

FEDERICA LAUTIZI

*Interni familiari nel teatro di Giuseppe Giacosa*

In

*La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena,*

Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012, a cura di  
G. Baldassarri, V. Di Iasio, P. Pecci, E. Pietrobon e F. Tomasi, Roma, Adi editore, 2014

Isbn: 978-88-907905-2-2

Come citare:

Url = [http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms\\_codsec=14&cms\\_codcms=397](http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=397)  
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

FEDERICA LAUTIZI

*Interni familiari nel teatro di Giuseppe Giacosa*

*Verso la metà del XIX secolo le istanze del realismo, tanto sentite dalla narrativa e dal melodramma, fanno breccia anche sulle scene, contrassegnate dal dramma borghese, che rappresenta i più conformistici valori correnti: la famiglia, il lavoro, le difficoltà economiche. I problemi del matrimonio, in modo particolare, funzioneranno da centro tematico del teatro borghese, caratterizzato dal «totalitarismo dell'etica familiare». Uno dei rappresentanti più tipici del teatro borghese del secondo Ottocento è senz'altro Giuseppe Giacosa (1847-1906), che ha fatto della famiglia il tema centrale, se non unico, delle sue commedie. A tal proposito Lido Gedda rileva come ricorrente nell'intera produzione del Canavesano l'immagine metaforica del fuoco e del caminetto, emblemi del calore e dell'intimità familiari. L'intervento prende in esame le opere dell'autore, in modo particolare Tristi amori, Come le foglie e Il più forte, per analizzare come il tema del matrimonio sia stato trattato da uno dei più importanti autori teatrali dell'età umbertina. Da quanto esposto risulta che l'influenza che Giacosa ha rivestito nel teatro del secondo Ottocento va attribuita non tanto alla rappresentazione della cultura borghese a lui contemporanea, quanto piuttosto alla capacità di indagare lucidamente i problemi sociali ed esistenziali che continuiamo a sentire vivi e importanti. In questo sta, appunto, il successo ancora vivo dei suoi capolavori, Tristi amori e Come le foglie, che traggono entrambi valore durevole da un motivo umano eterno, al quale hanno saputo dar voce persuadendo e commuovendo; «ch'è poi il motivo del loro autore, nella vita come nell'esercizio evocativo dell'arte: il motivo della fedeltà ai domestici affetti» (Piero Nardi).*

Verso la metà del XIX secolo le istanze del realismo, tanto sentite dalla narrativa e dal melodramma, fanno breccia anche sulle scene, segnate dal dramma borghese, che rappresenta i più tradizionali valori correnti per i propri destinatari d'elezione: la famiglia, il lavoro, le difficoltà economiche.<sup>1</sup>

I problemi del matrimonio, in modo particolare, funzioneranno da centro tematico del teatro borghese, caratterizzato dal «totalitarismo dell'etica familiare».<sup>2</sup>

Uno dei drammaturghi più celebri dell'età umbertina è senz'altro Giuseppe Giacosa (1847-1906). Definito da Piero Nardi «esemplare di virtù domestiche»,<sup>3</sup> la sua opera è divisa in due periodi: romantico e verista. Tema dominante, in entrambi, è il matrimonio, inizialmente concepito come culla della felicità e serenità, da preservare contro le minacce del mondo esterno.<sup>4</sup>

A tal proposito, Lido Gedda rileva, come ricorrente nell'intera produzione del canavesano, l'immagine metaforica del caminetto e del fuoco, emblemi del calore e dell'intimità familiari.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Cfr. indicativamente G. FERRONI, *Verso un teatro borghese*, in *Profilo storico della letteratura italiana*, Milano, Einaudi scuola, 1992, II, 824-825: 824.

<sup>2</sup> C.A. MADRIGNANI-F. ANGELINI, *Cultura, narrativa e teatro nell'età del positivismo*, Roma-Bari, Laterza, 1990, 141. Il critico Cesare TREVISANI, in *Delle condizioni della letteratura drammatica italiana nell'ultimo ventennio*, Firenze, Bettini, 1867, consigliava agli autori teatrali, quale tematica caratterizzante il repertorio della «Nuova Italia», l'analisi della coscienza e dei sentimenti dell'individuo all'interno della famiglia. L'opera era stata commissionata dall'allora Ministro della Pubblica Istruzione Domenico Berti, come relazione sul teatro italiano dell'epoca.

<sup>3</sup> P. NARDI, *Il calore della sua anima nell'opera e nella vita*, in *Celebrazioni di un cinquantenario. Giuseppe Giacosa*, in «La fiera letteraria», IX (28 ottobre 1956), 43, 3-4: 4.

<sup>4</sup> Per Anna BARSOTTI il motivo-chiave della produzione dell'autore consiste nella «poesia degli affetti familiari entro le quattro mura di una tranquilla vita borghese, calata in un mondo, prima ostile e insidioso, ma via via sempre più permeabile dall'azione moralizzante dell'individuo», *Giuseppe Giacosa*, Firenze, La Nuova Italia, 1973, 209. Sempre a tal riguardo, Stefano DORONI ha definito Giacosa «fedele alla 'religione' della famiglia», *Dall'androne medievale al tinello borghese. Il teatro di Giuseppe Giacosa*, Roma, Bulzoni, 1998, 46.

<sup>5</sup> Il critico rileva: «Di fatto i termini *camino*, *caminetto*, *focolare*, ricorrono dodici volte in didascalie, nelle trentuno commedie edite. [...] Non è difficile essere colpiti da questo tema ricorrente, che costituisce in definitiva la sua dichiarazione di appartenenza al nucleo familiare e sociale», L. GEDDA, *Giuseppe Giacosa commediografo e narratore*, Torino, Trauben, 2000, 44.

La stessa *Partita a scacchi*, il più grande successo della stagione romantica, descrive la felice combinazione del tema caro agli spettatori borghesi, l'unione matrimoniale, «con una cornice fiabesca, che avrebbe dovuto attraverso i costumi, il verso, il tono forzosamente lirico nobilitare la vicenda quotidiana della signorina di buona famiglia, che dopo qualche ritrosia» si sposa, «obbedendo anche alle pressioni di natura economica e sociale esercitate dal padre». <sup>6</sup>

La vicenda tratta di una partita a scacchi tra la nobile castellana, Jolanda, e il paggio Fernando; se questi vincerà, otterrà la mano della fanciulla, se perderà, pagherà con la vita. La ragazza, innamoratasi del giovane, lo fa vincere e i due coronano con le nozze il loro sogno d'amore.

L'attaccamento dell'autore agli ideali domestici si rivela già nel Prologo della leggenda drammatica, in cui, rievocando con nostalgia l'età medievale, si dice:

Allora tu, dell'armi infra i disagi grevi  
Santa della famiglia religion splendevi.<sup>7</sup>

Generalmente, in Giacosa l'amore tra coniugi si traduce in un «atteggiamento soltanto affettivo o ammirativo; oppure, se diventa passione, appare fin dall'inizio destinato a volgersi in tristezza d'espiazione». <sup>8</sup>

Per l'autore, tenacemente attaccato alla rigida morale borghese che richiede di distinguere amore coniugale e *amour-passion*,<sup>9</sup> ciò che sta alla base dell'unione familiare è un sereno accordo fra assennati contraenti: l'accensione dei sensi e la reciproca attrazione non hanno un ruolo importante nel matrimonio, «'purificato' dal coinvolgimento fisico e additato piuttosto per i suoi significati morali». <sup>10</sup>

A riprova di ciò, quando si tratterà di porre in scena amori appassionati, essi verranno collocati tra i legami adulterini; e «proprio intorno a questi sentimenti bollati dal marchio dell'illegittimità si svilupperà la desolata tragedia borghese: col disordine

<sup>6</sup> S. MONTI, *Il teatro realista della nuova Italia: 1861-1876*, Roma, Bulzoni, 1978, 110. L'atto unico in versi martelliani *Una partita a scacchi*, pubblicato sulla «Nuova Antologia», XIX (marzo 1872), 613-632, fu rappresentato per la prima volta il 30 aprile 1873 all'Accademia Filarmonica di Napoli, con la direzione di Achille Torelli.

<sup>7</sup> Cfr. *Prologo della Partita a scacchi*, in G. GIACOSA, *Teatro*, a cura di P. Nardi, Mondadori, Milano, 1948, I, 57.

<sup>8</sup> BARSOTTI, *Giuseppe...*, 33.

<sup>9</sup> Cfr. al riguardo quanto osserva Fabio DANELON, nel suo *Né domani né mai. Rappresentazione del matrimonio nella letteratura italiana*, Venezia, Marsilio, 2004, 25-26: «l'idea dell'inconciliabilità dell'incongruenza o della separatezza tra matrimonio e *amour-passion* percorre la cultura occidentale otto-novecentesca: basti pensare, per esempio, a posizioni quali quelle di Fourier, fiero avversario di indissolubilità e monogamia (*Teoria dei quattro movimenti*); di Schopenhauer, che avverte come i matrimoni d'amore solo in apparenza siano realizzazione degli interessi dell'individuo mentre in realtà sono finalizzati alla conservazione della specie (*Metafisica dell'amore*); di Horkheimer (ripresa e radicalizzazione di idee già presenti nell'*Origine della famiglia* di Engels), che negli studi su *Autorità e famiglia* sostiene il matrimonio non essere altro che una mascherata dovuta a ragioni essenzialmente economiche; di Breton, contrario a ogni repressione e formalizzazione istituzionale dell'amore (*L'amour fou*); di Foucault, che ne accenna implicitamente nella riflessione intorno al reticolo di meccanismi di censura e gratificazione relativi a sesso e potere, riguardo alla 'confisca' e all'assorbimento della sessualità nella funzione riproduttrice della famiglia coniugale (*Storia della sessualità*)».

<sup>10</sup> DORONI, *Dall'androne...*, 34-35. Silvana Monti rileva che la polemica antipassionale, tipica di tutto il teatro borghese del secondo Ottocento, si ricollegava «al principio del matrimonio di ragione [...], in quanto investimento produttivo, sia sul piano della solidità economica, che di quella morale della famiglia borghese», *Il teatro...*, 77.

della loro carica emotiva essi minacciano la compatta struttura della società che reagisce condannandoli ad un infausto destino».<sup>11</sup>

È il caso di *Tristi amori*, considerato uno dei capolavori del teatro verista dell'Ottocento.<sup>12</sup> In questo «spietato dramma da camera degno di Strindberg»,<sup>13</sup> è descritta la crisi di due coniugi, Emma e Giulio, causata dall'adulterio della moglie.<sup>14</sup>

Il triste amore fra Emma e l'amante Fabrizio si scontra continuamente con i simboli della vita familiare – le stoviglie, la tovaglia, la lampada, la stufa, i giochi della bimba – che fungono da rimprovero costante per la profanazione dell'idillio domestico.

Il simbolo per eccellenza della famiglia e della stabilità affettiva è la casa. La dimora di Giulio è anche il luogo dove egli svolge il lavoro di avvocato. Spazio pubblico e spazio privato finiscono per confondersi, generando un fattore di turbamento:<sup>15</sup> l'assenza di spazio privato rispecchia l'assenza dell'intimità e dell'amore fra i coniugi.<sup>16</sup>

Al riguardo, sono significative le battute del marito, che rievoca con rimpianto la vecchia casa, abitata dai giovani sposi nei primi anni di matrimonio, quando ancora erano poveri e Giulio stentava ad avere clienti, ma che forse era intima, più di quella attuale:

*Giulio:* [...] E la casa! *Che povera casa avevamo!*

*Emma:* Ora l'hanno demolita.

*Giulio:* È vero: per farci il quartiere degli alpini. Ci sono capitato un giorno quando l'abbattevano. Ho riconosciuto la nostra camera là in alto, tappezzata da quella brutta carta olivastra a fiori turchini: c'erano ancora tre pareti ritte, la terza era caduta con mezzo il soffitto. *Ricordavo tante cose!*<sup>17</sup>

La dimora «tempio dell'ordine affettivo e sociale»<sup>18</sup> costituisce «una delle polarizzazioni dello spazio a più alto tenore simbolico»;<sup>19</sup> l'abbattimento della vecchia

<sup>11</sup> DORONI, *Dall'androne...*, 35.

<sup>12</sup> La commedia, tre atti in prosa, fu rappresentata per la prima volta al Teatro Nazionale di Roma, dalla Compagnia Drammatica Nazionale, la sera del 24 marzo 1887.

<sup>13</sup> R. ALONGE, *Un autore da rileggere*, in «Primafila», XXXVI (ottobre 1997), 12-13: 13.

<sup>14</sup> L'argomento era già stato toccato in *Teresa*, rappresentata in vari teatri nazionali nel 1875, ma mai pubblicata. È stata pubblicata, invece, *Luisa*, rifacimento dell'opera, a cui si è aggiunto un atto (il secondo), rappresentata per la prima volta al teatro Manzoni di Milano dalla Compagnia Bellotti-Bon, la sera del 21 febbraio 1879. La donna tradisce il marito, uomo indegno. Ricattata da questi, che ha scoperto la relazione extraconiugale, si suicida. Con *Teresa*, scrive Anna BARSOTTI, «s'incrina la fede assoluta di Giacosa nella famiglia, nell'idillio domestico come difesa dalle insidie del mondo», in *Giuseppe...*, 59.

<sup>15</sup> A tal proposito va rilevato il fatto che Viollet-le-Duc nelle *Conversazioni sull'architettura* (1863) attribuisca alla modalità abitativa degli appartamenti una perdita di domesticità e di riservatezza tra i coniugi.

<sup>16</sup> Caesar Ann HALLAMORE scrive: «In discussions of the public and the private, an appositional relationship is often established between city and the home or the urban and the domestic which takes inadequate account of the imbrication of the two spheres, the exportation of private areas into public spaces or, indeed, the increasingly differentiated nature of the different areas of the home. Theatre presents in this context a particularly interesting case because, just as the renovation and refurbishment of the building aims to quote the domestic interior, so the plays themselves frequently replicate the domestic *salotto* in order to expose the secrets of private lives. In short there is a further level of interplay between the physical interior of the theatre and the fictional interiors onstage», *Crossing the public-private Divide: the 'Salotto' and the Theatre in late-nineteenth-century Italy*, in *Theatre, Opera and Performance in Italy from the Fifteenth Century to the Present*, a cura di B. Richardson, S. A. Gilson e C. Keen, Egham, Society for Italian Studies, 2004, 216-229: 221.

<sup>17</sup> G. GIACOSA, *Tristi amori*, a. II sc. II, in *Teatro*, II, 306. Il corsivo è mio.

<sup>18</sup> E.R. LAFORGIA, *Interni borghesi. La rappresentazione della famiglia borghese nella letteratura italiana fra Ottocento e Novecento*, in «Familles Italiennes», IV (2000), 13-36: 26.

abitazione diviene, pertanto, il correlativo oggettivo del disfacimento dell'amore coniugale.

Sul finire della commedia, Emma, apprestandosi a fuggire con l'amante perché si sente indegna della propria casa<sup>20</sup>, dichiara amaramente:

È tutta sua la casa, ora, tutta, tutta, tutta sua! Noi saremo già lontani... Tornerà, accenderà la lampada... si prenderà la bimba in braccio... le farà tante carezze... la parte mia!<sup>21</sup>

I due coniugi, nonostante tutto, decidono alla fine di restare insieme per il bene della bambina; il matrimonio, dunque, resiste, anche se si trasforma in una forma convenzionale, svuotata di ogni contenuto affettivo.

L'opera si chiude, infatti, con le parole del marito, che dichiara perentorio:

*Giulio*: [...] Non sei andata via... Hai fatto bene. C'è la bambina! *Capisci che non perdono*. C'è la memoria che non si può distruggere. Ho creduto che tu andassi. Non te lo avrei impedito! *Ma così potrò far meglio la parte mia, che è di procacciare uno stato a Gemma* [la figlia]. Se un giorno sarà ricca, potrà forse sposare un uomo che non sia costretto a dare tutto il suo tempo al lavoro, e chi sa... che non le riesca più facile essere un'onesta donna... *Noi siamo due associati in un'opera utile, e sarà così per tutta la vita! Queste cose non finiscono... si trascinano disperatamente*. Ora chiama Gemma, e quando sarà pronto, chiamerai anche me. *Io vado nel mio studio. Il mio posto è là!*<sup>22</sup>

In *Tristi amori* dominano i rimorsi e i sensi di colpa; per evitare le conseguenze traumatiche di questi sentimenti l'unico modo è vivere una situazione di compromesso, «svuotarsi di ogni passione e vivere il proprio ruolo apparentemente», come faranno anche i protagonisti pirandelliani.<sup>23</sup>

Nell'atto unico in prosa *I diritti dell'anima*, il conflitto tra coniugi diviene talmente esasperato da causare la fine del matrimonio.<sup>24</sup>

Luciano è innamorato di Anna, moglie di suo cugino Paolo. La donna lo respinge e lui, disperato, si uccide. A Paolo capita tra le mani una lettera della moglie al morto, nella quale si dice:

Mi scrivi che se non rispondo tu ritorni immediatamente. Amo mio marito, ecco la mia risposta. Questa, solamente questa, per sempre questa. Ti supplico di non tormentarmi. Anna.<sup>25</sup>

<sup>19</sup> Cfr. G. RUBINO, *Dimora, abitazione, casa*, in *Dizionario dei temi letterari*, Torino, UTET, 2007, I, 632-645: 635.

<sup>20</sup> Emma dichiara all'amante: «Ci vengo perché mi sento indegna di questa casa», G. GIACOSA, *Tristi amori*, a. III sc. VI, in *Teatro*, II, 333.

<sup>21</sup> Ivi, 332-333.

<sup>22</sup> Ivi, a. III sc. VII, 335-336. Il corsivo è mio.

<sup>23</sup> G. NICASTRO, *Mogli e amanti sulle scene dell'Italia unita*, in ID., *Sogni e favole io fingo. Gli inganni e i disinganni del teatro tra Settecento e Ottocento*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2004, 195-217: 206. Anche Franca ANGELINI, a proposito di Emma di *Tristi amori*, sostiene che i personaggi femminili «come quelli pirandelliani, sono i più tentati dalla passione e i più bloccati invece nell'osservanza delle regole e nel rispetto dei compiti che famiglia e onore esigono», *Borghesi, uno sforzo*, in «Primafile», XXXVI (ottobre 1997), 18-19: 18.

<sup>24</sup> La commedia fu rappresentata per la prima volta al Teatro Nuovo di Verona, la sera del 26 febbraio 1894.

<sup>25</sup> G. GIACOSA, *I diritti dell'anima*, a. I sc. II, in *Teatro*, II, 474.

L'ambiguità del testo insinua in Paolo il dubbio di un tradimento spirituale da parte della moglie, che egli sottopone ad interrogatorio, per indagarne l'animo. Sdegnata per la scarsa sensibilità del marito, che in passato non si era accorto dei suoi intimi tormenti e che ora, in poco tempo, è deciso a penetrarli fino in fondo, senza alcun rispetto per il suo dolore, gli confessa di aver amato Luciano e si dichiara pentita di averlo respinto. Infine abbandona il tetto coniugale.

Anche in quest'opera la casa ha totalmente perso le qualità di nido protettivo e si è trasformata in un luogo di torture. Durante l'interrogatorio, infatti, Anna tenta più volte di lasciare il soggiorno, ma viene costretta a sedere dal coniuge, in preda anch'egli al tormento,<sup>26</sup> che gira fastidiosamente su e giù per la stanza.<sup>27</sup>

Oltre all'adulterio, anche i problemi economici possono incrinare la stabilità dell'idillio domestico.<sup>28</sup> *Come le foglie* rappresenta, appunto, le conseguenze del fallimento economico di una famiglia.<sup>29</sup> Se la figlia Nennele, grazie al sostegno del cugino Massimo, riuscirà a rimanere unita al padre e a resistere alla bufera, la matrigna e il fratello Tommy, invece, privi della volontà di resistere agli urti della vita e del necessario spirito di sacrificio, cadranno preda della corruzione e finiranno per perdersi, come foglie sbattute dal vento.

Come in *Tristi amori*, anche in questa commedia la crisi morale della famiglia viene resa simbolicamente dall'abbandono della casa dell'infanzia, carica di emozioni e di memorie. Ciò è espresso da Nennele, non a caso il personaggio che più di tutti ha consapevolezza del declino familiare. La ragazza, di fronte alla desacralizzazione della dimora, reagisce, lanciando una maledizione sui futuri possessori:

*Nennele. [...] Mi sembra di seppellire la nostra casa. [...] Ho lasciato la mia camera per non entrarci mai più. Ho chiuso le finestre, ho sbarrato le imposte così buio che non sapevo più venir via. Ho avuto un senso di paura nell'uscirne. Mi pareva di vedermi morta sul letto. C'era morta tutta la mia gioventù, il fiore della vita. [...] C'entreranno degli altri, sarà d'altri... i muri, i mobili, le stoffe. Sai cosa ho scritto sul muro nel vano della finestra? Ho scritto: 'Chiunque tu sia che occuperai questa camera, sii maledetta. Nennele.'<sup>30</sup>*

Il drammaturgo torna a dibattere su una questione di moralità familiare anche nell'ultima opera, *Il più forte*.<sup>31</sup>

La pièce si incentra sul personaggio di Cesare, banchiere arrivista e cinico, ma marito e padre affettuoso e premuroso, e sul suo scontro col figlio Silvio, artista dalla rigida

<sup>26</sup> Il termine tormento è espresso nella stessa scena dal marito che, di fronte alle reticenze della moglie, le replica: «Paolo: Perché vuoi prolungarmi questo tormento?», ivi, a. I sc. X, 492.

<sup>27</sup> Ivi, 491-495. Come per Pirandello anche per Giacosa il palcoscenico «diventa un poliziesco luogo di tortura, ove gli uni si fanno carnefici degli altri», G. MACCHIA, *Pirandello e la stanza della tortura*, Milano, Mondadori, 1982, 92.

<sup>28</sup> Il tema della famiglia «era strettamente collegato a quello della lotta per l'ascesa sociale e professionale, spesso posta in connessione con la rinuncia all'amore: questo, scientificamente sacrificato sull'altare del denaro e del potere, era destinato poi a riemergere in modo devastante e irrevocabile», S. FERRONE-F. SIMONCINI, *Il teatro*, in *Storia della letteratura italiana* diretta da E. Malato, VIII, *Tra l'Ottocento e il Novecento*, Roma, Salerno Editrice, 1999, 911-945: 920.

<sup>29</sup> L'opera, quattro atti in prosa, fu rappresentata per la prima volta al Teatro Manzoni di Milano, dalla Compagnia Tina di Lorenzo-Flavio Andò, la sera del 31 gennaio 1900.

<sup>30</sup> G. GIACOSA, *Come le foglie*, a. I sc. IV, in *Teatro*, II, 503. Il corsivo è mio. Analogamente, al secondo atto, lo stesso personaggio dichiara: «È qui, in questa casa, con questa vita... non va più. Sento qualche cosa che si sconsacra», ivi, a. II sc. VI, 537.

<sup>31</sup> La commedia, tre atti in prosa, fu recitata per la prima volta a Torino, al Teatro Alfieri, dalla Compagnia Gramatica-Talli-Calabrese, la sera del 25 novembre 1904.

moralità, che non approva la condotta amorale e disinvolta negli affari del genitore e che, perciò, ne rifiuta l'assegno mensile, allontanandosi dalla famiglia.<sup>32</sup> La scelta di rinunciare ai soldi, tuttavia, lo mette in attrito con la moglie Flora da cui finirà per separarsi.

La distanza di Silvio dal padre viene espressa attraverso il rifiuto di abitare la casa paterna. D'ora in poi i due s'incontreranno soltanto in luoghi 'neutri':

*Silvio*: Ci vedremo ogni anno sul lago.

*Cesare*. Già! Nella casa di tua madre!

*Silvio*: Tu verrai a Roma...

*Cesare*: Nella tua! *Terreno neutro sempre!*<sup>33</sup>

Anche in questo caso la riconciliazione tra padre e figlio, fondata sulla «consapevole e consensuale rimozione del conflitto morale rimasto aperto»<sup>34</sup> è solo apparente.

Determinante sulla scelta di abbandonare la casa paterna è il fatto che essa sia anche il luogo delle contrattazioni finanziarie del capofamiglia; ancora una volta, insomma, la casa è luogo pubblico, oltre che privato, ed espone gli affetti domestici alle nocive intromissioni del mondo degli affari.

La crisi tra coniugi è sostituita da quella tra genitori e figli, ed emergono in primo piano le conseguenze dell'educazione ricevuta dai 'cattivi padri'.

Cesare, al pari di Giovanni Rosani di *Come le foglie*, è un 'cattivo padre', perché si è preoccupato unicamente di circondare di ricchezze il proprio figliolo, senza insegnargli i veri valori della vita.<sup>35</sup> Luisa Mirone sostiene che nel teatro di fine Ottocento è un'immagine ricorrente «quella del marito-padre che ha individuato nel proprio lavoro, nel proprio guadagno, nella propria rispettabilità l'unico modo di contribuire alla vita familiare».<sup>36</sup>

Questi personaggi giacosiani, interamente dediti al lavoro, diventano degli estranei per i loro figli, che si ribellano all'educazione disinvolta ricevuta, rifiutandone l'eredità.<sup>37</sup>

Da quanto esposto, risulta evidente come l'influenza che Giacosa ha avuto nel teatro del secondo Ottocento vada attribuita non tanto genericamente alla rappresentazione

<sup>32</sup> La relazione tra questioni finanziarie e dinamiche familiari è presente nella produzione giacosiana sin dal 1873, anno in cui fu rappresentata la commedia *Affari di banca*. L'opera, ritenuta fino a poco tempo fa perduta, è stata recentemente ritrovata e si può leggere in: F. LAUTIZI, *Affari di banca (1873). Una commedia pressoché sconosciuta di Giuseppe Giacosa*, in «Perusia», III (2009), 31-76.

<sup>33</sup> G. GIACOSA, *Il più forte*, a. III sc. VIII, in *Teatro*, II, 674. Il corsivo è mio.

<sup>34</sup> LAFORGIA, *Interni...*, 32.

<sup>35</sup> Si vedano le seguenti battute: «*Cesare*: [...] Io qui non vedo che la tua salvezza. *Silvio*: Come in tua vita non hai visto che la mia ricchezza. [...] Il maggior dono che un padre possa fare ai suoi figli, il solo dono legittimo è di armarli per la vita», in G. GIACOSA, *Il più forte*, a. III sc. VIII, in *Teatro*, II, 668-673.

<sup>36</sup> L. MIRONE, *La famiglia a teatro, conflitti e compromessi familiari sulla scena del secondo Ottocento*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1991, 93.

<sup>37</sup> A tal riguardo si veda: L. GEDDA, *La morale dei padri*, in *Giuseppe...*, 165-197. L'eredità rifiutata è un motivo presente in tanta letteratura novecentesca riconducibile al naturalismo, ed è l'emblema della rivolta morale dei figli, che rinunciano ai capitali accumulati dalle frodi paterne. Marina POLACCO sostiene: «Se la generazione dei padri aveva investito tutto nella ricerca e nell'accumulo di denaro, i figli ne contestano radicalmente la validità [...], dissipando o rifiutando l'eredità paterna: Vitangelo Moscarda trova una precaria serenità nel dilapidare il denaro del padre, noto usuraio del paese (Luigi Pirandello, *Uno, nessuno, centomila*, 1926); gli inetti figli tozziani ripudiano i padri e ne mandano in rovina ricchezze e proprietà (Federigo Tozzi, *Con gli occhi chiusi*, 1923; *Il podere*, 1918); dopo esserne rimasto a lungo escluso, Zeno riesce a proseguire l'attività commerciale paterna solo in forme paradossali, e nel clima stravolto della malattia planetaria (Italo Svevo, *La coscienza di Zeno*, 1923)», *Denaro* in *Dizionario dei temi letterari*, Torino, UTET, 2007, I, 596-604: 601.

della cultura borghese a lui contemporanea, quanto piuttosto alla capacità di indagare lucidamente problemi sociali ed esistenziali sentiti allora come oggi vivi e cruciali dal pubblico. In ciò consiste, appunto, la ragione del successo tuttora vivo dei suoi capolavori, *Tristi amori* e *Come le foglie*, che traggono entrambi il valore della durevolezza da un motivo umano eterno, al quale hanno saputo dar voce, persuadendo e commuovendo «ch'è poi il motivo del loro autore, nella vita come nell'esercizio evocativo dell'arte: il motivo della fedeltà ai domestici affetti». <sup>38</sup>

---

<sup>38</sup> NARDI, *Il calore...*, 4. Nello stesso articolo l'autore ricorda un episodio comprovante la fedeltà giacosiana ai valori domestici: «Un mese dopo la prima di *Come le foglie*, moltiplicandosi le richieste della commedia da parte dei teatri d'Italia e d'Europa, Giacosa scriveva alla madre: 'Ho dovuto interrompermi per ricevere mille franchi d'oro, per la commedia in Danimarca. Da non confondere con la Svezia che ha già pagato. Queste buone *foglie* pagheranno la casa e la dote di Pierina [secondogenita del commediografo]», *ibidem*.