTO, Genova 1985; ID., *La famiglia di Giacomo Durazzo. I personaggi decisivi, l'ambiente genovese*, in *Alceste*, Genova 1987; M. BOTTARO, M. PATERNOSTRO, *Storia del teatro a Genova*, Genova 1982; M.R. MORETTI, *Musica e costume a Genova tra Cinquecento e Seicento*, Genova 1990; F. TOSO, *Letteratura genovese e ligure*, Genova 1990.

Alle opere presenti nelle bibliografie si devono aggiungere queste edizioni moderne uscite successivamente: P.G. CAPRIATA, *Ra finta carité*, a cura di R. TROVATO e F. TOSO, Recco 1996; F. M. MARINI, *Il fazzoletto. Tragicommedia inedita del secolo XVII*, a cura di F. TOSO e R. TROVATO, Bologna 1997; *Commedia senza titolo (MS. F. III. 16 della Biblioteca Universitaria di Genova)* Edizione e commento linguistico di Annalisa Stefanini. Tesi di Laurea Università di Genova, a.a. 2000/2001, relatore prof. Roberto Trovato; A. CEBÀ, *Tragedie* a cura di M. CORRADINI, Milano 2001. Importanti riferimenti al teatro genovese sono anche in: G. CHIABRERA, *Lettere (1585-1638)*, a cura di S. MORANDO, Firenze 2003; E. BELLINI, *Agostino Mascardi fra 'ars poetica' e 'ars historica'*, Milano 2002. Si segnala infine la *thèse de Doctorat* di Francesco D'Antonio, *Da Janus aux zanni. Académisme et innovation dans le laboratoire théâtral génois (1574-1645)*, sotto la direzione di Françoise Decroisette (Université Paris VIII, 2005).

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

Fiorenzo Toso, Profilo di storia linguistica di Genova e della Liguria

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

Bianca Maria Giannattasio, L'antiquaria e l'archeologia: mercanti e banchieri, curiosi e raccoglitori, ladri e uomini di scienze

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