

8/1900

Rivista annuale del Centro Studi
sulle letterature, le arti, la storia e l'economia

8/1900

ANNO I 2025

Rivista annuale del Centro Studi
sulle letterature, le arti, la storia e l'economia

Volume realizzato con il contributo di:

MIC - Direzione generale Biblioteche e istituti culturali
Fondazione Franzoni ETS



Tutti i testi pubblicati in *8/900* sono vagliati, secondo le modalità del “doppio cieco” (double blind peer review), da non meno di due lettori individuati nell’ambito di un’ampia cerchia internazionale di specialisti.

All published articles are double-blind peer reviewed at least by two referees selected among high-profile scientists, in great majority belonging to foreign institutions.

8/900

**Rivista annuale del Centro studi
sulle letterature, le arti, la storia e l’economia**

Claudio Paolocci, *direttore responsabile*

Progetto grafico: Andrea Lavaggi

Contatti: segreteria@fondazionefranzoni.it

On line: <https://www.fondazionefranzoni.it/8-900-rivista/>

© I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento totale o parziale, con qualsiasi mezzo, sono riservati in tutti i Paesi.

© 2025, FONDAZIONE FRANZONI ETS
Via dei Giustiniani 11/3 - 16123 Genova
ISSN 3103-5191 [online]

INDICE

7	INTRODUZIONE
	SANDRO SESSAREGO
9	<i>Lingue minoritarie tra diritti, politiche e identità: il caso dell'afro-yungueño come modello per rivitalizzare il genovese</i>
	STEFANO LUSITO
23	<i>Per una sintesi minima dell'evoluzione del genovese in otto secoli d'espressione scritta</i>
	ERICA AUTELLI
69	<i>Phraseology in 19th and 20th century Italian-Genoese and Genoese-Italian dictionaries and the GEPHRAS and GEPHRAS2 projects for the documentation of historical and contemporary phrasemes</i>
	LORENZO FILIPPONIO, DAVIDE GARASSINO
105	<i>Impressioni di genovese: lunghezza vocalica e consonantica a Isola del Cantone</i>
	DENNIS GIUSEPPE DI FALCO, VALERIO MAGNO, MARIA PULINAS
121	<i>Il Progetto di Formazione alla Ricerca della Magistrale in Letterature Moderne e Spettacolo alla Scuola Estiva di Isola del Cantone</i>
	DAVIDE MINGOZZI
131	<i>Appunti per una storia del teatro musicale in lingua genovese tra Seicento e Novecento</i>
	GIORGIO TOSO
145	<i>Domenico Merello e Giovanni Francesco Re. Attività e relazioni di due imprenditori genovesi a Tunisi (1807-1838)</i>

CENTRO STUDI

8/1900

*sulle letterature
le arti, la storia e l'economia*

INTRODUZIONE

Gli studi sulla storia contemporanea, pur numerosi, hanno seguito percorsi paralleli – specie per quanto riguarda i territori – con un *focus* spesso mirato a eventi, fatti, personaggi. Per meglio comprendere e conoscere la ricchezza e la valenza di questo tempo nel quale la storia, così come il gusto artistico, le letterature e l'evoluzione economica ed industriale hanno subito una trasformazione significativa nello stile di vita sociale, risulta utile perseguire una lettura interdisciplinare.

La Fondazione Franzoni ha istituito, con questa finalità, il *Centro Studi 8/900 sulle letterature, le arti, la storia e l'economia* (www.fondazionefranzoni.it/8-900/) che intende, da una parte, favorire la ricerca e gli studi in prospettiva interdisciplinare ma – al contempo – salvare dall'oblio e dalla dispersione raccolte archivistiche, bibliografiche, storico-artistiche appartenute sia a letterati, artisti e studiosi, che ad aziende ed attività economiche dell'Otto e Novecento, promuovendone la conoscenza e favorendone la fruizione, grazie anche alla costituzione di un polo culturale dedicato ed alla collaborazione con altre istituzioni e Centri di studio italiani e stranieri.

Si è scelta quale sede del Centro Studi la cinquecentesca villa Doria Pavese a Sampierdarena, esempio significativo di questi cambiamenti poiché – con il tracciamento del nuovo asse viario negli anni Trenta del '900 – essa ha subito la perdita degli ampi spazi retrostanti alla villa verso la collina ed è stata oggetto di riqualificazione urbana *ante litteram* con la costruzione, conclusasi nel 1935, del vasto fronte architettonico che, a chiusura dell'antico complesso, si affaccia su via Cantore.

Il Centro Studi, in collaborazione con la biblioteca Franzoniana, ha perseguito anzitutto l'obiettivo di salvare dalla dispersione importanti testimonianze culturali acquisendo il patrimonio librario di alcuni studiosi e quello di alcune biblioteche religiose dismesse. Tali fondi ospitati nel complesso di villa Doria Pavese, nell'ala architettonica contemporanea, saranno catalogati in SBN quali fondi speciali della Franzoniana e quindi messi a disposizione degli studiosi.

Il primo risultato concreto ottenuto dal Centro di Studi è stato quello di ospitare, con l'impegno di effettuarne la catalogazione in SBN, alcune collezioni librerie recentemente donate alla Franzoniana da parte degli eredi di Camillo Guerrieri-Crocetti (Teramo, 1892- Genova, 1978), docente di lingua e letteratura spagnola dal 1931 fino alla conclusione della carriera, occupando pure per una serie di anni la cattedra di filologia romanza presso l'Università degli studi di Genova; Luciana Cocito (1926-2000), anch'essa docente presso l'Università degli studi di Genova, di filologia; Luigi Peirone (Genova, 1922-2019), docente di storia e critica della letteratura italiana presso l'Università degli studi di Genova e membro dell'ASLI-Associazione per la Storia della Lingua Italiana, con sede presso l'Accademia della Crusca;

Giuseppe Oreste (1915-2006), studioso dell'Ottocento politico, sociale e religioso; Franca Guelfi (Genova, 1933-2016), studiosa delle tradizioni letterarie e storiche del territorio; Mario Bottaro (Genova, 1947-2023), docente di Teorie e tecniche del linguaggio giornalistico presso l'Università di Genova, studioso di Colombo e della storia economica ed artistica di Genova nell'Ottocento; Massimo Zamorani (Milano, 1926 - Santa Margherita Ligure, 2018), critico letterario di storia del teatro e del cinema e studioso di storia militare e civile.

Aver mantenute integre queste raccolte nelle loro originali consistenze favorirà lo studio sulle personalità cui appartennero, i loro percorsi di ricerca, di studio e di rapporti culturali, e contribuirà alla ricostruzione della storia letteraria, artistica, sociale, politica e religiosa del territorio.

La ricerca interdisciplinare che ne consegue fruirà di una serie di archivi e banche dati informatizzate disponibili in linea e favorirà gli esiti delle ricerche e delle attività sviluppate anche dagli altri Centri di Studio attivi presso la Fondazione Franzoni.

Fin dall'inizio era stata programmata una nuova rivista digitale dedicata a questo periodo: la pubblicazione prende avvio quest'anno, nel quale il Comune di Genova ha promosso una serie di eventi culturali sull'Ottocento genovese.

Questo primo numero realizza i progetti discussi durante il periodo del COVID – tra gli altri – con un amico, Fiorenzo Toso (Arenzano, 1962-2022), docente presso l'Università degli Studi di Sassari (2007-2022), specialista dell'area linguistica ligure, studioso dei fenomeni di contatto linguistico con speciale riferimento alle isole linguistiche del bacino del Mediterraneo, alla lingua ligure coloniale e in particolare al tabarchino, oltre a ricerche etimologiche sul lessico italiano e di temi e problemi legati alle minoranze linguistiche in Europa, con particolare interesse all'Italia e ai dialetti italiani in America.

Questa prima annata di 8/900 presenta infatti i risultati di ricerche che, pur autonome, riportano ad un unico percorso interdisciplinare che interessa la linguistica, la musica, la storia del teatro e l'economia. Vengono editi cinque saggi tratti dalla prima edizione della *Linguistics Summer School* sul genovese – promossa dall'University of Texas at Austin e svoltasi il 6 giugno scorso a Isola del Cantone (Ge), che ha visto la collaborazione delle università di Ginevra, Innsbruck e Genova – oltre ad un saggio sull'uso del genovese nella musica e nel teatro tra Sei e Novecento ed un contributo riguardante le attività economiche svolte da due imprenditori genovesi presenti in Tunisia nella prima metà dell'Ottocento.

L'adesione di studiosi di molte università ed istituzioni culturali italiane, europee e d'oltreoceano, così come le convenzioni di collaborazione alla ricerca scientifica già stipulate (CISEI-Centro Internazionale di Studi sull'Emigrazione Italiana e Università degli Studi di Genova, DAD-Dipartimento di Architettura e Design) o in via di sottoscrizione, permetteranno lo sviluppo di progetti pluriennali i cui esiti verranno presentati nelle prossime annate di 8/900.

ABSTRACT ITA

Il saggio ripercorre le principali tappe del teatro musicale in lingua genovese dal Seicento al Novecento, analizzando testi e contesti di autori come Spinola, Bacigalupo e Monleone. Dalle prime esperienze barocche, in cui il dialetto assume funzione comico-parodica, fino alle opere novecentesche di carattere identitario, emerge la vitalità di una tradizione linguistica capace di dialogare con la scena musicale e drammatica nazionale. L'indagine valorizza la pluralità di usi del genovese – espressivo, satirico e affettivo – e invita a una riscoperta critica del suo ruolo nella storia dello spettacolo italiano.

ABSTRACT ENG

The essay traces the main stages of Genoese-language musical theatre from the seventeenth to the twentieth century, examining texts and contexts by authors such as Spinola, Bacigalupo, and Monleone. From early Baroque experiments, where dialect served a comic-parodic role, to twentieth-century works with strong identity value, the study reveals the vitality of a linguistic tradition engaged with Italy's musical and dramatic culture. It highlights the expressive, satirical, and emotional functions of Genoese, encouraging a renewed critical appreciation of its place in Italian theatre history.

PAROLE CHIAVE

Teatro musicale, lingua genovese, Giovanni Andrea Spinola, Nicolò Bacigalupo, Domenico Monleone

È comunemente accettata dagli studi l'ipotesi che la prima testimonianza di teatro in lingua genovese risalgia al 1490, con la rappresentazione della *Farsa de doî Peregrini* nella dimora del mercante Giovanni Adorno¹. È tuttavia plausibile che forme di spettacolo in vernacolo circolassero già in precedenza, sebbene le attestazioni scritte anteriori siano rade e per lo più indirette. Già nel *Contrasto con la donna genovese* di Raimbaut de Vaqueiras si intravede un embrione performativo; e nei componimenti dell'*Anonimo genovese* ricorrono nuclei dialogici verosimilmente concepiti anche per la scena. In particolare, i contrasti tra personificazioni (quali "Inverno ed Estate", "Gola e Ragione", "Carnevale e Venerdì") rivelano una trama di ironia e umorismo che ne facilita la trasposizione teatrale. Per rintracciare un primo esempio compiuto di teatro genovese in senso stretto occorre però attendere il XVII secolo con *Ra finta carità*², breve intermezzo ambientato nei bassifondi, in cui ciechi e reietti, guidati dai loro impulsi più bassi, sono ritratti con distacco analitico dall'autore Pier Giovanni Capriata³. In parallelo si svilupparono le più articolate commedie multilingui, nelle quali alcuni personaggi parlavano genovese: tra i tipi convenzionali spicca il Caporale, figura ricorrente in tutte le commedie posteriori al 1630 e interpretata dalla critica come satira della Repubblica di Genova sotto egemonia spagnola, ancora nutrita dal mito di un passato potente. Il personaggio concentra in chiave caricaturale i vizi attribuiti alla nobiltà filo-spagnola: millanteria, servilismo verso i forti, autoritarismo verso i deboli, attitudine ruffiana e intrigo.

La concezione di questa maschera è verosimilmente da ricondursi al patrizio Anton Giulio Brignole Sale (1605–1665), che la introdusse nei *Due anelli simili* (1637) e nei *Comici schiavi* (pubblicata postuma nel 1666). La tipologia riemerge anche nel *Fazzoletto* (1642) di Francesco Maria Marini⁴ e, con il sicario Trattugo, nell'*Ariodante* (1655) di Giovanni Andrea Spinola (1625-1705)⁵, il primo melodramma a includere dialoghi in genovese⁶.

L'opera, con musica di Giovanni Maria Costa (1598 ca.-1662 ca.)⁷, andò in scena

¹ Per un breve panorama sulla storia del teatro in genovese cfr. A. Guasoni, *Il teatro in genovese dalle origini ad oggi*, in *Il genovese. Storia di una lingua*, a cura di F. Toso e G. Olgiati, Genova, Sagep, 2017, pp. 39-45.

² P.G. Capriata, *Ra finta carità*, a cura di F. Toso e R. Trovato, Recco-Genova, Le Mani, 1996.

³ M. Giansante, *Capriata Pier Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* [DBI] 19 (1976), pp. 195-197.

⁴ P. Peretti, *Marini Francesco Maria*, in DBI 70 (2008), pp. 450-451.

⁵ F. Toso, *La letteratura ligure in genovese e nei dialetti locali*, vol. IV, Recco, Le Mani, 2009.

⁶ A. F. Ivaldi, *Dialetto genovese e dramma per musica nel 1655*, in «Nuova Rivista musicale Italiana», XXIX (1995), pp. 607-628.

⁷ M. R. Moretti, *Musica e costume a Genova tra Cinquecento e Seicento*, Genova, Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, 1990, pp. 37-47.

al Teatro del Falcone nel carnevale del 1655, ripresa forse l'anno seguente. Ambientata in Scozia, la vicenda mette in scena l'amore tra Ariodante e Ginevra, figlia del re, ostacolato dall'ambizioso Polinesso, duca d'Albania. Per screditare il rivale, Polinesso induce Dalinda, dama di compagnia innamorata di lui, a travestirsi da Ginevra e a incontrarlo nottetempo: Ariodante, testimone dell'inganno, crede al tradimento e tenta il suicidio. Per sopprimere la testimone, Polinesso ordina ai sicari Trattugo e Coralto di uccidere Dalinda, che viene però salvata dall'intervento di Rinaldo. Nel frattempo Lurcanio, fratello di Ariodante, accusa pubblicamente Ginevra d'infedeltà e il re la condanna a morte. La verità affiora con la confessione di Dalinda; Ariodante, sopravvissuto, ritorna in incognito, sfida Polinesso e lo uccide in duello: Ginevra è scagionata e l'intreccio si chiude con il ripristino dell'onore e l'unione degli amanti. Accanto al ruolo nell'intreccio principale, Trattugo svolge una funzione comica autonoma, soprattutto nelle interazioni con la nutrice Irene. Il recitativo che apre la terza scena del secondo atto, ad esempio, su registro confidenziale, mette in versi una nostalgia affettuosa per la patria lontana e per la stagione amorosa della giovinezza. L'aria successiva segna un netto cambio di registro: il tempo si fa più serrato e l'enunciazione procede per accumulo e progressione, traducendo in energia ritmica la rappresentazione delle pene d'amore. Il comico scaturisce dal crescendo retorico che confluisce in un'elencazione di espedienti venali e ricorrenti con cui il personaggio dichiara di procurarsi gli incontri con l'amata; un catalogo iterativo che, grazie a riprese formulari, ribalta l'autocommiserazione in parodia⁸.

Luxe ra lunna, e zà l'ora s'accosta,
 Che ra mamma m'ha dito
 De fà che parle à quella mae caggnaassa.
 A Zena assie ò quante votte, ò quante
 In quelli tempi d'accari
 Sotta ra mæ galante
 M'arregordo d'hauei,
 A rô lume dre stelle
 Feto dre bagatelle.
 Vittà da innamorae? vittà da matti.
 Dormî sciû ri scarin,
 Baxa porte, e ferre,
 Sempre oxelâ barchuin,
 E fà tutta ra notte mattine!⁹

⁸ *Ivi*, pp. 615-616.

⁹ *L'Ariodante / drama / di Giovanni Aleandro Pisani / da rappresentarsi nel teatro / del Falcone di Genova / l'anno 1665 / posto in musica da / Gio. Maria Costa / [...], Genova, Benedetto Guasco, [1665], pp. 35-36.*

Nella successiva scena VIII Trattugo, man mano che si avvicina all'incontro con Irene, lascia emergere un'agitazione crescente che ne mette a nudo la componente timida e impacciata. Giunto sotto quella che presume essere la finestra dell'amata, con un *chittarrin* (chitarrino) in mano, decide di annunciarsi con una *toccadinna* (breve serenata). L'irruzione di voci nel buio ne incrina però il controllo performativo; l'emozione produce amnesia: dimentica quale brano intendesse intonare, ne prova rapidamente più d'uno senza trovarvi adeguatezza (anche per difficoltà a stabilire il tono), e nel culmine dell'eccitazione passa alla mimesi sonora dello strumento, come se lo avesse scordato o lo stesse già pizzicando distrattamente; da qui l'esclamazione: «Vui sei ciù bella assè che n'è ra lunna / *Tracche tran tran*» («Voi siete più bella assai che la luna / *Tracche tran tran*»). Quando infine opta per una canzone, lo trattiene il timore di dimenticarne il testo, giudicato troppo impegnativo. Il pezzo si rivela infatti una parodia in genovese del linguaggio amoroso toscano di marca petrarchesca, riadattato con pertinenza al contesto diegetico già dall'incipit. L'oggetto femminile, solitamente costruito di sguardi ed espressioni capaci di modulare l'affettività dell'io lirico tra esultanza e patimento, è qui rappresentato come addormentato, estraneo e quasi indifferente alle professioni dell'amante – o presunto tale – così che la scena rovescia il codice stilnovistico in chiave comico-parodica, facendo dell'insufficienza attoriale di Trattugo (l'ansia, la smemoratezza, l'onomatopea) il motore dello scarto ironico.

Parpелlette addormentеae,
Ch'ascondei dui belli oeggetti
Che furbetti
Stan per ladri retirè,
Deschiodeive, e descrovi
Ri assassin
Cosí fin,
Che mirando fan morí¹⁰.

Una resa letterale risulta inadeguata a restituire l'efficacia espressiva del dialetto, per l'alta densità connotativa e allusiva di singole voci. Si consideri, ad esempio, il lessema *parpелlette* e il derivato verbale *parpellâ*: la coppia denota il rapido e reiterato battere di palpebre/ciglia tipico della stanchezza che precede il sonno, con una sfumatura mimetica e ammiccante difficilmente trasferibile nell'italiano d'uso¹¹.

Il genovese torna ad essere impiegato anche nel secondo dramma nato dalla collaborazione di Spinola con Costa, *l'Europa*, inscenato sempre al Falcone nell'autun-

¹⁰ *L'Ariodante*, cit., pp. 45-46.

¹¹ A. F. Ivaldi, *Dialetto genovese*, cit., pp. 616-617.

no 1660¹². La vicenda mitica è solo un pretesto per lo sviluppo di una vicenda dal carattere storico. L'opera si apre con un prologo allegorico in cui la Pace enuncia la propria funzione ordinatrice: estinguere la contesa dinastica tra il re di Creta Neleo e il re fenico Agenore mediante l'unione matrimoniale dei loro discendenti. Nel primo atto la trama ruota intorno a degli scambi identitari: Asterio, principe cretese, si è innamorato in Fenicia di Europa, figlia di Agenore. La giovane, per raggiungere l'amato e sottrarsi alla sorveglianza paterna, approda a Creta travestita da cavaliere con il nome di Florindo. L'arrivo a corte di Ardelio, amico di Asterio, complica il quadro: egli è in realtà Fenicio, figlio di Agenore e fratello di Europa, ma non riconosciuto; s'innamora di Cleodora, sorella di Asterio, sulla base di un ritratto. L'infatuazione di Cleodora per il presunto cavaliere "Florindo" (dunque per Europa travestita) produce una collisione di piani affettivi che alimenta la gelosia e l'allarme di Neleo, il quale interpreta l'episodio come minaccia all'onore di casa e fa arrestare Florindo. La liberazione forzata dell'amico da parte di Asterio, con l'ausilio di Ardelio, inasprisce il dissidio generazionale e prepara la successiva catena di soprusi e malintesi. Parallelamente si sviluppano i numeri comici con Delfo (carceriere balbuziente), Ormonte (capitano geloso), la cameriera genovese Pometta innamorata del Caporale Bisibé. Nel secondo atto si intensifica la strategia del travestimento come dispositivo drammaturgico. Cleodora, determinata a salvare Florindo, adotta a sua volta abiti virili e, con la collaborazione riluttante ma decisiva del carceriere Delfo, orchestra una finta morte per avvelenamento che consente l'estrazione clandestina del prigioniero dalla fortezza. Nel terzo atto si verifica la crisi di riconoscimento: rivelazioni concatenano la vera identità dei personaggi "Florindo" è Europa, mentre Ardelio è Fenicio, fratello della protagonista. La prova di innocenza di Europa scioglie i sospetti di seduzione e tradimento, riabilita l'azione di Asterio e ricompone l'ordine patriarcale senza rinunciare agli esiti affettivi: si delineano le nozze tra Asterio ed Europa e, in parallelo, l'unione di Cleodora con Fenicio, che trasforma l'antagonismo interstatale in vincolo familiare. La funzione della Pace annunciata nel prologo trova così esecuzione concreta nella pacificazione dinastica ottenuta per via matrimoniale.

A differenza di quanto accade nell'*Ariodante*, nell'*Europa* il vernacolo non è più riservato ad un solo personaggio bensì a una coppia: il caporale Bisibé e Pometta. I due si incontrano per la prima volta nella scena VI del primo atto: Bisibé, adirato per aver perso denaro giocando a carte¹³, poco si cura della affranta Pometta che

¹² *L'Europa / drama / per musica/ da rappresentarsi nel Teatro del Falcone / di Genova l'anno 1660 / [...]*, Genova, Francesco Meschini, [1660].

¹³ Il soggetto del giocatore d'azzardo diventerà un *topos* ricorrente nelle coppie del teatro comico tra Sei e Settecento; si pensi ad esempio ai fortunati intermezzi *Bacocco e Serpilla*, musica di Giuseppe Maria Orlandini (1676-1760) [F. Giuntini, *Orlandini Giuseppe Maria*, in DBI 79 (2013), pp. 528-531] e testo di Antonio Salvi (1664-1724) [F. Giuntini, *Salvi Antonio*, in DBI 90 (2017), pp. 8-11], rappresentati per la prima volta tra gli atti del *Tamerlano* di France-

smania per lui. Le reciproche preoccupazioni si traducono in una incapacità di comunicare i sentimenti, benché corrisposti. Si prenda ad esempio l'aria in cui Pometta, incrociando Bisibé, protesta fra sé e sé contro le continue lamentele della sua padrona Cleodora¹⁴:

1.
Se in vestira me desbrasso,
A stà lì comm'vn passion;
Poe à me lura dro coasso,
A me rogha dro striggion.
2.
Se ghe daggo ro Gianchetto
Puæro, a dixè, incazinà;
Se ghe metto ro rossetto
Puæro giusto Carlevà.
3.
Quello rizzo è mà desfêto,
Ro frexetto è mà appuintà;
Ro Girello hà troppo traêto,
Ro rebuffo è strascinà.)
Mà tè: l'etto? ò nò l'etto?

Nella successiva scena x, Pometta si imbatte nel carceriere Delfo, gobbo e balbuziente; anch'esso si strugge per l'affascinante cameriera dalla quale tuttavia viene dileggiato¹⁵:

- POMETTA: Mi te strapazzo?
DELFO: Al fine
Non sono le mie voglie
fuor di raggion, se ti pretendo in moglie.
- POMETTA: Con quello tò zeueggio in sciu re spalle
Ti poeri unna lumassa;
Ma pre pareiro mieggio
piggia moggè, che presto
poe esse, che à te dagherò tò resto.

sco Gasparini a Vicenza nel 1715, e rimasti in repertorio (variamente riadattati e re-intonati) fino alla metà del secolo.

¹⁴ *L'Europa*, cit., p. 9.

¹⁵ *Ivi*, p. 17.

DELFO: Son'io forse sì brutto?
Tal ve n'è, che mi prega.

POMETTA: Chi parla à l'incontrario, e chi te nega?

DELFO: E poi se brutto io sono,
Io sono almen co- co-
co- co- co- co- cortese,
E sò far buone spese.

Pometta, furba e scaltra, dopo un'iniziale ritrosia finge interesse; il fine è chiaro: ottenere l'appoggio di Delfo per pianificare la fuga di Florindo/Europa. Il momento di seduzione è presto interrotto da un geloso Bisibé che irrompe sulla scena denunciando la volubile indole, a suo dire, di tutte le donne¹⁶:

Donne? moe ciù in eterno.
Ciù presto ro Diauo de l'inferno:
No s'imbarche chi hà seruello
Si ben pàche se bonassa,
Che ra Donna è unna carmassa,

Chi fà perde ro vascello.
E pre quanto pà cà rie,
Cà l'inuie
Chi hà giudizio nò se fie,
Che sì ben à vè sarùà,
A l'hà vento chi refua.

Il battibecco tra i due prosegue anche nel successivo atto secondo (scena VIII) al termine del quale Pometta rivela a Bisibé le sue reali intenzioni. Delfo tuttavia non demorde dai suoi amorosi intenti dando principio a una contesa con il rivale Bisibé, il tutto sotto gli occhi di una baldanzosa Pometta (atto 3, scena III)¹⁷:

Mà questò ę vn bello intrigo;
Che me troeue havei dęto
Dui appuntamenti in vn, n'importa vn figo:
Son donna de partio
E sò zugà à ciù tore:
Chi se perde sò danno.
Vegne ro Caporà, vegne ro Zembo,
Che fassando ro matto
A tutti dui ghe troverò recatto.

¹⁶ *Ivi*, pp. 21-22.

¹⁷ *Ivi*, p. 66.

Bisibé decide quindi di cantare una serenata al balcone dell'amata Pometta (atto 3, scena VIII); la scena trova una analoga corrispondenza nella *toccadinna* di Trattugno nell'*Ariodante* con la quale condivide la ricercata canzonatura degli stilemi petrarcheschi¹⁸:

1.
 Belli Oeggetti
 Cattiuetti
 Sei barestre, mà forlanne
 Vui m'affrecciae,
 Mà son sanne
 Re fesie,
 Che chi ve mira moe, mà moe de rie.
2.
 Pupillette
 Sei vespette,
 Ch'hei vn fagoggio dose, amaro,
 Me ponzei,
 Se ve vozei,
 Mà l'æ caro
 Ro tormento,
 Che chi ve mira moe, mà moe contento.

L'arrivo di Delfo innesca uno spassoso equivoco: nella penombra sia Delfo sia Bisibé si scambiano entrambi per Pometta e, abbracciandosi, escono di scena lasciando di stucco la cameriera che, chiudendo la scena comica, inveisce furente, pensando di essere stata ingannata (atto 3, scena IX).

Sia nel caso dell'*Ariodante* sia dell'*Europa* non sono sopravvissute fonti musicali¹⁹. Spinola era pienamente consapevole del proprio ruolo di pioniere nell'introduzione del genovese nel dramma per musica. Nonostante ciò, nelle opere del 1655 e del 1660 preferì celare la propria identità dietro lo pseudonimo-anagramma Giovanni Aleandro Pisani, rendendo esplicite le sue intenzioni solo nella pubblicazione integrale delle sue opere drammatiche, *Il cuore in volta e'l cuore in scena*, nel 1695. L'obiettivo dichiarato nella premessa "al lettore", era quello di nobilitare il genovese come lingua scenica al quale sentiva di dover essere «parziale», in quanto «mio proprio». Tale dichiarazione, benché formulata a posteriori, va inter-

¹⁸ *Ivi*, pp. 72-73.

¹⁹ Resterebbe da stabilire se a Costa sia riconducibile il lacerto del manoscritto Nosedà A.39.3 della Biblioteca del Conservatorio di Milano che tramanda parte degli *Incanti di Ismeno*, intermedi inseriti nell'*Ariodante*; il testo intonato presenta altresì svariate difformità da quello stampato da Spinola nel 1655 e nel 1695.

pretata non soltanto come un atto di rivendicazione linguistica in senso stretto, ma anche come un riconoscimento del valore intrinseco del dialetto genovese. Le parole di Spinola esprimono infatti un giudizio positivo nei confronti della lingua locale, in contrapposizione alla dimensione artificiale e convenzionale della lingua ufficiale, percepita come espressione delle tensioni e dei vizi della società e della politica. Si tratta, in sostanza, di un'affermazione indiretta ma fiera dell'identità e dell'indipendenza culturale genovese. È significativo, tuttavia, che nel 1695, quando Spinola pubblicò la raccolta dei propri testi teatrali sotto il suo vero nome, tradusse in toscano le parti originariamente redatte in genovese e introdusse alcune revisioni parziali²⁰. Questa scelta testimonia il perdurare di un equilibrio instabile tra ambizione linguistica locale e conformità ai modelli letterari dominanti, rivelando al contempo la complessità della posizione autoriale di Spinola nel contesto culturale del suo tempo.

I drammi di Spinola rappresentarono episodi isolati e non determinarono la nascita di un vero e proprio teatro musicale in dialetto. È necessario spostarsi di circa settant'anni, intorno al 1730-1740, per rintracciare un nuovo esempio di produzione musicale in lingua genovese. Si tratta dell'*Intermezzo a 3 in lingua genovese*, il cui manoscritto fu rinvenuto da Giovanni Ponte e Leopoldo Gamberini nel 1984 presso la biblioteca parrocchiale di Campo Ligure e successivamente pubblicato in edizione anastatica nel 1998²¹. Nel periodo intercorso, tuttavia, il manoscritto è andato disperso, e la sua ubicazione attuale rimane ignota. Non è stato possibile attribuire con certezza l'opera a un autore, né per quanto riguarda il testo né la musica, né ipotizzarne una rappresentazione scenica. La trama si struttura attorno al tipico intrigo finalizzato a combinare il matrimonio di una giovane. Il progetto, tuttavia, fallisce a causa della grettezza e dell'avarizia del padre della ragazza, che provocano la reazione indignata dell'innamorato deluso. La protagonista femminile, Gianchinetta (o Bianchinetta), non compare mai sulla scena; l'azione è affidata interamente a tre personaggi maschili. Il giovane Bertin Schiappacasse, inizialmente coinvolto in modo scherzoso, finisce per innamorarsi sinceramente e decide di sposare la ragazza, consapevole delle difficoltà poste dalla rinomata tirchieria del futuro suocero. Per superare tale ostacolo si rivolge all'amico Battesto, che accetta di fungere da intermediario. Il terzo personaggio è Rolando, padre di Gianchinetta, figura paradigmatica di avaro implacabile, che conferma la propria fama: dapprima rifiuta la proposta matrimoniale, poi acconsente tra le lacrime, ma a condizione che Bertin rinunci alla dote. In seguito pone ulteriori vincoli, imponendo al futuro genero di contribuire alle spese nuziali (ripartite grazie all'in-

²⁰ A variare sono tra l'altro i nomi dei personaggi: Trattugo muta in Monello; Bisibé e Pometta diventano Farinello e Lisetta.

²¹ *Intermezzo a 3 con violini in lingua genovese*, a cura di L. Gamberini e G. Ponte, Genova, La quercia, [1998], 1 partitura, pp. XVI-121.

tervento di Battesto), di offrire un pranzo economico a carico dell'amico e, infine, di garantire comunque una dote alla sposa. A questo punto Bertin, inizialmente incline al compromesso, reagisce con fiera insultiando Rolando, che risponde con arroganza. L'intreccio si conclude con la constatazione dell'impossibilità di raggiungere un accordo e con l'accettazione dell'esito fallimentare da parte di tutti i personaggi. La vicenda, breve ma intensa, è caratterizzata da un ritmo incalzante e da numerosi colpi di scena, che mantengono viva l'attenzione del pubblico. È particolarmente significativo il modo in cui ogni personaggio recita la propria parte in un contesto dominato dall'interesse economico, in cui il linguaggio cortese è un espediente temporaneo per perseguire fini personali, mentre nei momenti decisivi prevale una rudezza schiettamente popolare, sia nella formulazione del pensiero che nell'espressione verbale. La mentalità rappresentata è quella tipica del mercante e dell'uomo d'affari: i sentimenti risultano pressoché assenti, con l'unica eccezione di Bertin. Bianchinetta è trattata come un bene di scambio; l'amato soffre per lei, ma non può accettare l'eccessiva avidità di Rolando, che acconsente al matrimonio unicamente sulla base della rinuncia alla dote, trasformata immediatamente in occasione per ulteriori pretese economiche, senza alcun interesse per la conoscenza personale del futuro genero. Dal punto di vista musicale, non appare condivisibile l'interpretazione di Gamberini, che nella premessa all'edizione colloca l'opera nell'ambito degli intermezzi eseguiti tra gli atti di un'opera seria. In questo caso, infatti, il termine *intermezzo* assume un significato più vicino a quello di "farsa", trattandosi di una composizione non articolata in più sezioni. Anche questa esperienza rimase un episodio isolato, privo di sviluppi successivi.

Spostandoci nel primo Ottocento è da segnalarsi, anche se non pensata per un'esecuzione musicale, la simpatica parodia, anonima dell'*Achille in Sciro* di Metastasio messa in scena nel 1829 al Teatro da S. Agostino.

Nella seconda metà del XIX secolo, il panorama letterario in dialetto ligure trovò un interprete di rilievo nella figura di Nicolò Bacigalupo, affettuosamente soprannominato "scio Nicolin"²². Personalità vivace e poliedrica, Bacigalupo rappresenta una delle voci più significative della cultura ligure ottocentesca. Nato a Genova nel 1837, visse in un periodo caratterizzato da profondi mutamenti politici, sociali e culturali, che seppe osservare e rielaborare con uno spirito ironico acuto e un sincero attaccamento alla propria terra. Impiegato come tesoriere comunale, Bacigalupo coltivò parallelamente un'intensa attività letteraria, dedicandosi in particolare al teatro dialettale genovese, ambito nel quale lasciò un'impronta duratura. La sua opera più celebre, *I manezzi pe majâ 'na figgia*, costituisce una rappresentazione affettuosa e al tempo stesso ironica delle dinamiche familiari legate al matrimonio di una figlia in età da marito. Portata al successo nel Novecento da

²² G. Ponte, *Bacigalupo Niccolò*, in DBI, 5 (1963), pp. 56-57.

Gilberto Govi²³, la commedia è divenuta un classico intramontabile del teatro dialettale, grazie alla sua capacità di unire vivacità ritmica, comicità bonaria e rappresentazione universale dei rapporti umani, mantenendo intatta la propria efficacia comunicativa presso pubblici di generazioni diverse. L'attività di Bacigalupo non si esaurì tuttavia nella produzione teatrale comica. Le sue poesie e traduzioni in dialetto, tra cui spicca la versione-revisione dell'Eneide, testimoniano una vena poetica originale, talvolta pervasa da toni malinconici, che rivelano la sensibilità di un autore attento alle sfumature linguistiche e alla dimensione estetica della vita quotidiana. E proprio Bacigalupo fu complice, insieme al concittadino Michele Novaro²⁴ di un'opera in dialetto genovese: *Ö mego pe forza*, rappresentata al Teatro Nazione (già Teatro da S. Agostino) il 22 ottobre 1874, opera di cui sopravvive unicamente il libretto²⁵. La trama di matrice farsesca, è incentrata sul conflitto tra l'autorità paterna e l'autodeterminazione amorosa. La vicenda è ambientata in un paesaggio rurale ligure. L'innamorato Valerio, ama Giacinta, mentre il padre di lei, Tommaso, intende destinarla a un conte. Per sottrarsi al matrimonio imposto, la giovane idea un inganno: simula il mutismo proprio quando le nozze sono ormai prossime. La tentata legittimazione medica del sintomo produce una satira sistematica: il dottore Tiritofolo, con lessico pseudoscientifico, diagnostica "rachitide con scrofolo alla parotide" e propone un "taglio sotto l'ugola"; un successivo consulto di medici, in latino maccheronico e con prescrizioni tra loro incompatibili (idropisia, senapismi, salassi, purganti o corroboranti), degenera in rissa ed è chiuso dall'intervento dei contadini che cacciano l'intero collegio, sancendo il fallimento del sapere ufficiale. Il secondo atto si apre con un litigio tra Martina e lo spaccalegna Barudda: lei, vittima delle prepotenze del marito, promette vendetta. Tommaso, intanto, deciso a trovare un medico migliore, manda i servi Lucchin e Tögno alla ricerca di un luminare; Valerio, per inserirsi nella scena e proteggere l'amata, progetta a sua volta di travestirsi da medico. La vendetta di Martina opera il rovesciamento: persuade Lucchin che il "celebre" medico sia in realtà Barudda, il quale nega; le bastonate di Tommaso e del servo estorcono la "confessione" e trasformano il contadino in "medico e chirurgo" per forza, con una clausola programmaticamente mercenaria: «no taglio, no purgo se non so quanto guadagno». Il nuovo "magnifico", introdotto in casa con zimarra e tono perentorio, insiste su una terapia di pura superficie ("pane e vino"), giustificandola con un armamentario terminologico caricaturale che conferma la riduzione della clinica a retorica dell'autorità. Il terzo atto spinge all'estremo il gioco dei ruoli. Barudda, tra avances a Beppina, cameriera di Giacinta, e visite alla paziente che risponde "da

²³ E. Bassano, *Govi e il teatro genovese*, Genova, Della Casa, 1967.

²⁴ R. Iovino, *Novaro Michele*, in DBI, 78 (2013), pp. 794-795.

²⁵ *Ö mego pe forza / opera in 3 atti / in dialetto genovese / poesia / di N. Bacigalupo / musica del maestro / cav. Michele Novaro*, Genova, Tipografia dei Fratelli Pagano, 1874.

muta" («hin, hon, han»), ribadisce la cura-parodia; su questa scena irrompe Valerio travestito da medico, determinando uno scontro di competenze e uno sdoppiamento del falso sapere. Tommaso tenta di governare l'ambivalenza corrompendo Barudda; poco dopo lo stesso Valerio, a parte, lo corrompe a sua volta e gli rivela di essere l'amante, ottenendone complicità: i due dichiarano un "consulto in società" e fanno sgombrare la stanza. Mentre Valerio orchestra una "fuga purgativa, misto a scioppo d'amore", Barudda trattiene il padre con un flusso di nonsense clinici («Maestro Pancrazio... clisterio patate schiacciate...»), consentendo la fuga di Valerio, Giacinta e Beppina. Frattanto irrompono le guardie guidati da Tiritofole che denuncia Barudda per esercizio abusivo: Barudda tenta di dissimularsi, ma Martina lo smaschera e confessa di aver pilotato la burla (e le bastonate) per ritorsione contro il marito. Lo scioglimento della vicenda si produce però per via affettiva: Valerio e Giacinta rientrano, si inginocchiano, e la supplica della giovane – sostenuta da Beppina e dalla comunità – scioglie la rigidità paterna. Tommaso cede e acconsente alle nozze, mentre la chiosa corale converte la "malattia finta" in ammonimento sociale: sarebbe giovevole che certe lingue – ossia il dispotismo paterno – si facessero mute quando intralciano i matrimoni d'amore.

Sulla scia della coeva produzione napoletana, furono molti i poeti e compositori che negli anni a cavallo tra Ottocento e Novecento utilizzarono il genovese per brevi romanze da camera: sempre Bacigalupo fornì a Cesare San Fiorenzo (1834-1909) il testo per le romanze *O boenetto*, *A Gardetta* e *L'indovinello*; nel 1881 il pubblicista e incisore Pellegrino Aroldo Vassallo, in doppia veste di poeta e compositore scrisse *A-o cioeo de lunn-a* mentre addentrandoci nel Novecento da segnalare la produzione dell'editore e compositore Carlo Bossola (1858-1944), di Apollo Gaudenzi (?-post 1930), di Ulisse Trovati (1868-1940) nonché la collaborazione tra il cantante Mario Cappello (1895-1954) e Attilio Margutti che nel 1925 portò alla nascita di *Ma se ghe penso* e altre canzoni dialettali ben presto entrate nell'immaginario comune ligure²⁶.

Scheuggio Campann-a di Domenico Monleone (1875-1942)²⁷ è l'ultima opera a ricorrere alla lingua genovese. Il compositore è oggi perlopiù ricordato per aver intonato nel 1904 un' "altra" *Cavalleria Rusticana* (il testo era del fratello Giovanni)

²⁶ S. Lusito, *Fra repertorio popolare e opera d'autore: la canzone in genovese*, in *Il genovese cit.*, pp. 46-53. Sui singoli autori: G. Angeli, *Storia di 4 generazioni di musicisti*, in «Liguria», XXIV/11 (1957), pp. 15-16; A. Sessa, *San Fiorenzo, Cesare*, in *Il melodramma italiano 1861-1900. Dizionario bio-bibliografico dei compositori*, Firenze, Leo S. Olschki, 2003, p. 427; Idem, *Gaudenzi Apollo*, in *Il melodramma italiano 1901-1925. Dizionario bio-bibliografico dei compositori*, I, Firenze, Leo S. Olschki, 2014, p. 403; e *Trovati Ullise*, II, pp. 884-885; M. Milan, *Giornali e periodici a Genova tra Otto e Novecento*, in *Storia della cultura ligure*, in «Atti della Società Ligure di Storia Patria», n.s. XLV/1 (2005), pp. 477-544:506.

²⁷ F. Menardi Noguera, *Monleone Domenico*, in DBI 75 (2011), pp. 695-698.

che suscitò le ire di Mascagni e dell'editore Sonzogno che, con una causa legale e un'accusa di plagio, riuscirono a bloccare i trionfi che l'opera stava raccogliendo in Italia e in Europa²⁸. *Scheuggio Campann-a* andò in scena al Carlo Felice nel 1928 ottenendo un'ottima accoglienza; il testo era di Emanuele Canesi (1883-1953) che ricorse a una commedia di successo già scritta per Gilberto Govi, adattandola però alle esigenze musicali e alla censura fascista che poco gradiva l'originaria ambientazione garibaldina. Il celebre Scoglio Campana, così chiamato per la sua forma, fu un luogo caro ai genovesi che erano soliti ritrovarsi lì per compiere dei giuramenti. Si trovava sotto le mura della Marina e fu interrato a fine Ottocento per la realizzazione dell'attuale Corso Quadrio. Il libretto fu poi tradotto da Giovanni Monleone (1879-1947), fratello dell'autore, che gli assegnò il titolo *Il patto dei tre*. L'opera racconta di tre vecchi compagni di bevute, Ciccìa, Ostin, e Scimmon che, un po' alticci giurano davanti a Scoglio Campana di non separarsi mai, neanche da morti; il primo che fosse morto entro quindici giorni sarebbe tornato per prendere il secondo e insieme avrebbero raggiunto il terzo. Tutta una serie di divertenti equivoci fra i tre, a partire dalla momentanea scomparsa di Scimmon, fanno da sfondo alla storia d'amore tra il giovane marinaio Tilio e Marinin, la figlia di Ciccìa, che non riesce mai a chiedere il consenso al padre troppo preoccupato di morire da un momento all'altro. L'opera non è mai stata ripresa in tempi moderni, e solo nel 2018 l'Associazione Liguria Eventi ne ha eseguito delle parti in forma di concerto e con accompagnamento al pianoforte²⁹.

Le pagine che precedono non hanno la pretesa di offrire un quadro esaustivo della storia del teatro musicale in lingua genovese, quanto piuttosto di proporre alcune prime riflessioni su un tema ancora poco esplorato. I casi analizzati, distribuiti lungo un arco cronologico ampio, tra Seicento e Novecento, mostrano come l'uso del genovese in ambito musicale e teatrale sia stato tutt'altro che marginale, assumendo di volta in volta funzioni comiche, parodiche, identitarie e perfino strutturali all'interno delle opere. Proprio la varietà e la ricchezza di queste esperienze, spesso rimaste episodi isolati, suggerisce la necessità di ulteriori indagini: dalla ricerca di nuove fonti archivistiche e musicali alla rilettura di testi noti in una prospettiva linguistica e performativa aggiornata. L'auspicio è che questo contributo possa rappresentare un punto di partenza per futuri studi volti a ricostruire in modo più sistematico il rapporto tra lingua genovese, teatro e musica, restituendo così visibilità a un patrimonio culturale originale e significativo all'interno della storia dello spettacolo in Italia.

²⁸ C. Di Dino, *Verga-Mascagni-Monleone. L'altra Cavalleria rusticana: quel Mistero per eccesso di Cavalleria*, Roma, Società Editrice Dante Alighieri, 2012.

²⁹ <<https://www.cittametropolitana.genova.it/it/news/webnews/sch%C3%A8uggiu-campann-luned%C3%AC-palazzo-rosso-torna-l%E2%80%99opera-comica-monleone>> (consultato in data 3 ottobre 2025).

PROFILO AUTORE

DAVIDE MINGOZZI

Davide Mingozzi insegna Storia della musica al Conservatorio “Niccolò Paganini” di Genova. Dottore di ricerca in Arti visive, performative e mediali (curriculum musica) presso l'Università di Bologna, è laureato in Lettere moderne all'Università di Genova. Si è diplomato in pianoforte, approfondendo inoltre la prassi al clavicembalo e al pianoforte storico. I suoi àmbiti di ricerca vertono sulla storia del melodramma, sulla vita musicale genovese e sulla letteratura pianistica tardo settecentesca e biedermeier di area italiana. Ha curato edizioni critiche di musiche di Andrea Adolfati e pubblicato studi sulla ricezione italiana dell'*Art du chant* di Thalberg (*Ad Parnassum*), sulla riscoperta dell'atto di battesimo di Alessandro Stradella (*Il Saggiatore musicale*) e sul ritrovamento di un abbozzo dei Lituani di Ponchielli (*Fonti Musicali Italiane*). È autore della monografia *Il teatro a Genova a fine Settecento: impresari, costume e società* (LIM, 2023). Ha collaborato come assegnista di ricerca con le Università di Genova e Bologna.

Davide Mingozzi teaches Music History at the “Niccolò Paganini” Conservatory in Genoa. He holds a PhD in Visual, Performing and Media Arts (Music curriculum) from the University of Bologna and a degree in Modern Literature from the University of Genoa. He also earned a diploma in piano and further specialized in harpsichord and historical piano performance. His research interests focus on the history of opera, the musical life of Genoa, and late eighteenth- and early nineteenth-century Italian piano literature. He has prepared critical editions of works by Andrea Adolfati and published studies on the Italian reception of Thalberg's *Art du chant* (*Ad Parnassum*), on the re-discovery of Alessandro Stradella's baptismal record (*Il Saggiatore musicale*), and on a newly found draft of Ponchielli's *I Lituani* (*Fonti Musicali Italiane*). He is the author of the monograph *Il teatro a Genova a fine Settecento: impresari, costume e società* (LIM, 2023). He has held research fellowships at the Universities of Genoa and Bologna.



EDITORIAL TEAM

EDITOR-IN-CHIEF

Claudio Paolocci, Fondazione Franzoni ETS, Genova

EDITORIAL BOARD

Andrea Lavaggi, Biblioteca Franzoniana, Genova

Sara Rulli, Università degli Studi di Genova, DIRAAS

Giorgio Toso, Università degli Studi di Genova, DAFIST

SCIENTIFIC COMMITTEE

Erica Autelli, Universität Innsbruck

Pino Boero, Accademia Ligure di Scienze e Lettere

Paolo Calcagno, Università degli Studi di Genova

Lorenzo Filipponio, Università degli Studi di Genova

Davide Garassino, Zurich University of Applied Sciences

Stefano Gardini, Università degli Studi di Genova, DAFIST

Andrea Leonardi, Università degli Studi di Bari, DIRIUM

Flavia Matitti, Accademia di Belle Arti di Roma

Davide Mingozzi, Università degli Studi di Genova, DIRAAS

Matteo Navone, Università degli Studi di Genova, DIRAAS

Matteo Paoletti, Università degli studi di Bologna

Sandro Sessarego, University of Texas at Austin

Maurizio Tarrini, Conservatorio musicale Niccolò Paganini di Genova

Stefano Verdino, Accademia Ligure di Scienze e Lettere

Andrea Zanini, Università degli Studi di Genova, DIEC

