

# Introduzione

1. La fondamentale rilevanza di Stefano De Franchi (1714-1785) nell'ambito della letteratura d'espressione genovese non risiede solo nella dimensione e nei caratteri distintivi della sua produzione scritta, ma va individuata soprattutto nelle finalità e negli intenti che soggiacquero all'impegno di tale figura quale infaticabile promotore della lingua locale, rivendicata come elemento primario dell'identità nazionale ed essenziale strumento di identificazione a livello collettivo.

Nato in una famiglia appartenente al patriziato più agiato e influente della Repubblica, il futuro poeta e commediografo ebbe modo di partecipare in gioventù agli eventi del 1746-47, che ne marcarono l'esordio quale autore in versi (attraverso liriche di stampo civile e patriottico) e, probabilmente, le stesse posizioni di stampo politico. Nonostante il proprio ceto d'appartenenza, De Franchi fu infatti sostenitore di una linea di rinnovamento dell'assetto locale di governo, favorevole all'ingresso della nuova borghesia emergente a suffragio di una maggiore rappresentanza sociale da parte delle istituzioni. Tale posizione si situava in un periodo di progressiva crisi dell'impianto amministrativo di impronta aristocratica, palesatasi con particolare evidenza al momento dell'occupazione austro-piemontese e tangibile dalle ripetute insurrezioni interne al dominio della Serenissima, che a più riprese interessarono la popolazione sanremasca (fino alla rivolta filosabauda del 1753, faticosamente sedata dalle autorità genovesi) e quella corsa (risoltasi nella cessione dell'isola alla Francia del 1768).

Qualche traccia di questa fase di incertezza si scorge anche negli sviluppi della letteratura in lingua locale a cavallo fra Sei e Settecento, caratterizzata da un rallentamento della produzione poetica nella varietà illustre (a beneficio di quella espressa in dialetti periferici fino a quel momento poco o affatto rappresentati in sede scritta) e dall'incipiente decadenza del teatro barocco plurilingue affermatosi nel XVII secolo.

Furono proprio le vicende della liberazione di Genova per mano popolare a fornire nuova linfa alla letteratura in genovese, la cui marcata ripresa delle tematiche patriottiche risultava del resto favorita dalla sempre maggiore diffusione, in ambito europeo, delle suggestioni di sapore preromantico propizie alla celebrazione delle glorie patrie in chiave nazionalistica. Inserendosi in questo filone come altri autori minori

del periodo, De Franchi scelse di raccogliere il solido testimone della letteratura *repubrichista* dei due secoli precedenti, per farsi rinnovato ed esplicito portavoce, lungo tutta la sua produzione successiva, della necessità di promozione del genovese come elemento qualificante dell'*identité du pays*, nuovamente affrancatosi con successo dalle minacce esterne grazie all'eroica prova di fedeltà mostrata dalla popolazione della capitale nei confronti delle istituzioni.

Già autore con altri del travestimento semifaceto del capolavoro tasiano (*Ra Gerusalemme deliverâ*, 1755, la cui stesura intendeva porsi quale simbolico atto di fondazione di una «scuola letteraria» coeva comparabile a quella raccolta a fine Cinquecento da Cristoforo Zabata al tavolo delle *Rime diverse in lingua genovese*), in tarda età De Franchi riunì la quasi totalità delle sue liriche in una raccolta antologica, *Ro chittarrin, ò sæ, strofoggi dra muza* (1772, il cui titolo intendeva proporre il rimatore come erede dell'opera di Gian Giacomo Cavalli, 1590-1657, maggior poeta secentesco in genovese), e diede alle stampe una serie di commedie in due tomi ispirate ai maggiori esponenti del teatro comico francese del secolo precedente (*Comedie trasportæ da ro françeize in lengua zeneize*, 1772; *Seconda recugeita de comedie trasportæ da ro françeize in lengua zeneize*, 1781).

2. Come si accennava, durante il Settecento il teatro plurilingue di stampo barocco (che proprio nel *siglo de oro* aveva conosciuto particolare successo, mediante rappresentazioni in prevalenza amatoriali tenute presso le sedi dell'aristocrazia cittadina) si trovava ormai in fase calante, a causa della diffusione dei nuovi modelli comici imposti dal teatro francese che meglio si accordavano al crescente allargamento del pubblico interessato a tale forma d'arte. De Franchi seppe intelligentemente captare questo cambio d'assetto e, senza rinunciare a mantenere un relativo carattere di «continuità» con quell'altra tipologia di rappresentazioni (comprovato soprattutto dal frequente ricorso, nei propri testi, a più codici linguistici oltre al genovese, intesi a loro volta come «marcatori» di caratteri tipicizzati e ben riconoscibili dalla platea di spettatori), gettò le fondamenta per un sostanziale rinnovo del teatro d'espressione locale, destinato a un uditorio socialmente eterogeneo e basato sul dichiarato sfruttamento dei modelli farseschi portati alla ribalta da Molière e dai suoi maggiori epigoni (Regnard, Palaprat e de Bruyes).

Le dodici *Comedie* redatte da De Franchi (undici, se non si tiene conto della doppia versione dell'*Avaro* di Molière in due e tre atti rispettivamente) rappresentano nella quasi totalità dei casi trasposizioni di copioni di

questi autori condotte non solo dal punto di vista linguistico, ma anche tramite l'inserimento di riferimenti spaziali e culturali alla realtà ligure e mediante una magistrale attenzione nella resa dei rapporti fra i personaggi, diretta ad assecondare le esigenze di un pubblico desideroso di riconoscervi figure caratterialmente confacenti all'ambiente genovese e alla psicologia dei suoi abitanti.

Lo stesso grado di «fedeltà» alla trama e alla struttura delle opere originali varia da caso a caso; in taluni (come per la commedia presentata in questo volume) il traduttore procura di mantenere un'aderenza particolarmente marcata nei confronti del testo di partenza; in altri (soprattutto per i lavori di autori diversi da Molière, in genere meno validi dal punto di vista letterario e certamente non altrettanto celebri) questi si è sentito libero di distanziarsi in misura maggiore dai modelli di riferimento in materia di intreccio e persino di argomento.

L'impresa di De Franchi sarebbe stata coronata da un lusinghiero e duraturo successo, tale da condizionare fortemente gli sviluppi della produzione teatrale a lui successiva. Lo stesso autore prendeva parte in prima persona alla rappresentazione delle proprie commedie presso la compagnia dilettantesca «degli Accademici e degli Interessati», avendole portate in scena per la prima volta nell'estate del 1771 presso le mura dello Zerbino con largo favore di pubblico. Come segnala Fiorenzo Toso nell'ultima edizione della sua storia della letteratura ligure in lingua regionale, la fortuna delle pièces defranchiane è testimoniata, per lo stesso periodo, anche dalla presenza di copioni manoscritti conservati a Savona, nonché da notizie della loro rappresentazione provenienti da un punto decentrato come Alassio. Nel secolo successivo, le *Comedie* conobbero una nuova ristampa integrale in sei volumi (1830) e funsero a loro volta da modello per diversi commediografi ottocenteschi e novecenteschi; ad esse si richiamano più o meno direttamente talune riscritture di Niccolò Bacigalupo (*O mego pe fòrsa*, 1874) e Luigi Persoglio (*L'avvocato Patella*; *O mego pe fòrsa*, 1880; *L'òmmo rouso*, 1888), così come una recente versione dell'*Avaro* a cura di Carlo Costa (*Arpagon*, 2000). Infine, ancora riconducibile all'operazione di De Franchi (per quanto del tutto slegato dalla sua produzione teatrale) è un altrettanto recente rifacimento del *Malade imaginaire* di Molière a cura di Mario Bagnara (*O maròtto imaginäio*), da questi portato sul palcoscenico a partire dal 1997.

3. Date le premesse fin qui enunciate, non stupirà rilevare come nella produzione teatrale defranchiana il principale modello di riferimento sia costituito proprio dalle opere di Molière, di cui *Le médecin malgré lui*

rappresentava uno dei maggiori cavalli di battaglia. Precisamente alla notorietà del testo andrà ricondotta la scelta del traduttore di mantenere una forte corrispondenza con la versione originale, di cui viene conservato l'intreccio in tre atti nonostante una leggera ristrutturazione delle scene (che nella versione trasposta risultano cinque nei primi due atti contro le sei e le nove del testo di partenza). La trama rimane comunque assolutamente identica; a livello di contenuto gli interventi di De Franchi si limitano al consueto inserimento di toponimi regionali (Bargagli, Begato, Alassio) e di usi e costumi locali (fra questi ultimi spiccano una specialità gastronomica quale un piatto di «*lazagne [...] con l'aggio e ro baxaicò*», nonché i giochi infantili delle *fossette* e del *passaggin*), così come a qualche minima, ma comunque significativa omissione o aggiunta nella resa dei dialoghi. In particolare De Franchi sceglie di smorzare alquanto i contenuti legati al genere *grivois*, tramite la pressoché totale eliminazione dei riferimenti, espliciti o meno, alla sfera della sessualità e il ridimensionamento dell'affezione del protagonista nei confronti del vino, con una riduzione del numero di battute a questo riguardo da parte di Sganarelle (Tiburçio nella versione genovese) all'interno del secondo atto.

Per quanto riguarda il primo aspetto si consideri ad esempio una delle battute del protagonista presenti nella primissima scena della commedia, nella cui versione originale si fa riferimento a un imprecisato fatto increscioso occorso «la prima notte di nozze» (probabilmente la scoperta dell'avvenuta perdita della verginità da parte della moglie), mentre nella versione genovese il tema di discussione è rappresentato dall'incapacità della consorte *Martiña* nel districarsi con le faccende domestiche:

*Sgan.* Que maudit soit le bec cornu de notaire qui me fit signer ma ruine!

*Mart.* C'est bien à toi, vraiment, à te plaindre de cette affaire! Devrais-tu être un seul moment sans rendre grâces au ciel de m'avoir pour ta femme? et méritais-tu d'épouser une femme comme moi?

*Sgan.* Il est vrai que tu me fis trop d'honneur, et que j'eus lieu de me louer la première nuit de mes noces! Hé! morbleu! ne me fais point parler là-dessus: je dirais de certaines choses...

*Tibur.* Marviaggio quello sençà chi ha aggroppao ro nostro matrimonio, e m'ha fæto sottoscrive ra mæ roviña.

*Mart.* Veramente ti hæ raxon de lamentàte! Ti doveressi ringracià Dome-neddè ogni momento d'aveime piggiào mi; che ti non meritavi mai ciù d'avei uña donna dra mæ qualità.

*Tibur.* Veramente ho læugo da laodâ-me de ti, che ti m'hæ fæto un grande ónô sin dro nostro primmo giorno de spozaliçio, che ti te fessi scóxi da Giro-nimetta, moggê dro Gian Rua ro carbo-

nê, e da Maxiña ra tavernæra dre Fosse d'Arassi, ch'han dîto, che ti non saveivi manco tegnî ro cuggiâ in man. No me fâ parlâ...

La rimozione di un ulteriore richiamo erotico, decisamente più manifesto, si verifica in un passo del secondo atto, in cui le avances del protagonista nei confronti della balia, nella versione genovese, non risultano mirate a «provarne il latte» e a «esaminarne i seni», ma semplicemente ad alimentare la gelosia da parte del marito Lucas (*Lucchin* in De Franchi):

*Sgan.* (*en voulant toucher les tetons de la nourrice*) Mais, comme je m'intéresse à toute votre famille, il faut que j'essaie un peu le lait de votre nourrice, et que je visite son sein. (*Il s'approche de Jacqueline.*)

*Lucas.* (*le tirant, et lui faisant faire la pirouette*). Nannain, nannain; je n'avons que faire de ça.

*Sgan.* C'est l'office du médecin de voir les tétons des nourrices.

*Lucas.* Il gnia office qui quienne, je sis votre sarviteur.

*Sgan.* As-tu bien la hardiesse de t'opposer au médecin? Hors de là.

*Lucas.* Je me moque de ça.

*Sgan.* (*en le regardant de travers*). Je te donnerai la fièvre.

*Jacq.* (*prenant Lucas par le bras, et lui faisant faire aussi la pirouette*). Ôte-toi de là aussi; est-ce que je ne sis pas assez grande pour me défendre moi-même, s'il me fait queuque chose qui ne soit pas à faire?

*Tib.* Ma siccome m'interesso per tutta ra vostra famiglia, così bezœugna che intavole uña cura per questa vostra mamma.

*Luch.* E dalli! E ve torno à dî, ch'a non ha bezœugno dra ostra cura.

*Tib.* L'ofîçio dro mêgo l'è de reconosce, s'a l'alleva ben ro figgiœu.

*Luch.* Non gh'è ofîçio che tiegne, che lascæ stâ mê mogliê.

*Tib.* Comme! Averi ardimento d'opponève à re ordinaçioin dro mêgo? Marcæ via de chî.

*Luch.* Me ne río.

*Tib.* Te manderò adosso uña freve.

*Giac.* (*prende Luchino per un braccio, e lo fa girare*). Léivate de chî, che son boña da mi, che re braççe re ho boñe.

Un tentativo di minimizzazione degli elementi perturbanti figura anche nella riscrittura della domanda di Sganarelle a Gêronte (*Fabriçio* in De Franchi) circa le deiezioni della presunta malata, resa tramite un inter-

vento comico nella versione genovese («*Se marcia per vettura, o per re poste?*»):

- Sgan.* Ah! ne vous mettez pas en peine. Dites-moi un peu : ce mal l'opprime-t-il beaucoup?  
*Tib.* Non ve piggæ fastidio. Dîme un poco, questo sò malanno ghe dà incomodo?
- Gér.* Oui, monsieur.  
*Fab.* Sì, signor.
- Sgan.* Tant mieux. Sent-elle de grandes douleurs?  
*Tib.* Tanto mêgio. A sente qualche dorô?
- Gér.* Fort grandes.  
*Fab.* Sì, signor.
- Sgan.* C'est fort bien fait. Va-t-elle où vous savez?  
*Tib.* Bonissimo segno. Benefiçio de corpo?
- Gér.* Oui.  
*Fab.* Credo de sì.
- Sgan.* Copieusement?  
*Tib.* Copiosamente?
- Gér.* Je n'entends rien à cela.  
*Fab.* Non ghe daggo effetto.
- Sgan.* La matière est-elle louable?  
*Tib.* Se marcia per vettura, o per re poste?

*Gér.* Je ne me connois pas à ces choses. *Fab.* No m'imbaraçço de queste cose.

La riduzione di questo genere di contenuti sembra dovuta alla volontà di non turbare oltremodo la morale pubblica della società genovese d'ancien régime; come attestano numerose proteste e lamentele contenute nei biglietti di calice del periodo, infatti, parte della popolazione riconosceva nelle opere del teatro francese atteggiamenti dissoluti e licenziosi in aperto contrasto con il carattere morigerato idealmente confacente ai *boin çitten* 'membri della buona società', secondo la formula utilizzata dallo stesso De Franchi in introduzione al *Chittarrin*. Gli unici riferimenti a elementi di matrice oscena, comunque inseriti in un contesto tale da farne derivare un marcato effetto comico, si rinvengono nelle assonanze contenute nei nomi di pretesi «dottori di chiara fama» (*Loffeman* e *Busembao*) menzionati dal protagonista.

Come già nella versione originale, anche nella trasposizione defran-chiana taluni personaggi fanno uso di termini storpiati o con significato scorretto (ne sono esempi *sindoche* ['ʃiŋduke] per *sincope* ['ʃiŋkupe] 'sincopi', *converscioin* [kuŋver'ʃwiŋ] 'conversioni' per *convurscioin* [kuŋvyr-'ʃwiŋ] 'convulsioni') o conciati per l'occasione (come *mammaggine* [ma-'maɟzine], *cachexia* [kake'zi:a], *scarançia* [ʃka.ɾaŋ'si:a]). Di questi aspetti si è tentato di rendere debitamente conto nella traduzione italiana del testo.

4. Nelle commedie di De Franchi il ricorso a diversi registri legati alla provenienza sociale dei parlanti (cui si aggiungono quelli marcati sul piano della diatopia, assicurati dal pressoché costante ricorso a personaggi che si esprimono in un genovese rivierasco e rurale) non rappresenta un attributo introdotto dal commediografo genovese (giacché i testi del teatro plurilingue secentesco con inserti in questa lingua presentano spesso figure che si esprimono in una varietà di tipo riconoscibilmente popolare) né costituiscono un carattere estraneo alle commedie di Molière e dei suoi epigoni (le quali prevedono a tutti gli effetti, per alcune parti, l'utilizzo di registri non standard con finalità umoristiche). Ciò nonostante, se nel teatro plurilingue – come del resto nella vasta produzione poetica di Giuliano Rossi (†1657) – l'adozione di registri di matrice plebea rispondeva al soddisfacimento del gusto concettista dell'epoca, consentendo agli autori di infarcire le parti redatte in genovese con forme lessicali, metafore e doppi sensi vieppiù oscuri a un pubblico non familiarizzato con il socioletto della plebe urbana, per De Franchi la presenza sul palco di modalità linguistiche popolari e villerecce intendeva anzitutto garantire un maggiore realismo alle vicende portate in scena, attraverso la rappresentazione delle diverse tipologie di soggetti che popolavano la Genova dell'epoca. In secondo luogo, anche sulla base di un probabile riallaccio a caratteri presenti nel folclore locale (in ambito carnevalesco, ad esempio, la maschera del *paisan* sopravvisse fino a tempi recenti) e senza comunque rinunciare a insistere su coloriture di stampo macchiettistico per i personaggi di ceto più basso, l'adozione di un ampio ventaglio di registri linguistici mirava verosimilmente a suffragare il concetto di una «nazione genovese» la cui essenza e la cui stessa continuità, nell'impostazione ideologica dell'autore, dovevano trovare fondamento proprio nella coesione fra le disparate classi sociali.

Questo dato, sia chiaro, si colloca ad ogni buon conto in un contesto che prevede il solido mantenimento di una diversa percezione estetica in merito alle varie modalità di eloquio, avente ai propri vertici quel socioletto illustre che, lungo tutto il periodo «classico» della letteratura in genovese, costituì la principale varietà d'espressione rispetto alle modalità *carroggere* e *villañe*, il cui affioramento in sede scritta fra XVI e XVII secolo si accompagna, pressoché senza eccezioni, al riconoscimento di un loro intrinseco ruolo di subordinate sul piano diastratico. Le aperture popolareggianti da parte di De Franchi non sono quindi mirate a scalfire in alcun modo il rilievo e la predominanza della varietà linguistica dei ceti altoborghesi e aristocratici, il cui ricorso (assolutamente maggiori-

tario nella stessa produzione poetica di questo autore) costituiva la più solida garanzia a tutela di quella letteratura «alta» – a sua volta riflesso delle forme di oralità elaborata in uso ai livelli maggiori della società – che aveva trovato manifestazione fin dalla raccolta delle *Rime diverse* in un progetto volto a rivendicare con orgoglio le possibilità espressive del genovese al pari di qualunque lingua di cultura.

Per quanto riguarda la variazione sul piano della diatopia, in *Ro mêgo per força* non viene precisata la provenienza dei locutori d'area extraurbana (i personaggi di Teodoro e Périn sono definiti semplicemente *paizen* 'campagnoli' come nella versione originale di Molière), anche se, sulla scorta di un modello ricorrente nella produzione defranchiana, questa andrà individuata a grandi linee fra la valle Scrivia e la Fontanabuona (in *Ra locandera de Sampê d'Areña* uno dei personaggi si esprime nello specifico «all'usanza di quelli di Borzonasca», «con la cantilena chiavariana della riviera di levante»). Tale scelta è forse da ricondurre a un diffuso stereotipo dell'epoca, basato sull'associazione umoristica, da parte della popolazione urbana, fra gli abitanti di quelle zone e il carattere di stoltezza e di ritardo mentale, assimilabile a quello che nel capoluogo ligure viene oggi attribuito agli abitanti di Pentema in val Trebbia.

Fra i caratteri delle modalità linguistiche contadinesche che ricorrono nelle commedie di De Franchi (con particolare riferimento al testo proposto nel presente volume), in parte già presenti nella rappresentazione dei registri popolareggianti delle commedie secentesche con inserti in genovese, si possono menzionare i seguenti:

- differente evoluzione dal latino rispetto alla variante urbana, come -LJ- > -[ʎ]- al posto di -[dʒ]- (nel testo della nostra commedia figurano forme come *assemegliâ* [aseme'ʎa:] 'somigliare', *figlicœu* [fi'ʎø:] 'bambino' o *consegli* [kuŋ'seʎ'i] contro quelle urbane *assemeggiâ* [aseme'ʒa:], *figgiœu* [fi'ʒø:] e *conseggi* [kuŋ'seʒ'i] 'consigli'; nei testi defranchiani questa caratteristica risulta anche in forme non giustificate dall'etimologia, come *agliuttâ* [aʎy'ta:] per *aggiuttâ* [aʒy'ta:] 'aiutare' < ADJŪTĀRE, *fromaglio* [fru'maʎ'u] per *formaggio* [fur'maʒ'u] < fr. ant. *formage* o *aglie* ['aʎ'e] 'abbia' < HABĒAT, in cui forse è da riconoscere una forma analogica su *veuglie* ['vøʎ'e] (genovese urbano *veugge* ['vøʒ'e]) 'voglia' < \*VŌLĒAT; si noti peraltro come oggi la valle Sturla e Fontanabuona siano state oggi raggiunte, per la maggior parte, dagli esiti «genovesi»;
- l'apertura di -[ɔ]- in -[wɔ]- (*tuósto* ['twɔʃtu] 'quasi' per *tosto* ['tɔʃtu]);
- fenomeni di metatesi (*prechè* [pre'ke] ~[pre'ke] in luogo di *perchè*

[pɛr'ke] 'perché'), come anche nella varietà popolare urbana nei testi del XVII secolo;

- situazioni evolutive del genovese superate in ambito urbano, sia a livello fonetico che morfologico; nel primo caso rientra con tutta probabilità la presenza del dittongo [-je]- (proveniente a sua volta da [-ɛ]-) che precede la chiusura in [-e]- del modello cittadino e, oggi, del genovese in senso proprio (è il caso di forme come *miego* [ˈmje:gu] 'medico', *tiesta* [ˈtjeʃta] 'testa' contro *mêgo* [ˈme:gu], *testa* [ˈteʃta]; non è chiaro se la già citata dittongazione di [-ɔ]- in [-wɔ]- sia appartenuta a sua volta anche al socioletto popolare urbano); per il secondo punto, si può citare la voce verbale *ammo* [ˈam'u] 'abbiamo' (attestata nella lingua medievale e ancora viva nell'estremo ponente) in luogo di *avemmo* [aˈvem'u] o *emmo* [ˈem'u]; un caso a parte è costituito ancora del sostantivo e verbo *ciaxe* [tʃaˈze] 'piacere', in ambito urbano ormai soppiantato dalla forma *piaxe* [pjaˈze] all'epoca di De Franchi;
- plurali metatetici (e non metafonetici, giacché il timbro vocalico risulta dall'evoluzione del dittongo [-aj]- che testimonia l'arretramento della marca del plurale) di tipo *tenti* [ˈteŋti] 'tanto' e *quenti* [ˈkweŋti] 'quanti', ancora presenti nel genovese urbano secentesco (oggi relegati alla zona del Tigullio e del suo entroterra, mentre nel capoluogo permane solo *grendi* [ˈgrendi] 'grandi');
- la caduta di (-)[v]- sia a inizio, sia in corpo di parola (*estî* [eʃˈti:] 'vestito' per *vestî* [veʃˈti:], *scrie* [ˈʃkri:e] per *scrive* [ˈʃkri:ve] 'scrivere'), tratto anch'esso condiviso dalla varietà popolare urbana dell'epoca (in seguito rientrato, ad eccezione di poche forme specifiche);
- caratteristiche fonetiche locali, rese dall'autore mediante accorgimenti di grafia (come la pronuncia *bæn* [ˈbɛŋ] al posto dell'urbano *ben* [ˈbeŋ] o l'apertura di [-i]- in [-y]- in protonia, come in *luçençia* [lyˈsɛnsja] per *liçençia* [liˈsɛnsja] 'licenza', 'permesso');
- l'uso del pronome clitico plurale *i* davanti alle forme verbali, che sopravvive ancora in molte varietà rivierasche e rurali di ponente e di levante;
- l'uso della negazione *ne*, ancora presente anche in taluni dialetti della val Fontanabuona (e che sopravvive allo stato attuale, presso ampie fasce di locutori, come uno dei numerosi «marcatori» di ruralità a livello linguistico);
- l'uso dell'articolo determinativo plurale *gi* [dʒi], forse da ravvisare per la varietà del capoluogo nelle rime dell'Anonimo Genovese e

oggi relegato nell'entroterra chiavarese (si veda la frase di Luchino «ne te tocca à ti à mette bocca int'ri fæti de gi âtri» nel testo della nostra commedia).

5. Proprio per la sostanziale coincidenza con il canovaccio originale e per il mancato ricorso alle maschere o alle caratterizzazioni già presenti nel teatro genovese plurilingue, all'interno della produzione defranchiana *Ro mêgo per força* rientra forse tra le commedie che meno si prestano ad analisi in merito alle (pur assai velate e subordinate agli intendimenti farseschi) critiche di stampo sociale o agli aspetti di compresenza e conflittualità fra diversi codici linguistici che, in varia misura, si rinvengono invece in altri lavori del commediografo.

Il valore della «rimessa in circolo» del testo risiede piuttosto nella possibilità di godere di uno degli esiti migliori della produzione di De Franchi e della letteratura ligure settecentesca in lingua locale, in cui la felice resa del testo molieresco – al netto della distanza che separa l'idioma dell'epoca da quello parlato oggi – dovrebbe risultare ancor più agevole in virtù della sostanziale «linearità» dell'opera sotto il profilo linguistico (che prevede appunto il ricorso al solo genovese, seppur differenziato a livello diastratico e spaziale). Anche in base alla ricezione di questa proposta si potrà valutare l'eventuale riedizione di altre commedie dello stesso autore, magari caratterizzate da maggiori interventi in materia di intreccio o più complesse nei rapporti che legano fra loro i diversi idiomi che vi figurano.

Da ultimo, la ristampa dell'opera intende favorire un ritorno d'attenzione circa i plurimi fenomeni di trasposizione testuale in genovese e in particolare quelli riguardanti testi caratterizzati da ampia circolazione e riconosciuto prestigio, le cui attestazioni, per quanto si protraggano dall'epoca bassomedievale fino ai nostri giorni in un'ampia e diversificata serie di casistiche, rimangono tutt'ora in attesa di una lettura globale.

#### BIBLIOGRAFIA

I profili biografici più dettagliati sull'autore sono stati tracciati da Alberto BENISCELLI, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XXXVI, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1988, pp. 48-51 e da Fiorenzo TOSO, in *Dizionario biografico dei liguri. Dalle origini ai nostri giorni*, a cura di William PIASTRA, vol. IV, Genova, Consulta ligure, 1998, pp. 412-413; l'intera produzione nota dell'autore si trova catalogata in Lorenzo CÒVERI, Giulia PETRACCO SICARDI e William PIASTRA, *Bibliografia dialettale ligure*, Genova, A Compagna, 1980 e in Fiorenzo TOSO e

William PIASTRA, *Bibliografia dialettale ligure. Aggiornamento 1979-1993*, Genova, A Compagna, 1994.

Sull'opera teatrale di De Franchi, e le riduzioni da Molière in particolare, si possono consultare Pietro TOLDO, *L'œuvre de Molière et sa fortune en Italie*, Torino, Loescher, 1910, pp. 230-235; Giannina GNECCO, *Il Molière nella produzione comica di Stefano De Franchi*, in «Giornale storico e letterario della Liguria», n.s., 2 (1926), pp. 219-247 (a questi due ultimi contributi si rimanda nello specifico per una comparazione fra *Le médecin malgré lui* e la versione genovese di De Franchi); ID., *La fortuna del teatro francese in Genova nel '700*, in «Giornale storico e letterario della Liguria», n.s., 6 (1930), pp. 13-26; René BOULARD, *Gênes et la France dans la deuxième moitié du XVIII siècle (1748-1797)*, Paris, Mouton et Co., 1962, pp. 450-465; Alberto BENISCELLI, *Il teatro dialettale di Stefano De Franchi*, in «Resine», 24 (1978), pp. 96-119.

Un profilo di sintesi sulla figura e sull'opera di De Franchi nel contesto della letteratura d'espressione genovese si rinviene in Fiorenzo TOSO, *La letteratura ligure in genovese e nei dialetti locali*, Recco, Le Mani, vol. v, pp. 53-83; 109-112; 117-132; un contributo di taglio parallelo, ma inserito nel contesto della letteratura ligure redatta soprattutto in italiano, è offerto poi da Mauro MANCIOTTI, «Stefano De Franchi», in *La letteratura ligure. La Repubblica aristocratica (1528-1797)*, Genova, Costa & Nolan, 1992, pp. 309-328. Cenni sull'autore e sulle *Comedie*, nella più ampia cornice della presenza del genovese in ambito teatrale, si rinvergono infine negli appunti di Alessandro GUASONI, *Il teatro in genovese dalle origini a oggi*, in *Il genovese: storia di una lingua*, a cura di Fiorenzo TOSO e Giustina OLGIATI, Genova, Sagep, 2017, pp. 39-45.

Sull'uso e le caratteristiche del genovese contadinesco nell'opera teatrale di De Franchi è essenziale il rimando al recente saggio di Carlo ZIANO, *Stefano De Franchi e il dialetto genovese rusticale*, in «Zeitschrift für romanische Philologie», 137 (2021), pp. 888-912; per un più ampio spettro sulle specificità del socioletto popolare nelle commedie secentesche con inserti in genovese si rinvia a Fiorenzo TOSO, «Nota linguistica», in Francesco Maria MARINI, *Il fazzoletto*, a cura di Fiorenzo TOSO e Roberto TROVATO, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1997, pp. xxlix-lxvii. Il raffronto con la variante urbana moderna (o almeno con quella di inizio Novecento) potrà essere effettuato consultando gli ancora fondamentali materiali pubblicati da Ernesto Giacomo PARODI, *Studj liguri*. § 3. *Il dialetto di Genova dal secolo XVI ai nostri giorni*, in «Archivio glottologico italiano», 16 (1902-1904-1905), pp. 105-161, 333-365.

Un prospetto di sintesi circa i caratteri di differenziazione interna delle parlate liguri è offerto da Giulia PETRACCO SICARDI, «Le parlate liguri», in *Vocabolario delle parlate liguri*, vol. iv, Genova, Consulta ligure, 1992, pp. 109-115; per il ligure centrale si potrà consultare in particolare Fiorenzo TOSO, *Unità e varietà delle parlate liguri. Problemi di definizione areale e di classificazione sociolinguistica del genovese*, in «Travaux du Cercle linguistique de Nice», 13-14 (1991-1992), pp. 23-41.

Sui dialetti della val Fontanabuona, che in parte mantengono le caratteristiche linguistiche di stampo rurale che si ritrovano nelle commedie di De Franchi, si veda Marco CUNEO, *Il dialetto della val Fontanabuona*, in *Studi linguistici sull'area ligure-padana*, a cura di Lorenzo MASSOBRIO e Giulia PETRACCO SICARDI, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1992, pp. 27-48.

Le prescrizioni del Senato della Repubblica di Genova in merito agli spettacoli teatrali e le lamentele per il carattere lascivo di quelli di impronta francese si leggono in Luigi M. LEVATI, *I Dogi di Genova dal 1771 al 1797 e vita genovese negli stessi anni*, Genova, Tipografia della Gioventù, 1917, IV, pp. 126-128 e 228-242. Sui diversi aspetti relativi all'attività teatrale nella capitale ligure all'epoca di De Franchi si può ora leggere la monografia di Davide MINGOZZI, *Il teatro a Genova a fine Settecento. Impresari, costume e società (1772-1797)*, Libreria Musicale Italiana, Lucca, 2022.

Come riportato nel corpo del testo, le commedie di De Franchi apparvero in origine in due diverse raccolte, ossia *Comedie trasportæ da ro françeize in lengua zeneize da Micrilbo Termopilatide P.A. dedichæ à ri veri e boin Zeneixi*, Zena, Stamperia Gexiniana 1772, e *Seconda recugeita de comedie trasportæ da ro françeize in lengua zeneize da Micrilbo Termopilatide P.A. dedichæ à ri veri e boin Zeneixi*, Zena, Stamperia Gexiniana, 1781. Una riedizione integrale fu pubblicata col titolo *Comedie trasportæ da ro françeise in lengua zeneize da Steva De-Franchi, Nobile Patriçio zeneise dito fra ri arcadi Micrilbo Termopilatide*, Zena, Stamperia Carniglia, 1830, 6 voll.; una terza edizione, edita con identico titolo, fu tentata nella seconda metà del secolo, ma sembra esserne stato pubblicato un solo volume (Zena, Stampaia Pellas, a cura di Gerolamo Filippo Garbarino, 1876). La quasi totalità della produzione lirica dell'autore si rinviene invece in *Ro chittarrin, ò sæ, stroffoggi dra muza, de Steva De Franchi, dito fra ri Arcadi Micrilbo Termopilatide. Dedicao à ri veri e boin Zeneixi amanti dra patria, dra libertæ e dra sò lengua naturale*, Zena, Stamperia Gexiniana, 1772.

Inspirati a pièces di Molière (*Le médecin malgré lui*, *L'avare*), del connubio de Brueys/Palapatrat (*L'avocat Patelin*) e del solo Palapatrat (*Le grandeur*), già trasposte in genovese da De Franchi, sono i rifacimenti di Nicolò BACIGALUPO, *O mego pe forza. Opera in tre atti in dialetto genovese*, Genova, Tipografia dei F.lli Pagano, 1874, di Luigi PERSOGLIO, *L'avvocato Patella* (non è stato possibile identificare la sede di pubblicazione), ID., *O mëgo pe' forza. Farsa in dialetto zeneize* [sic], Stampaia Arçivescovile, 1880 (riprende il testo defranchiano, apportandovi aggiornamenti linguistici e riducendone ampiamente la trama), ID., *L'ommo rôuzo*, in «La settimana religiosa», 18/4 (1888), pp. 42-45: 54-56; 66-71, e di Carlo COSTA, *Arpagon. Da L'avaro di Molière. Traduzione, riduzione, adattamento*, Santa Margherita Ligure, Editrice Tigullio, 2000.

Il testo di *O maròtto imaginäio*, ispirato ancora a una commedia molieresca (*Le malade imaginaire*) e portato in scena da Mario BAGNARA, è inedito; ad esso è

dedicata la tesi di laurea di Stefania RATO, *Molière visto da Bagnara: Le malade imaginaire / O maròtto imaginäio do sciô Molière*, Genova, Facoltà di Lingue e letterature straniere, a.a. 2004/2005, relatori proff. Ida MERELLO e Lorenzo CÒVERI.